

Hypokhâgne, option théâtre
Corrigé du commentaire dramaturgique. *Lucrèce Borgia*, acte III, scène finale
Proposition de plan

Introduction

- Mise en contexte :

- *Lucrèce Borgia*, pièce composée par Victor Hugo en 1833, après l'échec et l'interdiction par la censure du *Roi s'amuse*, en 1832.
- Drame qui relève d'un genre nouveau, défini et défendu par la préface de *Cromwell* en 1827 + volonté d'atteindre un public large et divers. Ainsi, LB est représentée dans un théâtre des boulevards, consacré aux genres populaires de la scène historique et du mélodrame, le Théâtre de la Porte Saint-Martin.

- Situation :

- La pièce se déroule à la fin du XV^{ème} siècle, entre Venise et Ferrare. Elle se fonde sur l'histoire, largement romancée, de Lucrèce Borgia, fille du pape Alexandre VI, à laquelle sont attribués de nombreux crimes, et notamment une relation incestueuse avec son frère Jean Borgia, avec lequel elle aurait eu un enfant caché.
- La pièce d'Hugo évoque la relation entre Lucrèce et cet enfant, Gennaro, capitaine aventurier qui ignore l'identité de sa mère. Alors que Lucrèce tente de s'approcher de Gennaro et de le protéger, ce dernier voit s'accumuler les raisons de la haïr.
- Dans le troisième et dernier acte de la pièce, Lucrèce entreprend de punir les compagnons de Gennaro, qui l'ont insultée : elle les réunit dans le Palais Negroni, afin de les empoisonner au cours d'un souper fastueux. Mais, lorsqu'elle vient savourer sa vengeance, elle constate, stupéfaite, que Gennaro fait partie des convives.
- Dans cette dernière scène, Lucrèce a demandé aux moines qui l'accompagnaient de la laisser seule avec le jeune homme : tandis que les seigneurs agonisent dans la pièce adjacente, Lucrèce tente de convaincre Gennaro de boire un contrepoison. Mais la situation se retourne contre elle, puisque le soldat menace de la tuer, pour venger ses amis assassinés. Nous assistons à l'ultime plaidoyer de Lucrèce, qui paraît faire hésiter Gennaro, avant que l'intervention de son ami Maffio le rappelle à la vengeance. Ainsi, Lucrèce meurt en avouant son identité à Gennaro : le dénouement s'accompagne donc d'une reconnaissance, *in extremis*.
- => Problématique : Dans quelle mesure le duel entre Lucrèce et Gennaro conclut-il le parcours des personnages, en apportant une réponse aux problèmes moraux posés par la pièce ?
- En poussant la tension dramatique à son paroxysme, cette ultime confrontation semble clore l'action dans un spectaculaire carnage (I). Elle est aussi le lieu d'un procès très problématique, dans lequel les rôles du bourreau, de la victime et du juge semblent mal définis (II). A l'incertitude morale s'ajoute alors une ambiguïté esthétique, liée à la position finalement inconfortable du lecteur, face à une scène à la tonalité hybride (III).

I. De la péripétie à la catastrophe : une habile construction de la tension dramatique

= Extrait fondé sur une succession de renversements de situations qui mènent Lucrece à la mort, après une succession de retardements qui nourrissent la tension dramatique.

A. L'espace comme piège et comme tombeau

- Intérieur, espace clos. « Les portes sont refermées » : piège conçu par Lucrece pour ceux qui l'ont bafouée : cf. première réplique de Gennaro, qui rappelle à L les conséquences de son stratagème. = Espace, premier indice de la péripétie qui se retourne contre LB.

- + « Lampes mourantes » : atmosphère crépusculaire, mais aussi, symboliquement annonce de la mort de Lucrece. + espace sans doute ravagé par la fête orgiaque de la Princesse Negroni, qui s'est transformée en scène morbide.

- Non seulement l'espace scénique est mortifère, mais la mort contamine aussi l'espace dramaturgique (rappeler que les compagnons de Gennaro, accompagnés par les moines, sont en train d'agoniser de l'autre côté des portes)

=> Lucrece, clairement menacée de mort, devrait être en position de faiblesse dans cet extrait (femme face à un jeune homme armé, qui semble décider à se venger). Mais Hugo entretient les attentes du spectateur en faisant évoluer le rapport de force.

B. Dynamiques du dialogue et rapports de pouvoir

- Deux mouvements très nets dans l'extrait, marqués par le volume de parole : d'abord deux longues tirades de Lucrece, entourée de courtes répliques de Gennaro ; puis, après l'intervention de la voix, échange de très courtes répliques (stichomythies) entre Lucrece et Gennaro.

- => Question du rapport de force dans cette scène :

➔ En monopolisant la parole (l. 1-33), Lucrece non seulement retarde l'assassinat, mais parvient presque à l'éviter (cf. l. 34, « Gennaro, ébranlé » et l. 36-37, qui peut avoir le statut de didascalie interne). Lucrece semble reconquérir, grâce à la parole, le pouvoir qu'elle a elle-même abdiqué en s'enfermant seule avec Gennaro.

➔ Faux espoir brisé à partir de la l. 37, Rupture à partir de l'intervention de « La Voix » (= première interprétation : Maffio qui rappelle à Gennaro sa promesse de le venger) : ironie dramatique (personne n'écouterait les cris de détresse de Lucrece au dehors, mais c'est une voix venue du dehors qui précipite sa fin).

➔ A partir de la l. 42, non seulement répliques très brèves, refus d'écouter de Gennaro (donc impossibilité de parler pour Lucrece), mais substitution de la force physique au pouvoir de la parole (cf. didascalies v. 42, 44, 49)

C. Une mort stupéfiante

- Mort de Lucrece, très rapide et brutale (l. 49-50)

- Mort qui s'accompagne, d'une manière très surprenante, de l'aveu de Lucrece (l. 50), presque formulé, mais refusé durant toute la scène alors qu'il aurait, peut-être, pu la sauver (sous-entendus de Lucrece, l. 9-10, l. 16-17, l. 31-32)

- => Subversion du schéma traditionnel du dénouement : reconnaissance, par les personnages, de leur liens familiaux = péripétie qui conduit au dénouement (cf. Œdipe, où la

reconnaissance précède la catastrophe, et la précipite). Ici, la reconnaissance suit la catastrophe (la mort du personnage) : aveu de Lucrece reporté et très problématique. Ne change pas le cours de l'action : change seulement l'image que Gennaro, et le spectateur, emportent d'elle, mais aussi l'image que Gennaro peut avoir de lui-même.

⇒ Le mot « fin » suit immédiatement cet aveu : pas de didascalie indiquant la réaction de Gennaro : réaction à définir, à l'instar du difficile jugement qui semble demandé au spectateur.

II. Un procès problématique : l'indéfinition des rôles

A. *Un habile plaidoyer*

- Habileté de l'argumentation de Lucrece
 - ➔ Diversité des arguments évoqués par Lucrece pour que Gennaro l'épargne : fait appel à son code d'honneur (l. 4-5 et l. 31-33 : début de la première tirade, fin de la deuxième) ; implore la possibilité de se repentir (l. 11, 13 + l. 18-28) => convocation de valeurs morales et religieuses + tout en jouant sur divers sentiments (culpabilité, pitié), place Gennaro dans une position de toute puissance, quasi divine (l. 23, 24, 26) : multiplication des références christiques.
 - ➔ Utilisation des pronoms : vouvoiement ➔ tutoiement qui marque une volonté de rapprochement (l. 7-13, et répliques suivantes). + A partir de la l. 20, parle d'elle-même à la troisième personne, comme pour donner plus d'objectivité à la conversion, comme si la Lucrece repentante existait déjà.
 - ➔ Transforme radicalement l'image qu'il peut avoir d'elle : ainsi, tout en s'avouant criminelle (sans rappeler évidemment en quoi consistent exactement ses crimes, l. 11-13), insiste surtout sur sa position de victime : victime de la sévérité de Gennaro (l. 7-8, 25-26).
 - ➔ Apparaît alors la figure (totalement opposée à celle de la criminelle) d'une Lucrece généreuse, capable de s'oublier au profit de l'autre (l. 23-24).

B. *Manipulation ou angoisse d'une mère ?*

- Plusieurs façons d'interpréter cette habileté rhétorique et possibilités de jeu que cela entraîne pour la comédienne :
 - ➔ Repentir sincère (dont elle a fait part à Gubetta depuis le début de la pièce) ? Volonté d'échapper au mal et de se tourner vers le bien ? L'imagerie religieuse ne serait pas alors inventée dans l'instant mais découlerait d'un désir profond et ancien de la part de Lucrece, monstre qui contiendrait la possibilité d'une sainte.
 - ➔ Volonté de protéger Gennaro, en l'empêchant de commettre un acte horrible (le matricide) : cf. dans sa première tirade, passages où établit un rapport de protection avec Gennaro (l. 8-10) = marques d'affection dans la façon, tout à fait maternelle, dont elle s'adresse à lui (cf. l. 31 : « mon Gennaro »), renforcées, par contraste, par la distance avec laquelle Gennaro lui parle (« vous » + madame). + noter que son argumentation, pour être habile, n'en est pas moins désordonnée et cyclique, comme si elle multipliait les idées, les hypothèses susceptibles de convaincre Gennaro avant de revenir à son point de départ (la lâcheté) : trouble du personnage ?
 - ➔ Instinct de conservation : Lucrece chercherait aussi (surtout ?) à sauver sa vie ?
- Ambiguïté du personnage renforcée par son aveu final :

- Entraîne d'une certaine manière Gennaro dans l'horreur (le vengeur devient matricide) et détruit définitivement le pur roman que Gennaro s'était construit (celui d'une mère idéale, victime de la cruauté des Borgia).
- Mais, selon une autre lecture, il s'agit d'un aveu irrépressible, retenu durant toute la scène, et possible seulement dans la mort : Lucrèce ne peut s'avouer mère de Gennaro que lorsqu'elle n'aura plus à affronter son regard, donc son possible mépris (l. 16-17). = Aveu qui témoigne plus globalement de l'impossibilité de leur relation (ils ne peuvent se reconnaître comme mère et fils que dans la mort).

C. *Gennaro : justicier ou bourreau ?*

- Gennaro depuis le début de la pièce défini comme un héros chevaleresque, obéissant à un code d'honneur : il est assez logique que Lucrèce invoque l'argument de la lâcheté au début et à la fin de ses tirades. Noter que c'est l'argument qui semble le plus toucher Gennaro, puisqu'il précède directement son hésitation, l. 34.
- Deuxième signe du code d'honneur auquel obéit Gennaro : le rappel de Maffio (Maffio a sauvé la vie de Gennaro, Gennaro a promis de l'aider en toutes circonstances → c'est la fidélité qui motive son revirement).
- Mais l'application de ce code d'honneur transforme, paradoxalement, Gennaro en bourreau – avec l'accomplissement, sur scène, d'un meurtre horrible pour le spectateur, qui sait que Gennaro est le fils de Lucrèce, et que Lucrèce lui a effectivement sauvé la vie à l'acte II. Noter que la parole de Gennaro devient, après l'intervention de « La Voix », très brutale, saccadée : ses trois dernières répliques sont des monosyllabes (« non ») + application directe de la violence (cf. didascalie l. 42).
- + De manière ironique, intervention du « frère de cœur » de Gennaro fait de lui un criminel, un Borgia, alors que sa propre mère tentait de le détourner de cet acte sanglant, qui ressemble beaucoup aux crimes des Borgia.

D. *Une ambiguïté inscrite dans l'espace : la position problématique du spectateur*

- Les portes sont doubles : « une porte bâtarde » « une grande et très large porte à deux battants » (description significative : si la porte large indique la noblesse du lieu, la porte « bâtarde », celle par où entre Lucrèce, peut renvoyer symboliquement aux origines troubles des personnages : Lucrèce, fille d'un pape et d'une prostituée ; Gennaro, fils d'un frère et de sa sœur).
- Les lampes mourantes sont elles aussi ambiguës : on peut y voir un signe de mort (cf. supra), mais aussi l'indice que la nuit est bien avancée : l'aube (la vérité ?) sont proches.
- + Surtout, espace totalement clos, mais qui est ouvert en direction du spectateur : possibilité de traiter cette scène comme un duel que le spectateur surprendrait, derrière un quatrième mur (interprétation intimiste de l'espace : table, lumières tamisées) ; possibilité également que les comédiens prennent à parti le spectateur. En effet, même s'il n'y a pas d'adresse directe au public dans les répliques des personnages, on peut noter que le spectateur est fortement impliqué dans la scène, par les informations dont il dispose, qui le placent en position de supériorité par rapport aux personnages : le spectateur a deviné depuis longtemps que Gennaro était le fils de Lucrèce (pour lui, ce n'est pas une surprise) => Il paraît difficile de traiter le spectateur comme un simple

témoin, ou comme un voyeur. Il est engagé dans la scène, et même complice (par ses connaissances), du personnage le plus problématique, Lucrece Borgia.

⇒ Scène, qui pourrait paraître stéréotypée à la première lecture, mais qui ne l'est pas : instabilité des rôles du bourreau et de la victime => impossible jugement où résident, à mon avis, les enjeux sociaux et politiques de la pièce, soulignés par Hugo dans sa préface.

III. Entre tragédie, mélodrame et opéra : quels codes de représentation ?

A. *Réminiscences de la tragédie*

- Hugo connu pour la critique de la tragédie qu'il développe dans la *Préface de Cromwell*.
- Pourtant, de façon assez étonnante, cette scène est marquée par de nombreuses réminiscences de la tragédie antique et classique :

➔ La salle du palais Negroni évoque assez fortement le huis-clos tragique du palais à volonté, espace mortifère et entouré de mort (cf. ce que nous avons dit sur Bajazet) : on ne peut y vivre, on ne peut en sortir.

➔ L'intervention de « La Voix » relève aussi du tragique et de la fatalité : elle fait peser sur Gennaro une prédiction ancienne, évoquée depuis le début de la pièce (cf. la prophétie selon laquelle Gennaro et Maffio doivent mourir le même jour) et rend la mort de Lucrece inéluctable (= mécanisme typiquement tragique : le spectateur sait que le pire va se produire mais veut croire à la possibilité d'une autre fin). Noter la formulation singulière du texte, qui ne précise pas que la voix appartient à Maffio (c'est G qui fait cette déduction). ➔ De multiples possibilités d'interprétation pour cette voix, qui pourrait être soit intérieure (pensée de Gennaro ➔ fatalité intérieure, liée à son origine « borgienne »), soit spirituelle, transcendante (voix de l'Oracle, esprit, fantôme...). Noter que cette voix intervient de manière assez invraisemblable, au moment même où Gennaro semble prêt à gracier Lucrece, au point que certains y ont vu la voix de l'auteur...

➔ Enfin, l'extrait se présente assez nettement comme une réécriture du mythe des Atrides, et notamment d'Electre : le meurtre de Lucrece par Gennaro rappelle celui de Clytemnestre par Oreste – à cette différence que Gennaro ne semble pas avoir conscience, en agissant, qu'il est le fils de Lucrece.

B. *Le choix du spectaculaire, entre mélodrame et opéra*

- Mais Hugo emprunte également au genre populaire contemporain du mélodrame, et à l'opéra, par le choix du spectaculaire, impliquant qu'une attention toute particulière soit accordée au décor, aux costumes et aux accessoires.

➔ La salle du palais, qui met discrètement en œuvre la « couleur locale » chère aux romantiques (« table superbement servie à la mode du quinzième siècle ») et qui, surtout, conjugue de manière frappante désir et mort, dans cette scène comme dans tout l'acte III (le lieu de fête devient lieu de mort)

➔ La tension entre espace scénique et espace dramaturgique peut être concrétisée par le son (agonie des compagnons de Maffio, prières de moines peuvent être entendues sur scène... ; cf. rôle de la musique dans les sc qui précèdent) voire par l'image.

➔ Surtout : spectaculaire du matricide, qui semble avoir lieu sur scène, dans un défi aux bienséances, et qui apparaît comme le point d'orgue de la pièce (le mot « fin » lui succède immédiatement dans le texte).

C. *Le parti pris de l'excès*

- Contrairement aux personnages du mélodrame traditionnel, les personnages construits par Hugo sont ambigus (Lucrèce = variation problématique sur la figure du « traître de mélodrame » ; Gennaro = variation problématique sur la figure du héros)
- Mais ils héritent du mélodrame une forme d'excès (dans le discours comme dans le comportement) :
 - ➔ Pour Lucrèce : excès dans la parole : expressivité extrême de ses tirades (multiplication des exclamations, des questions rhétoriques, des interjections et des phrases nominales, qui évoquent le style du mélodrame + dernière réplique, « clou final », relève elle aussi de l'esthétique du mélodrame)
 - ➔ Pour Gennaro, c'est plutôt l'attitude du personnage qui fait problème : aveuglement face à Lucrèce Borgia paraît en effet peu vraisemblable (depuis le début de la pièce, multiplication des indices qui auraient dû lui faire déduire que Lucrèce est sa mère).
- => Ecart par rapport à la norme qui situe ces personnages à la limite du grotesque (cf. réplique de Gennaro, l. 14-15, qui a presque une dimension burlesque, un côté « quiproquo bourgeois », cf. aussi la dernière réplique de Lucrèce, particulièrement difficile à faire résonner sur scène sans ridicule). => Question de la tonalité et des codes de jeu à adopter : rechercher la vraisemblance psychologique ? une sobriété tragique ? assumer le mélodrame voire le grotesque ?

Conclusion : enjeux pour le plateau

- **Elaboration du décor, des costumes, des accessoires :**
 - Quelle époque de référence ? Fidélité ou non à la « couleur locale » qui semble voulue par Hugo ?
 - Comment rendre compte des multiples significations accordées à l'espace en particulier (piège, tombeau, lieu de désir et de mort) ? Comment traiter la tension entre hors scène et espace scénique ?
 - Définition des costumes, au sujet desquels le texte donne peu d'indications (la didascalie initiale de III, 2 dit seulement que Lucrèce est vêtue de noir)
- **Interprétation des personnages**
 - Problème des motivations de Lucrèce dans cette scène. (Si l'on prend en compte l'ensemble du texte, l'hypothèse d'une Lucrèce purement machiavélique semble à écarter ; il paraît plus intéressant de travailler sur la tension qui traverse tout le texte, entre le monstre manipulateur et la mère prête au sacrifice – tension qui, selon Hugo dans sa préface, fait le lien entre le personnage de Lucrèce et le personnage de Triboulet dans *Le Roi s'amuse*).
 - Problème de l'image laissée par Gennaro : dégradation ultime de l'image du héros ? Tout dépend du statut accordée à la voix, et de la façon dont Gennaro hésite face à Lucrèce puis accomplit le meurtre (façon plus ou moins brutale, plus ou moins volontaire). Cf. Meurtre de Don Salluste par Gennaro.
 - + Question du code de jeu assumé par les comédiens (jeu « psychologique », naturel ; jeu tragique ; outrance et grotesque assumés ?).

- **Statut accordé au spectateur**

- Voyeur, témoin ou complice ? Proximité par rapport à la scène ? Dans quelle mesure est-il interpellé par les personnages ?

- Enjeux de cette scène pour le spectateur contemporain : pourquoi monter *Lucrèce Borgia* aujourd'hui ? Noter que, dans sa préface, Hugo souligne que sa pièce ne se réduit pas à des questions esthétiques, mais pose aussi des questions sociales (« Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle fort et parle haut »).

Pour réfléchir à la mise en scène de *Lucrèce Borgia* : extraits des notes de mise en scène d'Antoine Vitez et Eloi Recoing (son assistant). (Représentation de *Lucrèce Borgia* en 1985 au Festival d'Avignon)

« Le plateau nu, en pente, est le lieu où l'acteur lui aussi est nu, il s'offre et s'expose.

D'abord le premier qui arrive et dit ces mots prophétiques : nous vivons dans une époque...

Puis, à tour de rôle, tous les autres, et surtout la femme, le rôle titre comme on dit, la *prima donna* de qui le spectacle dresse la statue, Nada¹. Ce procédé fait apparaître la nature même de l'œuvre : une série de grands airs séparés par des récitatifs.

Et je me souviens maintenant que c'est cela qui fit l'émerveillement du *Cid*, à Avignon, la première fois dans la cour d'honneur, avec Jorris, puis avec Philippe : Vilar faisait redécouvrir l'œuvre de Corneille comme une succession de morceaux déclamés ; c'était une audace, alors, car la déclamation commençait à avoir mauvaise presse ; déjà la peur d'avoir l'air bête chassait les acteurs vers le naturel, on riait de Sarah Bernhardt et de Mounet-Sully ; et voilà que Vilar, dans un lieu qui n'était pas un théâtre) découpait en tranches la chair fade de la tragédie classique. Tout ce qu'on avait cru emphase devenait alors beauté, grandeur.

C'est en pensant à cela, aussi, que nous allions jouer *Lucrèce Borgia* de cette façon, à cause d'Avignon, de la cour, du mur et de la nudité ». (AV)

« Tout le spectacle doit être produit avec le corps et la parole.

Il cite Jean-Marie Serreau : « Le théâtre est l'art de la parole proférée ». L'étrangeté de la profération doit être exhaussée par un jeu frontal. Il ne s'agit pas de vociférer mais de trouver les caractéristiques d'un jeu en plein air où l'acteur joue pour Dieu, pour la conscience, pour l'humanité ». (ER)

« Là où Hugo écrit « les lampes pâlisent », Antoine rêve au contraire d'inonder le plateau de lumière. Ce sont les yeux qui ne voient plus. « Oculos habent et non videbunt ». Au cœur d'un tombeau rayonnant de lumière la ténèbre gagne.

Tous finiront dans l'orchestra, notre fosse commune, où nous les laisserons agoniser jusqu'à l'extinction des voix » (ER)

¹ Nada Strancar, interprète du rôle de *Lucrèce* dans cette mise en scène.

« L'apparition de Lucrèce est le rêve des agonisants. Mais l'apparition de Gennaro à la fin de la scène est à son tour le rêve de Lucrèce. Et ainsi pourrait-on dire à l'infini ; comme dans un conte de Borges où un homme se demande si quelqu'un d'autre n'est pas en train de le rêver.

On peut lire *Lucrèce Borgia* comme une succession de vagues de rêves, chacun rêvant pour soi, ou le croyant, un fragment du Tout. Rêves gigognes. Mais parfois deux rêveurs ensemble rêvent un temps les mêmes choses ; alors il y a concordance des dialogues, jusqu'à la nouvelle discordance ». (ER)

« Nada change tous les registres de son jeu. C'est le moment ultime, la chance ultime qui lui reste de montrer Lucrèce comme une criminelle et non point comme une victime. Car la scène finale sera de toute façon pour elle, quelque méchante qu'elle soit ». (AV)

« Le rapprochement entre Gennaro et Lucrèce est purement technique. Antoine veut donner à la scène un aspect quotidien » (ER)

« Ou, plus exactement, trouver, dans les souvenirs de la vie quotidienne – et dans l'enfance, surtout dans l'enfance ! -, des modèles d'action qu'ensuite on détourne de leur usage, on prostitue, et dont on fait, littéralement, le montage ». (AV)

« C'est un conflit entre mère et fils à propos d'une cuillère d'huile de foie de morue qu'il ne veut pas avaler. Malgré la parenté thématique avec la scène 6 de l'acte deuxième, l'enjeu est ici différent. Car très vite, devant le refus de Gennaro de boire le contrepoison, Lucrèce n'a plus qu'une préoccupation : sauver l'âme de son fils ; l'empêcher d'accomplir le matricide ». (ER)

« Gennaro est irrésistiblement attiré par les agonisants, gisants de la fête mortelle. Ce serait bien d'entendre sourdre des corps un bruissement de prières murmurées. » (ER)

« Un à un il relève les corps qui ne se soutiennent plus. Corps à corps nocturne, il brasse la tragédie, étreint, comme saint Julien le fit du lépreux, la mort aux visages familiers. C'est une immense déploration qui accompagne la décision de tuer. Lucrèce dit « non » de la tête, de tout son être. Elle croit que quelque chose empêchera Gennaro de la tuer. Son jeu se fonde sur cette conviction. C'est une folie de larmes. Elle se croit intouchable à cause de l'idée d'une protection mythique, du fait qu'elle est sa mère ». (ER)

« Comme Nada dit cela ! Un avertissement, pas une adjuration. C'est ce qui distingue dans le jeu, la tragédie du mélodrame. Sérénité, ires sublimes, avertissements prophétiques : Nada s'est mise du côté du destin. » (AV)

« Œdipe approche de la vérité. Il aide Lucrèce à vomir l'aveu. Quel que soit le lieu où nous jouons, le spectateur rit de la déduction erronée de Gennaro. Hugo l'a voulu ainsi. Il donne au spectateur le sentiment d'être plus intelligent que le personnage qui est sur la scène, ce spectateur que nous sommes, si lucide au théâtre, et qui l'est si peu dès qu'il s'agit de sa propre vie. » (ER)

« Lucrèce n'a souci que du salut éternel de son fils. Elle veut qu'il échappe à la malédiction des Borgia ; elle veut le sauver de lui-même » (ER)

« Antoine me donne l'impression de répéter comme si on devait jouer demain, et en même temps comme si on ne devait jouer jamais ». (ER)

« L'appel de Maffio déclenche l'irréversibilité de la décision. Nous inventerons l'image finale. Nous trouverons le moyen d'y arriver » (AR)