

B É R É N I C E

de

Jean Racine

mise en scène

Lambert Wilson

3 — 20 janvier 2002

Contact Scolaires

Marie-Françoise PALLUY – tél : 04 72 77 40 40 / fax : 04 78 42 81 57

B É R É N I C E

de

Jean Racine

mise en scène	Lambert Wilson
décor	Stéphane Plassier
costumes	Christian Lacroix
lumière	Françoise Michel
musique	Jean-Marie Wilson
coiffures	Madeleine Roland
assistante à la mise en scène	Cécile Guillemot
assistant au décor	Cédric Martineaud
assistante aux costumes	Maritza Reitzman
peintre	Anthony Palliser
conseiller pour les vers	François Regnault

avec,

Paulin	Michel Baumann
Phénice	Charlotte Clamens
Arsace	Fabrice Michel
Rutile	Bernard Musson
Antiochus	Robin Renucci
Suite de Titus	Gil Robert
Titus	Didier Sandre
Bérénice	Kristin Scott Thomas

DUREE DU SPECTACLE : 2H15

3 — 20 janvier 2002

Célestins, Théâtre de Lyon

mardi, mercredi, vendredi, samedi à 20h30 jeudi à 19h30 dimanche à 15h relâche le lundi

Sommaire

A propos de Bérénice...

Entretien avec le metteur en scène

Lambert Wilson

L'équipe artistique réunie autour de Bérénice

Christian Lacroix : le couturier met en scène la femme

Quelques mises en scène marquantes de Bérénice

Racine : la fulgurance d'un jeune auteur

La préface de Bérénice

Eros et Rome

Antiochus, personnage indispensable

« Depuis que j'ai connu Kennedy, je sais qu'un homme qui atteint le pouvoir devient une machine » déclarait Norman Mailer...

Bérénice, c'est bien sûr et surtout l'histoire déchirante et intemporelle d'une séparation.

Mais c'est aussi l'histoire éternelle de l'homme qui renonce au bonheur purement intime pour lui préférer son propre honneur, sa « *gloire* », sa réputation (« *Ma réputation, ma réputation, j'ai perdu la partie immortelle de mon âme, et tout ce qui reste est bestial* » fait dire Shakespeare à Cassio dans Othello).

Problématique du fils, envahi par la peur, écrasé par l'image d'un père inégalable et parfait, se forçant à l'action.

Car le temps presse pour accomplir, accomplir au plus vite avant de mourir.

Dans *Bérénice*, il y a bien sûr la raison d'état, le peuple romain, mais en fait, Titus - potentiel dictateur - peut tout, y compris changer les lois, et c'est lui, et lui seul, qui prendra la décision d'exiler celle qu'il aime, réalisant ainsi son pathétique destin d'homme en quête d'éternité.

Lambert Wilson

A propos de Bérénice...

La splendeur du verbe racinien

« Mon travail consiste à ne pas privilégier la forme au détriment du sens, ni le fond aux dépens de la forme. Pour Racine, la forme est un passage obligé, la règle imposée d'un jeu. Je veux respecter cette règle tout en préservant l'action et l'énergie d'une œuvre qui n'est en aucun cas une succession de lamentations. Nous restons très attentifs à la construction du vers, mais nous l'avons suffisamment assimilée pour ne pas nous laisser posséder par la langue. Nous ne voulons la faire entendre ni dans la déclamation ni dans l'abstraction, mais avec rythme, vitalité, vivacité. »

Buste de Bérénice
Bronze provenant d'Herculanum
Musée archéologique, Naples

Une Tragédie de l'abnégation

« Le renoncement à l'amour est décrété par Titus avant même que la pièce ne commence. La tragédie nous conduit à travers le parcours qu'effectue Bérénice vers l'abnégation, comment elle l'accepte, comment elle s'y soumet. L'existence de Racine nous éclaire sur cet aspect de son œuvre, en particulier sur Bérénice. Selon sa conception janséniste d'un monde mauvais, Dieu existe mais ne donne aucun signe. L'homme doit admettre Dieu, et renoncer au monde. Titus renonce à vivre pour régner. Il suit une ambition personnelle, il lutte contre sa peur de la mort. En quittant le monde, il devient un personnage tragique. Antiochus, quant à lui, ne renonce pas à l'amour puisqu'il aimera toujours. La pièce s'achève sur son " Hélas ! " ; rien ne dit qu'il se soumettra à la demande de Bérénice. Antiochus, me semble-t-il, est le seul individu véritablement suicidaire. Bérénice et Titus parlent du suicide, font un spectacle de leurs menaces. Seul le suicide d'Antiochus est probable. De surcroît, il passerait inaperçu. En cela, il appartient au XX^e siècle. Il se déteste lui-même. A chaque instant, dans chaque choix qu'il fait, il se méprise lui-même. Il appartient à un romantisme du début du siècle, il porte une noirceur dostoïevskienne. Il est banalement tragique, pathétique au premier sens du terme. »

Un thriller dans un mouchoir de poche

« Nous tentons d'imaginer ce que nous pourrions obtenir si nous parvenions à nous défaire du mythe que représentent Racine et la tragédie classique. Les anglais parviennent à cet état d'ignorance, d'objectivité, puisq Photo Brigitte Engerand **r sa traduction. J'ai vu une version de Britannicus dirigée par un metteur en scène anglais, Jonathan Kent, où les enjeux et les caractères étaient présentés avec efficacité, rapidité, dans une merveilleuse agilité. Ce Britannicus était à l'opposé des habitudes théâtrales que je déteste : la vénération du texte, le verbe tout puissant, le formalisme, le maniérisme. Grâce à l'exercice du cinéma, les acteurs ont trouvé les moyens d'exprimer la passion réelle, de l'incarner. Ils ont appris à en exprimer la violence. Nous ne devons pas nier cet apport du jeu cinématographique. Par ailleurs, si Racine s'inscrit dans la tradition littéraire de son époque, sa Bérénice est révolutionnaire dans la mesure où elle présente des personnages doubles, pour le moins. Racine fait état de la violence des passions, des amours destructrices, et sort de la convention cornélienne du héros noble, orgueilleux, entier. Ses protagonistes sont complexes, multiples. En cela, ils sont modernes, et c'est cette modernité qui me trouble. »**

Lambert Wilson

Entretien avec le metteur en scène

- On ne connaît de vous qu'une mise en scène, celle des Caprices de Marianne il y a sept ans. Mais vous avez fait des réalisations théâtrales dans d'autres circuits. Que représente pour vous ce retour à la mise en scène d'une grande œuvre avec Bérénice ?

Il me semble qu'on ne devient vraiment metteur en scène qu'à partir d'un certain moment, après avoir mis en scène des pièces qui appartiennent à votre univers intime et fondateur, traduit les œuvres avec lesquelles vous avez vécu longtemps. Ensuite, la virtuosité peut consister à mettre en scène ce qui, apparemment, ne vous dit rien. J'ai pensé longtemps à la pièce de Musset, je pense depuis longtemps à la pièce de Racine. Mais on peut être paralysé par sa passion, surtout face à Racine, et ce que cela comporte de sublime, de repéré, de débattu. La vraie difficulté pourrait résider dans le nombre d'essais critiques, philosophiques, psychanalytiques et autres qu'il a suscités. Il y a un poids énorme que je compare à ma fascination initiale, qui était saine, libre, instinctive, lancée sur un parcours initiatique.

Il se trouve aussi que j'ai joué le rôle de Racine dans le film de Véra Belmont, « Marquise », où Sophie Marceau jouait la Du Parc et Bernard Giraudeau Molière. Cela m'a permis de me plonger dans la personnalité de Racine et de comprendre pourquoi Bérénice m'avait attiré depuis l'âge de l'adolescence.

Mille choses me passionnent dans le personnage de Racine. Je ne peux pas le dissocier de son œuvre. Sa vie a pu être relâchée, débridée, en opposition avec la rigueur de ses pièces et l'austérité de sa formation. Mais, justement, cette contradiction est l'une des clefs de la compréhension son œuvre.

- Bérénice est une pièce que vous avez aimée très jeune.
Le désir de devenir acteur est né chez moi de la sensation que me procurait, au lycée, la prononciation des vers de Racine : une grande sensualité, la découverte de la volupté de la voix. À quinze ans, j'ai été touché sans que je comprenne vraiment, j'étais aveuglé par la beauté de la langue, la pureté du traitement : ces impressions ne m'ont pas quitté depuis. J'ai des difficultés avec les pièces mythologiques - pas assez humaines pour moi. Corneille me touche peu. Mais Bérénice, c'est d'une intensité telle que l'on pense à un scénario, à une histoire moderne. C'est la forme la plus pure de la tragédie, débarrassée des conventions de l'époque et des figures de style, qui va droit à la chair de l'être et à celle du conflit.

- Comment voyez-vous les personnages ?
Le personnage le plus complexe, c'est Titus. Il est énigmatique, hamletien, dans un état de doute total. Il m'attire énormément parce que j'aime cette faculté du doute, je préfère les gens qui n'affirment pas mais posent des questions - même si le doute peut empêcher d'avancer et creuse le sol. Le personnage de Titus est celui qui m'a donné envie de monter la pièce mais il est difficile à résoudre. Il est en opposition avec des formes plus claires de la passion et de l'action. Les autres, selon Lucien Goldman, incarnent le "monde". Pour Antiochus et Bérénice, on peut visualiser leurs sentiments. Mais Titus, c'est écrit comme une énigme pintérienne. On part dans une direction, on croit avoir une clef, mais on s'aperçoit qu'on peut soutenir le contraire.

Titus est véritablement une projection de Racine, dont le goût du renoncement forgé par l'éducation janséniste m'attire. Et d'ailleurs, j'ai rêvé longtemps d'interpréter moi-même le personnage de Titus. Mais il est plus intéressant pour un acteur-metteur en scène de jouer un personnage qui regarde et est tourné vers les autres. Antiochus est le seul personnage qu'un metteur en scène peut jouer. Et il est le seul à poser la question de l'autre, avec beaucoup de maladresse et de mépris de lui-même. J'ai appris à le

découvrir et à l'aimer parce que je le plains et parce que j'ai de la compassion pour lui. Pour d'autres raisons que Titus, c'est un rôle passionnant à jouer.

Je parle de personnages. Dès qu'on aborde la question des personnages, on est tout de suite en prise avec la masse théorique. Une partie de la théorie refuse la notion de personnage. Moi, je ne me prononce pas encore. En Angleterre, j'ai reçu une formation qui ne me donne pas le réflexe d'entrer dans un débat à la française. Cela ne veut pas dire qu'on y apprend à n'être que psychologique. Mais je n'en pense pas moins que Racine a donné à chacun des rythmes différents, des façons personnalisées de s'exprimer qui impliquent des caractères. À l'école, j'ai joué HIPPOLYTE en anglais, j'ai étudié un vrai personnage, pas seulement un masque. J'aimerais arriver à une synthèse des deux conceptions. Dans Antiochus, il y a une nervosité de la parole qui raconte beaucoup de choses sur ce qu'il est. Il n'a pas le même fonctionnement mental que Titus. Il est dans un autre monde.

■ Et Bérénice ?

Le choix de l'actrice renvoie forcément à la vision profonde qu'on a de la pièce. Kristin Scott Thomas est une Anglaise qui a fait ses classes en France. Elle joue le seul rôle du répertoire racinien que peut tenir une actrice non française. Autour d'elle, il y a la xénophobie d'une partie des personnages (Paulin est fielleux à son endroit). Mais il n'y a pas de conflit Occident-Orient dans la pièce. L'Orient, chez Racine, est abstrait.

Qu'est-ce que la Palestine, pour lui ? Je me méfie de cette notion de l'Orient, je m'intéresse plutôt à la notion de l'Ailleurs. En elle, il n'y a pas d'exotisme oriental mais - ce qui est plus fascinant - l'énorme spectre de ce que doit incarner l'actrice.

Bérénice est d'une ambiguïté totale par rapport à son ambition.

Elle est fascinée par les attributs du pouvoir, mais dément de façon presque suspecte cette fascination. Elle fait penser à ces grandes figures féminines ambiguës du XXe siècle : Eva Peron, Hillary Clinton, des femmes qui aiment véritablement et sont en même temps véritablement ambitieuses. Bérénice aime bien-sûr, mais elle n'est pas pour moi une femme désintéressée et tout entière dans son amour. Elle est multiple, fière, capable d'une violence phénoménale et terrible, ce qui la rapprocherait d'une Lady Macbeth. Elle peut rassembler tous les pouvoirs de la malédiction. Elle se comporte de façon très curieuse avec Antiochus, hautaine et outragée, cruelle aussi. Cela fait d'elle un personnage très riche. Car elle est aussi une petite fille sentimentale, désarmée et fragile. Elle change au cours de la pièce, c'est le personnage qui change le plus. Titus est déjà changé par l'événement auquel il a dû faire face, Antiochus, lui, ne le sera pas. Mais Bérénice changera en profondeur, ira vers le renoncement et quittera le domaine de la passion.

Parmi les autres personnages, il y a Paulin (Michel Bauman), le levier politique de la pièce. Certes, le personnage le plus important est Vespasien, mais il n'est pas dans la pièce. Paulin est l'écho du père, une figure de la loi, un être dangereux et manipulateur. Il y a Arsace (Fabrice Michel), qui doit être en réelle complicité avec Antiochus : un frère de sang qu'on adore et qui agace tout à la fois. Phénice (Charlotte Clamens) est la personne qui sait, et envoie désespérément quelques signes : une réduction du chœur. Mais pour les confidents, on essaiera d'aller plus loin dans l'humain que ne le veut l'analyse habituelle, qui ne voit en eux que les accessoires désincarnés d'une fonction dramatique.

- Vous avez vu d'autres mises en scène de Bérénice ?
Non. Peut-être parce que, quand on aime, on éprouve une crainte. Ludmilla Mikaël parle toujours de façon troublée de la Bérénice, devenue mythique, qu'elle a jouée sous la direction de Grüber. Il y a eu les mises en scène de Vitez, de Lassalle, qui sont aussi des philosophes. Je me sens plus instinctif. Mais Jacques Lassalle m'avait proposé de jouer Titus dans sa mise en scène. Je n'avais pu le faire et je l'ai beaucoup regretté.

- Et l'alexandrin ? Quel est votre point de vue sur l'interprétation des vers ?
J'ai hâte de m'y frotter ! J'ai parlé de la diction des alexandrins avec François Regnault. J'aime beaucoup l'idée qu'on puisse aborder une tragédie de Racine avec la même précision diabolique avec laquelle les musiciens abordent une partition. Je suis d'ailleurs fasciné par la précision des chefs d'orchestre et des musiciens. On demande à un chanteur d'être incisif à une dernière croche près ! Je crois qu'avec ce type d'exigence, l'acteur peut paradoxalement se sentir plus libre que contraint. En tant qu'acteur, j'ai la fascination et en même temps la hantise du travail à la table. C'est là qu'on prend le temps de résoudre des questions essentielles : l'évolution du langage, les stéréotypes (Racine est l'auteur le plus chargé de notre inconscient). Sur l'alexandrin, sur la forme, il faut faire un certain travail comme on pratique un sport, comme on résout un problème physique. On ira fréquenter l'alexandrin dans d'autres pièces. Mais pas pour in fine demander à l'acteur un effort vocal important, pas avec un matériel aussi intime. D'ailleurs, le choix des lieux où l'on joue Racine est bien entendu primordial.
Je suis marqué par l'expérience anglaise, les jeunes générations de metteurs en scène qui, influencés par Peter Brook, développent l'impact organique des corps. Par rapport à la tradition française de ces trente dernières années, je me sens plus proche de la "physicalité" des Anglais que de l'intellectualité des Français. Face à Racine, on est facilement intimidé. Il faut perdre cette intimidation et incarner !

- Comment voyez-vous votre mise en scène, ses mouvements, ses images ?
Ce ne sera pas archéologique. Les images nous rapprocheront de nous aujourd'hui. Pour moi, les costumes romains éloignent de l'âpreté de la pièce. Car ces personnages ne sont pas des gentils, ils ne sont pas sympathiques. Ils ont des peurs et des ambitions qui ne sont pas aussi jolies que la tradition l'a décrété. Peut-être situerai-je l'action dans l'une de ces époques d'"entre-deux", quand la monarchie s'affaiblit et qu'apparaît un pouvoir plus violent. Mais, avec Stéphane Plassier, nous allons vers un décor plutôt abstrait, vers l'épure, l'intemporel. C'est toujours une victoire de se débarrasser des accessoires. J'aime bien Goldman disant : "Bérénice doit se lever parce que la tragédie ne peut se jouer que debout". Il faut réussir à n'avoir aucun appui, mais nous commencerons les répétitions avec des appuis, pour s'en priver ensuite. Ce serait un signe de force dans notre travail. Barrault avait dessiné trois portes, et c'était tout. Les didascalies de Racine, c'est : "Elle s'assoit", "Elle se lève". Pas plus !
Notre éclairagiste, Françoise Michel, qui vient de l'univers de la danse, et qui a la même fascination que moi pour le peintre Rothko, travaillera sur l'obscurité. C'est une pièce sur l'obscurité, en effet. Le monde extérieur n'y est pas solaire comme dans Phèdre. C'est une fuite dans la nuit qu'effectue Bérénice.

Lambert Wilson

l'artiste

Avignon, ce sont des retrouvailles ?

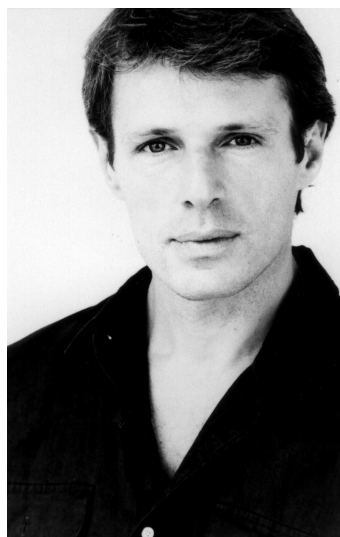
J'y ai joué « La Célestine » avec Jeanne Moreau, il y a quelques années. Mais, surtout, j'y ai des souvenirs d'enfance. Lorsque maman nous y emmenait, c'était l'émerveillement, un conte de fées. C'est là que j'ai chopé le virus. Il y a un romantisme naïf et superficiel autour d'Avignon. Symboliquement, c'est le haut lieu rituel du passage : un spectacle n'existe réellement que lorsqu'il a été exposé à qui doit le voir en Avignon : les politiques, la culture française... Si Avignon ne figure pas sur votre parcours, vous avez l'impression de ne pas être admis dans le saint des saints.

Vous vous dévalorisez souvent lorsque vous parlez de vous. En est-il de même dans tous les domaines ?

Je suis toujours étonné qu'on me propose des choses car je n'ai pas l'impression d'avoir un métier. Je me sens dilettante. Pour moi, jouer est tellement associé à la notion de plaisir, de recherche personnelle. Je ne me sens pas acteur. Ce qui me séduit le plus, dans cette profession, ce sont les rencontres avec des gens qui initient des idées : les créateurs. Jouer a été très longtemps, pour moi, l'occasion d'un voyage dans le temps, de sortir de moi-même. Ça ne l'est plus. J'aime davantage me fréquenter qu'avant.

Vous chantez — classique, variété, etc. — cela n'a-t-il pas brouillé un peu votre image ?

Je trouve extraordinaire de pouvoir passer d'un univers à l'autre. Je le revendique complètement : c'est ma spécificité, même si c'est risqué. Cet apparent éparpillement a pu être préjudiciable à ma « carrière », mais il m'a permis de rencontrer des gens tellement formidables ! Dans ce sens-là, mon métier est vraiment incroyable. Ces rencontres, c'est une grande joie. Et, finalement, c'est tout ce qu'on emporte avec soi, c'est notre unique trésor.



Qu'est-ce qui vous fascine tant chez les musiciens ?

Je suis envieux de leur vie. Ils ont vraiment un métier : ils ont passé des années à travailler avant d'arriver là où ils sont. Ils ont un vrai désir d'exigence qui les pousse. Bien plus que les acteurs ! Les acteurs en devenir ont mille occasions d'être attirés par des miroirs aux alouettes. Médiatiquement, les musiciens sont bien moins exposés : ils ne sont pas sollicités pour mettre des sacs à patates sur la tête dans une émission de télé... Nous, si. Eux, leur nourriture leur suffit. Nous, acteurs, par nécessité et par narcissisme, par vanité, nous avons envie aussi de la multiplication de notre image.

D'où vient le fait qu'on soit surpris, à chaque rôle que vous endossez, de votre aptitude à faire rire ou à émouvoir ?

Mon père m'avait prévenu malgré toutes les tentatives de faire des choses très différentes, je suis pour une grande partie du public « en tweed, une tasse de thé à la main ».

Vous semblez manquer terriblement de confiance en vous...

Le temps que j'ai passé en Angleterre m'a donné une formation particulière. Les Anglais sont des acteurs dans l'âme mais ils détestent la vulgarité du succès, du carriérisme, de l'ego poussé au maximum. Je suis fier de l'école dans laquelle je suis allé, même si elle est perçue comme un snobisme de plus, alors que c'était une sorte de camp de concentration. Tellement dur que ça a laminé ma confiance en moi. De plus, la position de « fils » n'a rien arrangé. Surtout fils de celui-là... Ce n'est pas quelqu'un qui vous rassure. J'ai mis presque vingt ans à apprivoiser la caméra

C'est surprenant, parce que je ne vis absolument pas dans la soie ! Mais j'ai sans doute semé cette graine-là, à un moment où elle correspondait à ce que j'aimais. C'était il y a longtemps. J'ai perdu mon âme en jouant à ce jeu. Mais c'est un peu comme dans les dîners en ville : si le carton exige une cravate, je mets une cravate. C'est de la politesse. En fait, je devrais attaquer ma mère pour m'avoir élevé avec certains préceptes de bonne éducation qui me sont très préjudiciables !

Et maintenant ?

J'ai la sensation d'une détente absolue. Mon électrocardiogramme ne marque aucune montée d'adrénaline quand on donne le clap de début. En vieillissant, ce que j'apprécie, c'est que je n'ai plus du tout d'inhibition dans mon métier. Dans ma vie non plus. Je suis bien mieux avec moi-même. Ça vient aussi avec le renoncement à beaucoup de choses. Il a fallu que je fasse le deuil d'une image de moi que je voulais avoir. Des fantasmes privés...

Lesquels ?

J'ai renoncé — parfois dans la

douleur — à des rêves qui étaient

souvent ridicules. J'aurais, par

exemple, voulu être un jeune

premier à la Tom Cruise dont on

dirait qu'il est le plus sexy... C'est

un rêve totalement bêta mais,

après tout, mes premiers pas ont

été en direction du cinéma

américain : j'ai tourné dans un film

avec Brooke Shields, je jouais un

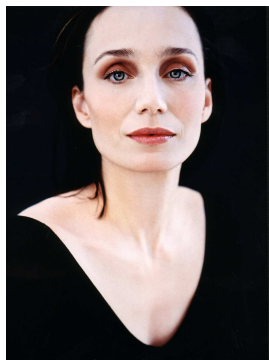
cheikh arabe à la Rudolph

Valentino, et j'étais ravi !

Propos recueillis dans le magazine
« Imprévu »

L'équipe artistique réunie autour de Bérénice

Kristin Scott Thomas — Bérénice, reine de Palestine

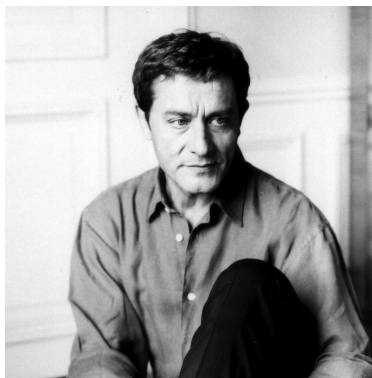


« Kristin rêvait de revenir en France par le biais d'un grand texte. Elle est pour moi la quintessence de l'intelligence, de la fragilité, comme une féminité alliant la force et la violence. Elle est la personnification d'une certaine sensibilité européenne, celle de l'entre-deux guerres. Ce n'est pas un hasard si les cinéastes et les metteurs en scène la sollicitent souvent pour incarner des personnages de cette période. Nous avons elle et moi suivi un parcours semblable ; je me suis retrouvé étranger à Londres comme elle fut étrangère à Paris, étudiante de la rue Blanche. Je cultive une réelle fascination pour les acteurs anglais, pour leur capacité à mêler le drame, la tragédie avec le concret, le réel. Les acteurs français sont davantage habitués à la transposition, à l'abstraction.

Si j'avais voulu situer Bérénice dans la Rome antique ou fellinienne, j'aurais suivi des pistes très différentes, celle de l'orientalisme, par exemple. Mais je préfère me consacrer à l'étrangeté d'une héroïne, aimant sur un territoire qui n'est pas le sien. »

Didier Sandre — Titus, empereur de Rome

« Il me fallait trouver l'acteur qui puisse incarner un guerrier, mais un guerrier qui pense. On est d'emblée du côté de Bérénice, nous l'épousons, comme dit Rousseau, mais la question morale posée par Titus est terriblement complexe, et fait de lui le héros de la tragédie au même titre que celle qui en porte le nom. Je me suis beaucoup identifié à cet abominable questionnement ; peut-on renoncer à un amour pour une idée abstraite ? Quelque soit la réponse, le dilemme est une torture. Il me fallait trouver l'acteur qui puisse incarner ce doute, cette dimension existentielle de Titus. Il est l'Hamlet racinien, le héraut de la question de l'être. Didier Sandre porte en lui ce questionnement. Il apporte également un savoir formidable du vers racinien, il connaît parfaitement la difficulté de cet exercice.



Les interprètes de Titus et de Bérénice, me semble-t-il, doivent par ailleurs incarner une certaine maturité de leurs personnages. Si les héros de Racine étaient adolescents, on pourrait penser qu'ils se remettront de cet arrachement. En l'occurrence, Bérénice n'a aucun futur affectif, aucun espoir après Titus. Tous les deux sont des êtres de la maturité. Ils en ont la clairvoyance, la lucidité, et ils en ont aussi le terrible aveuglement. »

Robin Renucci — Antiochus, roi de Comagène

« Antiochus est celui qui regarde, qui observe les êtres pour ce qu'ils sont. Sur lui, Bérénice projette des images de Titus. Et quant à Titus, il projette sur Antiochus la convention d'une amitié parce qu'il a besoin de lui. Tous deux, ainsi, se servent de lui comme d'un miroir nécessaire à la survie improbable de leur histoire. Au centre de ce triangle amoureux, le regard d'Antiochus est nécessaire à leur existence, comme le témoin de leur bonheur et de leur malheur. Ce rôle me permet, en tant que directeur d'acteurs, de resituer et d'imposer mon point de vue à l'intérieur même de ce triangle.

Personne ne prête attention à ce personnage, et ce détachement à son égard lui permet d'aiguiser son regard. Il reste à l'affût du moindre signe.



Si Didier Sandre me paraît l'image rêvée du guerrier penseur, du Hamlet torturé en proie au conflit moral insoluble, Robin Renucci m'a toujours, quant à lui, frappé au théâtre par sa faculté d'incarner des personnages porteurs de vraie douleur, du rejet de soi, du mal-être, du sentiment tragique à l'état pur, qualités offertes à peu d'acteurs, et bien entendu primordiales dans l'abord du personnage d'Antiochus, pour lequel il est une proposition idéale. Ces deux acteurs ont déjà chez Vitez, dans la production mémorable du Soulier de Satin de Paul Claudel, opposé leurs forces complémentaires de lumière et d'obscurité, dans un rapport curieusement gémellaire. J'ai souhaité avec lui construire, et de façon tout aussi créatrice et personnelle, deux versions de ce personnage ambigu, peut-être le plus complexe du trio amoureux. »

François Regnault — Dramaturge

« Linguiste, spécialiste de la langue du XVIIe, François Regnault nous livre les clés du texte et de son interprétation. Il nous expose les termes de la règle du jeu, ses conventions strictes que nous voulons respecter et restituer tant que peut le supporter une écoute d'aujourd'hui. Nous avons découvert par exemple l'interdiction formelle du hiatus né de l'espace entre deux voyelles. Les mots doivent être liés les uns aux autres, implacablement ; leurs liaisons font entendre la musique des alexandrins. Nous devons approcher la précision des musiciens à la lecture de leur partition, et établir la synthèse entre cette règle de jeu et de la justesse des sentiments humains, des sentiments par nous identifiables. C'est pourquoi nous tentons d'insuffler un rythme particulier, une énergie vive pour restituer l'action et le suspens propres à la pièce. »

Stéphane Plassier — Plasticien, créateur de l'espace

« L'abstraction du lieu s'impose. Stéphane Plassier dessine un espace intermédiaire, une antichambre, no man's land entre l'intimité de la chambre et le monde extérieur. Le lieu, c'est la nuit. Tout se passe ici l'espace d'une nuit au terme de laquelle Bérénice disparaît. Elle avance dans la face cachée des mondes solaires de Phèdre. Cette obscurité tient aussi à la paranoïa de Titus, à sa terreur du monde. La scénographie nous rapproche également des années trente, d'une esthétique architecturale qui doit beaucoup à la symbolique romaine. Là, l'immensité des lieux s'acharne à réduire l'homme à l'état d'insecte. L'espace scénique de Bérénice rappelle l'admiration que cultivaient les fascistes pour cette disproportion entre la grandeur architecturale et la dimension humaine, où l'individu est sacrifié sur l'autel du pouvoir, notion qui écrase tout le monde jusqu'au leader lui-même. »

Christian Lacroix — Créateur des costumes

« Les costumes restent fidèles au temps singulier des années trente. J'ai demandé à Christian Lacroix de réfléchir à l'idée d'une cour en deuil. Titus impose autour de lui la règle de cette désolation. Il entre dans une phase très austère, et Bérénice le rejoint dans le même renoncement. Les costumes signifient également les divisions qui séparent le monde du pouvoir, représenté par Titus, Paulin, Rutile, et le monde de la cour, incarné par Antiochus, Arsace, Bérénice et Phénice. Les entités de la cour peuvent apparaître sous un aspect mondain, et porter des costumes de soirées, des robes de bal. L'univers du pouvoir, quant à lui, se caractérise davantage par des habits formels, uniformes, plus proches du code d'austérité que dicte Titus. »

Christian Lacroix : le couturier met en scène la femme

Si Christian Lacroix n'avait pas un jour, presque par hasard, fait ses premiers pas dans le monde de la mode, sans doute serait-il aujourd'hui conservateur de musée. Ou créateur de costumes de cinéma, l'un de ses rêves d'adolescence. Une passion concrétisée depuis les années 80 puisqu'il habille des films (« *Les Enfants du siècle* » et surtout des pièces de théâtre et des opéras (« *Carmen* », « *Phèdre* », « *Othello* », « *Les enfants du paradis* »), des chorégraphies (pour Karol Armitage, Baryshnikov, etc).

Né à Arles sous le signe du Taureau –ce qui ne surprendra personne-, c'est d'abord vers des études d'histoire de l'art qu'il se dirige, à Montpellier puis à la Sorbonne et l'École du Louvre. Des recherches sur l'histoire du costume à Paris IV, un mémoire sur « *le costume à travers la peinture du XVIIème siècle* » viennent concrétiser une fascination amorcée dès l'enfance. Le soir, il fréquente le théâtre et l'opéra, souvent insatisfait, voire agacé, du look des comédiens. « *En sortant, dit-il je redessinais les costumes* ». (...)

Au début des années 80, dans le cadre de la maison Jean Patou, il est le premier à ressusciter l'esprit couture. En 1987, avec Bernard Arnault, il fonde la maison qui porte son nom. L'archiviste du costume devient une star de la mode. « *Ce qui fonde ma cohérence personnelle, c'est toujours l'idée du spectacle. La femme Lacroix est mise en scène d'une façon théâtralisée. Elle n'a pas peur d'être remarquée, pour elle on ne peut rien imaginer d'anodin* ».

Habiller les actrices pour la scène n'est pas très loin de cette conception de la couture comme théâtre, mais c'est tout de même une autre paire de manches : il faut « *faire oublier Christian Lacroix, être psychologue et très patient* ». Le costumes exige le confort dans les gestes, doit participer au moindre mouvement et fondre en une seule entité le personnage et l'interprète. Ainsi Kristin Scott-Thomas aime « *les robes à taille haute, les formes fluides, les gants... elle aime montrer ses épaules... que ses gestes soient parfois prolongés par le tissu* ».

Il faut se mettre à l'écoute du metteur en scène, ici Lambert Wilson avec qui il avait déjà travaillé sur « *Les Caprices de Marianne* » et « *qui arrive avec des images précises comme l'arrestation d'Arlette Stavisky en 1934* ». Sa Bérénice est une reine moyenne orientale dans les années 30 à Rome évoquant « *ces reines des Balkans dans les émissions de Frédéric Mitterand* ». « *Je suis maître de mes fantasmes et très égoïste en couture, mais ici il faut faire preuve d'humilité, se mettre au service de l'imaginaire de quelqu'un d'autre* » affirme Christian Lacroix qui remarque que « *les actrices ont souvent une idée très précise de leur propre corps, mais un sentiment d'insécurité, une conscience aiguë de leurs défauts* ». « *Les acteurs, eux, sont en général très coquets, pour eux il n'y a jamais assez d'ornements, de drapés, de perruques, de flots de rubans* », remarque-t-il à propos de son travail sur « *Phèdre* » mis en scène par Anne Delbée au Français, qui lui valut le molière du meilleur créateur de costumes en 1995.

Autre difficulté : passer l'épreuve de la distance et à cet égard la scène n'a rien à voir avec la couture ; Christian Lacroix reconnaît s'être « planté » avec des costumes d'une beauté imperceptible au-delà des premiers rangs. Il recherche les matériaux déjà usés « *qui portent ce supplément d'âme des tissus qui ont vécu* » : broderies

anciennes, cuirs, dentelles, vêtements de l'armée achetés aux puces. Il faut aussi s'adapter aux conditions du plein air comme de l'intérieur, à un espace différent selon les représentations : « Bérénice » sera jouée sur un plateau de 22 mètres à Avignon mais de 9 mètres à Paris...

Que le vêtement soit revêtu d'un pouvoir magique, Christian Lacroix n'en doute pas. Ainsi, la robe d' « écorchée vive », inspirée par Port-Royal, la religion, l'extase, imaginée pour Martine Chevalier, la Phèdre d'Anne Delbée, a-t-elle joué un rôle majeur dans la vie de l'actrice : le soir de la première, assis parmi le public, le frère de Martin Scorsese est tombé amoureux fou de Phèdre... l'histoire s'est terminée par un mariage, à Hollywood ; la mariée portait alors la même robe, signée Christian Lacroix, en blanc.

Marjorie Alessandrini
In « Le Nouvel Observateur »
Juillet 2001

Quelques mises en scène marquantes de *Bérénice*

Si l'on compulse les registres des représentations des pièces de Racine à la Comédie-Française, on constate que les succès de *Bérénice* furent plus qu'honorables au XVIII^{ème} siècle, mais qu'ils chutèrent de façon spectaculaire pendant les deux siècles suivants. Les points de vue de Voltaire sont ainsi très partagés pour cette tragédie, selon qu'il admire la prouesse d'avoir pu écrire une pièce sur un sujet aussi mince, ou selon qu'il critique le sujet même, « un amant et une maîtresse qui se quittent », dans lequel il ne voit pas matière à tragédie. Les Romantiques apprécieront encore Racine, et Stendhal « n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique, c'est-à-dire qu'il a peint la vraie vie de son temps... » Mais les Romantiques, épris de Shakespeare n'auront aucun goût pour *Bérénice*, qu'ils réduisent à une faible élogie, et à laquelle ils reprochent son manque d'action.

À l'instigation de Hugo, les critiques se font d'autre part de plus en plus vives à l'égard de la règle des trois unités, jugées source d'invraisemblances et trop contraignantes : on leur préfère la couleur locale.

Il faudra attendre la fin du XIX^{ème} siècle pour assister au retour en grâce de Racine, et en particulier de *Bérénice*. Des actrices prestigieuses, comme Sarah Bernhardt ou Julia Bartet, reprendront le rôle-titre et donneront à la pièce une nouvelle jeunesse.

Le XX^{ème} siècle redécouvre la dimension dramatique et théâtrale des œuvres de Racine ; de ce fait, on ne lira plus seulement *Bérénice* comme une élogie, on l'interprétera comme une tragédie douée d'une action forte. Après la Deuxième Guerre mondiale, de nouvelles lectures (marxistes, freudiennes, structuralistes) s'intéressent à Racine, et les interprétations novatrices de *Bérénice* se multiplient.

Gaston Baty donne le ton en 1945, choisissant d'opposer la fragilité de *Bérénice* à un décor grandiose et à un nombre imposant de figurants, tout en accentuant la tendance érotique des rapports de Titus et de *Bérénice*.

En 1965-1966, Roger Planchon monte *Bérénice* au théâtre de la Cité à Villeurbanne. Il oppose le côté dur et cruel de Titus, symbolisé par le marbre, au côté doux et sensuel de *Bérénice*, symbolisé par la fourrure. Dans une mise en scène poudrée, de style Louis XV, au milieu d'un décor de miroirs, les acteurs se déplacent presque exclusivement en lignes et angles droits, afin de souligner la difficulté de se rencontrer. La mise en scène d'Antoine Vitez (Maison de la culture de Nanterre, 1980) joue sur une camaraderie amoureuse entre Antiochus et *Bérénice*. Titus, plus jeune, apparaît comme un chien dans un jeu de quilles : c'est le jeune homme maladroit qui cherche à se libérer de sa vieille maîtresse. Vitez s'est efforcé de déplacer l'intérêt de la pièce.

Dans la *Bérénice* qu'il monte à la Comédie-Française en 1984, Klaus-Maria Grüber établit une mise en scène dépouillée, statique, avec une diction chuchotée, afin de montrer l'épuisement des protagonistes, qui n'ont même plus la force de se plaindre. Les acteurs ne s'approchent jamais les uns des autres et restent chacun à un bout de la scène. La morbidité d'une telle mise en scène court cependant le danger de rebuter le spectateur.

En montant *Bérénice* au T.N.S., en 1990, Jacques Lassalle construit sa mise en scène autour d'une fontaine dont le faible bruit rythme les premiers actes jusqu'à s'éteindre symboliquement à l'acte V. Telle une nouvelle Ophélie, Bérénice s'y noyait à moitié en apprenant, à l'acte III, la décision de Titus. S'opposant au monde privé organisé autour de la petite fontaine, une galerie supérieure symbolise le monde masculin et public : une double volée d'escalier permet d'y accéder et donne lieu, à la fin de l'acte I, à un jeu de scène spectaculaire : Bérénice y monte en évoquant le prestige de Titus, pour ensuite redescendre au moment où elle reprend contact avec la réalité.

Sans être aussi souvent interprétée qu'*Andromaque* ou *Britannicus*, on remarquera que Bérénice est actuellement légèrement plus souvent jouée que *Phèdre*, ce qui montre bien l'intérêt pour la pièce.

In Petits Classiques
Larousse

Racine : la fulgurance d'un jeune auteur

Suétone, au deuxième siècle après J.C, dans *la Vie des douze Césars*, résume pour jamais les destins de Titus et Bérénice : « *Il la renvoya, malgré lui, malgré elle.* » La formule lapidaire de l'historien fit survivre l'anecdote amoureuse à travers les siècles. Ce n'est qu'au XVIIème siècle que la littérature s'approprie enfin l'histoire des deux amants. Tragi-comédies, tragédies, romans, dès le règne de Louis XIII, déclinent à l'envi l'histoire de l'amour contrarié des grands du monde antique.

En 1670, un génie de trente ans, l'âge même du Roi Soleil, s'empare du sujet. Racine triomphe alors à la cour depuis la création d'*Andromaque*, en 1667. Formé durant onze ans chez les jansénistes de Port-Royal, héritier rebelle de leur morale inflexible, il s'élève contre leur condamnation du théâtre, qui pour eux n'est qu'une " horreur devant Dieu ". Il reçoit ainsi la faveur du roi, grand amateur de divertissement, ébloui par le talent du poète. Très vite, Racine incarne ce que Louis XIV veut pour la France ; la maîtrise de l'esprit, la rigueur du destin, le triomphe universel. Conscient de sa valeur et de son influence sur le roi dont il devient, jusqu'à sa mort, l'un des plus proches familiers, Racine compose *Bérénice* dans l'intention d'affirmer son triomphe d'auteur, de garantir sa position privilégiée auprès du monarque, et de fonder son éthique théâtrale.

Racine doit donc son apothéose à une pièce avec laquelle il écrase *la Tite et Bérénice* de Corneille. Le vieil auteur du *Cid*, en disgrâce auprès du public et de la cour, se risque en effet à proposer sa version des amours contrariés de la reine de Palestine en même temps que son jeune rival. Il ne s'en relèvera pas. A l'image de son roi, Racine est désormais le monarque absolu du classicisme français.

En 1670, pourtant, le duel avec Corneille n'est pas l'unique motif du jeune et ambitieux auteur pour s'intéresser à Bérénice. Le roi, comme Titus, est, en effet, épris d'une princesse que la raison d'Etat lui recommande d'écarter. La présence de Marie Mancini, nièce du sulfureux cardinal Mazarin - premier ministre de Louis XIII puis de Louis XIV enfant - perturbe les jeux politiques de la cour.

Contrarié, le souverain se résout à éloigner sa maîtresse, et d'éloigner avec elle l'ombre inquiétante de son défunt oncle. Métaphore lointaine, l'histoire de Titus et Bérénice sert d'écrin prodigieux au renoncement, somme toute banal, de Louis pour une de ses favorites. Par la grâce de Racine, le roi est désormais héros en matière de raison d'Etat comme il l'était déjà à la guerre. Toute sa vie, l'auteur de *Bérénice* bénéficiera de ce que le Soleil aura dû de sa gloire au poète. Racine deviendra académicien, Trésorier de France, historiographe du roi et gentilhomme. Corneille est supplanté, et avec lui sombreront le héros positif, les dilemmes chevaleresques et les péripéties houleuses, l'optimisme sur la nature humaine et le culte du Moi. Racine a enfin le champ libre pour concevoir et imposer son éthique tragique. Dépouillement de l'intrigue jusqu'à la disparition de l'action ; passion dévastatrice où la cruauté d'aimer conduit à la mort ; angoisse des êtres condamnés à l'errance, et prédestination des âmes à la fatalité.

Bérénice dit tout de ce que sera l'œuvre racinienne jusqu'à son sommet, *Phèdre*, sept ans plus tard. Incandescence du classicisme, *Bérénice* est aussi l'amorce de son chant du cygne.

La préface de Bérénice

Titus reginam Berenicen, cui etiam nuptias pollicitus ferebatur, statim ab Urbe dimisit invitum invitam.

C'est-à-dire que « Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, dès les premiers jours de son empire ». Cette action est très fameuse dans l'histoire ; et je l'ai trouvée très propre pour le théâtre, par la violence des passions qu'elle y pouvait exciter. En effet nous n'avons rien de plus touchant dans tous les poètes que la séparation d'Énée et de Didon, dans Virgile. Et qui doute que ce qui a pu fournir assez de matière pour tout un chant d'un poème héroïque, où l'action dure plusieurs jours, ne puisse suffire pour le sujet d'une tragédie, dont la durée ne doit être que de quelques heures ? Il est vrai que je n'ai point poussé Bérénice jusqu'à se tuer, comme Didon, parce que Bérénice n'ayant pas ici avec Titus les derniers engagements que Didon avait avec Enée, elle n'est pas obligée, comme elle, de renoncer à la vie. À cela près, le dernier adieu qu'elle a dit à Titus, et l'effort qu'elle se fait pour s'en séparer n'est pas le moins tragique de la pièce ; et j'ose dire qu'il renouvelle assez bien dans le cœur des spectateurs l'émotion que le reste y avait pu exciter. Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie : il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.

Je crus que je pourrais rencontrer toutes ces parties dans mon sujet ; mais ce qui m'en plut davantage, c'est que je le trouvai extrêmement simple. Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des Anciens. Car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés : « Que ce que vous ferez, dit Horace, soit toujours simple et ne soit qu'un. » Ils ont admiré *l'Ajax* de Sophocle, qui n'est autre chose qu'Ajax qui se tue de regret, à cause de la fureur où il était tombé après le refus qu'on lui avait fait des armes d'Achille. Ils ont admiré le *Philoctète*, dont tout le sujet est Ulysse qui vient pour surprendre les flèches d'Hercule.

L'Œdipe même, quoique tout plein de reconnaissances, est moins chargé de matière que la plus simple tragédie de nos jours. Nous voyons enfin que les partisans de Térence, qui l'élèvent avec raison au-dessus de tous les poètes comiques, pour l'élégance de sa diction et pour la vraisemblance de ses mœurs, ne laissent pas de confesser que Plaute a un grand avantage sur lui par la simplicité qui est dans la plupart des sujets de Plaute ; et c'est sans doute cette simplicité merveilleuse qui a attiré à ce dernier toutes les louanges que les Anciens lui ont données.

Combien Ménandre était-il encore plus simple, puisque Térence est obligé de prendre deux comédies de ce poète pour en faire une des siennes.

Et il ne faut point croire que cette règle ne soit fondée que sur la fantaisie de ceux qui l'ont faite : il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie, et quelle

vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines ? Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression. Je suis bien éloigné de croire que toutes ces choses se rencontrent dans mon ouvrage; mais aussi je ne puis croire que le public me sache mauvais gré de lui avoir donné une tragédie qui a été honorée de tant de larmes, et dont la trentième représentation a été aussi suivie que la première.

Ce n'est pas que quelques personnes ne m'aient reproché cette même simplicité que j'avais recherchée avec tant de soin. Ils ont cru qu'une tragédie qui était si peu chargée d'intrigues ne pouvait être selon les règles du théâtre. Je m'informai s'ils se plaignaient qu'elle les eût ennuyés. On me dit qu'ils avouaient tous qu'elle n'ennuyait point, qu'elle les touchait même en plusieurs endroits, et qu'ils la verraient encore avec plaisir. Que veulent-ils davantage ? Je les conjure d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche et qui leur donne du plaisir puisse être absolument contre les règles. La principale règle est de plaire et de toucher, toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. Mais toutes ces règles sont d'un long détail, dont je ne leur conseille pas de s'embarrasser : ils ont des occupations plus importantes. Qu'ils se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir les difficultés de la *Poétique* d'Aristote ; qu'ils se réservent le plaisir de pleurer et d'être attendris ; et qu'ils me permettent de leur dire ce qu'un musicien disait à Philippe, roi de Macédoine, qui prétendait qu'une chanson n'était pas selon les règles : « À Dieu ne plaise, seigneur, que vous soyez jamais si malheureux que de savoir ces choses-là mieux que moi ! »

Voilà tout ce que j'ai à dire à ces personnes à qui je me ferai toujours gloire de plaire ; car, pour le libelle que l'on a fait contre moi, je crois que les lecteurs me dispenseront volontiers d'y répondre. Et que répondrais-je à un homme qui ne pense rien et qui ne sait pas même construire ce qu'il pense ? Il parle de protase comme s'il entendait ce mot, et veut que cette première des quatre parties de la tragédie soit toujours la plus proche de la dernière, qui est la catastrophe.

Il se plaint que la trop grande connaissance des règles l'empêche de se divertir à la comédie. Certainement, si l'on en juge par sa dissertation, il n'y eut jamais de plainte plus mal fondée. Il paraît bien qu'il n'a jamais lu Sophocle, qu'il loue très injustement d'« une grande multiplicité d'incidents » et qu'il n'a même jamais rien lu de la *Poétique* que dans quelques préfaces de tragédies. Mais je lui pardonne de ne pas savoir les règles du théâtre, puisque, heureusement pour le public, il ne s'applique pas à ce genre d'écrire. Ce que je ne lui pardonne pas, c'est de savoir si peu les règles de la bonne plaisanterie, lui qui ne veut pas dire un mot sans plaisanter. Croit-il réjouir beaucoup les honnêtes gens par ces « hélas de poche » ces « mesdemoiselles mes règles », et quantité d'autres basses affectations qu'il trouvera condamnées dans tous les bons auteurs, s'il se mêle jamais de les lire ?

Toutes ces critiques sont le partage de quatre ou cinq petits auteurs infortunés qui n'ont jamais pu par eux-mêmes exciter la curiosité du public. Ils attendent toujours l'occasion de quelque ouvrage qui réussisse, pour l'attaquer, non point par jalousie, car sur quel fondement seraient-ils jaloux ? mais dans l'espérance qu'on se donnera la peine de leur répondre, et qu'on les tirera de l'obscurité où leurs propres ouvrages les auraient laissés toute leur vie.

Eros et Rome

C'est Bérénice qui désire Titus. Titus n'est lié à Bérénice que par l'habitude. Bérénice est au contraire liée à Titus par une image, ce qui veut dire, chez Racine, par Éros ; cette image est naturellement nocturne, Bérénice y revient à loisir, chaque fois qu'elle pense son amour ; Titus a pour elle la volupté d'un éclat entouré d'ombre, d'une splendeur tempérée ; replacé par un protocole proprement racinien au cœur de cette nuit enflammée où il a reçu les hommages du peuple et du sénat devant le bûcher de son père, il révèle dans l'image érotique son essence corporelle, l'éclat de la douceur : il est un principe total, un air, à la fois lumière et enveloppement. Ne plus respirer cet air, c'est mourir. C'est pourquoi Bérénice va jusqu'à proposer à Titus un simple concubinage (que Titus repousse) ; c'est pourquoi aussi, privée de son aliment, cette image ne pourra que dépérir dans un air raréfié, distinct de l'air de Titus, et qui est le vide progressif de l'Orient. [...]

Or — et c'est ici l'astuce profonde de Titus — le premier meurtre servira d'alibi au second : c'est au nom du Père, de Rome, bref d'une légalité mythique, que Titus va condamner Bérénice ; c'est en feignant d'être requis par une fidélité générale au Passé que Titus va justifier son infidélité à Bérénice : le premier meurtre devient vie figée, alibi noble, théâtre. Rome, avec ses lois qui défendent jalousement la pureté de son sang, est une instance toute désignée pour autoriser l'abandon de Bérénice. Pourtant Titus ne parvient même pas à donner à cette instance une apparence héroïque ; il délibère sur une peur, non sur un devoir: Rome n'est pour lui qu'une opinion publique, qui le terrifie ; sans cesse il évoque en tremblant le qu'en-dira-t-on anonyme. La Cour même est une personnalité trop précise pour le menacer vraiment ; il tire sa peur — et par conséquent sa justification — d'une sorte de « on » aussi général que possible. En fait, Rome est un pur fantasme. Rome est silencieuse, lui seul la fait parler, menacer, contraindre ; le fantasme est si bien un rôle dans le protocole de la rupture que parfois, comme ces hystériques qui oublient un instant qu'ils ont un bras paralysé, Titus cesse de craindre; Rome disparaît, Titus ne sait plus à quoi il joue.

Roland Barthes
In « Sur Racine », Le Seuil, 1963

Antiochus, personnage indispensable

La scène principale ne saurait être autre que celle où Titus, pour la seule fois de la pièce, dit clairement à Bérénice qu'il la renvoie. Elle est située au quatrième acte, qui est toujours, dans la pratique classique, le lieu du sommet de l'émotion. Elle développe son impact, non seulement, comme il est habituel, dans l'espace dramatique qui suit, mais aussi dans celui qui précède. L'invention s'exerce au rebours du temps et on voit assez bien comment elle a meublé les différents actes de la tragédie. Partant du postulat d'un amour partagé entre Titus et Bérénice, l'acceptation de la reine ne pouvait se situer qu'au cinquième acte. Avant, Titus doit parler, mais son émotion paralyse son discours et au deuxième acte, il ne peut dire à Bérénice ce qu'il était venu lui dire. Un intermédiaire est donc indispensable, et la situation toujours tendue implique que *Bérénice* soit une pièce exceptionnellement riche en intermédiaires de toutes sortes. Celui qui est préposé au transport de la fulgurante information qui sépare les deux amants s'appelle Antiochus.

Il est une création de pure littérature et un héros malgré lui de la communication. Sa créature et son développement, qui emplissent nécessairement les actes impairs, montrent comment le projet de simplicité oblige en contrepartie à fouiller la complexité des personnages, Antiochus résulte de l'application à *Bérénice* du schéma d'amours contrariées qu'employait *Andromaque* : il aime Bérénice, qui n'aime que Titus, lequel n'a d'yeux que pour un idéal de gloire romaine qui sera difficile à préciser mais dont la conséquence la plus sûre est qu'il se détourne de Bérénice. Dans ce schéma inconfortable, Antiochus occupe la place la pire : la dernière, où l'on aime sans être aimé de quiconque. Antiochus est un autre Oreste. Loin d'être, comme on l'a dit, une forme améliorée du confident, Antiochus est indispensable au mouvement de l'intrigue et son personnage doit être développé sur le plan poétique afin d'obtenir l'épaisseur qui lui permettra de figurer aux côtés des deux autres. De fait, il parle, surtout au premier acte, sur un ton d'une extraordinaire hauteur où l'oreille la moins exercée reconnaîtrait un des passages les plus prestigieux de la poésie française. Sa confession difficile, voire dangereuse, il la fait toujours avec la plus parfaite noblesse et les éléments divers en sont rassemblés sans effort apparent dans une paradoxale élégance.

Jacques Scherer, « De l'anti-Néron à l'autre Britannicus »
In Revue du Théâtre National de Strasbourg, n° 23, av ril 1990