

Annexes

ANNEXE 1 - RESSOURCES

Bibliographie

Marcel BRION, *Les Borgia*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2011, pages 162 à 193, pages 246 à 271 et pages 323-324.

Victor HUGO, *Lucrèce Borgia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ou Pocket.

Éloi RECOING, Yannis KOKKOS, Antoine VITEZ, *Le Livre de Lucrèce Borgia*, Arles, Actes Sud Théâtre, 1985.

Le Théâtre français du XIX^e siècle, Paris, éditions

L'Avant-scène théâtre, coll. « Anthologie de l'Avant-scène théâtre », 2008.

Anne UBERSFELD, *Victor Hugo et le Théâtre*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Pochothèque », 2002.

Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon, essai sur le théâtre de Victor Hugo*, Paris, éditions José Corti, 2001.

Anne UBERSFELD, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup », 1999.

Sitographie

Compagnie Les 3 sentiers

<http://les3sentiers.com/>

Images concernant Lucrèce Borgia (création et reprise en 1877)

<http://gallica.bnf.fr>

Sur le personnage de Lucrèce

<http://theborgias.wetpaint.com>

<http://gallica.bnf.fr>

<http://dumas.ccsd.cnrs.fr> (à partir de la page 109)

www.encyclopedia.com/topic/Lucrezia_Borgia.aspx

Sur la mise en scène d'Antoine Vitez, site de l'Ina

www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/I04356404/antoine-vitez-met-en-scene-lucrece-borgia.fr.html

Le Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville

www.trident-scenenationale.com/spectacle/Theatre/Lucrece_Borgia/550

ANNEXE 2 = LE RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Acte I – Affront sur affront

Première partie. À Venise.

Scène 1

Le jeune capitaine Gennaro, orphelin, et ses amis causent sur la terrasse d'un palais vénitien. Gennaro s'endort alors que ses amis racontent l'histoire d'un crime ancien, l'assassinat de Jean Borgia, son frère César et lui étant tous deux amoureux de leur sœur Lucrece. Celle-ci a eu de Jean un enfant qui a disparu. Le spectateur comprend que c'est l'histoire même de Gennaro. Le groupe de jeunes gens va partir en ambassade à Ferrare, la ville dont le mari de Lucrece est le duc.

Scène 2

Restent Gennaro, toujours endormi, et Gubetta, l'âme damnée de Lucrece, qui se mêle aux jeunes gens sous un nom d'emprunt. Lucrece entre et admire Gennaro. Elle veut devenir bonne et ordonne la grâce de grands personnages arrêtés par les Borgia. Gubetta pense qu'elle est amoureuse de Gennaro. Elle éveille le jeune homme en l'embrassant, elle s'enfuit, il la suit. Deux hommes masqués ont assisté à la scène.

Scène 3

Jeppo et Maffio ont reconnu Lucrece et veulent tirer Gennaro de ses griffes.

Scène 4

Gennaro explique à Lucrece, qu'il n'a pas identifiée, et par qui il se sent attiré, la quête de sa mère qu'il idéalise. Il affirme sa haine pour Lucrece Borgia. Le spectateur a compris ce que seule Lucrece sait : il est son fils.

Scène 5

Les amis de Gennaro lui révèlent l'identité de son interlocutrice qu'ils insultent tour à tour.

Deuxième partie. Une place de Ferrare avec le palais des Borgia et la maison de Gennaro.

Scène 1

Lucrece médite avec Gubetta une vengeance contre les amis de Gennaro, qu'elle va faire inviter à une fête.

Scène 2

Gubetta ne comprend pas l'attitude de Lucrece envers Gennaro.

Scène 3

Gennaro et ses amis parlent des Borgia, se trouvant devant le palais de Lucrece. Ils sont invités le soir chez la princesse Negroni, sauf Gennaro. Celui-ci est plaisanté sur le goût que Lucrece montre pour lui ; il réaffirme sa haine. Avec son poignard, il fait sauter le B de l'inscription Borgia du palais, qui devient « orgia ».

Scène 4

Devant la maison de Gennaro, deux hommes de main, l'un appartenant à Lucrece et l'autre à son mari, jouent aux dés pour savoir lequel l'emmènera. L'homme du duc gagne : Gennaro sera pendu.

Acte II – Le couple

Première partie. Une salle du palais ducal de Ferrare.

Scène 1

Le duc demande à son homme de main, Rustighello, d'attendre caché et d'apporter au signal soit un flacon de poison, soit son épée nue.

Scène 2

Lucrece s'emporte contre son mari, lui reprochant de ne rien faire pour punir l'affront de l'inscription mutilée. Apprenant que le coupable est arrêté, elle lui fait promettre de ne pas le laisser sortir vivant. Le duc fait entrer Gennaro.

Scène 3

Lucrece bouleversée essaie de l'innocenter. Gennaro refuse.

Scène 4

Lucrece entreprend par la séduction de faire changer le duc d'avis. Il l'accuse de protéger le coupable parce qu'il est son amant. Il lui dit sa haine de sa famille. Elle le supplie, puis le menace, en vain. Il lui demande de choisir la façon dont il sera tué. Elle choisit le poison.

Scène 5

Le duc feint de gracier Gennaro. Lucrece doit lui verser elle-même le poison.

Scène 6

Restée seule avec Gennaro, elle lui révèle qu'il est empoisonné et veut lui donner un contre-poison. Il l'accuse d'avoir de mauvais desseins contre lui et d'avoir fait du mal à sa mère. Il accepte le contre-poison qu'il emporte et part en la maudissant.

Deuxième partie. La place de Ferrare.

Scène 1

Le duc et Rustighello s'embusquent pour tuer Gennaro.

Scène 2

Maffio convainc Gennaro de les accompagner chez la princesse Negroni. Gennaro lui raconte son aventure. Maffio pense que tout est une manœuvre de Lucrece pour se faire aimer de Gennaro. Ils partent ensemble pour le souper. Le duc les laisse partir.

Acte III – Ivres morts

Une salle du palais Negroni.

Scène 1

La fête. « Une orgie parfaite ». À une chanson à boire se mêle un chant lugubre. Une porte du fond s'ouvre et laisse passer une procession de moines. Désarmés, ils sont pris au piège.

Scène 2

Lucrece entre et leur annonce qu'elle les a empoisonnés pour se venger. Elle découvre

Gennaro parmi les convives alors qu'elle le croyait loin de Ferrare.

Scène 3

Il n'y a pas assez de contrepoison pour tous. Gennaro décide de tuer Lucrece avec un couteau pris sur la table avant de mourir comme ses amis. Lucrece essaie de lui faire comprendre qu'il commettra un matricide. Il ne comprend pas et la tue. En mourant, elle lui révèle qu'elle est sa mère.

ANNEXE 3 = EXTRAITS DES DEUX PREMIÈRES SCÈNES

Extrait 1

Scène 1

Gubetta, Gennaro, Don Aposotolo Gazella, Maffio Orsini, Ascanio Petrucci, Oloferno Vitellozzo, Jeppo Liveretto.

MAFFIO

Nos pères et nos mères ont été mêlés à ces tragédies, et presque toutes nos familles saignent encore. – Dis-nous ce que tu sais, Jeppo.

GENNARO

Il se jette dans un fauteuil dans l'attitude de quelqu'un qui va dormir.
Vous me réveillerez quand Jeppo aura fini.

JEPP0

Voici. – C'est en quatorze cent quatre-vingt...

GUBETTA, *dans un coin du théâtre.*

Quatre-vingt-dix-sept.

JEPP0

C'est juste. Quatre-vingt-dix-sept. Dans une certaine nuit d'un mercredi à un jeudi...

GUBETTA

Non. D'un mardi à un mercredi.

JEPP0

Vous avez raison. – Cette nuit donc, un batelier du Tibre, qui s'était couché dans son bateau, le long du bord, pour garder ses marchandises, vit quelque chose d'effrayant. [...]
Victor HUGO, *Lucrece Borgia*

Extrait 2

ASCANIO

La sœur que vous ne voulez pas nommer, Jeppo, ne fit-elle pas à la même époque une cavalcade secrète au monastère de Saint-Sixte pour s'y renfermer, sans qu'on sût pourquoi ?

JEPP0

Je crois que oui. C'était pour se séparer du seigneur Jean Sforza, son deuxième mari.

MAFFIO

Et comment se nommait ce batelier qui a tout vu ?

JEPP0

Je ne sais pas.

GUBETTA

Il se nommait Giorgio Schiavone, et avait pour industrie de mener du bois par le Tibre à Ripetta.

MAFFIO, *bas à Ascanio.*

Voilà un Espagnol qui en sait plus long sur nos affaires que nous autres Romains.

ASCANIO

Je me défie comme toi de ce monsieur de Belvarana.

Victor HUGO, *Lucrece Borgia*

Extrait 3

| n°156 | décembre 2012 |

DON APOSTOLO

Quand partons-nous pour Ferrare ?

OLOFERNO

Décidément après-demain. Vous savez que les deux ambassadeurs sont nommés. C'est le sénateur Tiopolo et le général des galères Grimani.

DON APOSTOLO

Le capitaine Gennaro sera-t-il des nôtres ?

MAFIO

Sans doute ! Gennaro et moi, nous ne nous quittons jamais.

ASCANIO

J'ai une observation importante à vous soumettre, Messieurs ; c'est qu'on boit le vin d'Espagne sans nous.

MAFFIO

Rentrons au palais. – Hé ! Gennaro ! (*À Jeppo.*) – Mais c'est qu'il s'est réellement endormi pendant votre histoire, Jeppo.

JEPPPO

Qu'il dorme.

Tous sortent excepté Gubetta.

Scène 2

GUBETTA, *seul.*

Oui, j'en sais plus long qu'eux ; ils se disaient cela tout bas. [...]

Victor HUGO, *Lucrece Borgia*

Extrait 4

Scène 2

Gubetta, puis Doña Lucrezia, Gennaro, endormi.

GUBETTA

– Comme cela dort, ces jeunes gens !

Entre Doña Lucrezia, masquée. Elle aperçoit Gennaro endormi et va le contempler avec une sorte de ravissement et de respect.

DOÑA LUCREZIA, *à part.*

Il dort. – Cette fête l'aura sans doute fatigué. – Qu'il est beau ! (*Se retournant.*) – Gubetta !

GUBETTA

Parlez moins haut, Madame. – Je ne m'appelle pas ici Gubetta, mais le comte de Belvarana, gentilhomme castillan ; vous, vous êtes madame la marquise de Pontequadrato, dame napolitaine. Nous ne devons pas avoir l'air de nous connaître. [...]

Victor HUGO, *Lucrece Borgia*

Extrait 5

DOÑA LUCREZIA, *contemplant Gennaro.*
Quelle noble figure !

GUBETTA
Je trouve qu'il ressemble à quelqu'un...

DOÑA LUCREZIA, *vivement.*
Ne me dis pas à qui tu trouves qu'il ressemble ! – Laisse-moi.

Gubetta sort. Doña Lucrezia reste quelques instants comme en extase devant Gennaro ; elle ne voit pas deux hommes masqués qui viennent d'entrer au fond du théâtre et qui l'observent.

DOÑA LUCREZIA, *se croyant seule.*
C'est donc lui ! Il m'est donc enfin donné de le voir un instant sans péril ! Non, je ne l'avais pas rêvé plus beau ! Ô Dieu ! Épargnez-moi l'angoisse d'être jamais haïe de lui. Vous savez qu'il est tout ce que j'aime sous le ciel ! – Je n'ose ôter mon masque, il faut pourtant que j'essuie mes larmes.

Elle ôte son masque pour s'essuyer les yeux. Les deux hommes masqués causent à voix basse pendant qu'elle retombe dans sa contemplation de Gennaro.

PREMIER HOMME MASQUÉ
Cela suffit. Je puis retourner à Ferrare. Je n'étais venu à Venise que pour m'assurer de son infidélité ; j'en ai assez vu. [...]

Victor HUGO, *Lucrece Borgia*

ANNEXE 4 : LES DIDASCALIES QUI DÉCRIVENT L'ESPACE

Acte premier – Affront sur affront

Première partie

Une terrasse du palais Barbarigo, à Venise. C'est une fête de nuit. Des masques traversent par instants le théâtre. Des deux côtés de la terrasse, le palais, splendidement illuminé et résonnant de fanfares. La terrasse couverte d'ombre et de verdure. Au fond, au bas de la terrasse, est censé couler le canal de la Zuecca, sur lequel on voit passer par moments, dans les ténèbres, des gondoles, chargées de masques et de musiciens, à demi éclairés. Chacune de ces gondoles traverse le fond du théâtre avec une symphonie tantôt gracieuse, tantôt lugubre, qui s'éteint par degrés dans l'éloignement. Au fond, Venise, au clair de lune.

Scène 1

De jeunes seigneurs, magnifiquement vêtus, leurs masques à la main, causent sur la terrasse.

Deuxième partie

Une place à Ferrare. À droite, un palais avec un balcon garni de jalousies, et une porte basse. Sous le balcon, un grand écusson de pierre chargé d'armoiries avec ce mot en grosses lettres saillantes de cuivre doré au-dessous : BORGIA. À gauche, une petite maison avec port sur la place. Au fond, des maisons et des clochers.

Scène 1

Elle rentre dans le palais par la petite porte sous le balcon.

Scène 2

Entrent les jeunes seigneurs sans voir d'abord Gubetta, qui s'est placé en observation sous l'un des piliers qui soutiennent le balcon.

Scène 3

Depuis quelques instants doña Lucrezia est sur le balcon dont elle a entr'ouvert la jalousie. Elle écoute. [...]

Elle ferme la jalousie et se retire. [...]

Il monte sur le banc de pierre qui est au-dessous du balcon, et avec son poignard il fait sauter la première lettre du nom de Borgia gravé sur le mur, de façon qu'il ne reste plus que ce mot : ORGIA. [...]

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.

Acte deuxième – Le couple

Première partie

Une salle du palais ducal de Ferrare. Tentures de cuir de Hongrie frappées d'arabesques d'or. Ameublement magnifique dans le goût de la fin du quinzième siècle en Italie. – Le fauteuil ducal en velours rouge, brodé aux armes de la maison d'Este. À côté, une table couverte de velours rouge. – Au fond, une grande porte. À droite, une petite porte. À gauche, une autre petite porte masquée. – Derrière la petite porte masquée, on voit, dans un compartiment ménagé sur le théâtre, la naissance d'un escalier en spirale qui s'enfonce sous le plancher et qui est éclairé par une longue et étroite fenêtre grillée.

Scène 2

La porte du fond s'ouvre. On voit paraître Gennaro désarmé entre deux pertuisaniers. Dans le même moment, on voit Rustighello monter l'escalier dans le petit compartiment à gauche, derrière la porte masquée. Il tient à la main un plateau sur lequel il y a un flacon doré, un flacon argenté et deux coupes. Il pose le plateau sur l'appui de la fenêtre, tire son épée, et se place derrière la porte.

Deuxième partie

La deuxième décoration. – La place de Ferrare avec le balcon ducal d'un côté et la maison de Gennaro de l'autre. – Il est nuit.

Scène 2

Ils [Don Alphonse et Rustighello] se cachent dans l'ombre, sous le balcon. – Paraît Maffio en habit de fête, qui arrive en fredonnant, et va frapper à la porte de Gennaro.

Acte troisième – Ivres morts

Une salle magnifique du palais Negroni. À droite, une porte bâtarde. Au fond, une grande et très large porte à deux battants. Au milieu, une table superbement servie à la mode du seizième siècle. De petits pages noirs, vêtus de brocart d'or, circulent à l'entour.

Scène 1

La grande porte du fond s'ouvre silencieusement dans toute sa largeur. On voit au-dehors une vaste salle tapissée en noir, éclairée de quelques flambeaux, avec une grande croix d'argent au fond. Une longue file de pénitents blancs et noirs dont on ne voit que les yeux par les trous de leurs cagoules, croix en tête et torche en main, entre par la grande porte en chantant d'un accent sinistre et d'une voix haute.

Scène 2

Il y a à peine quelques lampes mourantes dans l'appartement. Les portes sont refermées.

ANNEXE 5 = LA NOTE D'INTENTION

Extrait du dossier téléchargeable sur le site du Trident :

www.trident-scenenationale.com/spectacle/Theatre/Lucrece_Borgia/550

*La pudeur n'est pas liée à un effroi biologique.
Si elle l'était, elle ne se formulerait pas comme elle le fait :
je redoute moins d'être touchée que d'être vue, et moins d'être vue que d'être parlée.*

Gilles DELEUZE

Introduction à *Sacher Masoch*

| n°156 | décembre 2012 |

Introduction

Avez-vous lu Victor Hugo ? Je repense beaucoup à ce titre du livre d'Aragon.

J'ai commencé un travail sur *Lucrece Borgia*, il y a deux ans, lors d'un atelier de sortie d'école de théâtre. En mai prochain, dans des châteaux de Normandie (Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville), je mets en scène un spectacle déambulatoire à partir des séances de spiritisme de Victor Hugo lors de son exil à Jersey.

Ainsi, je le redécouvre ou plutôt le découvre, comme si j'entrevois à chaque fois une nouvelle facette de son œuvre.

Lucrece Borgia a été écrite par Victor Hugo lorsqu'il avait mon âge. Elle porte en elle la jeunesse et la provocation. Provocation et revendication de sa liberté d'écrivain parce qu'elle arrive tout juste après la censure de sa pièce

Le roi s'amuse, qui n'a pu être jouée que pour une seule représentation. C'est aussi une pièce très sensuelle, sur le désir, sur l'inconscient, sur les forces de vie et de mort.

Sur des émotions premières.

Si l'on part du principe que chaque pièce pour Hugo représente une expérience de pensée, *Lucrece Borgia* questionne la position de la femme dans une société patriarcale et phallocratique, montre la femme s'émancipant de l'homme.

Si *Lucrece* est monstrueuse, peut-être est-ce avant tout un effet de la monstruosité de ces hommes autour d'elle, de ses frères et de son père le pape, et lorsqu'elle aspire à une rédemption possible, elle est rattrapée par son nom, son histoire, par ce qu'elle représente dans la société.

Lucrece et Gennaro – Un amour libérateur et dévorant

Gennaro est orphelin, comme beaucoup de héros hugoliens.

Il est prolétaire dans le sens où il ne se définit pas par ses parents.

Il est libre dans le sens où la liberté est la reconnaissance de la liberté de l'autre.

Il se définit par son absolue innocence, par sa pureté, par son caractère chevaleresque (il meurt pour que son ami ne meure pas), comme si lui seul échappait au monde compromis dans lequel est *Lucrece*. Il est adulte et enfant. Un enfant qui ne deviendra jamais adulte.

Il se caractérise par l'amour qu'il voue à son égal et non à ses ascendants. Comme une définition d'un nouvel homme.

À son arrivée à Ferrare, il arrache avec son épée l'initiale du nom Borgia écrit sur la façade du palais ducal. Ainsi, en décapitant le nom de Borgia, donc le nom du père, il dévoile l'orgie que cache ce nom, et ainsi révèle la vérité de sa mère.

Lucrece nous apparaît alors « orgiaque ». Et orgie veut aussi dire colère, en connexion avec les forces dionysiaques, les forces théâtrales. Il y a aussi dans le nom *Lucrece* l'écho de *Lucrece*, le poète. C'est alors un hymne à Vénus, à la Mère, sans surnature, sans créateur, où la vie se construit sur les rencontres avant tout, ce qui se révèle des fantasmes, des pulsions cachées.

J'y vois alors une affirmation de la nature contre la mauvaise culture, contre une société hypocrite, et contre l'hypocrisie. La pièce commence par cette phrase : « Nous vivons dans une époque où les gens accomplissent tant d'actions horribles... ».

Lucrece est pervertie, mais dans une société elle-même pervertie, ce qui questionne alors pour nous spectateurs notre conception du bien.

Il y a aussi l'idée de la « pensée clandestine » : *Lucrece* apparaît pour la première fois masquée,

et sous le clair de lune ; elle exhibe sa violence et cache son amour pur, amour comme la contreviolence par excellence. Sa pureté amoureuse naît du chaos, de la nuit, d'un masque, d'un loup. C'est une louve.

Il y a la pudeur du cynisme : une exhibition cynique du corps et une extrême pudeur de l'âme... Cet amour maternel – amour gratuit et dans le don – libère et affirme Lucrece. Il la révèle à elle-même, dans son indépendance. Gennaro, lui, s'affirme dans ses convictions, dans sa générosité de combattant.

Ainsi leur rencontre leur permet de se libérer au contact l'un de l'autre. Cela se passe au-delà des mots, au-delà d'une reconnaissance réelle. Cette incapacité qu'elle a à lui dire ce qu'elle est me fait penser à Phèdre et son *C'est toi qui l'a nommé*. Ce qui se joue entre ce qu'on nomme et ce qu'on tait : « Chose nommée meurt à jamais », nous dit Marina Tsvetaieva dans sa pièce *Le Gars*.

Ne pas dire, c'est rester dans l'interdit, dans l'impossible, et dans le désir.

Notre travail : comment monter un drame romantique en 2012 ?

Ce qui frappe chez Victor Hugo, c'est l'absence de la pensée. Ce n'est pas un penseur, c'est un être de la nature : il a la sève des arbres dans les veines.

NIETZSCHE

La pièce est faite d'émotions premières. Elle a un côté immédiat, brutal et simple.

Elle parle aussi de tout ce qui relève des fantasmes, de tout ce qu'il y a de caché, pulsions et forces. Il y a aussi un rapport fort à l'inconscient et au sommeil : dès la première scène, Gennaro, comme un enfant, s'endort du sommeil du juste, en pleine fête, en pleine rue, lorsque ses amis abordent la question de l'enfant caché de Lucrece Borgia.

Aussi, le registre théâtral change du tout au tout : une extrême simplicité, un langage très concret, quelques fois même trivial, et ensuite une écriture beaucoup plus tragique ou onirique.

Goethe dit aussi des personnages de Victor Hugo qu'ils sont comme des marionnettes. Ce pourrait être des figures, des archétypes.

De ces figures, de cette société qu'il décrit, de ce personnage de Lucrece à la fois violée et violeuse, de ces pulsions et tensions, quels en sont les effets dans et sur les corps ?

C'est une des pistes que nous explorerons avec la chorégraphe, ainsi que les mouvements de groupes, et la grande scène d'orgie finale.

La pièce est très visuelle. Elle est construite autour de trois grands tableaux (*Affront sur affront, Le Couple, Ivres morts*). Je pense à des peintures, celles de Delacroix, et celles de Goya, qui a pu dire que toute la peinture est dans des sacrifices et des partis pris. Je pense aussi à des films comme *Eyes wild shut* de Stanley Kubrick, *Satyricon* de Fellini, l'univers de Pasolini, mais aussi à l'humour du *Bal des vampires* de Roman Polanski.

La pièce est aussi très musicale, elle a d'ailleurs

été adaptée quelques mois après sa création dans l'opéra éponyme de Donizetti, comme *Le roi s'amuse* peu de temps auparavant avait donné *Rigoletto* de Verdi.

Elle peut être prise comme une partition, avec des suspens, des crescendos, des silences, des notes tenues, comme des indications d'un rythme relié aux battements du cœur, au sang qui coule dans les veines. Il y a une érotisation du langage, un amour des mots, de la langue.

Nous travaillerons sur une musique originale composée en étroite connexion avec le travail de plateau, et dans chaque lieu avec une chorale de jeunes hommes, que nous intégrerons au spectacle quelques jours avant la première, pour jouer un chœur de moines.

Pour ce travail, toute l'équipe artistique et technique sera réunie pendant un mois en résidence au Trident, sur le plateau du théâtre à l'italienne.

Cela est fondamental, car nous abordons cette pièce avant tout comme un travail de groupe. Chaque personnage a la même importance, et toutes ces énergies se répondent et interagissent : les acteurs, la musique, la scénographie, la chorégraphie, les lumières, la direction de la mise en scène.

Nous chercherons à créer tous ensemble cet univers, à trouver la juste distance avec cette écriture et comment la jouer aujourd'hui, comment elle résonne pour nous : qu'est-ce que monter un drame romantique en 2011 ?

Pour la scénographie et les lumières, je souhaite partir de l'espace de ce théâtre à l'italienne, de ce qu'il nous offre et ce qu'il nous évoque en tant que tel. Il s'agira d'être attentif à ce que

les corps nous racontent sur ce plateau nu, pour construire, au fur et à mesure des répétitions, une esthétique baroque et moderne. Pour les costumes, nous prendrons comme référence les collections d'Alexander Mac Queen, juxtaposés

avec des éléments apportés par les comédiens, pour créer un univers mêlant moderne et gothique.

Lucie BERELOWITSCH, octobre 2011

La musique

Nous travaillerons avec Sylvain Jacques, avec lequel nous collaborons depuis plusieurs années.

Le théâtre a une forme rigide, une structure. Le son est là pour déséquilibrer cela, pour rendre le lieu mouvant.

Comme si nous rendions l'intérieur même du théâtre, là où le public est assis, malléable, meuble : le son et la multidiffusion permettent cela, casser la structure existante du lieu où nous jouons pour y reconstruire l'espace en lui donnant une nouvelle géométrie, qui est elle mouvante.

Et ainsi rendre le théâtre, le lieu de représentation, comme un organisme vivant, avec ses propres pulsations, en réaction avec le plateau. Pour moi, le plateau est le cœur de cet organisme.

Et de la même façon que dans notre corps le rythme naît du cœur, la musique est rythmée par le plateau.

Par plateau, j'entends les comédiens, la mise en scène, la scénographie, les lumières...

Ainsi toute la construction du son est régie par le plateau et réagit au plateau.

Quand on arrive à des moments de grâce, des points d'harmonie entre le mouvement de cet organisme et le plateau, presque comme dans une danse, où le plateau guiderait le son, alors le son peut avoir des incidences sur ce qui se passe au plateau, et inversement.

Cela permet une circulation poreuse, comme si cela transpirait de l'un à l'autre.

Techniquement parlant, le son et le plateau deviennent comme deux partenaires, et doivent

apprendre à se connaître, ce qui implique ma présence au long de tout le processus de création, afin de pouvoir chercher et inventer ensemble.

Pour l'installation du son, je m'adapte à l'architecture, et joue avec la géométrie du lieu, en utilisant au mieux les possibilités du théâtre, par exemple les cages de scène, les différents recoins et cavités qui peuvent exister.

Dans cette multidiffusion, le système n'a pas la nécessité d'être homogène, ce qui signifie que les sources sonores peuvent être de type différent.

Concernant *Lucrèce Borgia*, je peux dire que mon travail est toujours axé sur l'image cinématographique, non pas simplement parce que ma musique est conçue comme une musique de film, mais parce que j'introduis dans le théâtre, pièce silencieuse et protégée, ce qui pourrait être l'équivalent du son direct au cinéma, qui apporte une évocation du réel.

Par cette démarche-là, on arrive à une vision cinématographique du théâtre, et par conséquent à une musique proche de celle que l'on peut avoir au cinéma.

La dramaturgie de la musique pour *Lucrèce Borgia* se créera en salle de répétition, dans un travail étroitement lié aux comédiens et à toute l'équipe artistique, en même temps que Lucie Berelowitsch construira la dramaturgie de sa mise en scène.

Sylvain JACQUES

ANNEXE G = UN GROUPEMENT DE TEXTES SUR LA TRAGÉDIE ANTIQUE

| n°156 | décembre 2012 |

Extrait des *Choéphores* d'Eschyle

Oreste est matricide par vengeance, comme Gennaro. Son ami fidèle, Pylade, l'encourage à tuer alors qu'il hésite, comme le fait Maffio.

CLYTEMNESTRE

Arrête, ô mon fils, respecte le sein où tu reposas si souvent, le sein où tu suças le lait qui t'a nourri.

ORESTE

Pylade, que ferai-je ! Je ne puis tuer une mère...

PYLADE

Où sont les prédictions d'Apollon ? Où sont tes serments ? Ne crains d'ennemis que les Dieux.

ORESTE

Tu l'emportes, et tes conseils sont justes... Suis-moi, c'est auprès de lui que je veux t'immoler. Vivant, tu l'as préféré à mon père ; que la mort t'unisse encore avec lui, toi, l'amante de ce traître, toi, l'ennemie de ton époux !

CLYTEMNESTRE

J'ai nourri ton enfance, épargne ma vieillesse.

ORESTE

Tu as tué mon père ; vivrais-je avec toi ?

CLYTEMNESTRE

Le destin, mon fils, a tout fait.

ORESTE

Et le destin aussi te va donner la mort.

CLYTEMNESTRE

Mon fils, crains les imprécations d'une mère.

ORESTE

Ma mère ? toi, qui m'as abandonné à l'infortune !

ESCHYLE (- 458), *Les Choéphores*, trad. La Porte du Theil, 1795

Extrait d'*Œdipe roi* de Sophocle

Œdipe, comme Gennaro, ne voit pas la vérité sur son identité alors qu'il y touche. Jocaste, comme Lucrèce, le protège d'une vérité horrible.

ŒDIPE

Y a-t-il quelqu'un d'entre vous, qui êtes ici, qui connaisse ce pasteur dont il parle, soit qu'il l'ait vu aux champs, ou à la ville ? Répondez, car le temps est venu d'éclaircir ceci.

LE CHŒUR

Je pense qu'il n'est autre que ce campagnard que tu désirais voir ; mais Jocaste te le dira mieux que tous.

ŒDIPE

Femme, penses-tu que l'homme à qui nous avons commandé de venir soit le même que celui dont il parle ?

JOCASTE

De qui a-t-il parlé ? Ne t'en inquiète pas ; ne te souviens plus de ses paroles vaines.

ŒDIPE

Il ne peut se faire qu'à l'aide de tels indices je ne rende pas manifeste mon origine.

JOCASTE

Par les dieux ! si tu as quelque souci de ta vie, ne recherche pas ceci. C'est assez que je sois affligée.

ŒDIPE

Aie courage. Même si j'étais esclave depuis trois générations, tu n'en serais abaissée en rien.

JOCASTE

Cependant, écoute-moi, je t'en supplie ! Ne fais pas cela.

ŒDIPE

Je ne consentirai point à cesser mes recherches.

JOCASTE

C'est dans un esprit bienveillant que je te conseille pour le mieux.

ŒDIPE

Ces conseils excellents me déplaisent depuis longtemps.

JOCASTE

Ô malheureux ! plaise aux dieux que tu ne saches jamais qui tu es !

ŒDIPE

Est-ce que quelqu'un ne m'amènera pas promptement ce pasteur ? Laissez celle-ci se réjouir de sa riche origine.

JOCASTE

Hélas, hélas ! malheureux ! C'est le seul nom que je puisse te donner, et tu n'entendras plus rien de moi désormais !

LE CHŒUR

Œdipe, pourquoi s'en va-t-elle, en proie à une âpre douleur ? Je crains que de grands maux ne sortent de ce silence.

ŒDIPE

Qu'il en sorte ce qu'il voudra ! Pour moi, je veux connaître mon origine, si obscure qu'elle soit. Orgueilleuse d'esprit, comme une femme, elle a honte peut-être de ma naissance commune. Moi, fils heureux de la destinée, je n'en serai point déshonoré. La bonne destinée est ma mère, et le déroulement des mois m'a fait grand de petit que j'étais. Ayant un tel commencement, que m'importe le reste ? Et pourquoi ne rechercherais-je point quelle est mon origine ?

SOPHOCLE (- 495), *Œdipe roi*, trad. Leconte de Lisle, 1877

Extrait de *Médée* de Sénèque

Médée a plus d'un point commun avec Lucrèce : changeant, excessive dans la colère comme la magicienne est experte en poisons et c'est dans l'amour, qui inspire la terreur et dont, une infanticide. Dans cet extrait, elle est comme Lucrèce, il faudrait se débarrasser. présentée comme un personnage ambigu et

LE CHŒUR

Où court cette ménade furieuse, dans l'égaré de son amour cruel ? Quel nouveau crime nous prépare la violence de ses transports ? Son visage est crispé de colère ; elle agite fièrement sa tête avec des gestes effrayants, et menace le roi lui-même. Croirait-on, à la voir, que c'est une exilée ? À l'ardente rougeur qui colorait ses joues succède une horrible pâleur ; toutes les teintes paraissent tour à tour sur sa figure changeante. Elle porte ses pas de tous côtés, comme une tigresse à qui on a dérobé ses petits parcourt dans sa fureur les forêts du Gange.

Ainsi Médée ne sait maîtriser ni sa rage ni son amour. L'amour et la rage conspirent ensemble dans son cœur : que va-t-il en résulter ? Quand cette furie de la Colchide quittera-t-elle ce pays ? Quand délivrera-t-elle notre royaume et nos rois de la terreur qu'elle inspire ?

Ô Soleil, ne retiens plus les rênes de ton char ! Que la nuit bienfaisante vienne à grands pas éteindre ta lumière, et que l'astre brillant qui la précède se hâte de terminer ce jour si plein d'alarmes !

SÉNÈQUE (61), *Médée*, trad. M. E. Greslou, 1834

Extrait d'Ion d'Euripide

Créuse, violée par Apollon, a eu un fils qu'elle a abandonné. Sans qu'elle l'ait identifié, cet enfant sera adopté par son mari. Par dépit, elle tente de l'empoisonner. L'extrait qui suit est la scène de reconnaissance entre la mère et le fils. Ici, c'est une fin heureuse...

n°156 | décembre 2012

ION

Hélas ! hélas ! que de larmes coulent de mes yeux, quand je songe que ma mère, victime d'une union clandestine, m'exposa furtivement, et ne m'a pas nourri de son lait ; mais que, voué à l'obscurité, j'ai mené une vie servile dans le temple du dieu ! Objet des faveurs du dieu et des rigueurs de la fortune, dans l'âge fait pour le bonheur, et qui sollicite les tendres soins d'une mère, je fus éloigné de son sein et privé de ses caresses. Hélas ! sans doute elle fut aussi malheureuse, elle qui souffrit la même privation, et ne put connaître les joies de la maternité. Et maintenant que je retrouve ce berceau, je le consacrerai au dieu comme une offrande, pour ne point pénétrer ce secret que je redoute. Si c'est une esclave qui m'a donné le jour, il sera plus cruel pour moi de trouver ma mère que d'ensevelir mon malheur dans le silence. Ô Phébus, je dédie ce berceau à ton temple... Mais que fais-je ? N'est-ce pas m'opposer à la volonté du dieu qui m'a conservé les indices propres à découvrir ma mère ? Ouvrons ; il faut oser ; je ne saurais échapper au destin. Pourquoi vous a-t-on dérobées à ma vue, bandelettes sacrées, et vous, liens dans lesquels furent gardés les objets qui me sont chers ? Voici l'enveloppe de la corbeille arrondie ; qu'elle est fraîche et bien conservée, grâce à un miracle divin ! Le tissu de jonc en est intact, et cependant il s'est passé bien du temps.

CRÉUSE

Dieux ! quel objet a frappé mes regards !

ION

De tout temps tu as su garder le silence.

CRÉUSE

Ah ! le silence n'est plus de saison. Cesse tes avis. Je vois le berceau dans lequel je t'exposai autrefois, ô mon fils, après ta naissance, dans la grotte de Cécrops, sous les roches de Macra. Oui, j'abandonne cet autel, dussé-je mourir !

ION

Qu'on la saisisse ! Une fureur divine l'a poussée à quitter cet asile. Chargez ses mains de chaînes.

CRÉUSE

La mort seule pourra mettre fin à vos violences, car je ne quitterai ni toi, ni ce berceau, ni ce qu'il contient.

ION

Quelle indignité ! Elle croit s'emparer de moi par ses artifices.

CRÉUSE

Non ; mais je trouve en toi un être chéri.

ION

Moi, chéri de toi ! Mais n'as-tu pas voulu m'empoisonner ?

CRÉUSE

Oui, tu es mon fils ; et c'est ce qu'il y a de plus cher pour une mère.

ION

Cesse tes artifices ; il me sera aisé de te confondre.

CRÉUSE

Mets-moi à l'épreuve, mon fils, c'est tout ce que je désire.

ION

Cette corbeille est-elle vide ? ou bien que contient-elle ?

CRÉUSE

Les langes dans lesquels je t'ai exposé.

ION

Peux-tu les faire connaître avant de les avoir vus ?

CRÉUSE

Si je ne le fais, je consens à mourir.

ION
Parle ; ton assurance a quelque chose d'étrange.
CRÉUSE
Regarde d'abord cette couverture que j'ai tissée dans ma jeunesse,
ION
De quel genre est-elle ? Il y a bien des tissus que font les jeunes filles.
CRÉUSE
Le travail en est imparfait et décèle une main novice !
ION
Ne crois pas m'abuser ainsi. Quelle figure représente-t-elle ?
CRÉUSE
On voit la Gorgone au milieu du tissu.
ION
Ô Jupiter ! quel destin me poursuit ?
CRÉUSE
Les franges figurent des serpents, à la manière de l'égide.
ION
Voilà ! c'est le tissu tel que je le trouve.
CRÉUSE
Ô antique ouvrage de mes mains virginales !
ION
Est-ce le seul objet sur lequel tu puisses si bien rencontrer ?
CRÉUSE
Il y a encore des serpents d'or d'un antique travail.
ION
Présent de Minerve, qui veut que ces bijoux accompagnent l'enfance.
CRÉUSE
À l'imitation de l'antique Érichthonius.
ION
Dans quel but, à quel usage ces bijoux d'or, dis-moi ?
CRÉUSE
Ils servent de collier, mon fils, à l'enfant nouveau-né.
ION
Il y est. Et le troisième objet, quel est-il ?
CRÉUSE
Je posai près de toi un rameau d'olivier détaché de l'arbre qui le premier germa sur le rocher de Minerve. S'il y est encore, il n'a pas perdu son vert feuillage ; car il fleurit sur une tige immortelle.
ION
Ô ma mère, qu'avec plaisir je te revois, et j'embrasse avec joie ton visage chéri !
CRÉUSE
Ô mon fils, ô toi qui m'es plus cher que la lumière du soleil (que le dieu me pardonne !), je te presse entre mes bras, bonheur inespéré ! toi que j'ai cru englouti avec les morts dans le sombre.

EURIPIDE (421), *Ion*, trad. M. Artaud, Paris, Charpentier libraire-éditeur, 1842

ANNEXE 7 = COMPTE RENDU D'UNE RENCONTRE AVEC LUCIE BERELOWITSCH

Rencontre avec Lucie Berelowitsch, metteuse en scène et Kevin Keiss, dramaturge, le 12 janvier 2013, au cours d'un stage organisé par le Trident et animé par l'ANRAT organisé par le Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville.

Comment avez-vous procédé pour travailler avec l'équipe ? Au vu de l'investissement physique et collectif sur le plateau, nous nous demandons si vous y êtes allés directement ou s'il y a eu un temps préalable de travail à la table.

Lucie Berelowitsch – Avant le travail de plateau, il y a eu une première étape à la table, à Suresnes en septembre, avec les comédiens. Puis, une période de travail entre la metteuse en scène et le dramaturge, autour des enjeux historiques de la pièce, de la fonction des personnages, de la façon dont on peut appréhender une œuvre romantique aujourd'hui, etc. Cette période s'est nourrie de lectures nombreuses, de films, de tableaux. Il y a eu aussi un travail avec la scénographe et la costumière. Au plateau, on a d'abord réfléchi avec le chorégraphe à l'occupation de l'espace et au travail du corps. Il s'agissait de déterminer quels enjeux pourraient être à l'initiative des impulsions physiques du jeu, la difficulté étant de savoir à quel moment donner des pistes et une nourriture littéraire ou de références artistiques, sans que ça perturbe le plateau.

Quelles références ont nourri la création ?

L. B. – On peut citer entre autres l'exposition Canaletto-Guardi, que j'ai demandé aux comédiens de voir, les films *Faust* de Sokourov et *La Chair et le Sang* de Verhoeven, les poèmes de Marina Tsvetaïeva ou *César doit mourir* des frères Taviani. Ce film raconte la représentation de *Jules César* de Shakespeare dans une prison ; il montre comment chaque mot, prononcé par les prisonniers, devient, par la force des choses, contemporain, comment tout dans la pièce résonne avec le monde d'aujourd'hui. Pour nous aussi, il s'agit de trouver comment la pièce d'Hugo peut résonner avec justesse sans vouloir « faire contemporain » de façon artificielle. J'ai aussi demandé aux comédiens de voir la *Lucrèce Borgia* d'Abel Gance avec Artaud dans le rôle de Savonarole. D'autres références : Pasolini, des tableaux de la Renaissance, Goya... Sur le rapport entre Lucrèce et Gennaro, on a regardé des représentations de vierges à l'enfant, mais aussi la Sainte-Thérèse du Bernin, dont on ne sait si

la représentation exprime le plaisir sensuel ou l'extase religieuse.

Quels sont vos choix en ce qui concerne le jeu ?

L. B. – Souvent, on a peur d'en « faire trop », peur des excès de lyrisme, ce qui mène à prôner une distance ironique avec le texte. La question peut se poser avec celui d'Hugo. Mais il y a de notre part une volonté de jouer au premier degré, de ne pas vouloir être plus intelligent que le texte, de vivre la pièce en direct. D'où le choix pour Gennaro d'un comédien de dix-huit ans, parce qu'il faut la naïveté de cet âge pour faire entendre certains passages sans la distance d'un comédien expérimenté.

Vous parlez dans la note d'intention d'« émotions premières » ; ont-elles guidé le travail de plateau ?

L. B. – Pour prendre l'exemple du jeu de Marina Hands, on s'est dit que dans le texte de Victor Hugo tout se fait au présent. Les personnages ne peuvent pas comprendre la situation avant de dire, il ne faut donc pas jouer dans une phrase la phrase d'après. Dans cet univers où tous les personnages sont en survie, en danger, en prise avec le réel, on agit par instinct, sans prendre de recul. D'ailleurs, ils n'agiraient pas ainsi s'ils avaient du recul. Par exemple, le groupe de garçons se rend bien compte qu'il y a des choses bizarres, mais ils décident de ne pas approfondir et se lancent dans l'action. Il faut donc jouer en direct, et pour cela on a distingué dans le texte de Lucrèce les moments où elle est lyrique, triviale, concrète, violente, tragique, drôle... Chaque phrase peut porter une émotion différente, avec des pics de contraste qui définissent le personnage.

Kevin Keiss – Ces contrastes présents dans l'écriture nous ont guidés de façon importante. Jusque dans la ponctuation : les points et même les virgules peuvent être des « trampolines », des points d'ancrage pour le jeu.

Il y a au cours du spectacle des bascules rapides, des renversements d'un registre à l'autre.

K. K. – Ils viennent de l'écriture. On est obligé de se positionner par rapport à elle.

On est loin de votre précédent spectacle, *Juillet* d'Ivan Viripaev, qui était plutôt un texte-matériau. Comment passez-vous d'une forme de création à l'autre ?

L. B. – C'est la première fois que je travaille

sur un texte avec des personnages et une structure qu'on ne peut pas éviter. J'ai eu un coup de cœur pour le texte. Ce n'est pas une décision rationnelle, parce que je ne suis pas à l'aise avec le concept de personnage ni avec celui de dialogue. Mais j'ai eu le sentiment d'un dialogue avec *Lucrèce*, c'est un coup de cœur amoureux pour un texte qui m'a bouleversée et intriguée. C'est aussi un défi : c'est quoi, monter la pièce maintenant ? En fait ça rejoint *Juillet* : dépendance amoureuse, pulsions, personnages en survie, nécessité de la parole pour continuer à vivre. Le rapport au langage est comparable, avec sur chaque phrase une lutte et une énergie spécifique, qui mènent à la recherche, que je fais toujours, du rythme intérieur du personnage. Il y a donc une continuité de démarche, d'autant plus que l'éclairagiste (Sébastien Michaud) et le musicien (Sylvain Jacques) sont les mêmes.

Le spectacle est-il inspiré par des références théâtrales, par d'autres spectacles ou metteurs en scène ?

L. B. – Il y a des metteurs en scène qui sont fondateurs pour moi, que j'aime dans leur travail avec les acteurs, mais ça reste du domaine de l'intime et je ne m'inspire pas d'eux. Nous avons parlé ensemble de la mise en scène de *Lucrèce Borgia* par Antoine Vitez en 1985, mais personne dans la troupe ne l'a vue. Nous avons lu les notes consacrées par Vitez à ce spectacle.

Votre spectacle n'est pas sans rappeler ceux de Vladimir Pankov par l'importance du travail collectif.

L. B. – Nous avons fait la même école de théâtre et musique à Moscou, le GITIS. Nous y avons travaillé sur la façon de passer du corps au texte, du texte au rythme, du rythme au chant. À propos de *Lucrèce Borgia*, me revient l'image d'un des professeurs du GITIS, qui évoquait les balais fabriqués en Russie avec des brindilles de bois. On peut casser une ou deux brindilles, mais pas vingt brindilles rassemblées. De même, *Lucrèce Borgia*, ce n'est pas *Lucrèce* et neuf acteurs, mais bien un collectif de dix comédiens, une équipe. L'énergie de groupe est très importante, ce qui n'est pas forcément ce qu'on peut attendre *a priori* du théâtre français. Mais je suis persuadée qu'il y aura à l'avenir de plus en plus de collectifs comme le nôtre : un groupe de comédiens de la même génération qui rêve ensemble.

Est-ce que la situation de Marina Hands dans ce groupe masculin n'a pas été dure pendant les

répétitions et sur le plateau, avec la violence qui y règne souvent ?

L. B. – Elle était plus habituée à jouer avec des comédiens qui ont chacun leur rôle à défendre, et pas avec des gens qui travaillent ensemble de manière chorale et dont chacun peut prendre la parole sur la mise en scène, la scénographie, les costumes, etc. Elle a aimé cette expérience et la cohésion de la troupe. Celle-ci est d'ailleurs en grande partie constituée par les retrouvailles de comédiens qui se connaissent depuis longtemps. La résidence d'un mois et demi à Cherbourg a aussi joué sur cette cohésion. Quant à la violence dans le spectacle, elle est suggérée sans être effective. Par exemple, la scène des insultes à *Lucrèce* peut s'apparenter à un viol. Mais celui-ci est seulement symbolique, et la vraie violence faite à *Lucrèce* est l'intrusion dans la bulle de bonheur que constitue l'entrevue entre mère et fils. Dans cette scène, il y a un parti pris pour *Lucrèce*, nous montrons ce qu'elle ressent : le changement de la lumière qui devient bleue et la musique font de ce moment le cauchemar de *Lucrèce*. La scène montre comment se crée un monstre. On ne sait jamais où on en est avec elle. La première phrase qu'elle prononce est celle d'une mère : « Il dort ». On est dans le contraste avec la scène précédente où elle est présentée comme une criminelle effroyable. En fait, tous déversent sur elle leur violence intérieure : Gubetta lui fait une vraie scène de jalousie, Gennaro ne cesse de lui dire des horreurs, le duc de Ferrare la nomme sa servante... Elle est comme une bête traquée, mais elle se relève après chaque chute quoi qu'il arrive.

Comment avez-vous conçu la représentation de la princesse Negroni ?

L. B. – En endossant ce personnage, *Lucrèce/Marina* en fait une incarnation de fantasmes masculins stéréotypés. On a donné une dimension de rêve à la scène avec les lumières. Au départ, quand il s'est agi de distribuer le rôle, les comédiennes disaient qu'il n'existe pas, que cette femme n'est rien. Effectivement, il est vite apparu qu'il n'y a qu'une femme dans la pièce, *Lucrèce*, et qu'elle n'a pas besoin d'une pâle copie. On a pensé à Gubetta pour jouer la princesse. Ça marchait très bien, mais c'était compliqué par rapport au texte de Gubetta dans la même scène, qu'il était nécessaire de conserver. L'évidence de *Lucrèce* pour ce rôle s'est imposée : *Lucrèce* est toutes les femmes. De plus, le texte y invite : par exemple le palais Negroni touche au palais Borgia. Marina Hands a remarqué que jouer aussi Negroni

la dispensait de jouer les femmes fatales auparavant, parmi toutes les autres figures de femme qu'elle incarne.

Dans la scène finale, le sentiment maternel n'est-il pas combattu par le désir et la tentation de l'inceste ?

L. B. – Lui est attiré sensuellement par elle, c'est joué ainsi. Mais c'est l'idée de la gémellité qui est mise en avant : Lucrece et Gennaro se reconnaissent en l'autre, ce que suggère la confusion des corps, quand on ne sait plus à qui appartient la main qui touche le visage, par exemple. Leur instinct les fait se sentir bien l'un avec l'autre, dès leur première rencontre (« J'ai une pente à me confier à vous »). Leur rapprochement physique est plus animal qu'érotique, c'est comme une louve et son petit imbriqués l'un dans l'autre. En fait, ce sont les autres qui voient l'inceste alors que ce n'est pas explicite dans leur relation. Tout le monde le voit à part eux. Cette ambiguïté est portée par le jeu de Marina Hands : face à son fils, elle ne connaît pas les gestes qui conviennent, elle a peur de l'effaroucher, elle hésite.

K. K. – Il y a des variantes de la dernière scène, dans lesquelles Lucrece et Gennaro se disent tout ce qu'ils n'ont pas pu se dire avant, explicitant très clairement leurs relations. Nous avons pensé à les utiliser, mais nous nous sommes rendu compte d'une part qu'elle était trop univoque, et d'autre part que cette scène était en fait jouée, avant, au fil de la pièce, par les corps. Nous les avons lues avec les comédiens mais y avons renoncé.

Le son a une grande présence dans le spectacle.

L. B. – On peut s'y intéresser et suivre sa partition très construite. Mais on peut aussi ne

pas en être conscient, parce qu'il est en lien organique avec le dialogue et parfois presque imperceptible. Sylvain Jacques utilise une quinzaïne de sons différents. Le son spatialisé, en multidiffusion, englobe les spectateurs dans l'espace de la fiction. Quant aux chansons, elles relèvent de traitements différents. La chanson *Plague* de Crystal Castles qui accompagne la scène de l'humiliation de Lucrece conditionne la création sonore pour l'acte I, construite autour d'elle. Par exemple, le son de vent qui la suit crée un contraste fort. Dans la scène de l'orgie, la musique est au contraire diffusée comme en sourdine, ou venant de loin ; c'est un son suggestif, comme si chaque personnage vivait sa propre fête sur un mode onirique.

Sur quoi repose le choix des costumes ?

L. B. – D'une part, ils évoquent trois strates de temps sur lesquelles repose le spectacle : la Renaissance, le XIX^e romantique et l'époque actuelle. D'autre part, ils sont conçus pour mettre en valeur les corps, pour qu'on voie les mouvements ; ils sont au service des corps. Il y a aussi un désir de s'amuser avec les couleurs et les matières, en particulier pour le groupe des jeunes hommes. Leurs costumes peuvent évoquer à la fois un univers baroque et une excentricité rock à la Mick Jagger ou à la David Bowie. On s'est inspiré pour les décors et les costumes d'une expression de Théophile Gautier, « rêve d'architecture », qui renvoie à l'Italie rêvée par Hugo pour la pièce. L'atelier de costumes était installé sur place pendant les répétitions. Nous avons cherché ensemble chaque personnage à partir de propositions de la costumière, dans un dialogue entre elle, l'éclairagiste, les comédiens, la metteuse en scène.

Compagnie Les 3 sentiers. Mise en scène : Lucie Berelowitsch. Musique : Sylvain Jacques. Lumières : Sébastien Michaud. Costumes : Kristelle Paré. Conseil chorégraphique : Nasser Martin Gousset. Régie générale : François Fauvel. Compositeur et répétiteur : chœur des moines Vincent Leterme. Administration de production : Fanny Descazeaux. Avec Guillaume Bachelé, Pierre Devérines, Antoine Ferron, Jonathan Genet, Julien Gosselin, Marina Hands, Thibault Lacroix, Rodolphe Poulain, Nino Rocher, Élie Triffault.

Production Compagnie Les 3 sentiers, les producteurs associés de Normandie : le Trident-Scène nationale de Cherbourg-Octeville, le Préau-Centre dramatique régional de Basse-Normandie, le Théâtre des 2 rives-Centre dramatique régional de Haute-Normandie et la Comédie de Caen-Centre dramatique national de Normandie. Avec l'aide à la production dramatique de la DRAC Basse-Normandie, de la Région Basse-Normandie et du Conseil général de la Manche. Avec le soutien de la Spedidam et de la Ville de Cherbourg-Octeville. Avec la participation artistique du Jeune Théâtre national et du Théâtre national de Bretagne.

Les auteurs tiennent à remercier Lucie Berelowitsch et Sylvain Jacques, ainsi que Cécile Colin et Madeline Mallet, chargées des relations publiques au Trident. Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est interdite.

CRDP de l'académie de Caen : edition@crdp.ac-caen.fr

Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville : cc@trident-sn.com

Contact CRDP de l'académie de Paris : crdp.communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,
conseiller théâtre, département Arts et
Culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN lettres-théâtre
Cécile MAURIN, chargée de mission lettres,
CNDP

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR lettres-
théâtre

Auteurs de ce dossier

Isabelle EVENARD
Sophie VITTECOQ

Directeur de la publication

Patrice RODER, directeur du CRDP
de l'académie de Caen

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,
conseiller théâtre, département Arts et
Culture, CNDP

Suivi éditorial

Céline FRESQUET-BRIÈRE, responsable
d'édition du CRDP de l'académie de Caen

Maquette et mise en pages

Claire LECOURT, CRDP de l'académie de Caen
D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 210-6556

ISBN : 978-2-86618-601-2

Retrouvez sur ► <http://www.cndp.fr/crdp-paris/> l'ensemble des dossiers « Pièce(dé)montée »