

Séquence

5

> Racine, *Bérénice* : du texte à sa représentation

Objet d'étude :

Théâtre : texte et représentation.

Sommaire

Séquence 5

Introduction	203
Chapitre 1 > Problématique	205
Chapitre 2 > La tragédie, de quoi parle-t-on ?	207
Chapitre 3 > La pièce	213
A Le sujet	
B Le découpage dramatique	
C L'exposition	
Chapitre 4 > Trois axes de lecture	220
A La psychologie des personnages face aux enjeux politiques de la tragédie	
B Lecture tragique : le tragique à la lumière de Port-Royal	
C Les beautés formelles de <i>Bérénice</i> : données stylistiques	
D Bilan des trois lectures	
Chapitre 5 > Lectures analytiques	243
Chapitre 6 > La question de la mise en scène	250
A Racine à travers ses mises en scène	
B Commentaires de quelques mises en scène de <i>Bérénice</i>	
Chapitre 7 > Documents	259
A L'histoire - les sources	
B Bibliographie	
Entraînement à la dissertation	262

I ntroduction

Les objectifs de Première

La définition de cet objet d'étude « **Théâtre : texte et représentation** » met en valeur les spécificités de ce genre que vous avez étudié en Seconde dans la perspective des registres (comédie, tragédie).

→ Il vous est donc nécessaire d'envisager *Bérénice* dans le contexte de l'histoire littéraire pour le **texte** mais aussi de garder à l'esprit le problème de la **mise en scène** de cette pièce.

En effet, le théâtre - surtout à l'âge Classique - s'appuie sur un art de **l'illusion**, illusion consentie par le spectateur : c'est donc ce que l'on peut appeler un **simulacre**. Pour créer cette illusion qui est en fait une **convention**, l'auteur recourt à un langage **codifié** à partir de **règles très strictes**. Si ces règles constituent une contrainte forte pour les artistes (créateurs comme interprètes), elles inspirent paradoxalement, de manière féconde, un ensemble de stratégies de détournement des interdits... autrement dit la contrainte stimule la création et les auteurs doivent se jouer de toutes ces contraintes pour apporter leur marque au genre théâtral et à son évolution.

Mais le théâtre est aussi un « **art vivant** », qui suppose la présence conjointe, durant la représentation, de comédiens avec un public. Le langage dramatique détermine alors les éléments matériels de la représentation : la représentation théâtrale existe d'abord à partir d'un texte. De plus, le théâtre met en place une **communication indirecte entre les artistes et le public** ; on parle de ce fait de **double énonciation**, d'abord entre les acteurs qui jouent des personnages, puis entre les acteurs et le public.

Les objectifs de votre séquence

→ Ici l'objectif sera double :

- passer progressivement de l'étude du texte de *Bérénice* à sa représentation ;
- envisager les documents proposés du double point de vue du texte et de la représentation.

→ Votre séquence va suivre la progression suivante :

- Le chapitre 1 propose, à titre de préambule, 3 jugements critiques qui constituent autant de pistes de lecture ;
- Le chapitre 2 invite à une mise en contexte globale permettant de situer l'auteur et le genre tragique dans l'histoire de l'âge classique ;
- Le chapitre 3 présente une analyse dramaturgique de la pièce permettant de mettre en évidence sa construction formelle et ses principales significations ;
- Le chapitre 4 suggère trois types de lectures critiques reposant sur trois partis pris d'interprétation qui devront être comparés les uns aux autres ;
- Le chapitre 5, consacré à la théâtralité de la pièce, introduit des éléments d'analyse du spectacle et cherche à vous initier à la lecture iconographique et aux techniques de la mise en scène.

Plusieurs vidéogrammes peuvent s'avérer utiles dans votre progression pédagogique, mais ne constituent en rien des passages obligés :

- **À titre d'illustration directe** : une représentation de la pièce dans la version télévisuelle récente de *Bérénice* réunissant Carole Bouquet et Gérard Depardieu ;
- **À titre de comparaison** : la captation réalisée par la chaîne ARTE de la mise en scène de *Phèdre* par Patrice Chéreau ; mais aussi la captation réalisée par le Cned d'une mise en scène de *Britannicus* ;
- **À titre d'approfondissement** : l'émission réalisée par le Cned dans la série « Littérature » autour de « Racine, dramaturge » ; mais aussi la vidéo réalisée par le Cned en 2004 sous le titre : « Théâtre : texte et représentation. Les coulisses d'une création ».

Recommandations pratiques

Il vous est proposé de lire et d'analyser *Bérénice*, tragédie de Racine représentée pour la première fois le 21 novembre 1670.

Vous trouverez de très nombreuses éditions de cette pièce, notamment dans les collections dites des « Classiques » (Larousse, Hachette, Bordas.).

Ces éditions présentent, outre le texte intégral de la pièce, des notes explicatives, souvent utiles à sa compréhension et des dossiers plus ou moins riches sur l'auteur, sa vie et son œuvre, son théâtre, le siècle classique, les sources de la pièce, sa structure, son écriture, etc.

Avertissement : Convient-il que vous lisiez dès maintenant la pièce de Racine dans son intégralité pour entrer directement en contact avec son sujet, sa langue, la beauté de son style et la force de ses situations ?

Vous commencerez alors par prendre connaissance du sujet de la tragédie, du profil de ses personnages et du canevas de l'action, tels que vous les propose de manière concise et claire, votre édition. Cette dernière comporte également des notes explicatives, utiles pour comprendre un lexique souvent éloigné du nôtre.

Vaut-il mieux au contraire attendre d'avoir élucidé, grâce à notre cours, un certain nombre de points relatifs à la tragédie et à ses enjeux psychologiques et dramatiques avant d'entreprendre cette lecture cursive ?

Les deux démarches sont concevables. Une chose est certaine en tout cas : il est indispensable qu'à un moment ou un autre vous preniez la mesure de cette belle œuvre dans son intégralité. Les études, ponctuelles ou transversales, auxquelles le cours vous invitera, ne sauraient suffire à vous faire partager l'émotion et le plaisir intellectuel que vous procurera cette lecture.

Une pièce étant conçue pour être jouée, l'idéal serait que vous puissiez assister à une représentation de *Bérénice*, à un moment quelconque de votre étude.

Nous avons sélectionné à votre intention trois jugements critiques portant sur *Bérénice*. Je vous propose dans un premier temps de les lire attentivement et d'en repérer les termes essentiels. Vous noterez sans doute à quel point ils sont **contradictaires**. Notre cours aura pour souci premier d'expliquer ces contradictions, de vous permettre de vous forger votre propre point de vue et, chemin faisant, d'analyser et d'expliquer une pièce, objet de tant de controverses qu'elle ne pourra vous laisser indifférent(e).

a) Premier jugement (émanant d'un contemporain de Racine)

« L'auteur à trouvé à propos pour s'éloigner du genre d'écrire de Corneille de faire une pièce de théâtre qui, depuis le commencement jusqu'à la fin, n'est qu'un tissu galant de madrigaux et d'élégies. »

(Abbé de Villars, XVII^e siècle)

b) Deuxième jugement (d'un professeur éminent, né au début du XX^e siècle et spécialiste de la littérature du XVII^e)

« Racine a voulu pousser à l'extrême limite (...) la simplicité de l'action. Il prétendait contredire sur ce point la pratique habituelle de Corneille. (...) cette tragédie ne nous paraît plus le chef-d'oeuvre de Racine. Il n'est pas vrai que *Bérénice* soit (...) « un tissu galant de madrigaux et d'élégies ». Mais l'on sent trop que la pièce était une gageure, et que le génie même de Racine ne put la tenir »

(Antoine Adam)

Histoire de la littérature française du XVII^e siècle, 1954

c) Troisième jugement (d'un autre critique du XX^e siècle, grand spécialiste de Racine)

« *Bérénice*, que la plupart des critiques ont pris, simplement parce qu'on n'y rencontre ni sang, ni meurtre, pour une élégie, est en réalité, à côté de *Phèdre*, la tragédie la plus rigoureuse et la plus cohérente du théâtre racinien ».

Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*.

© Éditions GALLIMARD. « Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés.

Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ».

www.gallimard.fr

Analyse des trois jugements :

La confrontation de ces trois jugements va bien au-delà de la simple polémique et des désaccords habituels entre critiques, contemporains ou non, à propos d'une même œuvre.

Je voudrais vous amener à discerner, dans ce tryptique contradictoire, les éléments à partir desquels pourra s'organiser notre cours et les questions auxquelles ce cours apportera des réponses, qui en structureront les étapes successives.

Une fois posé le fait que ces jugements sont bien davantage que des opinions subjectives, pour ou contre la pièce (ce qui relèverait de querelles sans importance ni signification profonde), mais qu'ils procèdent d'arguments raisonnés, vous remarquerez immédiatement quelques convergences intéressantes :

– **Corneille** apparaît, à trois siècles de distance (jugements 1 et 2), comme une référence *a contrario*. Ses tragédies semblent constituer un **modèle**, dont Racine se serait démarqué.

- L'abbé de Villars lui en fait reproche et impute à cette coupable originalité le fait que *Bérénice* se réduise à un « tissu **galant** de madrigaux et d'**élégies** » (comprenez : une pièce uniquement consacrée à la peinture de l'amour).
- Antoine Adam refuse, quant à lui, de réduire la pièce de Racine à une suite galante mais reprend le parallèle avec Corneille pour suggérer que l'auteur a voulu réussir avec cette tragédie une impossible gageure.
- Le troisième jugement, rejette encore plus fortement l'idée d'une pièce uniquement élégiaque et nous renseigne du même coup sur la nature de cette prétendue gageure : celle-ci a consisté à écrire une **tragédie** où ne survient **aucun meurtre**, dans laquelle le sang ne coule pas. Non seulement, affirme-t-il, le pari a été tenu, mais cette tragédie est l'une des deux plus rigoureuses et cohérentes de tout le théâtre racinien.
- À partir de cette analyse révélatrice de nos trois textes, une série de questions se posent, qui fourniront à notre travail son point de départ. Je vous invite en fait à mener une passionnante *enquête* dont l'enjeu final pourrait se résumer ainsi : ***Bérénice* est-elle l'une des plus grandes tragédies françaises et, si oui, pour quelles raisons cette supériorité a-t-elle pu être mise en doute ?**



Questions

- Que recouvre précisément au XVII^e siècle le terme de tragédie ?
- En quoi Racine s'éloigne-t-il de Corneille et donc d'une certaine forme de tragédie ?
- Le jugement de l'Abbé de Villars, des trois le plus sévère, s'explique-t-il par le contexte de l'époque ? Est-il, néanmoins, à certains égards fondé ?
- Tragédie, meurtre et sang ne seraient-ils pas obligatoirement liés ?
- Quel est dans *Bérénice* l'élément tragique déterminant ?
- En quoi *Bérénice* - pièce exempte de meurtre - peut-elle finalement être considérée comme l'une des plus grandes tragédies de son auteur, lequel passe pour être le maître du genre ?



Pour répondre à ces interrogations il est sans doute nécessaire de situer tout d'abord Racine et son œuvre dans le contexte historique et littéraire de son temps.

Racine (cf. fiche biographique ci-après) peut, à bon droit, être considéré comme un des maîtres de la tragédie classique, à laquelle il a contribué à donner, notamment avec Corneille, ses lettres de noblesses à l'âge Classique. Cependant, c'est en puisant dans une tradition très ancienne, celle de la Grèce antique, qu'il forge les codes formels du genre ; de même qu'il contribue durablement à nourrir une tradition, celle de la tragédie néo-classique, qui subsistera jusqu'à ce qu'elle ne soit détrônée, à la fin du XVIII^e siècle, par un genre nouveau : le drame. La révolution romantique achève alors de faire disparaître le genre, tout en puisant dans son arsenal dramaturgique et en se nourrissant de ses traditions.

Vous allez étudier dans ce chapitre d'une part **l'histoire des formes de la tragédie avant, pendant et après Racine** ; d'autre part **le contexte social et politique** dans lequel s'inscrit le genre pendant la période Classique et, de ce fait, la fonction idéologique du genre.

A Histoire du genre tragique

Liée à Dionysos, la tragédie est en relation avec le sacrifice et le sacré. Elle est associée, dès l'Antiquité grecque, aux cérémonies religieuses et politiques qui réunissent la collectivité autour de questions graves. C'est pourquoi elle repose sur une codification stricte. « **Genre noble** » par excellence à l'âge classique (**registre de langue, choix des sujets, origine illustre des personnages**), elle poursuit une finalité morale : il s'agit, **à travers le plaisir pris à l'émotion et à la terreur, d'instruire le public.**

① Un genre rigoureusement codifié

La tragédie est, à l'âge classique, une pièce en cinq actes et en vers (alexandrins réguliers), dont le sujet est emprunté à la fable (mythologie) ou à l'Histoire. Elle met en scène des personnages illustres (dieux, rois, princes, nobles, héros...), représentant une action dont le but est d'exciter un mélange de **terreur** et de **pitié** par le spectacle des passions humaines et des catastrophes qu'elles entraînent nécessairement.

Ainsi, la tragédie repose sur un code esthétique particulièrement strict, comme l'indiquent les théoriciens du théâtre tels que Corneille. Mais l'imposition de règles n'est pas systématique, puisqu'il existe des « tragédies irrégulières ».

La tragédie est centrée sur la question du « **conflit** », à l'origine de la crise : entre plusieurs principes, entre l'homme et les Dieux, ou encore, de l'homme avec lui-même... D'où la nécessité, pour le personnage, de trancher un dilemme qui peut être déchirant, comme souvent chez Corneille.

Le rôle de l'intrigue est alors de dénouer la crise née de la compétition (*âgon*) entre les personnages qui représentent chacun de leur côté des principes également légitimes. L'issue est presque toujours mortelle ou même sanglante. Car la fatalité (*fatum*) des Dieux, qui est aussi la nécessité des événements ou des passions, conduit irrémédiablement les personnages, doués d'une liberté réduite, à leur perte.

② Des histoires qui finissent mal : le jeu de l'amour et du politique

La structure de la tragédie est presque toujours la même :

- un petit nombre de personnages ; le système des personnages comprend le plus fréquemment un roi et des amoureux (le roi pouvant être l'un d'eux) qui s'expriment dans un langage soutenu.
- une intrigue principale extrêmement simple ; par exemple, l'opposition entre des considérations politiques et des préoccupations amoureuses. Généralement, le trône est menacé par des usurpateurs dévorés par l'ambition (plan politique). Et les amants sont séparés par le pouvoir qui s'oppose à leur union (plan amoureux).

c) une fin tragique, dominée par la mort : les protagonistes sont déchirés par la contradiction entre plusieurs valeurs irréalisables et incompatibles dans un univers où aucun compromis n'est possible, ni aucun choix qui puisse déboucher sur une situation heureuse. Ils sont entourés de personnages secondaires (confidents, conseillers, nourrices) qui peuvent soit ralentir, soit précipiter leur perte, mais en aucun cas l'éviter. La chute est irrévocable, le châtiment sans appel !

③ Émouvoir et terroriser pour instruire

La **tragédie vise**, en stimulant l'émotion vive du spectateur (terreur, pitié, admiration, compassion), **une valeur édifiante**. Les passions ainsi purifiées (*catharsis*) sont littéralement mises à distance, rendant au spectateur sa faculté d'analyse.

La tragédie peut donc se mettre au service d'une leçon morale, religieuse ou politique. Ainsi, la conduite de l'intrigue sert un discours idéologiquement marqué. L'opposition entre personnages est aussi une confrontation d'idées et de principes, l'exposition d'un dilemme soumis à l'appréciation collective.

B

Contexte : fonctions idéologiques et évolutions de la tragédie classique

La tragédie est étroitement liée à l'état de la société et au politique à l'âge classique. Cette relation prend la forme d'une contradiction apparente. D'abord, parce qu'elle est chargée de glorifier l'ordre monarchique ; ensuite, parce qu'elle a le pouvoir de le remettre en cause. C'est pourquoi elle connaît un succès si massif et durable. Loin d'être en perte de vitesse au XVIII^e siècle, elle trouve au contraire un souffle nouveau, fort au goût du public, dans le passage d'un tragique verbal à un tragique spectaculaire.

① Tragédie et politique

La tragédie est investie, sous l'Ancien Régime, d'une **portée idéologique** : elle est chargée de mettre en scène la figure du souverain afin de montrer au spectateur sa grandeur. Elle est aussi porteuse d'une interrogation sur l'État, le gouvernement juste, la fonction monarchique, et les lois fondamentales du royaume. Elle s'exprime à travers une rhétorique de la persuasion qui trouve son modèle dans la plaidoirie du barreau (justice) et de la chaire (Église). Elle exerce donc une fonction de tribune pour le pouvoir en place, ce qui explique sa relation privilégiée avec un roi mécène.

À l'inverse, elle est souvent tentée de mettre en évidence la « crise » du politique. D'où les multiples figures de tyrans, monarques abusifs et dévoyés qui exercent le pouvoir sans légitimité. La tragédie critique donc le politique au moins autant qu'elle le glorifie. **Et à travers figure du monarque et question de l'État, c'est tout l'ordre social d'Ancien Régime que la tragédie interroge.** En effet, le pouvoir en France repose alors sur une succession de légitimités en cascades : selon la doctrine en vigueur de la « monarchie absolue de droit divin », Dieu donne sa légitimité au Roi, son représentant sur terre ; mais le Roi est aussi le père de ses sujets, qui donne à son tour légitimité au père de famille. Ainsi, le père de famille apparaît-il comme le roi et même, le Dieu de son foyer, en tant que leur représentant direct au sein de la famille.

Par conséquent, en vertu de la relation analogique entre Dieu, le Roi et le Père, on comprend que **questions politiques et familiales soient, dans la tragédie classique, aussi étroitement imbriquées** : les affaires de familles ne sont jamais très loin des affaires publiques, reprenant ainsi la tradition inaugurée par la mythologie antique ; et les passions privées, jamais disjointes de la raison d'État.

② Des mots aux choses

Contrairement aux idées reçues, la tragédie n'est pas « morte » avec Racine et Corneille. Le genre continue d'exister au XVIII^e siècle : entre 1680 et 1814, la Comédie-Française propose 323 nouvelles tragédies (hors reprises). Il existe une demande pressante de nouveautés de la part du public, qui s'accroît jusqu'à la Révolution : entre 1680 et 1789, l'affluence moyenne aux tragédies nouvelles fait plus que doubler. On n'a finalement jamais autant écrit, joué, et vu de tragédies qu'à cette époque.

Si le XVIII^e siècle ne peut être considéré comme la mort du genre, il marque pourtant une évolution en profondeur de la forme, passant d'un spectaculaire produit par le langage à un spectaculaire de l'effet visuel. On découvre donc les potentialités scéniques du genre en cherchant à émouvoir non plus par un discours censé se substituer à une action menée hors scène, mais par le spectacle direct de l'action tragique sur les planches, en prenant des libertés de plus en plus grandes vis-à-vis des bienséances. D'où l'essor considérable des *didascalies* et des techniques de scène dont le public, avide de sensations fortes, est friand : le mélodrame en sera l'aboutissement populaire.

3 Tragédie et romantisme

C'est seulement dans le premier tiers du XIX^e siècle, à la faveur de la **révolution romantique** que **disparaît réellement la tragédie**, qui ne résiste pas aux violentes attaques des écrivains « Modernes » et ne plaît plus au public. Alfred de Musset rend compte de cette évolution des goûts dans un article publié dans la *Revue fantastique* le 1^{er} février 1831 :

« Venez, nous faisons des contorsions horribles qui pourront vous divertir, nous nous déchirerons les entrailles avec des tenailles, nous avons inventé des tragédies où le théâtre ressemble à la Morgue (...); nous jurons, nous faisons du langoureux, nous avons découvert un procédé pour émouvoir six personnes sur dix; nous rimons de deux lettres de plus que les gens d'autrefois, nous sautons quatre pieds plus haut; regardez, nous faisons arrimer deux vaisseaux de guerre pour apporter une lettre; nous avons plus de figurants sur le théâtre que dans la salle; nous brûlons une poudre qui nous ruine; nous crions, nous rions, nous pleurons, nous nous tuons s'il vous plaît, mais, au nom du ciel, regardez ! ».

Dans le même temps, Hugo, Gautier, ou encore, Stendhal fixent le cadre d'une **nouvelle forme** dramatique, **le drame**, très éloignée de la tragédie classique. **Opposés à toute forme de règle (unités, vraisemblance, bienséances, alexandrin classique...)**, les auteurs romantiques conservent la dimension tragique, mais abandonnent la tragédie, et trouve dans les modèles étrangers du passé les modèles de l'art théâtral nouveau qu'ils veulent imposer à l'opinion : Shakespeare est alors érigé en modèle du genre, alors que Racine représente, pour les romantiques, un modèle qui a fait son temps.

C'est ce que traduit Stendhal dans un pamphlet demeuré célèbre, composé de deux textes publiés respectivement en 1823 et en 1825. L'ouvrage prend la forme d'une correspondance imaginaire entre un « romantique » et un « classique ». Voici les grandes lignes de ces deux textes essentiels à la compréhension du devenir de la tragédie et à la réception romantique de Racine :

Racine et Shakespeare (première version). Une pièce construite selon les unités de temps et de lieu peut-elle encore intéresser un spectateur du XIX^e siècle ? Dialogue imaginaire entre « l'académicien » et « le romantique » sur l'illusion : celle-ci est plus parfaite dans les tragédies de Shakespeare que dans celles de Racine (chapitre 1). Le rire. Molière inférieur à Aristophane : homme de génie, Molière a eu le malheur de travailler pour une société où l'on se piquait d'imiter un certain modèle. Le public du XIX^e siècle rit peu à Molière (chapitre 2). « Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples des œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible ». Racine aussi bien que Shakespeare, à leur époque, ont été romantiques. Conditions de l'avènement d'une « nouvelle tragédie française » ; elle ressemblerait à celle de Shakespeare (chapitre 3).

Racine et Shakespeare (seconde version). Le « classique » s'adresse au « romantique ». Celui-ci répond en prédisant l'avènement de la « tragédie romantique », en prose, qui « dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers » (lettres I et II). Le romantique concède que les habitudes entraînent parfois l'adhésion du public malgré le changement des mœurs. Le classique, qui continue d'admirer Racine et Voltaire, ne voit pas venir sur la scène française la tragédie en prose annoncée (lettres III et IV). Le romantique rend à son tour hommage aux gloires immortelles de notre théâtre. Réflexions sur la censure ; une idée politique dans un ouvrage de littérature, « c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert », formule que Stendhal réutilisera plusieurs fois dans d'autres œuvres (lettre V). Le romantique défend à nouveau la « tragédie nationale en prose ». Inutilité de l'Académie et nullité littéraire de la plupart de ses membres (lettre VI). Charge contre le Journal des débats (lettre VII). Le romantique renvoie dos à dos les censeurs et les libéraux, qui s'opposent à la censure mais ont empêché qu'on joue Shakespeare à Paris (lettre VIII). Le classique est touché de l'hommage rendu par le romantique à Racine (lettre IX).

La rivalité Racine/Corneille

Seulement dix jours après la représentation, au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, de la *Bérénice* de Racine, la troupe concurrente de Molière représente au Palais-Royal, avec moins de succès, *Tite et Bérénice* de Corneille. Signe évident de la rivalité artistique des deux dramaturges et de la guerre économique des compagnies. À la place du lyrisme amoureux de Racine, Corneille met en évidence l'enjeu politique de l'intrigue et l'éthique de l'honneur, destinée à susciter l'admiration plus que la pitié.

Puisant dans les références de l'Antiquité, notamment Suétone, Corneille rivalise ici avec la *Bérénice* de Racine.

Le contexte

Les contemporains y ont vu des allusions au renoncement du roi à son amour pour Marie Mancini. Sujet apparemment idéal pour Corneille, où s'opposent exigences politiques et passion amoureuse, il offre au dénouement l'exemple de deux êtres qui pourront apparaître comme le modèle idéalisé des amants contraints à une séparation glorieusement acceptée.

Le sujet, la structure de la pièce

À Rome, Domitie, fille du général Corbulon naguère élu empereur par ses troupes mais qui préfère renoncer à cet honneur, va épouser l'empereur Tite. Elle-même a renoncé à son amour pour le frère de Tite, Domitian, afin de satisfaire sa gloire par le titre d'impératrice. Orgueilleuse, elle voudrait posséder l'amour de Tite, mais craint qu'il n'aime toujours Bérénice, la reine de Judée qu'il a pourtant renvoyée dans ses États. Domitian souffre de se voir dédaigné et, sur les conseils de son confident Albin qui a secrètement organisé le retour de Bérénice, s'apprête à parler à Tite (**Acte I**). Celui-ci propose alors à son frère d'épouser Bérénice et, sûr de la réponse, demande à Domitie de choisir entre ses deux amants. Elle choisit Tite, quand on annonce Bérénice. L'empereur sort précipitamment, plongeant Domitie dans la fureur (**Acte II**). Domitian s'offre à Bérénice pour rendre Domitie jalouse ; Tite vient déclarer à Bérénice qu'il n'épousera pas Domitie (**Acte III**). Le sénat s'assemble. Bérénice craint d'être exilée. Tite a décidé qu'il n'épouserait pas Bérénice non plus (**Acte IV**). Domitie vient demander sa décision à Tite. Méprisée, elle sort en proférant des menaces. Bérénice demande à Tite d'ordonner lui-même son départ, quand on apprend que le sénat accepte leur union. Bérénice la refuse et encourage Tite à se comporter en empereur. Il renonce alors à tout mariage et promet de fléchir Domitie en faveur de Domitian (**Acte V**).

Les différences entre les deux pièces

Nulle place ici pour la « tristesse majestueuse » de Racine. L'ambition est au cœur de la pièce, incarnée par Domitie qui dynamise l'action (Bérénice n'arrive qu'à la fin de l'acte II par un effet de surprise qui bouleversera un ordre établi avec difficulté : Tite en passe d'épouser Domitie, celle-ci se faisant tout juste à l'idée de renoncer à Domitian). Présente au cours des cinq actes — mais non pas lors de la dernière scène où l'on décide pourtant de son sort — Domitie sert de lien entre les différents personnages. Elle instaure une rivalité entre Tite et Domitian ; elle provoque, bien plus que ne le souhaite l'empereur, le rapprochement entre Bérénice et Domitian qui espère la rendre jalouse ; enfin, rivale de la reine de Judée, elle est explicitement soumise au choix de Tite. Son ambition révèle chez les deux frères des penchants cachés : Domitian, atteint dans son rôle de parfait amant, se montre cruel et cynique ; Tite semble plus désabusé qu'engagé dans une lutte contre sa passion : c'est Bérénice qui l'oblige à assumer son titre, et qui oriente le dénouement du côté d'une solution politique et non d'un simple sacrifice amoureux. La pièce justifie ainsi son appartenance aux tragédies monarchiques de Corneille en même temps qu'elle satisfait aux règles d'un dénouement de comédie héroïque.

Recherche documentaire :

Faites une recherche sur la vie théâtrale des années 1670. Comment deux pièces sur le même thème ont-elles pu être représentées à seulement dix jours d'intervalle ?



Exercice autocorrectif n°1

Répondez aux questions suivantes qui vous permettront d'évaluer votre connaissance de la tragédie.

- 1 Pouvez-vous à présent indiquer en quelques mots quels sont les grands thèmes qui caractérisent la tragédie classique ?
- 2 Quels sont les grands ressorts de l'action tragique ?
- 3 À votre avis, quels sentiments suscite chez le spectateur le spectacle de la tragédie à l'âge classique ? Ces sentiments sont-ils les mêmes pour le public de l'époque romantique ?
- 4 Pouvez-vous caractériser l'évolution dans le temps de la tragédie ?



Exercice autocorrectif n°2

« *Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien* », affirme Racine dans la Préface de *Bérénice*. Sur quels ressorts repose cette simplicité ?

C

Corrigé des exercices



Corrigé de l'exercice autocorrectif n°1

- 1 Les grands thèmes tragiques sont les suivants : la passion amoureuse empêchée ; la vocation politique contrariée ; le conflit entre l'amour et le pouvoir ; les histoires de famille et le poids de la biographie des personnages...
- 2 Les principaux ressorts de l'action tragique sont : le choix impossible (dilemme) ; la mort, la folie ou le renoncement à la passion inévitable ; le sacrifice de son intérêt propre au profit d'un devoir impérieux et l'abnégation du sujet individuel au profit des valeurs collectives ; la vengeance et la haine.
- 3 Les sentiments les plus courants suscités par la tragédie chez le spectateur à l'âge classique sont : la pitié ; l'admiration ; la tristesse ; l'horreur... L'obsolescence des codes et la mutation de la sensibilité du public entraînent une certaine mise à distance de ces manifestations de la sympathie envers les personnages et un certain recul critique (comme celui exprimé, sur le mode de l'ironie, par Musset dans le texte cité dans le cours).
- 4 Les principales évolutions du genre tragique entre le XVII^e (tragédie classique) et le XVIII^e siècle (tragédie néoclassique ou tardive) peuvent se caractériser en trois tendances : tendance au passage du discours à l'acte tragique dans l'intrigue ; tendance à la substitution de la fureur par l'hystérie dans la caractérisation psychologique du personnage ; tendance, enfin, à l'utilisation stylistique de l'hyperbole de préférence à la litote. Plus qu'un épuisement du genre, on peut ainsi parler d'une exténuatation, par l'utilisation abusive et parfois excessive des procédés dramatiques propres au genre.



Corrigé de l'exercice autocorrectif n°2

« *Ce qui me plut davantage [dans ce sujet], 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* », affirme Racine dans la Préface de *Bérénice*. La simplicité de l'intrigue, toute entière centrée sur la question de l'amour impossible, au détriment de l'implication politique et sociale de la situation dramatique, a été relevée par de nombreux critiques. Elle a même un temps nourri un relatif discrédit de cette tragédie. Mais à y regarder de près, cette simplicité d'une intrigue très resserrée, et d'une langue qui varie à l'infini le même thème de la passion impossible, est précisément ce qui fait de cette pièce un morceau de bravoure. Chez Racine, c'est le pouvoir qui est au service de la passion, et non l'inverse. La pièce s'inscrit dans la continuité des tragédies raciniennes sur l'amour empêché car impossible (*Bérénice*), ou interdit (*Phèdre*), ou encore unilatéral et usurpateur (*Andromaque*)... La passion n'est jamais triomphante et conduit au sacrifice...

A Le sujet

NB : Votre édition en « petit classique » comporte un résumé de la pièce, ainsi que des renseignements sur ses sources et notamment le texte de l'historien romain Suétone dont Racine s'est inspiré. S'agissant de la vérité historique des personnages et événements auxquels l'auteur se réfère, je vous renvoie au document figurant en annexe de ce cours, que vous pouvez bien sûr consulter à tout moment. Pour ce qui est du résumé, plutôt que de vous en fournir une énième mouture, je vous propose de lui donner la forme d'un canevas de l'action, scène par scène, précédé de repères spatio-temporels et d'un tableau des personnages.



Repères

– **Le lieu :** Rome, palais impérial. Un cabinet secret, entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice et donc, symboliquement, **entre le lieu du pouvoir et celui de l'amour**. Le décor à lui seul matérialise l'enjeu dramatique et tragique de ce qui va se dérouler sur la scène (lisez à ce propos la scène d'introduction qui « commente » ce décor et en redouble l'effet symbolique de manière très efficace, notamment pour le simple lecteur).

- Sont évoqués dans la pièce : la cour de Rome, le port d'Ostie où attend la flotte d'Antiochus, l'Orient, la Judée de Bérénice et la Comagène, royaume d'Antiochus, et enfin l'empire romain.



Activité

Repérez sur des cartes géographiques (votre édition en comporte certainement) la situation de ces lieux.

– **Le temps :** 79 après J. -C. Fin du deuil de huit jours qui vient de marquer la mort et la déification de l'empereur Vespasien, père de Titus.

– Les personnages :

Titus : Fils de Vespasien, nouvel empereur de Rome. Vainqueur de la Judée, annexée à Rome, il a maté le soulèvement de Jérusalem et ramené avec lui la reine Bérénice qu'il se dispose à épouser.

Bérénice : Reine de Palestine, vit à Rome depuis 5 ans avec Titus dont elle est la maîtresse.

Antiochus : Antiochus, roi de la Comagène, ayant combattu aux côtés de Titus en Judée. Amoureux de Bérénice.

Les confidents : Paulin (Titus), Arsace (Antiochus), Phénice (Bérénice)

NB : On se gardera de rapporter les noms de Judée (terre des Juifs) et de Palestine, à la réalité actuelle de ces pays. D'abord parce que Racine prend beaucoup de libertés avec l'Histoire. Ensuite parce que cette région, incluse dans l'Empire romain à l'époque de Titus, n'a plus rien de comparable à présent avec ce qu'elle était alors, au plan des souverainetés, du peuplement et des réalités politiques. L'Israël et la Palestine d'aujourd'hui, presque 2000 ans après, n'ont rien à voir avec notre sujet.

– **Le sujet :** Il est tiré de deux lignes de l'historien latin Suétone :

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

Ce que Racine traduit, assez librement, par :

« 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 rupture entre deux amants, pourtant liés par une passion indissoluble, est effective à l'acte V de la pièce, alors que l'empereur est censé avoir cédé, dès avant le début de l'action, à la loi romaine brandie par le Sénat, qui lui interdit d'épouser une reine étrangère. Le soupirant malheureux de Bérénice, Antiochus, ne profitera pas de cette rupture et s'éloignera de Rome. La femme blessée renoncera à son tour à son amour, dans un admirable élan de grandeur.

« Je l'aime, je le fuis ;

Titus m'aime, il me quitte »

- La gageure de Racine consiste à construire à partir de ce sujet une tragédie en 5 actes, exempte de tout artifice dramatique extérieur, et dans laquelle le tragique procède essentiellement du débat psychologique entre les deux héros principaux, sous le regard d'un troisième sans prise sur leur destin et d'une entité politico-religieuse, le Sénat, porteur de la loi sacrée.

- L'analyse du canevas de la pièce permet de démonter le mécanisme de sa progression. Vous trouverez ci-après un schéma dramatique, plus détaillé et explicite que la plupart de ceux que vous pouvez rencontrer dans les études sur *Bérénice* couramment disponibles en format de poche.

B Le découpage dramatique

Acte I	
Scènes	Résumé
Scène 1	Antiochus envoie son confident Arsace solliciter pour lui un entretien auprès de Bérénice.
Scène 2	(monologue) Antiochus aime Bérénice désespérément et se tait depuis cinq ans, cachant son amour « sous le voile de l'amitié ». Il souhaite néanmoins lui ouvrir à présent son cœur avant de quitter Rome.
Scène 3	Bérénice accepte de le recevoir. Le roi de Comagène explique à Arsace les raisons de son départ : le mariage annoncé de celle qu'il aime avec Titus.
Scène 4	(entretien Bérénice-Antiochus) Bérénice croyait entendre un ami, elle subit la déclaration de celui qui s'apprête à s'éloigner d'elle, le cœur plein de passion et de douleur. Sa réaction hautaine trahit une sincère déception.
Scène 5	Bérénice ne partage pas la compassion de sa suivante Phénice pour Antiochus ni ses craintes au sujet du mariage avec Titus. Son amour s'exhale en un chant inspiré par la cérémonie d'apothéose de Vespasien.

Acte II	
Scènes	Résumé
Scène 1	Titus attend Antiochus et s'inquiète de Bérénice auprès de son confident.
Scène 2	Titus s'ouvre alors à Paulin, qu'il a interrogé sur les sentiments de Rome envers celle qu'il a choisie pour femme. Comme ce dernier lui rappelle la rigueur de la loi interdisant toute union avec une reine de sang étranger, l'empereur lui annonce son intention de se séparer de Bérénice et de la renvoyer en Orient avec Antiochus.

Scène 3	Comme celle-ci demande à le voir, Titus, hésitant, accepte de la rencontrer.
Scène 4	(1^{er} entretien Bérénice-Titus) Bérénice se plaignant de son manque d'attentions à son égard, Titus, qui vient de laisser échapper, dans son trouble, les mots de <i>Rome</i> et d' <i>empire</i> , se retire soudain pour ne pas aller plus loin dans l'aveu de sa décision de rupture.
Scène 5	Bérénice, inquiète de l'attitude de Titus, finit par se persuader que ce dernier est jaloux d'Antiochus.

Acte III	
Scènes	Résumé
Scène 1	(entretien Titus-Antiochus) Titus charge Antiochus, réticent, de revoir Bérénice pour lui signifier la rupture qu'il n'ose lui annoncer lui-même, et de ramener cette dernière en Palestine.
Scène 2	Antiochus est partagé et confie ses espoirs et ses craintes à Arsace. De Bérénice, il rêve de conquérir enfin le cœur, tout en craignant le courroux que provoquera sa douleur. Il hésite encore à lui parler.
Scène 3	(entretien Bérénice-Antiochus) Devant Bérénice, Antiochus n'ose d'abord expliquer la raison de sa présence. Sommé de parler, il instruit la reine des volontés de Titus : rupture et départ imminent. Bérénice ne veut pas le croire et le congédie à jamais.
Scène 4	Sous l'effet de ce congé, Antiochus décide de partir sans plus attendre.

Acte IV	
Scènes	Résumé
Scène 1	(monologue de Bérénice) Bérénice, angoissée, attend le retour de Phénice, par elle chargée d'obtenir une rencontre avec Titus.
Scène 2	L'empereur va venir. Phénice presse Bérénice de se reprendre et de l'attendre dans ses appartements.
Scène 3	Titus désire demeurer seul un moment avant d'affronter Bérénice.
Scène 4	(monologue de Titus) L'empereur hésite encore entre la fidélité à son amour et l'obéissance à la loi de Rome que lui impose son titre. Mais sa détermination l'emporte.
Scène 5	(2^e entretien Bérénice-Titus) Bérénice laisse éclater sa rancœur douloureuse et menace de se tuer. Titus proteste de son amour, jusqu'aux larmes, mais sa décision est irrévocable.
Scène 6	Titus craint que Bérénice ne mette sa menace de suicide à exécution. Dans sa détresse, il songe un instant à se dédire, quitte à braver Rome. Déchiré, il est cependant convaincu de n'en rien faire par son confident.
Scène 7	Antiochus peint à Titus le désespoir de son amante, et le presse de la sauver. Titus se dit lui-même trop anéanti pour lui parler.
Scène 8	Le Sénat et le peuple romain réclament l'empereur. Antiochus tente une ultime incitation à rejoindre Bérénice. Titus obéit au messager du Sénat et se rend devant l'assemblée. (NB : le terme désigne, à Rome, la plus haute assemblée de l'Empire)

Acte V	
Scènes	Résumé
Scène 1	Arsace cherche fiévreusement Antiochus.
Scène 2	Dès l'arrivée de ce dernier, il l'informe du départ, le soir même, de Bérénice, laquelle a écrit à Titus, une lettre de renoncement et de dépit. Antiochus n'ose croire que cette décision puisse être pour lui un heureux présage.
Scène 3	Titus veut qu'Antiochus puisse témoigner une dernière fois de son amour pour Bérénice.
Scène 4	(monologue d'Antiochus) Antiochus interprète ces propos ambigus comme une volte-face de l'empereur et un retour à son engagement d'épouser Bérénice.
Scène 5	(3^e entretien Bérénice-Titus) Bérénice refuse d'entendre Titus qui tente de se justifier et la somme de ne pas partir. À ses déclarations enflammées, elle oppose la lettre dont son amant découvre devant elle la teneur. Comprenant qu'elle traduit une volonté de suicide, il fait quérir Antiochus.
Scène 6	Titus justifie devant Bérénice une décision dont la rigueur lui apparaît plus cruelle que jamais, sous le regard de celle dont le désespoir l'accuse. Il refuse cependant l'issue heureuse du mariage. Son honneur d'empereur (NB : <i>sa gloire</i>) lui interdit cette facilité. Dans le destin qui contre lui s'acharne, il voit un ordre secret et se dit prêt à mourir si son amante persiste dans son fatal dessein.
Scène 7	Antiochus paraît : Titus a souhaité qu'il soit témoin de la sincérité de sa passion pour Bérénice et l'invite à les juger tous deux. Le roi de Comagène, persuadé que les amants sont réconciliés, avoue alors l'amour qui fait de lui un rival de l'empereur. Bénissant leur union, il leur offrira à tous deux sa mort en gage de bonheur. Bérénice refuse ce sacrifice, comme celui de Titus, et leur oppose sa propre renonciation, dictée par un sens tragique du devoir dont son amant, comme son rival, lui ont fourni l'exemple. Elle aime toujours Titus mais elle le fuit. Titus l'aime encore, mais il la quitte.

C L'exposition

– La première scène du premier acte constitue dans le théâtre classique ce que l'on appelle **l'exposition**, ici prolongée sur les trois premières scènes.

– Il s'agit pour l'auteur de fournir d'emblée au spectateur les éléments générateurs de la tragédie, de camper les personnages, les enjeux auxquels ils vont être confrontés, et de susciter ainsi attente et curiosité quant à la suite de la pièce.

– La technique adoptée au théâtre consiste à jouer sur un **double système de communication** : le dialogue entre les personnages participe de l'**action** de la pièce, mais s'adresse aussi au spectateur aux fins de **l'informer**. Les monologues assument, de même, le rôle d'expression des états d'âme du personnage et de communication en direction du spectateur. Ce système est particulièrement orienté vers le public dans les scènes d'exposition.

– Il convient, en outre, de noter l'enchevêtrement de trois référents dans ce qui est énoncé sur la scène :

- (a) celui (ou ceux) **qui** parle (nt)
- (b) celui **dont il** (ou ils) parle (nt)
- (c) celui (ou ceux) **à qui il(s)** parle (nt)

Sachant que (c) se dédouble en : personnage(s) et spectateurs.

La scène 1

En seize vers nous découvrons, en compagnie d'Arsace, dont c'est la première visite en ces lieux (vers 1 et 2), le palais impérial. La symbolique de l'antichambre, entre pouvoir et amour (voir plus haut nos Repères) est soulignée par le même.

Deux personnages apparaissent (Antiochus et son confident) et deux sont nommés (Titus et la reine). Nous apprenons que, dans ce cabinet secret, Titus et celle que l'on ne désigne encore que sous ce nom de « *reine* » - et qui n'apparaîtra d'ailleurs qu'à la **scène 4** - se rencontrent à l'insu de la cour. Le spectateur est ainsi immédiatement averti de l'existence d'une intrigue amoureuse entre Titus et cette reine qui ne peut être qu'étrangère à la Rome impériale.

- NB: À l'époque de la création de **Bérénice** le sujet a été mis en scène dans plusieurs pièces et le public en connaît le canevas. Les **doctes**, cette élite cultivée et critique, uniquement attentive à la manière dont l'auteur traite cette histoire, sont surtout intéressés par la **forme** de cette exposition. Les **mondains** et la **cour** qui forment l'autre partie du public se montrent de même plus attentifs aux beautés du discours qu'à un contenu qui leur est largement familier.

Il reste que pour un public d'aujourd'hui qui ignorerait tout des amours de Titus et Bérénice, l'exposition joue pleinement son rôle d'information et de mise en situation d'attente de ce qui va suivre. Preuve que les lois du théâtre classique lui assurent une inaltérable pérennité.

D'Antiochus, nous comprenons qu'il est assez proche de « la reine » pour solliciter d'elle une entrevue sans témoins.

Mieux : en 6 vers, Arsace nous informe aussitôt que celui qui compte entre les plus grands rois de l'*Orient*, fut hier l'**amant** * de cette reine, et que Titus a promis à cette dernière de l'épouser.

- NB: « **amant** » ne signifie dans la langue du XVII^e que : « celui qui aime », l'amoureux, et non celui qui bénéficie des faveurs d'une femme mariée. Vous découvrez déjà ce qui fait l'une des difficultés de compréhension de la pièce, son vocabulaire, très souvent éloigné du nôtre et cause de contresens plus ou moins graves. Votre édition comporte sans doute un **indispensable lexique**. Dès à présent je vous fournis un autre exemple significatif :

Dans le vers célèbre d'Antiochus que vous lirez plus loin

« Dans l'Orient désert, quel devint mon ennui » (I, 4 v. 234)

*« **ennui** » n'a pas le sens de désagrément ou d'abattement mais plutôt de tourment, de torture morale, le contresens serait de voir un banal ennui dans ce qui est en fait une profonde souffrance.*

Reportez-vous donc aussi souvent que possible à votre lexique. Les mots à éclairer sont nombreux : alarme, bruit, charmant, fortune, gêner, transports.

L'essentiel du sujet de la pièce est dit et conduit à en formuler l'enjeu politique et sentimental.



Exercice autocorrectif n° 3

Pouvez-vous à présent formuler en quelques mots l'interrogation qui suscite la curiosité et l'attente du lecteur ou du spectateur et qui n'est rien d'autre que le sujet tragique de la pièce ?

La scène 2

Un monologue en forme de stances, permet au spectateur d'entendre ce qu'Antiochus n'a pas confié à Arsace : il aime toujours Bérénice (dont le nom est enfin prononcé), et est venu le lui dire une dernière fois, avant de la quitter. Son monologue le montre partagé entre ce besoin d'aveu et la crainte de déplaire à la reine. Cette hésitation est, de fait, la marque même du personnage. Son insistance à décliner le lexique du départ (*partir, partons, retirons-nous, sortons, allons loin*) renforce son image de velléitaire incertain dans ses volontés, et de vaincu condamné à la fuite. L'interrogation finale (vers 50) montre bien d'ailleurs qu'Antiochus est loin d'avoir franchi le pas de la séparation annoncée.

La scène 3

Elle prolonge et complète l'exposition. Le compte rendu d'Arsace à Antiochus renseigne le spectateur sur un certain nombre de données essentielles à la mise en mouvement de la tragédie :

- Le deuil de Vespasien venant à expiration, son mariage avec Bérénice *pourrait* être prononcé avant la nuit même. De cet événement *dépendrait* le destin amoureux des trois personnages principaux. Vous noterez l'importance, pour la suite, du conditionnel : l'incertitude et l'attente continuent de peser.

- Les deux rivaux en amour sont aussi, nous apprend Arsace, d'anciens frères d'armes. Ensemble, ils ont mis *sous le joug la rebelle Judée* (vers 104) et Titus a tenu en ses bras Antiochus donné pour mourant. S'il doit quitter Rome, ce sera avec les honneurs et la gratitude de l'empereur.

- Sa décision est toutefois entre les mains de Bérénice. Antiochus n'est jamais celui qui tranche mais celui à qui les événements commandent. Si elle épouse Titus, il partira.

- L'arrivée de Bérénice interrompt le dialogue d'Antiochus et Arsace à ce moment crucial. On aura observé que si Arsace s'exprime longuement devant son maître peu loquace, il ne comprend pas les véritables causes du trouble de ce dernier. Ses considérations sur les honneurs et la gloire sont totalement à côté de l'enjeu qui préoccupe Antiochus. Ce dernier est l'un des trois pôles de la tragédie à laquelle l'homme ordinaire qu'est Arsace reste étranger.

- Bérénice est à présent en scène et si Titus ne paraît en ce moment que dans son discours, **le processus tragique peut désormais commencer.**

C

Corrigé des exercices



Corrigé de l'exercice autocorrectif n°3

L'empereur de Rome va-t-il épouser, contre la loi, une reine étrangère, hier convoitée par un roi oriental qui voit aujourd'hui ses espoirs définitivement ruinés par la perspective de cette union ?

On observera que l'importance d'Antiochus est ambivalente : premier protagoniste à paraître sur scène, il donne d'emblée à la pièce sa tonalité, celle de l'amour malheureux. Il est cependant évident que celui que son confident décrit comme l'*ami fidèle* de la reine, ne sera pas le héros de la tragédie et que l'amant d'hier demeure en retrait derrière l'empereur Titus. Notez d'ailleurs que le premier mot qu'il prononce : « *Arrêtons* », est à lui seul révélateur.

Afin de répondre, au terme de notre cours, aux questions énoncées tout à l'heure autour de ce que nous avons nommé notre *problématique*, il convient maintenant d'embrasser l'ensemble de la pièce et de l'interroger à partir de quelques axes susceptibles de nous éclairer sur leur pertinence.

Je vous propose donc d'orienter votre lecture selon trois axes :

- 1) L'évolution psychologique des trois protagonistes de *Bérénice* et son arrière-plan politique. (NB : « politique » désigne ce qui relève du gouvernement de la cité et plus généralement de l'État et de l'Empire)
- 2) La manifestation du tragique dans ses rapports avec l'action dramatique.
- 3) La sublimation poétique de l'univers tragique racinien.

→ En somme, nous allons d'abord voir si le texte peut se réduire à un conflit psychologique entre trois personnages, au sein d'une situation politique donnée. Hypothèse d'une pièce plus élégiaque et triste que tragique.

→ Nous suggérerons, et tenterons de démontrer ensuite, que cette lecture « intra-mondaine » de la pièce ne permet pas d'en saisir tout le tragique, par essence « extra-mondain », c'est-à-dire régi par un absolu et non par les seules contingences humaines ou politiques. (Rappelez-vous Œdipe et les dieux.)

→ Nous proposerons ensuite une synthèse de ces approches en réconciliant l'esthétique élégiaque et la grandeur tragique, telles que le verbe racinien les conjugue au plus haut.

La séquence fera alterner pour cela lectures méthodiques d'extraits choisis et commentaires transversaux, invitant à plusieurs lectures cursives de la pièce.

A La psychologie des personnages face aux enjeux politiques de la tragédie

Lecture psychologique

Une fois posé le fait que la pièce est tout entière dans le renoncement à l'amour par des personnages conduits inexorablement à ce sacrifice finalement consenti, il est capital de comprendre le cheminement de cette acceptation dans leur cœur et, pour nous spectateurs, dans leur discours.

Nous tenterons de mettre en lumière, acte par acte, ce que ces discours croisés révèlent de l'évolution psychologique des protagonistes.

Acte I

1) Antiochus

Dès les scènes d'**exposition**, nous l'avons vu, Antiochus trahit sa faiblesse, ses hésitations et ses souffrances. Ce combattant, hier courageux et même téméraire contre les rebelles de Judée, est en amour l'éternel perdant. Du vaincu, il présente tous les traits : la tristesse, la volonté défaillante, la mélancolie. Même s'il cède à l'illusion de voir se retourner le destin en sa faveur, son avenir n'est fait que de regrets du passé. *Amant sans espoir*, il cherche à se délivrer de son malheur par l'aveu de son amour. Encore cet aveu est-il longuement différé et donne lieu aux hésitations du monologue de **la scène 2**. En fait, Antiochus est entièrement soumis aux événements et à la décision des autres. Que Bérénice épouse

Titus et son sort est joué.

Son sort décidera du mien (126)

Si Titus a parlé, s'il l'épouse, je pars (130)

Qu'elle ne l'épouse pas, et ses espoirs chimériques reprendraient force.

- Quand vient le **moment crucial de l'aveu (scène 4)** et la confirmation (imprudente) par Bérénice de son prochain mariage, Antiochus n'a plus qu'à répéter son refrain lancinant : il part. Dignement, sans éclats inutiles. Du moins le dit-il. Mais la suite ne lui appartient pas.

- Il ne lui reste plus qu'à évoquer avec lyrisme son amour **au passé**, reprenant son monologue de la scène 2, là où il l'avait laissé. Sa passion est sincère et née d'un « coup de foudre » : *son cœur reçut le premier trait qui partit de ses yeux (190)*. Par malheur, la « conquête » de Titus fut encore plus foudroyante :

Titus, pour mon malheur, vint, vous vit et vous plut (194)

- Le silence que lui a imposé Bérénice, il le brise aujourd'hui pour redire un amour d'autant plus fort qu'il est sans espoir.

Vous noterez que le plus beau des vers exprimant sa dérélition

Je demeurai longtemps errant dans Césarée (235)

cristallise les trois destins de la tragédie : **Césarée**, ville romaine de Judée conquise par **César** de qui elle tire son nom est la ville natale de **Bérénice** où **Antiochus**, alors allié de Titus, a rencontré et éprouvé un coup de foudre pour la reine (voir vers 188 à 190) dans le même temps où cette dernière s'éprenait de **Titus** (vers 194).

En un alexandrin et un lieu mythique (tout à la fois emblématique de la Judée, de sa reine et de ses deux prétendants romains) le destin des trois personnages est scellé.

2) Bérénice

- Son entrée peut éveiller chez Antiochus une trompeuse espérance : fuyant *la joie importune de tant d'amis nouveaux* que la promesse de son accession au trône attire autour de sa personne, Bérénice se dit impatiente de rencontrer cet *ami qui lui parle du cœur (135-37)*.

- Immédiatement, cependant, la reine évoque l'honneur qui va lui être réservé et dont *elle prétend partager* les bienfaits avec son ami, lequel y voit confirmation du mariage prochain.

Pourtant, alors qu'Antiochus désigne précisément cet *honneur* fatal (l'hymen, le mariage), Bérénice atténue la douleur de la nouvelle en se plaignant de l'indifférence de l'empereur à son égard. C'est pour aussitôt se lancer dans un chant d'amour à Titus, dont l'analyse est révélatrice de sa psychologie à ce stade de la pièce. C'est en amoureuse qu'elle a souffert de la relative indifférence de Titus à son égard durant le deuil de Vespasien. Son statut d'empereur alors l'éloignait d'elle, qui ne prétend l'aimer que pour lui-même et non pour *les grandeurs dont il est revêtu (161)*.

Pourtant, la déification de l'empereur défunt et la proclamation de Titus devant le Sénat, en consacrant le règne de celui-ci inonde de joie et de fierté celle qui l'aime et l'admire. L'amour sincère se double ici d'un orgueil non moins évident. Pour la seconde et dernière fois de la pièce, **la rime Bérénice/impératrice (175-76) souligne cet orgueil**, avivé par la promesse d'être couronnée à son tour et de régner *sur tant d'États*. De même, aurez-vous noté le parallélisme entre **les soins** religieux de Titus pour son père et **le soin** réservé à son amante, élevé au même rang de dignité.

C'est donc bien en femme triomphante que Bérénice nous apparaît en cette scène 4 de l'acte I. Dans ce contexte, sa réaction hautaine et méprisante envers Antiochus, bientôt qualifié de **mortel (261)**, atteste d'une confiance en son destin, que la suite viendra contrarier mais qui pour l'heure est entière.

- **La scène 5** doit à Phénice un éclairage soudainement plus sombre sur l'avenir de celle dont il apparaît bientôt qu'elle s'aveugle sur son destin. La confidente tente en vain de mettre en garde Bérénice contre son optimisme :

Titus n'a point encore expliqué sa pensée (292)

et

Rome vous voit, Madame, avec des yeux jaloux

La rigueur de ses lois m'épouvante pour vous (293-94)

Rome est ainsi désignée comme une **allégorie**, jalouse de la reine, comme l'obstacle fatal en travers de sa route. Cet obstacle n'est rien moins que l'**instrument du destin** et donc de la **tragédie**. Cette scène finale de l'acte d'exposition annonce le processus inéluctable qui va désormais se mettre en mouvement.

Or, Bérénice reste sourde et aveugle devant l'avertissement. Pire, elle se lance dans une évocation lyrique de la nuit de l'apothéose de Vespasien qui est en fait un hymne à Titus. Le tableau riche d'images ruisselantes de couleurs, sur un fond de nuit enflammée, tient du chant d'amour, de la vision onirique, de ce que Roland Barthes, commentateur de la pièce, nomme le **fantasme racinien**. (*Sur Racine*, éditions Le Seuil). La gloire et l'amour se mêlent dans cette évocation. Bérénice ignore encore qu'ils sont en fait inconciliables. Elle n'est pas encore consciente de la **tragédie qui va la broyer**.



Exercice autocorrectif n° 4

Notez en quelques mots-clés ce que votre lecture psychologique de l'acte I vient de vous apprendre sur les sentiments qui animent Antiochus et la reine Bérénice ainsi que sur leurs comportements.

Acte 2

1) Titus

- Ses premiers mots révèlent d'emblée le mélange d'autorité et d'inquiétude, de force et de faiblesse du personnage. Son souci d'Antiochus et de Bérénice trahissent une évidente fébrilité que Paulin ne manque pas de noter. L'empereur est préoccupé par la voix publique et ce qu'elle traduit de l'opinion de Rome au sujet de son amour pour la reine étrangère et, implicitement, de leur mariage ?

Que faut-il que Bérénice espère ?

Rome lui sera-t-elle indulgente ou sévère ?

- La réponse de Paulin :

Rome ne l'attend point pour son impératrice

ne fait que réaffirmer la loi romaine et les effets de sa rigueur.

Titus lui oppose, dans un premier temps, la force de sa passion amoureuse, qu'il lie précisément au rêve insensé qui a pu être le sien : ... *élever Bérénice à l'empire*. Or, ce rêve, qui aujourd'hui semblait pouvoir se réaliser, il doit l'arracher de son cœur

Pour jamais, je vais m'en séparer (446)

- Le spectateur sait que cette rupture est inéluctable. Titus confesse que la décision lui a valu de cruels débats intérieurs depuis la mort de son père. L'amant insouciant a senti s'abattre alors sur lui le *fardeau* de son destin impérial. On notera, pour s'en souvenir plus loin, que ce destin est présenté comme *le choix des dieux...* (465).

Il lui faut à présent assumer cette *gloire* (honneur et devoir confondus) et s'incliner devant la loi ancestrale, alors qu'il aime Bérénice *plus que jamais* (441). La reine doit partir après qu'il lui aura parlé une dernière fois.

- Et Titus d'évoquer le passé et la manière dont Bérénice, en le détournant de la vie dépravée, a inspiré tous ses actes (506-508). La bravoure du soldat d'abord, dont l'éclat illuminait le regard de l'aimée, la bonté de celui qui ensuite entreprit *le bonheur de mille malheureux* (514) pour se grandir encore à ses yeux. Il lui doit tout (519), et, comble d'ingratitude, pour seule récompense va devoir la repousser (521).

- Plus se rapproche le moment de faire connaître sa décision, plus Titus vacille dans sa résolution. S'il trouve la force de la signifier à son amante, il n'est pas sûr de survivre à l'épreuve (552).

- **NB:** Vous observerez que la psychologie du personnage racinien, dans une situation proche de celle des héros de Corneille (le choix douloureux entre gloire et amour, honneur et passion, du type de celui que vous rencontrez par exemple dans *Le Cid*) est **radicalement différente** voire **contraire**.

L'héroïsme cornélien consiste à choisir **librement** (au prix d'un courage exemplaire et de débats douloureux) la **gloire** qui grandit, en lui sacrifiant **l'amour**. Le personnage **triomphe** ainsi de lui-même et **s'accomplit dans sa vie d'homme**. Il **dépasse ainsi la contradiction** dans laquelle il était enfermé.

Avec Titus on pressent que le triomphe, **imposé par la loi et par les dieux**, sera uniquement **moral** et risque de coïncider avec une **défaite** humaine, un **renoncement à soi-même**. La **contradiction est ici insurmontable**, ce qui est la **marque absolue du tragique**.

Sous réserve d'expliquer plus tard (notre second axe de lecture) en quoi la pièce de Racine atteint à ce tragique absolu, vous noterez que la simple analyse psychologique permet de comprendre en quoi les personnages de *Bérénice* sont enfermés dans une logique fatalement destructrice.

Nous verrons par ailleurs (en annexe) comment Corneille reste en revanche fidèle à sa manière dans sa propre tragédie *Tite et Bérénice*.

2) Bérénice - Titus

La scène 3 met en présence Titus et Bérénice. Bérénice attendait beaucoup de cet entretien, censé confirmer ses espoirs ardents en dissipant le malaise entretenu par une indifférence qu'elle attribue (toujours) au deuil de l'empereur. Le flot de ses paroles dénote une fièvre qui contraste avec son assurance de l'acte I. Ses reproches trahissent une réelle inquiétude. On lui offre des états quand elle ne désire que des preuves d'amour

Voyez-moi plus souvent, et ne me donnez rien (576)

- Titus répond à ces attentes par un « *Madame* » respectueux, suivi d'une tournure à la 3e personne, encore plus distante : « *toujours Bérénice est présente à mes yeux* ». Le **désarroi** de l'amante ne rencontre que **la gêne** d'un empereur qui détourne les yeux.

- Bérénice veut croire encore que la mort de Vespasien continue d'occuper l'esprit de son fils et pèse sur son comportement. Dans son aveuglement, elle touche, sans le savoir, à l'essentiel : c'est bien en effet la mort de Vespasien qui en faisant de Titus un empereur soumis à la loi de Rome détourne ce dernier de son amour. Titus le dit implicitement, en une phrase ambivalente :

Plût au ciel que mon père, hélas ! vécût encore

Que je vivais heureux ! (600)

que Bérénice interprète à contresens :

...vos pleurs ont assez honoré sa mémoire (603)



Exercice autocorrectif n° 5

Où est-ici le contresens auquel Bérénice se laisse prendre ?

- Bérénice voit juste, en revanche, quand elle dénonce le peu de cas que Titus semble faire de ses propres pleurs. Par trois fois, elle implore de manière pathétique (*Et moi.. Moi. Moi*) jusqu'à laisser poindre la tentation (ou la menace) du suicide :

Moi, qui mourrais le jour qu'on voudrait m'interdire

De vous. (615)

Le spectateur est ici tenté de prédire à Bérénice la fin tragique de toutes les héroïnes raciniennes, d'Hermione à Phèdre. À l'appui de cette idée, le fait que l'amour, dont Bérénice incarne ici la toute-puissance et l'inébranlable sincérité, est pour elle un tel **absolu** qu'on n'imagine pas qu'elle puisse survivre à son échec.

- De fait, la reine délaissée laisse paraître un réel affolement sentimental devant les réponses affligées (et affligeantes) de son amant. Son discours est haché, de plus en plus pressant (620 et suivants).

- Titus se voit finalement acculé à la fuite au moment où il va avouer la vérité :

Mais. Hélas. Rome. L'Empire.

- La longue tirade de Bérénice devant Phénice, ici emblématique de Rome, marque une étape décisive dans une certaine prise de conscience de l'héroïne. Tout en protestant que Titus

a cent fois

Rassuré son (mon) amour contre leurs dures lois (641-42)

celle-ci semble enfin comprendre :

Il craint peut-être, il craint d'épouser une reine (640)

Le soupçon est doublement pertinent : le mariage est bien menacé par les *dures lois* qu'elle écartait à l'instant, et la **crainte est bien le sentiment qui domine Titus**. Crainte de lui avouer une vérité qu'elle préfère encore ignorer.

- L'éclair de lucidité a vite fait place à une nouvelle explication rassurante au trouble de Titus : ce dernier ne serait-il pas jaloux d'Antiochus ? (650). Or la jalousie est le révélateur d'une passion amoureuse :

Si Titus est jaloux, Titus est amoureux.

Rassurée à bon compte, Bérénice tire de ce **leurre un sursaut d'optimisme trompeur**. Titus l'aime pourtant, sans conteste, mais Antiochus n'est pour rien dans le malaise qu'il vit à présent, lequel doit tout à la loi romaine et à son impuissance à avouer qu'il s'y est rangé depuis déjà longtemps.



Exercice autocorrectif n° 6

Comme pour l'acte précédent, énoncez les mots-clés résumant les sentiments et comportements des personnages à l'acte II.

Acte 3

1) Titus

- L'empereur est d'autant plus fâché du départ annoncé d'Antiochus qu'il a besoin de ce dernier pour mener à bien son projet (680). Le rappel de leurs victoires, les compliments et amabilités qu'il lui adresse n'ont d'autre but que de l'amener à en accepter l'idée et à la mettre en œuvre. Antiochus n'a d'ailleurs pas le choix : c'est le Titus impérial qui parle ici et à qui l'on obéit.

- Antiochus n'est pas choisi au hasard : à la fraternité du combat s'ajoute ce que Titus pense être une « amitié » réciproque du roi pour Bérénice, sentiment qui ne peut que le rapprocher de ce frère d'armes. En demandant à ce « substitut » privilégié de parler en son nom et en lui confiant Bérénice, Titus se libère d'un aveu qu'il est incapable de prononcer lui-même, et remet l'objet de son amour aux soins d'un homme qu'elle *adore* (704).

- Une fois la vérité connue d'Antiochus (*Prince, il faut la quitter*. 714) les arguments que Titus énumère pour justifier sa rupture sont connus : celui qui se dit *Maître de l'Univers* avoue qu'il *ne peut disposer* de son cœur contre les lois de Rome.

- NB : *à l'inverse, Auguste dans Cinna de Corneille peut dire : « Je suis maître de moi comme de l'Univers ». L'un est tragique, l'autre non. La lecture psychologique à laquelle nous nous limitons pour le moment ne peut dissimuler que celui qui, à aucun moment n'a manifesté le courage de défendre Bérénice contre Rome, se cache derrière le destin et la loi pour dissimuler sa lâcheté. Une lecture tragique de la pièce nous permettra d'approfondir cette notion de « tragique racinien ». Pour l'heure, il nous suffit de comprendre en quoi Titus agit moins qu'il n'est agi, accablé par une décision qu'il subit sans avoir le courage de l'assumer, et qui le conduit à anéantir sa personne pour sauver sa gloire.*

- Si la faiblesse de Titus est patente (son maître mot répété au vers 747, *fuyons. fuyons* est révélateur), son amour pour Bérénice est réitéré tout au long de la scène. En exilant son amante, Titus s'exile lui-même (752 et 54) et restera fidèle à celle

qui de son (mon) cœur fut l'unique désir (770)
jusqu'au dernier soupir

On doit croire à la douleur et à la sincérité de Titus et à son déchirement, qu'il faut bien qualifier de tragique. Et pourtant son amour n'a pas la **force d'un absolu** capable de s'imposer au monde et à Rome. On serait tenté de trouver l'amour qu'éprouve Bérénice, plus « racinien » que celui de son faible amant. Nous verrons plus tard qu'il n'en est rien, en situant le **tragique** de la pièce au-delà des apparences du monde et de la psychologie et en lui conférant un sens qui dépasse celui de grave, douloureux ou insoutenable.

2) Antiochus

- À la **scène 2**, face aux enjeux tragiques qui pèsent sur le couple Titus/Bérénice, Antiochus paraît bien prosaïque et son confident redouble encore cette impression. Arsace ne voit dans la proposition de Titus qu'une occasion pour son maître de reconquérir le cœur et la personne de Bérénice.

- La réponse d'Antiochus semble, pour un spectateur d'aujourd'hui, plus vulgaire encore :

Arsace, laisse-moi le temps de respirer. (775)

Comme toujours le roi ne sait que croire ni que faire. Devant les grossières invitations de son confident à prendre une place encore chaude (*cet hymen est rompu... l'amour vous invite*), qui ne dépareraient pas dans une comédie, Antiochus hésite. Partir avec Bérénice et la séduire ? Il ne recueillerait que pleurs, suscités par un autre (814). Lui annoncer que Titus la renvoie et recueillir les fruits de cette révélation ? Titus seul doit parler et supporter seul la douleur et la haine que cette cruelle vérité provoquera (845). D'ailleurs au moment de se décider, Antiochus ne peut qu'invoquer le ciel : Bérénice vient interrompre ses délibérations, et sa première phrase est pour lui reprocher d'être encore là !

La **scène 3** est cruelle pour cet indécis au cœur fragile comme pour Bérénice à qui il doit révéler, malgré ses hésitations, la froide vérité. Les dérobades d'**Antiochus toujours tremblant** (865) et craignant la douleur de Bérénice autant que sa colère, ne tiennent pas devant la détermination de la reine à le faire parler. Quand finalement il cède, c'est pour annoncer de la manière la plus rude **qu'à jamais l'un de l'autre il faut se séparer** (894).



Exercice autocorrectif n° 7

Antiochus, d'ordinaire si faible, se montre soudain aussi impérieux. Relevez les termes qui le montrent et donnez une explication à ce changement de ton.

3) Bérénice ne peut plus rien entendre, et semble pétrifiée. Alors qu'elle a mis toute son énergie douloureuse, angoissée et vindicative (876) à arracher son aveu au roi de Comagène, elle ne peut maintenant qu'osciller entre deux pôles contraires : oui elle a été trompée (906 et 907), non, c'est impossible, et elle veut sur le champ en être convaincue par Titus lui-même (912)

(NB : le « tout à l'heure » de ce vers signifie « tout de suite » : nouveau piège de la langue du XVII^e qui en recèle beaucoup..)

► NB : - Le congé cinglant donné à Antiochus s'accompagne d'une furtive affirmation de son incrédulité face à ses propos, comme s'il s'agissait malgré tout de se rassurer :

Hélas ! pour me tromper je fais ce que je puis.

Bérénice vivait depuis le début de la pièce dans une illusion trompeuse. Cette dernière vient de se déchirer. Elle ose à peine s'y réfugier encore.

4) Scène 4 : Antiochus et Arsace se retrouvent face à face comme à la scène 2, par un effet de symétrie voulu par la construction classique de la pièce. Antiochus est choqué par l'ordre de ne plus paraître aux yeux de Bérénice que cette dernière vient de lui signifier. Du moins pourra-t-il la quitter dans l'indifférence (928) de l'homme délivré d'un amour à présent définitivement compromis. Du moins le pense-t-il car rien ne saurait en fait délivrer Antiochus de sa passion, et ses ruptures sont toujours remises en question. Sur les six fois où le verbe partir est réitéré dans la scène seul le « partons » du dernier vers (951) est au présent. Encore est-il soumis à condition, Antiochus ne partira que si l'état de Bérénice le lui permet. Arsace plaide d'ailleurs une fois encore pour une attente cynique, entretenant l'indécision de son maître.



Exercice autocorrectif n° 8

Établissez le relevé des sentiments et comportements successifs des personnages en cet acte III.

Acte 4

1) Bérénice : Dans le seul bref monologue que Racine réserve à Bérénice, celle-ci cède à l'**agitation** éperdue que provoque en elle l'**abattement** physique et moral suscité par l'angoisse. Attente fiévreuse de Titus et de ce qu'il va lui confirmer, aggravée par le présage funeste (958) que constitue l'absence prolongée de Phénice, exprimée en deux vers symétriques :

Phénice ne vient point ! (953)

Phénice ne vient point (957)



Exercice autocorrectif n° 9

Comment interprétez-vous le point d'exclamation du vers 953 et son absence au vers 957 ?

2) Titus

- Son monologue introspectif fait entrer le spectateur dans le débat crucial qui occupe l'esprit et le cœur de l'**empereur** et de l'**homme**. Racine utilise ici le procédé du dédoublement entre tu et je, en un dialogue continu où le moi du personnage est écartelé entre tous les possibles, de sorte que les deux pronoms se confondent et s'opposent tout à la fois :

- À **toi** le combat qui se prépare contre la tentation de céder au regard de Bérénice, combat qui exige de **toi** une certaine barbarie (992).

- Mais « je » s'interroge :

Soutiendrai-je ces yeux dont la douce langueur

Sait si bien découvrir les chemins de mon cœur

Quand je verrai ces yeux armés de tous leurs charmes (993-95)

- D'ailleurs, la loi que Titus invoque pour justifier sa rupture, Rome ne l'a pas encore brandie. Titus est seul face à sa décision :

Qui l'ordonne ? Moi-même ; (1000)

Rome ne pourrait-elle finalement se laisser séduire par la reine ? (1008)

- À peine aperçu, le rêve est écarté et le « tu » chasse le « je ». *La haine des rois* (et donc des reines) est ancrée dans l'esprit romain : *Titus, ouvre les yeux ! (1013)*. La lâcheté serait de céder à l'amour et de renoncer ainsi à l'empire (1024). Mais n'est-ce pas déjà le cas depuis huit jours d'un règne perturbé par cet amour qui l'accapare et le détourne de ses devoirs ?

Qu'ai-je fait pour l'honneur ? J'ai tout fait pour l'amour

- Le sentiment de culpabilité l'emporte. L'honneur exige une rupture.
- Titus congédie le je et le tu au profit du nous impérial

Rompons le seul lien...

3) Le « *Non!* » virulent de **Bérénice** qui ouvre la scène 5 (et termine l'alexandrin précédent) a beau s'adresser à Phénice, les spectateurs et **Titus** lui-même l'entendent comme un cri et un rejet de la décision qu'on vient lui signifier. S'adressant à Titus, elle lui fait d'ailleurs le violent reproche de la rejeter (1044). **Titus** se dit lui-même malheureux mais invite Bérénice à la raison et au sacrifice :

Forcez votre amour à se taire (1051)

- Invoquant la **volonté** qu'il met au service de son **devoir**, il désire que son amante, par son propre renoncement, l'aide à fortifier son cœur. Elle l'aidera ainsi à vaincre *sa faiblesse et retenir ses pleurs* (1055-56). **Loin de regretter son attitude il paraît donc ici la donner en exemple**. On sait pourtant que cette détermination est nouvelle et qu'il a longtemps hésité avant de la faire sienne. Il reste qu'il la réaffirme sans détour :

Car enfin, ma princesse, il faut nous séparer. (1061)

- Bérénice lui répond avec **ressentiment**. Pourquoi a-t-il si longtemps leurré son amante, alors qu'il n'ignorait rien des lois romaines (1065) ? S'il l'avait quittée plus tôt, elle aurait accepté de tomber sous le coup du peuple, du sénat, de l'empire. Mais pas à présent, alors que Titus est tout puissant, peut l'imposer à l'univers qu'il tient sous son respect, et décide seul de son renvoi (1074- 1086).
- Titus invoque l'insouciance qui a précédé son accession à l'empire et la prise de conscience que cette dernière a entraînée. Aujourd'hui,

il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.

- **Bérénice** prend acte de la rupture avec une **rage** mal contenue :

Hé bien ! régnez cruel ; contentez votre gloire

Coupant court à l'entretien, elle adresse à son amant un **adieu éternel** (1110-11) et oppose la souffrance de son exil à l'indifférence que pourrait montrer son ingrat amant.

- **Titus** lui répond en invoquant **la mort** dont il espère qu'elle viendra bientôt mettre fin à ses propres souffrances.
- **Bérénice** suggère alors un compromis. Elle resterait à Rome bien que sans espoir d'épouser jamais celui qu'elle aime.
- **Titus** craint de connaître alors la réprobation violente de son peuple. Devant l'incompréhension de Bérénice, il ne peut réprimer **ses pleurs** (1154) :

Oui, Madame, il est vrai, je pleure, je soupire

Je frémis.

Cependant, toute l'histoire de Rome lui impose ce renoncement.

- **Bérénice** éclate alors en imprécations contre *le barbare* qui la sacrifie. Elle le quitte. Sa vengeance prendra pour Titus la forme du remords. Elle menace de **se donner la mort**. Sa douleur et le sang qu'elle versera *sont autant d'ennemis* qu'elle va lui laisser.
- À la **scène 6**, **Titus, alarmé**, veut prévenir le suicide de son amante. Son confident l'en dissuade, Bérénice étant protégée par sa suite. Il invite l'empereur à regarder plus avant et à ne considérer que la gloire, au-delà de l'épreuve (1209-12). Titus **s'accuse** pourtant de sa **barbarie**, se compare à Néron et paraît de plus en plus égaré. Cependant, Paulin le ramène à la réalité : Rome est déjà en train de célébrer son renoncement. Titus exhale sa souffrance en deux vers où tout est dit du tragique de la pièce :

Ah ! Rome ! Ah ! Bérénice ! Ah ! prince malheureux !

Pourquoi suis-je empereur ? Pourquoi suis-je amoureux ? (1225)

- la **scène 7** justifie les alarmes de Titus : **Bérénice** en coulisse implore à grands cris le fer et le poison. Le fidèle **Antiochus**, qui informe Titus de ces faits dramatiques, presse celui-ci de la sauver du suicide en allant la trouver. Titus, défaillant, ne peut agir.

- la **scène 8** voit l'empereur sommé de paraître devant le sénat et les dignitaires de Rome venus le saluer. Il confie une nouvelle fois à **Antiochus** le soin d'aller soutenir Bérénice. À son retour il affirme :

(Qu') elle ne pourra plus douter de mon amour (1254)

vers ambigu, qui paraît laisser la place à un possible revirement.



Exercice autocorrectif n° 10

Effectuez un relevé lexical de tous les termes qui dans les scènes 6, 7 et 8 se rattachent à l'idée de mort et laissent volontairement imaginer un dénouement violent, dont vous savez qu'il ne se produira pas, renforçant ainsi l'effet de surprise de la dernière scène de la pièce.



Exercice autocorrectif n° 11

Sentiments et comportements des personnages à l'acte IV.

Acte 5

- Arsace informe **Antiochus** du départ de **Bérénice**, offensée par le silence de **Titus**. Le **dépît** a succédé en elle au désespoir et à la fureur destructrice. Elle a écrit à l'empereur. Titus, lui, est retenu par le peuple de Rome qui en l'acclamant **le lie** irrémédiablement.

- Avec son habituelle naïveté inquiète, Antiochus aperçoit pour lui un **espoir** dans ce départ tout en sachant que le sort lui est si obstinément défavorable **qu'il risque**, une fois encore de subir une infortune.

Titus paraît et **Antiochus** voit ses craintes confirmées. L'empereur l'invite en effet à le suivre chez la reine pour le faire juge de l'amour qu'il continue de lui porter :

« Pour la dernière fois vous voyiez si je l'aime » (1292)

C'en est trop pour Antiochus : il s'éloigne, refusant d'être plus longtemps le jouet d'un destin qui se rit de lui.

- La **scène 5** voit une **Bérénice** hors d'elle, résolue à partir, non sans avoir affronté Titus et lui avoir jeté au visage, sans réplique possible, toute la haine que lui inspire sa « trahison ». Jouant sur le double registre des larmes (1316) et d'une ironie cinglante, elle fustige les promesses d'amour de Titus - inscrites dans le décor même du palais (1321-26) - puis la gloire qui en détourne à présent son amant (1331-32), avant de lui tendre la lettre qu'elle lui a écrite et dans laquelle elle redit son désir de mourir. **Titus** proteste vainement de son amour puis découvrant la teneur de la lettre, interdit à la reine de sortir et réclame Antiochus.

- La scène 6 laisse place à une longue **confession** de Titus. Ce dernier commence par évoquer les douloureux combats intérieurs qui l'ont agité (1369-70). Il se dit enchaîné à son amour au point d'hésiter encore sur son destin et son être même (1384). Repoussant néanmoins l'idée du mariage, incompatible avec son statut impérial, il conjure la tentation de fuir son état et de céder à Bérénice qui rougirait elle-même de sa lâche conduite (1403). Il **suivra son destin**, en romain (1410). Si Bérénice persiste toutefois à vouloir mourir, il **menace de se donner la mort** sur le champ (1420-22). Son sort est donc entre les mains de la reine.

À Antiochus dont il a voulu faire le témoin de sa sincérité, Titus demande de juger de sa « faiblesse » amoureuse. Antiochus confesse à son tour son amour pour Bérénice (1444) et son intention de se délivrer de cet amour en **se donnant la mort** (1459-60).

Bérénice se lève alors et s'afflige du discours que lui tiennent les deux hommes, pleins de désespoir et *de sang prêt à couler*. À Titus, elle rappelle que seul l'amour la portait vers lui et que les larmes qu'il a versées la rassurent sur ses propres sentiments. Elle peut, dès lors, *par un dernier effort*, sacrifier sa passion mais vivre néanmoins comme il le lui a demandé (1494).

À Antiochus, elle conseille d'imiter la **grandeur du renoncement** dont Titus fait la preuve. Tous trois serviront d'exemple à l'univers. Hélas ! conclut le roi.



Exercice autocorrectif n° 12

Sentiments et comportements des personnages à l'acte V.



Bilan de la lecture « psychologique »

À nous en tenir à la seule évolution des caractères et à l'analyse psychologique des personnages de la pièce, comment pouvons-nous à présent dégager les enjeux de la tragédie ?

- Racine a voulu que cette dernière obéisse, plus que toute autre, aux principes énoncés dans sa préface de *Britannicus* : « *une action simple, chargée de peu de matière, (...) et qui s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages* ».

- Dans la préface de *Bérénice* il ajoute que dans cette pièce « toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien ».

- L'action en est d'emblée déterminée par la décision de Titus de ne pas épouser Bérénice et repose sur une seule question : comment cette décision va-t-elle être signifiée à Bérénice et quelles vont en être les conséquences ?

Antiochus apparaît vite comme un « medium », sans existence autre que passive et sentimentale, instrumentalisé par le couple Titus-Bérénice et privé d'influence sur leur destin. Son propre déchirement semble redoubler sur le mode mineur (tentation suicidaire comprise) la crise tragique vécue par les amants. Son statut d'amoureux chevaleresque et malheureux assura une bonne part du « succès de larmes » rencontré par la pièce à sa création.

- La lecture psychologique de la pièce situe le « tragique » dans le **déchirement** vécu par les deux amants, la **tentation de la mort** qui en découle et, pour finir, le **sacrifice** héroïque auquel Bérénice finit par consentir, après Titus. Aucun des trois personnages ne trouve sa délivrance dans la mort mais tous trois **vivront tragiquement** séparés. « *Pour jamais* » : ces mots maintes fois déclinés dans la pièce marquent un point de non retour et le poids d'une « condamnation à perpétuité ».

- Le tragique ainsi considéré est un **tragique intérieur**. Les amants notamment, face aux choix intimes qu'il leur a fallu faire, ont dû se mutiler d'une part d'eux-mêmes, pour accéder à une paix exemplaire mais trompeuse qui les laisse pantelants et blessés. Si, comme l'écrit l'auteur moderne Jean Anouilh dans son *Antigone*, le tragique survient quand « *On sait qu'il n'y a plus d'espoir. . .]. qu'il n'y a plus rien à tenter* », Titus et Bérénice illustrent idéalement ce que nous pourrions nommer l'impasse tragique.

- **Titus** apparaît, en plus d'une occasion, comme un être passif et irrésolu, voire d'une certaine lâcheté quand il s'en remet à Antiochus du soin de parler à Bérénice. Il semble ne pas même imaginer que sa toute puissance d'empereur lui permettrait de passer outre le sénat et la loi s'il désirait vraiment imposer (et épouser) Bérénice. Ses références aux prédécesseurs, à l'histoire de Rome et à la conduite héroïque de tel ou tel, peuvent sembler autant d'excuses à son attitude. On observe qu'en fait cette attitude est dictée, du début à la fin, par la seule décision à laquelle il se tient : celle de quitter Bérénice.

- **Ici le point de vue psychologique montre ses limites**. Réduite à cette seule logique « humaine » la position de Titus ne fait pas de lui un héros tragique mais un homme déchiré entre son amour et sa gloire et qui sacrifie tout et vite à cette dernière, même « à son cœur défendant » et malgré ses contorsions pour l'avouer et se l'avouer.

- La mort, envisagée un moment comme issue au dilemme qui le taraude, Titus la repousse, pour autant que Bérénice le suive dans cet autre renoncement. C'est ce dernier qui recèle sans doute la clé de l'interprétation du personnage. Pour concilier son rejet de Bérénice et l'amour absolu qu'il prétend lui vouer, Titus imagine de conduire son amante à accepter à son tour la rupture définitive, de sorte que, par ce sacrifice consenti, elle préserve la pureté de cet amour et s'élève à la perfection morale. L'union dans le renoncement sublime l'impossible hymen.

- Aider Bérénice à se grandir tout en préservant son statut d'empereur et la force de sa passion amoureuse : ce dénouement dépasse les catégories humaines de la morale, du devoir et de l'amour. Le génie de Racine est de l'avoir conçu comme substitut original au tragique violent dont sont marquées ses autres pièces, passées ou postérieures. La psychologie de Titus ne suffit pas, néanmoins, à nous éclairer sur le sens profond de ce dénouement. Les arguments qu'il avance pour convaincre Bérénice de l'accepter peuvent sembler artificiels et trop visiblement relayés par le chantage à la mort dont ils s'accompagnent. **C'est sans doute que Titus n'appartient pas au monde commun, qu'il obéit à d'autres valeurs, éventuellement divines, et que l'univers tragique où il se meut échappe à la logique de la psychologie pour renvoyer à un système supérieur qui seul permet de le comprendre. Nous chercherons bientôt à définir lequel.**

- Pareillement, **Bérénice** offre au « lecteur psychologue » le profil d'une femme uniquement dominée par sa passion amoureuse et dont le sacrifice final peut sembler quelque peu artificiel dans sa soudaineté.

- Le tragique du personnage, nous sommes d'abord tentés de le voir dans la douleur et le désespoir de la femme blessée dans la sincérité de son amour, ses espoirs déçus au moment où elle devrait accéder à la reconnaissance et au mariage, sa détresse muée en furie vindicative, le désir de suicide qui l'apparente à tant d'héroïnes raciniennes. S'il suffit d'être victime pour être tragique, Bérénice est le premier personnage tragique de la pièce et la force de ses sentiments comme de ses afflictions en témoigne. Sa grandeur également d'amante autoritaire et farouche la désigne comme un personnage hors du commun et de rang tragique.

- Tout laisse à penser pourtant que **ce « tragique » de l'amour**, que certains critiques ont voulu réduire à un simple pathétisme lyrique et élégiaque - en l'absence de dénouement violent - **ne prend son sens ultime que dans le sacrifice de la dernière scène.**

- Or, cette scène demeure surprenante : Bérénice, qui jusqu'à ce moment a voulu ignorer, ou n'a pas compris, l'enjeu politique dont Titus est prisonnier, pour ne voir que son amour et sa préservation, est soudain touchée comme par la grâce. Rassurée sur le fait que Titus l'aime toujours, émue par son chantage au suicide comme, accessoirement, par celui d'Antiochus, elle puise dans la seule force de son amour la force de le sacrifier. Bérénice immole en fait son amour à celui de Titus et à *ses ordres absolus*, sans autre forme de délibération. Sacrifice d'autant plus frappant qu'il est soudain et vite conclu.

- **En vérité, la logique de Titus et le sacrifice consenti par Bérénice ne s'éclairent vraiment que si l'on abandonne le terrain de l'analyse uniquement psychologique, pour adopter le point de vue spécifique du tragique racinien et de ses rapports aux valeurs philosophiques et culturelles qui le sous-tendent.**

- Il nous faut ici nous arrêter un moment sur les rapports de Racine avec Port-Royal, cette abbaye qui fut le foyer du jansénisme et avec laquelle l'auteur entretint des rapports étroits, bien que contradictoires, et importants pour la compréhension de son univers personnel et littéraire. Ce détour, que nous limiterons à quelques données essentielles, nous paraît nécessaire avant d'entreprendre notre lecture « tragique » de la pièce, laquelle ne pourra éviter de poser le problème du destin humain, du rôle des dieux ou de Dieu et de la manière dont la liberté de l'homme y trouve (ou non) sa place.

B Le tragique à la lumière de Port-Royal

Lecture tragique



Exercice autocorrectif n° 13

Avant de lire ce qui suit, reportez-vous à un dictionnaire encyclopédique pour vous documenter sur les noms suivants : *Jansénisme - Port-Royal - Pascal*, et relevez quelques dates qui vous paraissent importantes pour notre étude de la *Bérénice* de Racine.

Relisez dans le même temps les repères biographiques et littéraires donnés au début de cette séquence.

Les thèses jansénistes :

► NB :

Nous n'en retenons ici que ce qui est utile à la compréhension de notre étude et donc sommes amenés à simplifier au maximum une problématique religieuse d'une extrême complexité. Telle quelle, cette problématique doit cependant retenir votre attention car elle est au centre de la vie intellectuelle du XVII^e siècle, dominée notamment par le génie de Blaise Pascal.

- Pour les chrétiens, le péché originel commis par Adam et Ève a voué l'humanité à la damnation éternelle. Dans sa bonté, Dieu a cependant voulu que la mort de Jésus-Christ sur la croix permette aux hommes de se racheter. Ceux-ci peuvent-ils, dès lors, se sauver par leur seule volonté et leurs seuls actes, ou bien leur faut-il bénéficier pour cela de l'aide de la **Grâce**, que Dieu accorde ou refuse souverainement ?

- La controverse a agité tout le Moyen-Âge, certains soutenant que l'homme est seul artisan de son rachat, d'autres tel Saint Augustin, réaffirmant l'absolue nécessité de la Grâce.

- Derrière cette question apparaît au XVI^e siècle la théorie protestante de la **prédestination** : chaque être serait prédestiné dès sa naissance à recevoir ou non la Grâce et donc à être sauvé ou damné.

- L'espagnol **Molina** voulut concilier les deux thèses en publiant son *Accord du libre arbitre et de la Grâce* (1588) : il appartiendrait aux hommes de transformer par leurs actes une Grâce dite « nécessaire », donnée à tous, pour en faire une Grâce « suffisante » seule capable de leur assurer le salut. En somme, Dieu donnerait à chacun sa chance, que l'on pourrait bien ou mal utiliser, par le jeu de ce que l'on nomme le libre-arbitre.

- Cette notion de **libre-arbitre** est capitale, y compris pour notre étude de *Bérénice*. Il s'agit en fait de savoir si les hommes (et, par exemple, les personnages de notre tragédie) ont la **liberté d'agir** pour conduire leur destin, conformément ou non aux préceptes de Dieu ou des dieux.

- Plus importante encore pour ce qui nous intéresse ici, la question de savoir si l'homme a pour ce faire la **possibilité de déchiffrer les intentions divines** et d'en tirer une indication quant à son salut ou à sa damnation. Or le jansénisme introduit sur ce point une thèse capitale, à l'origine notamment de son rejet par l'église :

- Dans un livre de 1640 intitulé **Augustinus**, l'évêque hollandais **Jansénius** brandit les thèses de St Augustin contre celles de Molina. Le jansénisme, inspirateur de Port-Royal, (comme nous venons de le voir), soutient non seulement que la Grâce n'est pas accordée à tous mais que **les hommes n'ont aucune possibilité de lire dans les intentions divines**.

- Or, pour les jansénistes, le **monde** réel dans lequel se déroule la vie des hommes sous le regard de cette divinité énigmatique, est foncièrement **mauvais**. Dominé par l'égoïsme et l'envie, le monde fait obstacle au bien. Sans la Grâce, les êtres retombent dans le péché, or ils ne peuvent déchiffrer les signes susceptibles de leur montrer le bon chemin.

- Dans ce monde mauvais, sans le secours d'un Dieu pour éclairer leurs actes, les hommes ne peuvent se sauver par eux-mêmes. **Se rapprocher de Dieu** suppose alors de **rompre** avec le monde et ses gloires illusives, de s'élever au-dessus de lui **par la seule volonté morale**.

- Cet **écartèlement** de l'homme **entre un Dieu** indéchiffrable et une vie terrestre soumise au **mal** peut être qualifié de tragique.

► NB :

La tentation est grande de voir dans le théâtre de Racine, auteur nourri de théories jansénistes (tour à tour épousées, rejetées au temps de sa vie mondaine puis réhabilitées sur le tard) une projection de ces théories. Ce serait tout à fait abusif. Le théâtre, d'ailleurs condamné par Port-Royal, justement parce qu'il est inscrit dans le monde, n'est pas une illustration des idéologies religieuses de son temps. De plus, la tragédie racinienne s'inscrit dans un univers antique (Rome en ce qui concerne Bérénice) païen, antérieur au Christ et donc au monothéisme (un seul dieu) chrétien.

- Néanmoins quelque chose d'essentiel subsiste dans l'univers racinien et dans *Bérénice*, de cette vision de l'homme. Trois idées sont particulièrement à retenir ici :

- celle d'un « monde » ordinaire, tourné vers la faute et le mal ;

- celle d'un dieu (ou de dieux) toujours indéchiffrable quant à ses intentions ;

- celle de l'arrachement au monde et au temps par un sursaut volontaire et une vie solitaire et intemporelle, qui ne vise pas au « bonheur » mais assume au contraire le tragique de l'existence.

Le tragique dans *Bérénice*

➔ Nous nous proposons de relire la pièce à la lumière de ce tragique d'essence religieuse dont un spécialiste comme Lucien Goldmann - l'auteur de notre 3e citation - considère qu'il est central dans une tragédie comme *Bérénice*. (cf. *Le Dieu caché et Racine*, voir bibliographie). L'idée est de dépasser le tragique psychologique que nous avons rencontré dans notre première lecture.

Nous espérons ainsi montrer en quoi l'histoire passionnelle de Titus et Bérénice, va au-delà de *cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie* dont nous parle Racine dans sa préface. L'analyse moderne qui sous-tend cette lecture prête à Racine des intentions qui n'étaient sans doute chez lui que sous-jacentes et que les contemporains étaient loin de pouvoir soupçonner. Il reste que cette perspective, non sans rapport avec le tragique antique des origines grecques de la tragédie permet d'échapper à la vision réductrice de la « pièce élégiaque ».

Je vous suggère dans cet esprit un certain nombre de remarques afin de guider notre seconde lecture.

► *NB :* **Ce second volet de notre étude n'a de sens que si vous reprenez la lecture de la pièce depuis son début, scène par scène, en vous aidant des résumés que vous avez établis pour chaque acte et qui récapitulent les étapes de l'évolution des sentiments comme des comportements des personnages de la tragédie.**

- Si l'on se place en amont du premier acte de la pièce, Titus et Bérénice, nous dit Goldmann, vivent un amour qui au regard des critères du **monde** (que nous opposerons constamment à ce qui le dépasse, c'est-à-dire, à la loi, à **Rome**, c'est-à-dire, **aux dieux**) est un amour heureux, innocent et sans nuages. Mais Vespasien mort (**et déifié**), Titus prend conscience du fait que les exigences de Rome sont aussi absolument intangibles que son amour. Vivre signifie pour lui désormais vouloir concilier **deux absolus inconciliables : l'amour et Rome**. La vie « dans le monde » est pourtant impossible sans sacrifier l'un de ces deux absolus.

- **Antiochus** apparaît d'emblée, face à Bérénice, comme un être irrésolu et soumis à tous les aléas du **monde** comme à la seule force de ses sentiments. Son vocabulaire est celui de la fuite et de la défaite, jamais celui du sursaut : le contraire même d'un héros tragique.

La reine **Bérénice** s'adressant bientôt à lui sur un ton que nous avons tout à l'heure qualifié de méprisant ne fait que souligner l'appartenance du roi de Comagène à un univers qui n'est pas le sien : ce **mortel** (261) ne saurait parler d'égal à égal avec celle qui s'apprête à épouser l'empereur de Rome : interprétation psychologique au premier degré.

- Dans une perspective tragique, nous attribuerons cette hauteur et cette distance au fait qu'Antiochus incarne ici « le monde » alors que **Bérénice** est promise à un statut tragique qui la situe sur un autre plan. Encore inconsciente de ce destin, elle est néanmoins placée d'emblée par Racine hors du monde auquel elle se *dérobe* (135), et loin d'Antiochus, archétype du compromis et donc étranger à l'univers de la tragédie.

- À la fin de la pièce, dans son adieu à Antiochus (1498-99), après le sacrifice qui la fait accéder à la grandeur tragique en renonçant à l'empire et à l'amour, la distance prise avec Antiochus est encore plus grande. Le mépris (donnée psychologique), n'entre pour rien alors dans cette attitude mais bien le sentiment (tragique) de ne plus appartenir au monde des « **mortels** ».

- À l'acte II, **Titus** incarne dès son entrée et contrairement à Antiochus, **l'être tragique écartelé** entre deux absolus. Les hésitations du soupirant perpétuel au moment d'avouer son amour à Bérénice (20 et suivants) paraissent dérisoires à côté du dilemme posé à Titus : trahir son devoir ou renier un amour absolu. L'échec d'Antiochus, banal, est celui de tous les amoureux incompris et rejetés. Celui de Titus met en jeu l'empire et la morale, son être public et son être intime : dans les deux cas sa grandeur. L'issue à un tel dilemme ne pourra être qu'extrême : **le suicide ou le sacrifice rédempteur**. Les menaces de suicide d'Antiochus relèvent du chantage ordinaire de l'amant dépité. La tentation suicidaire de Titus, comme celle de Bérénice, marqueront les limites tragiques de leur condition et ne seront conjurées que par un effort surhumain au terme de la pièce. Ce dernier mettra fin aux **faiblesses** et à **l'indécision** des personnages qui sont d'ailleurs la marque même de tous les héros raciniens.

- L'empereur est pour l'heure seul avec lui-même, sous le regard du monde et d'une cour « *peu sincère* » avec lesquels il n'a rien à partager (351), et loin de Rome dont Paulin lui redit l'hostilité à son mariage. Au moment où il pensait pouvoir couronner son amour en « *[élevant] Bérénice à l'empire* »

(436), il annonce sa décision de s'en séparer à jamais (446). Seule la **faiblesse humaine**, qui coexiste encore en lui avec le sens de la **grandeur morale** le fait se dérober à l'aveu de cette décision et s'en remettre provisoirement à Antiochus du soin de parler à Bérénice. Le temps du sacrifice héroïque et de l'arrachement surhumain n'est pas encore venu. **Toute la pièce ne sera en fait que l'histoire de la longue et douloureuse maturation de ce sacrifice, auquel Titus sera progressivement converti et auquel il convertira lui-même Bérénice.** Ses fluctuations, ses faiblesses sont à la mesure du sacrifice final et donc tragiques plus que simplement humaines.

- Cette décision, communiquée à Bérénice par Antiochus, a pour effet de **briser** l'enveloppe de **l'illusion** dans laquelle vivait Bérénice. Cette dernière cède en ce moment à un bouleversement physique et moral qui se traduit par les apparences de l'égarement et de la démesure propres à toutes les héroïnes tragiques, de l'Antiquité à Racine (voir Acte IV, 1 et 7), ce que sa confidente Phénice, nomme son « *désordre extrême* » (967).

- Dans son trouble, la reine ne peut ni admettre ni encore comprendre les raisons de Titus. Il la protégeait, dit-elle, avant d'accéder à l'empire, il la rejette aujourd'hui que « *tout l'univers fléchit à [ses] genoux* » (1085). Le jugement est tragiquement aveugle : c'est bien au contraire le statut d'empereur qui contraint aujourd'hui Titus à « *rompre des chaînes* » pourtant plus fortes encore qu'hier (1096-97).

- Plus douloureuse et plus vaine encore la proposition de compromis que Bérénice avance en désespoir de cause : renoncer au mariage mais continuer à vivre leur amour (1127). L'idée même de **compromis** est étrangère à **l'éthique tragique** et Titus ne peut que le rappeler à son amante, au nom même d'un amour dont la force est trop entière pour être tempérée. Rome alors pourrait à bon droit lui reprocher de trahir des lois qu'il ne saurait pas garder (1146).

- Écartelé entre deux absolus, le héros tragique est néanmoins le contraire même d'un être fermé à l'émotion et au pathétique. Les pleurs de Titus (1156) attestent de cette dualité. Mieux, la faiblesse humaine de ce héros demeure en conflit avec sa détermination, jusqu'au **sursaut** final. Les hésitations de Titus, qui n'ont rien de médiocre ou de calculé, entretiennent d'ailleurs la tension dramatique de la pièce et les attentes du spectateur. Alors que l'indétermination chronique d'Antiochus finit par rendre le personnage un rien pitoyable voire ridicule, les élans contraires de Titus atteignent au pathétique tragique :

« Ah, Rome ! Ah, Bérénice ! Ah, prince malheureux !

Pourquoi suis-je empereur ? Pourquoi suis-je amoureux ? »

- La faiblesse est cependant interdite aux empereurs investis d'un pouvoir sacré.

« Je vous entends, grands dieux ! »

marque pour Titus la fin d'une coupable faiblesse.

- L'une des issues possibles au déchirement demeure le **suicide**. Chacun des trois personnages l'invoque à un moment donné. On distinguera cependant entre ces trois « suicides annoncés » :

- Antiochus dont la tentation s'apparente à celle d'un éternel adolescent incapable de supporter un échec amoureux.

- Bérénice dont le désespoir est authentique mais qui use de la menace comme d'un chantage ou comme une fuite ultime.

- Titus qui ne l'évoque :

« Il est, vous le savez, une plus noble voie

Et je ne réponds pas que ma main à vos yeux

N'ensanglante à la fin nos funestes adieux » (1420-22)

que parce que la seule voie vraiment digne, vivre tragiquement plutôt que de trouver la délivrance dans la mort, n'a de sens que si Bérénice s'y convertit en même temps que lui

Or on sait que pour les Romains le suicide n'était pas considéré comme une fuite mais comme un acte de grandeur.

« plus d'un héros et (...) plus d'un Romain

Lorsque trop de malheurs ont lassé leur constance

(. . .) ont tous expliqué cette persévérance
Dont le sort s'attachait à les persécuter
Comme un ordre secret de ne plus résister » (1410-14)

Or, telle n'est pas l'éthique chrétienne, dont notre tragédie est plus que jamais tributaire ici.

On suggérera qu'au tragique païen inspiré aux auteurs du XVIIe et notamment à Racine par le théâtre grec ou l'histoire romaine, le poète substitue un **tragique chrétien** dont les valeurs sont évidemment différentes.

Au crime et au suicide comme aboutissement de la crise tragique, il préfère ici l'assomption du couple tragique, c'est-à-dire son accession à la grandeur douloureuse d'une existence tragique.

Racine prête à Titus - un moment tenté de suivre la volonté présumée des dieux et de se suicider « à l'antique » - un acte qui est de l'ordre du pari, pour reprendre un mot cher à Pascal.

En l'absence de volonté explicite des dieux dont il ne connaît que le refus (du mariage) et non les vœux (pour son destin d'homme), Titus repousse l'idée du suicide et donne ainsi un sens à sa vie, qu'il suppose conforme au bien et à son destin.



Exercice autocorrectif n° 14

Recherchez dans un manuel de littérature ou dans vos petits classiques d'autres dénouements de tragédies raciniennes pour les opposer à celui-ci (vous en chercherez au moins trois).



Bilan de la lecture tragique

Sur bien des points, notre « lecture tragique » permet de découvrir les ressorts cachés de la pièce et de donner un sens à la « faiblesse » de Titus, à celle d'Antiochus, comme au revirement tardif de Bérénice. Elle fournit des arguments pour répondre à ceux qui refusent de voir dans *Bérénice* **une authentique tragédie** et estiment qu'en voulant en réduire la dramaturgie au seul enjeu d'une action resserrée autour de trois personnages et exempte de fin violente, l'auteur a tenté un impossible pari.

La psychologie rendait justice aux influx de tristesse majestueuse et de douleur qui forment l'essentiel des scènes, à la rage désespérée qui arrache à Bérénice les accents les plus émouvants, au conflit qui fait de **Titus un héros d'abord cornélien** puis un caractère racinien désabusé et sublime. La lecture tragique privilégie Titus et sa lucidité, au détriment de Bérénice et de son pathétique. Ce faisant, elle fait appel au **raisonnement** plus qu'à l'**émotion**.

Nous ne risquons pas, ainsi, de sombrer dans ce que le grand dramaturge moderne Paul Claudel appelait « l'ennui écrasant » de « *ce marivaudage sentimental, de cette casuistique (analyse tortueuse) inépuisable sur l'amour* » (P. Claudel, *Journal*).

- Tout aussi excessif nous paraît alors le jugement de l'auteur Pierre Brisson dans son livre *Les deux visages de Racine* (1944) : « *une œuvre de petite zone, un jeu de cour, une prouesse de salon, (...) une tragédie amortie (. . .) Quelque chose comme un devoir de concours général ou un grand prix d'excellence racinienne.* »

- Un grand spécialiste de Racine comme l'universitaire Raymond Picard vous semblera plus proche de la conception tragique défendue par Lucien Goldmann quand il écrit :

« *Bérénice est une tragédie de la raison d'État, où des destinées individuelles sont sacrifiées à des nécessités politiques* », ajoutant : « *une sorte de mystique de la raison d'État emporte celui qui en est la victime, si bien que cet écrasement du héros deviendrait bien plutôt son apothéose* ».

Il vous suffit de remplacer « *nécessités politiques* » et « *mystique de la raison d'État* » par « *lois divines* » et « *exigence absolue* » pour retrouver la lecture tragique d'inspiration janséniste que nous examinons tout à l'heure.

- **L'hypothèse qu'une certaine présence divine** soit au cœur du tragique de *Bérénice* semble bien être finalement la clé la plus précieuse pour sa compréhension et le meilleur antidote aux critiques réductrices. Un spécialiste du XVII^e siècle classique comme Antoine Adam l'aurait-il ignoré ? (Rappelez-vous notre deuxième citation critique dans laquelle il parlait de *gageure* non tenue). Il semble qu'il n'ait pas accepté d'entrer dans la logique « janséniste » d'un Goldmann. Néanmoins, le même Antoine Adam s'en rapproche quand il écrit, toujours dans son *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* (Domat éditeur- Réédition 1962, Del Duca ed.):

« ... **parce qu'il avait comme Pascal le sens du péché**, parce qu'il savait la présence du mal au cœur de l'homme, Racine dépassait son temps. Les passions de l'amour étaient dans ses héros un vertige, la voix des puissances mortelles que nous portons en nous pour notre damnation. Racine fut le seul parmi les auteurs de son siècle, à comprendre que l'éminente dignité de la tragédie est dans son caractère sacré. »

- **Il nous est donc possible, à ce stade de notre cours, de rapprocher les points de vue 2 et 3 (Adam et Goldmann) par un dialogue constructif entre nos deux premiers axes de lecture. Il nous reste à montrer maintenant comment la beauté formelle de la pièce, la poésie de son écriture et la science de sa théâtralité peuvent mettre tout le monde d'accord.**

Élégie et *madrigaux* ne sont pas toute la pièce, dont les beautés concourent d'ailleurs à la force expressive, mais plus largement, la poésie théâtrale racinienne en est un des premiers atouts. Ce sera l'objet de notre troisième lecture.

C Les beautés formelles de *Bérénice*: données stylistiques

La beauté formelle des vers raciniens confère à elle-seule une grande valeur littéraire à la pièce, au point que ceux qui demeurent réservés quant à ses vertus tragiques ou simplement théâtrales, la respectent en tant que **poème** d'une rare beauté. Je vous propose ici de ne pas séparer les deux aspects de l'œuvre en étudiant simultanément l'écriture de *Bérénice* et la manière dont celle-ci concourt à sa dramaturgie.

Dans un premier temps, nous rappellerons un certain nombre de généralités sur l'écriture de la pièce puis nous tenterons trois lectures méthodiques de passages particulièrement significatifs de cette alliance du style et du sens.

« **Que l'action soit soutenue par l'élégance de l'expression** », écrit Racine dans sa préface.

Deux remarques :

a) l'élégance de l'expression, la qualité des vers -de leur rythme, de leur musicalité comme de leur syntaxe - doit **soutenir l'intérêt dramatique** de la pièce et ne se donne pas comme pur atout poétique.

b) en conséquence, le vers racinien, s'il vise à l'élégance classique, ne se réduit pas pour autant à cette élégance mais possède des vertus **expressives et dramatiques** que je qualifierais de fortes, si cette expression n'était pas employée aujourd'hui à propos de tout et de rien.

➔ **Quels sont les traits généraux les plus caractéristiques du style racinien dans *Bérénice* ? Simplicité et galanterie.**

1 La force nue du nom, du verbe et du vers-formule

Racine utilise un vocabulaire très réduit : environ 2000 mots contre 20 000 pour Shakespeare.

S'opposent, à travers ces deux chiffres, deux univers : Shakespeare rend compte de la totalité de la vie, comique et tragique confondus dans un bouillonnement où se mêlent réalisme et fable, sublime et grotesque. Racine propose une **épure** et fait tenir tout un univers dans le face-à-face d'un homme et d'une femme, presque hors du temps et de l'espace.

• Le nom

Le **nom** et le **verbe** structurent la phrase et la concentrent sur l'essentiel, alors que les éléments secondaires, l'**adjectif** et l'**adverbe**, sont limités au minimum. Les phrases réduites aux seuls noms sont très caractéristiques, telles celles qui émaillent l'évocation de Bérénice à l'acte I, scène 5 :

« *Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée*

Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée

Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat. » (305)

ou bien encore sur ce vers emblématique :

« *Un soupir, un regard, un mot de votre bouche* » (576)

Sur le même principe, on notera encore les vers 229 -230 :

« *reste pâle et sanglant*

Des flammes, de la faim, des fureurs intestines »

« *L'éclat du diadème et cent rois pour aïeux* » (725)

L'absence de Titus, le temps, votre présence » (825)

« *Ah ! Rome ! Ah ! Bérénice ! Ah ! prince malheureux* » (1225)

Aux vertus dramatiques de ces phrases nominales, il faut de plus ajouter l'accumulation de complétives nominales qui, prolongeant les verbes de perception, en décuplent le pouvoir évocateur. Sur le modèle du vers 875 :

« *Excitent ma douleur, ma colère, ma haine* »

ou 1229 :

« *Elle n'entend ni pleurs, ni conseil, ni raison* »

ou des vers 1473-74 :

« *Je ne vois que des pleurs, et je n'entends parler*

Que de troubles, d'horreurs, de sang prêt à couler »

Vous en relèverez d'innombrables exemples tout au long de la pièce.

• Le verbe

Autant que le nom, le **verbe** nourrit le vers de sa tension dramatique :

« *Titus (. . .) vint, vous vit et vous plut* » (194)

(vers calqué sur le célèbre *Veni, vidi, vici* : « Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu », de Jules César annonçant au Sénat romain l'une de ses plus célèbres victoires)

« *Je m'agite, je cours. . .*

La force m'abandonne, et le repos me tue (956)

« *J'aimais, Seigneur, j'aimais, je voulais être aimée* » (1479)

• Le vers-formule

- La simplicité se traduit également dans ce que l'on peut appeler le « **vers-formule** », cristallisant en un alexandrin **binaire** les antithèses emblématiques de la tragédie :

« *Si Titus est jaloux, Titus est amoureux* » (664)

« *Pourquoi suis-je empereur ? Pourquoi suis-je amoureux ?* (1226)

« *Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner* » (1102)

« *Je l'aime, je le fuis, Titus m'aime, il me quitte* » (1500)

2 La galanterie

- La sobriété de la langue ne va pas cependant sans certains emprunts à la **galanterie précieuse**, dont l'époque de Racine est très friande et dont les métaphores et les images hyperboliques se rencontrent abondamment dans la pièce. Tout un lexique en découle dont vous pouvez aisément repérer la récurrence :

L'**amour** est ainsi désigné par les termes de *flamme*, de *feu ardent*, de *chaînes*, de *fers*. Il se manifeste à Antiochus (modèle d'amoureux précieux) par les traits que lui jette Bérénice. Cette galanterie est bien évidemment l'un des éléments qui ont fait dire de *Bérénice*, qu'elle n'était, souvenez-vous, « *qu'un tissu galant de madrigaux et d'élégies*. » Vous ne serez pas étonné si l'on vous dit que le personnage d'Antiochus est précisément celui qui dans la pièce présente les traits les plus évidents de la préciosité galante, étant des trois le plus intra-mondain.



Exercice autocorrectif n° 15

Si les mots **galant** et **galanterie** vous sont connus, sachez que leur sens a beaucoup varié depuis l'époque de Racine. Au 17^e siècle, la **galanterie littéraire**, qui s'exprime dans tous les genres poétiques dédiés à la femme et à l'amour, est liée à la préciosité dont la variante bourgeoise est moquée par Molière dans ses *Précieuses ridicules* et dans *Les Femmes savantes*. Une mode à propos de laquelle il faut vous documenter car elle joue un rôle important dans la culture de l'époque. Consultez un manuel de Littérature ou une encyclopédie au chapitre Préciosité.

L'ampleur du discours

À une certaine *simplicité* du lexique et du primat donné au verbe et au nom, simplicité parfois contredite, comme nous venons de le voir, par des jolioses *galantes*, il faut opposer une évidente ampleur du discours, favorisée par le choix de l'**alexandrin**.

Utilisant comme toujours l'alexandrin, vers naturellement ample, Racine se montre moins sobre que d'ordinaire dans la présente tragédie. Ici, il multiplie les longues phrases *enjambant* plusieurs vers, réhaussées d'interjections, d'interrogations, d'apostrophes ou d'exclamations, et relancées par de nombreuses anaphores. Le monologue de Titus à l'acte IV, scène 4, est souvent cité à ce propos : à lui seul, il occupe toute une scène et multiplie les procédés oratoires d'**amplification** de toutes sortes, dignes de la rhétorique (art du discours) des grands orateurs romains, tel Cicéron :

« Rome ne voudra point l'avouer pour Romaine ?
Rome peut par son choix justifier le mien » (1009)
« Rome sera pour nous... » (1013)
« Rome jugea ta reine en condamnant ses rois » (1017)

Vous observerez que ce **ton oratoire** est réservé, dans la pièce, aux personnages **romains** alors que Bérénice s'exprime sur le ton du lyrisme pathétique ou de l'**élégie**, comme nous allons le voir.

L'élégie

Par **élégie**, nous entendons à la fois **poésie nostalgique**, **lyrisme** et donc **musique**.

Les pleurs et le regret du passé sont très présents dans la pièce. Le but déclaré de Racine est bien d'émouvoir et, sur ce point, on sait qu'il rencontre auprès du public de la création « un succès de larmes ». C'est d'ailleurs aux larmes de Titus que Bérénice reconnaîtra la sincérité de son amour (1482-83). La rime « pleurs »/ « douleurs » associe constamment par ailleurs cet amour à son impossibilité ou à son regret. Antiochus est ainsi très prodigue en vers nostalgiques, le plus beau étant sans doute le célèbre :

« Je demeurai longtemps errant dans Césarée » (235)
(...)
« Je cherchais en pleurant la trace de vos pas » (238)

À quoi il convient d'ajouter les nombreux « *pour jamais* », « *pour la dernière fois* » ou « *c'en est fait* » qui jalonnent cette vallée de larmes.

L'expression de la **douleur** est en symbiose avec celle de cette nostalgie déchirante et suscite de nombreux vers pathétiques : « *l'excès de la douleur* » ; « *ce spectacle me tue* » ; « *dans les pleurs moi seule je me noie* ».

Le lyrisme conjugue expression du moi et musicalité du vers.

- le **je** et le **moi** sont omniprésents, et je vous invite à le vérifier dans le texte.

- la musicalité procède tout d'abord de la fluidité de l'**alexandrin**, de la richesse des rimes ainsi que des **assonances internes**, de l'alternance du rythme **binaire symétrique** et du rythme **ternaire avec ses balancements** :

« *Si ma foi, si mes pleurs, si mes gémissements* » ; « *Tant de pleurs, tant d'amour, tant de persévérance* ».

Un style dramatique ?

Poser la question revient à revenir sur l'opposition entre tragédie et tissu galant d'élégies et de madrigaux, opposition qui, je vous le rappelle, structure tout notre cours.

L'alexandrin est-il le vers dramatique par excellence ?

Non, répond le grand poète et dramaturge Paul Claudel au 20^e siècle. Nous le citons ici :

« *Le vers dramatique par excellence (...) c'est l'iambe. Tous les grands poètes dramatiques ont employé l'iambe, que ce soient les tragiques grecs, que ce soit Shakespeare, que ce soient les grands lyriques... tous ont pour principe l'iambe, c'est-à-dire, la succession d'une brève et d'une longue : tic-tac, tic-tac, ou alors tic-tic-tac, tic-tic-tac. L'alexandrin, au contraire, ou l'hexamètre (vers de 6 syllabes), sont des éléments narratifs. Les appliquer au drame c'est un non-sens, sauf pour des génies exceptionnels comme Racine qui, lui, en a fait un emploi miraculeux* » (...).

(Entretiens avec Jean Amrouche. NRF)

Bérénice n'est pas, vous le savez maintenant, une pièce tragique au sens où ce mot évoquerait le rythme oppressant d'un drame inexorable et violent. Elle n'est pas davantage un simple poème amoureux élégiaque. Racine, en pliant l'alexandrin à l'expression d'une tragédie intime se déroulant sous le regard des dieux (ou de Dieu) réussit à **marier la grandeur et l'expression de l'amour le plus absolu**.

D Bilan des trois lectures

Nos lectures nous ont permis de relativiser les contradictions que nous avons volontairement fait apparaître au début de notre cours en opposant trois jugements critiques polémiques. Vous savez maintenant que si *Bérénice* offre toute la poésie élégiaque d'une histoire d'amour baignée de larmes, elle est aussi une vraie tragédie, gouvernée par un tragique intérieur dont la force n'est en rien diminuée par l'élégance de l'expression et la simplicité de l'action. Vous pouvez partager le point de vue équilibré et synthétique d'un auteur comme J. D. Hubert (dans *Essai d'exégèse racinienne*, éd. Nizet, 1955) lorsqu'il affirme :

« *Bérénice* marque surtout le point de rencontre entre le système (...) de la perfection et le pessimisme janséniste ; Racine va nous montrer, en soulignant son caractère tragique, l'incompatibilité entre elles des différentes perfections humaines. »

À ce stade de notre réflexion, il est même possible de réconcilier cette vision tragique, défendue par Goldmann, avec celle plus réservée d'Antoine Adam. Ce dernier, s'il juge que Racine s'est fixé ici une sorte de gageure qu'il n'a pas entièrement tenue (sans doute parce que la poésie l'emporte sur la grandeur), nous livre par ailleurs des propos sur le tragique racinien qui nous paraissent parfaitement convenir à *Bérénice*, même s'ils ne visent pas spécifiquement cette pièce :

« ... À la différence de Corneille, il (Racine) mettait le tragique, non dans le choc de volontés contraires, non pas même dans les conflits intimes d'une volonté déchirée, mais dans l'intervention de forces inhumaines qui pèsent sur nos vies. (...) Racine fut le seul parmi les auteurs de son siècle, à comprendre que l'éminente dignité de la tragédie est dans son caractère sacré. »

Corrigé des exercices



Corrigé de l'exercice n°4

Profils psychologiques - Acte I

Antiochus : amour malheureux/désespoir et chimères/mélancolie et incertitude.

Bérénice : amour exigeant/orgueil méprisant/confiance aveugle.



Corrigé de l'exercice n°5

La reine attribue à l'amour de Titus pour son père sa nostalgie d'un passé où il vivait heureux à ses côtés. Titus ne fait pourtant que constater que la mort de Vespasien, en faisant de lui l'héritier de l'Empire, le met dans la cruelle obligation de se séparer d'elle.



Corrigé de l'exercice n°6

Profils psychologiques - Acte II.

Bérénice : inquiétude-aveuglement persistant-désarroi et évocation du suicide-éclair de lucidité-leurre de la jalousie de Titus-optimisme trompeur.

Titus : gêne coupable-regret du passé-faiblesse devant l'aveu-lâcheté de la fuite.



Corrigé de l'exercice n°7

« à jamais », « il faut », « vous partez demain » cristallisent cette brutalité. Un soupçon de revanche pèse sur ces propos, de la part d'un amant soudain investi du pouvoir de briser le couple dont l'union avait fait le malheur. Quelque chose des propos cyniques d'Arsace trouve peut-être ici sa pertinence. Comme pour se rétablir, le roi se lance toutefois dans un éloge de Titus et de son amour, qui sonnent alors bien faux.



Corrigé de l'exercice n°8

Profils psychologiques - Acte III

Titus : autorité impériale/fuite devant l'aveu douloureux/obéissance à Rome/amour absolu mais sacrifié.

Antiochus : hésite à parler/contraint par Bérénice/aveu brutal

Bérénice : angoisse de savoir/détresse devant la vérité/incrédulité/illusion brisée/s'y efforce néanmoins/



Corrigé de l'exercice n°9

L'exclamatif du vers 953 marque l'impatience de Bérénice. Le déclaratif (absence de !) prend une valeur de constatation amère : non, il ne vient pas. La reine ne se répète donc pas. Elle exprime d'abord son angoisse, puis elle constate avec douleur que Titus ne vient pas et que le présage funeste va se vérifier.

- « *funeste* » doit être pris ici au sens fort de « porteur de mort. Dans cette faiblesse physique et morale, Bérénice se montre tout à la fois défaite et furieuse, accablée et vindicative.

- Le retour de sa confidente devrait l'apaiser : Titus dont le trouble et les larmes sont attestés par Phénice, va venir et parler. Le regard de cette dernière et celui du spectateur notent alors l'extrême désordre dans lequel se trouve Bérénice : ses voiles sont détachés, ses cheveux épars cachent ses yeux, les larmes ont marqué son visage (969-71). À Phénice, qui l'incite à retrouver une apparence moins pitoyable elle répond que sa vue doit, au contraire, montrer à Titus les effets de sa cruauté (972). À cette arme psychologique elle joint d'ailleurs la menace suprême du suicide :

« *Si ma mort toute prête...* » (976)



Corrigé de l'exercice n°10

Scène 6 : « *La reine veut mourir* » (v. 1200), « *ces tristes pensées* » (v. 1204), « *que Bérénice expire* » (v. 1215)

Scène 7 : « *Bérénice (...)* va peut-être expirer » (v. 1228). « *Elle implore (...)* le fer et le poison (v. 1230). (...)*lui arracher cette envie* » (v. 1231).



Corrigé de l'exercice n°11

Profils psychologiques - Acte IV

Bérénice : agitation et abattement/ombre du suicide/reproches et ressentiment/Congé rageur/espoir de compromis/imprécations et menace du suicide/passage à l'acte : au bord du suicide.

Titus : débat introspectif/amour et lois/devoir et culpabilisation/détermination et larmes/angoisse devant l'irréparable/ambiguïté d'un possible revirement.



Corrigé de l'exercice n°12

Profils psychologiques - Acte V

Antiochus : espoir fugace-dépit et abandon-aveu de son amour à son « rival »-désir de suicide-renoncement : « hélas ! ».

Titus : protestations d'amour-confession-mourra si Bérénice refuse de vivre.

Bérénice : détresse et fureur-menaces de suicide-renoncement tragique et exemplaire.



Corrigé de l'exercice n°13

Port-Royal, le jansénisme, Racine et Pascal : influences.

1204 : Fondation de l'abbaye de Port-Royal (vallée de Chevreuse), abritant une communauté de femmes.

1608 : Angélique Arnaud, mère abbesse, désire retrouver la règle médiévale de l'abbaye et sa rigueur.

1626 : La communauté est transférée à Paris

1633 : L'abbé de St Cyran dirige la communauté parisienne tout en préservant des liens avec la maison mère de Port-Royal. Il se trouve qu'il est l'ami et disciple d'un certain **Jansénius**, évêque dont les écrits vont susciter de graves controverses dans l'église et attirer les foudres du pouvoir sur Port-Royal. Parce qu'il soutient, à la suite de **Jansénius**, l'incompatibilité entre la fonction religieuse et les responsabilités politiques, St Cyran est arrêté sur ordre du cardinal de Richelieu.

1639 : Des chrétiens laïcs (n'appartenant pas aux ordres religieux, mais simples croyants) se sont retirés à l'abbaye de Port-Royal laissée vacante. Parmi ces « Messieurs » ou « Solitaires de Port-Royal », le frère d'Angélique, Antoine Arnaud

1643 : les « Solitaires » fondent des **écoles réputées** pour la qualité de leur pédagogie. On y enseigne en français tout en étudiant les **lettres grecques**.

1654 : Pascal devient le plus prestigieux des défenseurs de Port-Royal et d'Arnaud, ce qui le conduira à écrire *Les Provinciales* en 1656-57.

1655 : Racine entre comme élève aux Petites-Écoles de Port Royal. Il y observe les préceptes d'une éducation religieuse sévère et découvre notamment les tragédies grecques de Sophocle et Euripide.

1658-1666 : Racine s'éloigne de la rigueur enseignée à Port-Royal pour entreprendre une vie mondaine et une carrière dramatique. Trois ans après avoir été présenté à la Cour, il rompt en 1666 avec ses anciens maîtres de Port-Royal hostiles à son entrée dans le monde et singulièrement dans celui du théâtre.

1677-1699 : Vers la fin de sa vie, Racine qui a connu de nombreux triomphes depuis *Andromaque* mais dont la *Phèdre* est un échec, s'éloigne du théâtre, se marie, renoue avec la foi et se réconcilie avec Port-Royal dont il entreprend de rédiger l'histoire.



Corrigé de l'exercice n°14

Dans *Andromaque*, Hermione se tue sur le corps de Pyrrhus.

À la fin de *Britannicus*, on entend le récit pathétique de la mort du héros.

Phèdre dans la pièce qui porte son nom meurt empoisonnée après avoir appris que son amant Hippolyte a été déchiré par un monstre marin, alors qu'Enone s'est jetée à la mer.

Dans *Athalie*, l'héroïne est mise à mort par les lévites.

C'est contre ces sacrifices violents que se dresse Bérénice à la scène finale, acceptant librement le sacrifice mutuel et se dressant (v. 1469) pour conjurer le suicide de Titus comme celui d'Antiochus.

Du premier elle imite la grandeur.

Au second elle conseille de s'en inspirer

De Titus elle a reçu la confirmation d'un amour immortel qui lui donne la force de suivre ses ordres absolus et de ne plus le voir.

Au second elle redit qu'il ne doit rien espérer mais plutôt régler sa conduite sur elle et sur Titus.

La réponse d'Antiochus, « Hélas », montre bien qu'il ne peut comprendre le sens et la portée du sacrifice.



Corrigé de l'exercice n°15

Au 17^e siècle, les poètes mondains qui gravitent autour des salons à la mode pratiquent un style d'expression qualifié de **galant** dans la mesure où, voué à la femme et à l'amour, il se décline en termes choisis, raffinés jusqu'à la préciosité.

Les compliments des galants prennent la forme :

- de **lettres** (celles du poète Vincent Voiture sont particulièrement exemplaires) ;
- d'**épigrammes**, courts poèmes terminés par un jeu de mots ;
- de **blasons**, décrivant les beautés du corps féminin ;
- de **sonnets**, de tous ces genres, le plus difficile et codifié.

Celui de Voiture (1597-1648) « La belle matineuse », est l'un des plus représentatifs :

« Des portes du matin l'amante de Céphale (= l'aurore)

Ses roses épanchait dans le milieu des airs

Et jetait sur les cieux nouvellement ouverts

Ces traits d'or et d'azur qu'en naissant elle étale »

Or, le jeune Racine évoluait dans une époque et un milieu qui cultivaient la galanterie. Le titre de sa première pièce, *Amasie* sort en droite ligne du langage galant. Plus généralement on qualifiait alors de **galant** le versant amoureux d'une pièce de théâtre et pas seulement le style précieux induit par cet élément sentimental. C'est ainsi que le même Racine, voulant satisfaire le goût galant du public **mondain**, se vit reprocher par ceux que l'on appelait les **doctes**, défenseurs des règles de la tragédie selon Corneille, d'avoir peint dans son *Andromaque* un Pyrrhus trop « doucereux », dont « l'amour est l'âme de toutes ses actions, en dépit de ceux qui tiennent cela indigne des grands caractères ». Aussi son *Britannicus* devait-il satisfaire les doctes en exaltant la violence passionnelle et les intrigues politiques plutôt que de peindre des caractères sensibles et amoureux.

Vous comprenez donc pourquoi *Bérénice*, qui n'est d'une certaine façon, qu'un long poème d'amour, a pu heurter les doctes, amateurs de passions héroïques et violentes.

Oral Bac



1 Acte I, scène 5, vers 297 à 322

Bérénice : « *Le temps n'est plus... () offrir aussi nos vœux* »

Nous vous proposons de traiter deux axes de lecture :

- 1 - Un poème d'amour, visuel et musical
- 2 - L'illusion lyrique de Bérénice



Situation de la scène :

Vous vous reporterez au découpage dramatique de notre étude ainsi qu'à notre premier axe de lecture consacré à l'évolution psychologique des personnages. Toute introduction à une lecture analytique d'un extrait de *Bérénice* doit comporter un rappel précis de la situation dramatique, des personnages en scène et de l'enjeu de la scène étudiée.

1) La déification de Vespasien et la cérémonie nocturne à laquelle elle a donné lieu exaltent Bérénice qui, dans un même chant d'admiration, superpose l'image du nouvel empereur, son amant, à celle de son père et des fastes qui ont entouré son apothéose.

- La description émerveillée à laquelle elle se laisse aller comme en un rêve, s'ordonne à la fois comme un **tableau** et comme une **page musicale**. Inspiré par la peinture de son époque et inspirateur, en retour, des peintres, Racine aime à broder de somptueux tableaux au cœur de ses tragédies. Musicien du vers, il accorde une place égale à la sonorité et au rythme de sa prosodie.

- **Le tableau** tient son pouvoir d'évocation de la lumière **irradiante** qui l'incendie et embrase le cœur et les sens de la femme éblouie :

De cette nuit, Phénice-as-tu vu la splendeur (301)

La *nuit enflammée* (303), n'est que rougeolement de *flambeaux*, de *bûcher*, de *pourpre* et d'*or*.

Le statisme d'une telle cérémonie est transcendé par le regard, qui vole de splendeur en éblouissement, de flammes en **aigles** impériaux, de **faisceaux** (haches ornées de branches tressées, symbole du pouvoir) en **lauriers**. Le cœur de ce tableau se situe au point de convergence des mille et un regards « avides » fixés sur Titus, ainsi désigné comme centre emblématique du tableau et, partant, de l'univers. Comme un astre, le nouvel empereur se détache sur le ciel de la nuit. Son éclat n'est pas seulement lié à son accession au pouvoir suprême : il est inné. Fût-il d'origines plus « obscures » (315) - terme antithétique de ceux exaltant l'éclat de Titus - que son ascendant sur le monde eût été immédiatement évident :

« Le monde en le voyant eût reconnu son maître »

Ce vers sera d'ailleurs appliqué à Louis XIV, le Roi Soleil, et l'assimilation est aisée. La force du pouvoir de droit divin tient pour une bonne part dans le spectacle qu'il donne de sa puissance : tout le tableau brodé par Bérénice va dans ce sens. La lumière qui émane de Titus, et qui s'oppose littéralement à l'obscurité, trouve son reflet dans les flambeaux et les bûchers qui l'entourent. Le caractère religieux de la scène et sa nature politique (« *ce peuple, cette armée, cette foule de rois, de consuls, ce sénat* ») ne font qu'un. Le mot *foi* (313) a beau ne signifier ici que fidélité, on doit rappeler que la cérémonie est celle d'une déification de Vespasien et que Titus est auréolé de la gloire céleste de son père.

Plus qu'une description, cette évocation tient de la vision : Bérénice revit intérieurement un moment magique et s'enchant de sa remémoration extasiée. Dans ses analyses parfois novatrices de *Bérénice*, l'écrivain Roland Barthes qualifie ce genre de tableau de « fantasma racinien ». Il est de fait que la scène est moins vue que rêvée, moins restituée qu'interprétée dans le sens d'un moment de jouissance sublimée.

- **La musique** des mots est ici le substitut à la fois de la vision et de ce plaisir incantatoire qu'elle fait naître au fil de l'évocation. On a pu assimiler cette scène au développement harmonieux d'un thème musical central : *la splendeur de cette nuit*, développé comme une page symphonique par le procédé d'accumulation et la rythmique du vers.

L'incantation de *ces... ce... cette.. ces.. ces.. ce*, en trois alexandrins, fait tenir dix détails de l'évocation, et se poursuit tout au long du texte comme une litanie, l'ampleur des vers soulignée par les enjambements successifs, tout concourt à faire de ces lignes un hymne à la gloire de l'aimé. La solennité des phrases longues du type :

« *Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards* »

souligne la fluidité, contraste avec la métrique haletante des césures :

« *Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée* »

où se traduit la palpitation enthousiaste de Bérénice.

2) Le récit extatique de Bérénice se déroule en réponse aux mises en garde de Phénice censées éveiller sa méfiance et témoigne d'une foi inébranlable dans les promesses de l'amant et son pouvoir de les réaliser.

De ce point de vue, les tout premiers mots de cette réponse sont à la fois vrais et faux. *Le temps n'est plus*, effectivement. Titus à présent empereur, une page vient de se tourner. Bérénice croit qu'elle marque le début de sa gloire alors qu'elle signifie celui de sa perte. Toute l'erreur tragique de la reine tient dans ce contresens initial. La suite du texte illustre cette illusion sous tous les aspects.

- Ce sont d'abord le sénat et le peuple que Bérénice convoque à l'appui de sa conviction amoureuse. Nocés du pouvoir et de l'amour. Ces éléments sont cristallisés dans l'hémistiche

« *Titus m'aime, il peut tout* »

Cette puissance de Titus nourrit ensuite une part du lexique de la scène. Outre les attributs spectaculaires du pouvoir et de la gloire militaire, les *aigles*, les *faisceaux*, l'*armée*, les *rois*, les *lauriers* qui se rattachent moins à l'homme Titus qu'à la fonction qu'il occupe désormais, on relève tout un ensemble lexical personnalisant cette idée de pouvoir absolu. La *grandeur*, l'*éclat*, la *gloire*, la *victoire* redoublent l'image du *maître* entre tous reconnaissable et reconnu.

Deux vers répètent comme en écho l'alliance de cette puissance et de l'humaine perfection de Titus, du pouvoir et du sentiment : son *port majestueux* est celui d'un empereur-né mais *sa douce présence* renvoie à la tendresse plutôt qu'à l'autorité. Le respect que lui témoigne la foule assemblée s'adresse à son rang, mais la *complaisance*, c'est-à-dire, dans le sens du XVII^e siècle, l'effet de la séduction qu'il exerce sur ceux à qui il sait plaire, relève du charme naturel de l'*amant*. On note d'ailleurs que la fidélité (leur *foi*) dont ses sujets font montre à l'empereur vient du *secret* de leurs *cœurs*. Ces cœurs battent bien entendu au rythme du cœur de Bérénice.

Le souvenir que la reine conserve de cette nuit d'apothéose est par elle qualifié de *charmant*, mot du répertoire galant, dont l'ambivalence doit être traduite par « fascinant, magique ». C'est bien à cet attrait irrésistible que cède en effet Bérénice, au risque, mineur, d'en oublier de se rendre à la cérémonie d'intronisation au sénat, mais surtout de se laisser prendre au piège d'un espoir illusoire. Cette *Rome qui fait des vœux pour Titus* est celle aussi dont la menace pèse sur son destin d'amante. Ce *règne naissant* sera pour son amour celui de la séparation tragique, les *prémices* seront suivis de cruels désenchantements. Au plus fort de l'illusion, Bérénice va offrir *au ciel qui le protège* des vœux pour le bonheur de l'empire sans savoir que ce ciel l'a déjà condamnée au malheur sans l'empire.

► *Conclusion* : - **La scène 5 de l'acte I** clôt ainsi l'exposition de la pièce en posant la donnée tragique qui va la gouverner. L'hymne amoureux que Bérénice oppose aux présages de sa confidente, par le souffle de son inspiration picturale et musicale, en magnifiant la passion amoureuse de l'héroïne, trahit d'autant plus cruellement son aveuglement.



② Acte IV, scène 4 vers 987 à 1013

Titus : « Hé bien, Titus, que viens-tu faire (. . .) ouvre les yeux ! »

La scène a été longuement présentée dans notre étude des profils psychologiques et je vous renvoie à cette étude pour nourrir la présente lecture méthodique. Cette dernière s'attardera sur la forme littéraire de la scène en rapport avec son importance dans le processus tragique dans lequel elle s'inscrit.

Avant d'aborder son étude, récapitulez en vous même la situation de la scène dans l'acte et dans la pièce.

- Nous vous proposons deux axes de lecture :

- 1 - Le pathétique des résolutions de Titus
- 2 - L'expression du tragique

1) Titus apparaît en ce moment de la pièce dans toute la solitude de la souffrance intime. Les premiers vers en portent les marques prosodiques et lexicales. Le cadre, pourtant, de cette scène, le monologue, doit beaucoup à Corneille, au plan de sa structure. Le héros délibérant en lui-même de l'alternative amour/devoir, nous le rencontrons souvent dans les pièces du grand aîné que Racine ne peut ignorer. À sa manière, il en renouvelle cependant la forme et les enjeux. Nous avons vu comment le jeu des pronoms personnels « je » et « tu » lui permet de concrétiser le débat intérieur. Au-delà de ce procédé, on note que la sécheresse argumentative est ici rendue plus humaine par le pathétique dont l'auteur la colore. Titus est bien ici déchiré par l'impossible choix et ce déchirement dépasse l'ordre de la délibération pour accéder à celui de la souffrance morale.

-À preuve, cette prosodie haletante des premiers vers. Avec l'exclamation, l'autre mode habituel du monologue, l'interrogation :

« Hé bien, Titus que viens-tu faire ?
 (. . .) Où viens-tu téméraire ?
 Tes adieux sont-ils prêts ? T'es-tu bien consulté ?
 Ton cœur te promet-il assez de cruauté ? »

va de pair avec un lexique où se mêlent l'ironie douloureuse et la violence : *téméraire* est celui qui ose venir affronter Bérénice, sûr de la *cruauté* dont il va devoir faire preuve dans ce *combat* qui *se prépare* ? Il lui faudra être *barbare* pour soutenir le regard de celle dont les yeux sont pareillement *armés* et prêts à l'*accabler de leurs larmes*. La métaphore guerrière trouve un écho dans celle de la lance qui vient *percer* le cœur adoré, image que l'on rapprochera de cette autre formule du vocabulaire galant, celle du *trait* parti des yeux de Bérénice et qui avait touché le cœur de l'amoureux Antiochus. La violence de Bérénice, celle des *charmes* et des *larmes* ne fait qu'opposer les armes de l'amour à celles de la barbarie. Titus en est conscient et s'en accuse. La douleur naît du contraste entre ses visées littéralement guerrières et la douceur ineffable qu'incarne la femme aimée. À Bérénice, *la douce langueur*, à Titus la cruauté.

Les rimes disent bien l'injustice de ce combat imminent où *faire* appelle *téméraire* ; *consulté* ; *cruauté* ; *prépare* ; *barbare* ; *charmes* ; *larmes*.

- Au discours haché de Titus dont la métrique traduit le trouble et l'agitation, répondent la noblesse et la plénitude des alexandrins dédiés à Bérénice et à l'amour qu'elle incarne. Qu'il suffise de rapprocher :

« Et pourquoi le percer ? Qui l'ordonne ? Moi-même ; »
 6 + 4 + 2

De « Soutiendrai-je ces yeux dont la douce langueur

Sait si bien découvrir les chemins de mon cœur »

L'enjambement de l'alexandrin produit ici un legato musical dont la tendresse avive encore le déchirement de Titus et concourt à son irrésolution. Car tous ces élans de désarroi et de culpabilité trouvent dans la suite du monologue leur sanction dans le doute.

2) L'interrogation change de nature à partir du vers 1000 ? Au « comment trouver le courage d'agir » succède le « est-il si impérieux que j'agisse ? »

- La personnalisation de Rome permet en effet d'opposer cette dernière à Bérénice, comme une maîtresse prétendument jalouse à l'épouse promise. Or, la métaphore allégorique d'une Rome muette sur ses intentions, n'expliquant pas ses souhaits, et qui pour l'heure ne crie nullement sa haine de la reine, laisse Titus seul avec lui-même et sa décision. *Tout se tait* et l'empereur est le seul à pouvoir précipiter ou retarder les malheurs annoncés. Du moins se prend-il à l'imaginer.

- Mais Rome est là, dont le nom six fois prononcé au cours de la scène 4, peut jeter dans la balance le poids de ses *lois* contre celui des *pleurs*, de *l'amour* et de *la persévérance*. Au moment où s'achève notre extrait, Titus revient à cette réalité : Rome ne sera pas pour eux, Bérénice ne sera pas romaine, il faut ouvrir les yeux !

- Au plan de la versification, la récurrence de *Rome*, ponctuant le discours durant toute sa seconde partie, a valeur de semonce. Tout menace en effet de se faire « malgré lui et malgré elle » comme l'écrit Racine en traduisant librement Suétone dans les premières lignes de sa préface. Titus a pu un instant s'abandonner à l'illusion ; la vérité s'impose à lui et précipite une décision que finalement il réitère à la fin de la scène.

- Le tragique de ce passage tient au fait que toute l'agitation de sa première partie, où se lit la faiblesse et l'incertitude de Titus et à laquelle il échappe un instant par une fuite chimérique, se referme sur lui et l'accule finalement à l'inéluctable décision. Le libre-arbitre du personnage n'est qu'illusion.

Oral Bac



3 Acte IV, scène 5, vers 1103 à 1121

Bérénice : « Hé bien ! réglez, cruel (...) Semblent trop courts »

La scène est présentée sous l'angle psychologique auquel je vous renvoie. Notre lecture méthodique se limite à la tirade pathétique de Bérénice que nous étudions ici selon deux axes :

- 1 - Le pathétique de la séparation inscrit dans le temps et l'espace
- 2 - Un lamento musical

1) « *Pour jamais adieu* » : ce pléonisme sublime (*adieu* suppose littéralement un *plus jamais*), inscrit au cœur de la pièce le thème du temps inexorable, décliné en plus d'un moment fort de l'action. **Temps** et **espace**, déterminants habituels de la séparation, sont ici distendus à l'extrême. La séparation prochaine est en effet *éternelle* et donc sans limites dans le temps, et inscrite dans l'espace de part et d'autre des *mers* qui en garantissent la permanence.

Reine orientale exilée de cette terre romaine qui la regarde comme étrangère, Bérénice est condamnée à l'exil dans le temps que représente sa rupture contrainte avec Titus qui lui jurait par *mille serments* un amour éternel.

- Les vers de Bérénice sont ordonnés en deux volets contrastés, dont le pivot est constitué par l'exclamation « *Pour jamais !* » au vers 1111. Le premier cristallise dans le temps le choc de la rupture annoncée. Le second conjugue ce thème du temps avec celui de l'espace qui le redouble.

Du vers 1104 au vers 1111, domine l'apostrophe, la véhémence acrimonieuse. Les césures irrégulières, les consonnes dures (r, t, de *réglez, cruel, contentez, dispute, attendais.*), avivent le contraste de l'amour et de sa négation. Aux *je, mes, m', moi-même, j'ai, je* s'opposent le possessif ironique (« *votre gloire* »), et les deux démonstratifs « *cette même bouche.* » (. .), « *cette bouche* » préférés à *votre bouche* car plus dédaigneux. On note d'ailleurs la symbolique appuyée de cette bouche, tour à tour désirante et désirée puis symbole de trahison.

À partir du « *Pour jamais !* » qui est comme la prise de conscience douloureuse d'une évidence que la véhémence du discours s'employait encore à conjurer, le temps s'immobilise et se confond avec l'exil dans l'espace qui en est le corollaire.

-Les marques temporelles se figent dans une éternité qui est la marque du tragique : *jamais, dans un mois, dans un an ; que le jour recommence et que le jour finisse ; sans que jamais ; sans que de tout le jour ; les jours de mon absence ; ces jours si longs pour moi lui semblent trop courts.*

- On note, dans la répartition des temps et de leur aspect, l'expression de plusieurs séquences :

- le présent vécu par Bérénice, celui de la prise de conscience : « *songez-vous (. . .) combien ce mot cruel est affreux quand on aime* »
- sa projection personnelle dans le futur : « *comment souffrirons-nous* »
- l'intemporalité d'un subjonctif (et subjectif) présent éternel : « *me séparent* », « *recommence* », « *finisse* », « *puisse* », « *puisse* »
- le futur de Titus : « *daignera-t-il* », « *sembleront* »

2) En sa deuxième partie, cette tirade de Bérénice s'apparente à un de ces chants douloureux que les musiciens du XVII^e siècle nomment des lamentos. Le *Lamento d'Ariane* de Monteverdi (*Lasciate me morir: Laissez moi mourir*) ou celui de Didon dans *Didon et Enée* de Purcell sont très célèbres. Il est révélateur d'étudier notre texte dans cet esprit.

- Le jeu des temps que nous venons de souligner se double ici des effets de symétrie qui contribuent à l'impression de statisme et de lenteur : « *Dans un mois/dans un an* » - « *Que le jour recommence/et que le jour finisse* » - « *Sans que jamais/Sans que de tout le jour* ».

Or ces balancements du vers lui confèrent une musicalité et une qualité d'émotion qui sont peut-être le meilleur de l'art poétique racinien dans *Bérénice*.

- La tristesse majestueuse de l'œuvre leur doit beaucoup, ainsi qu'aux sonorités expressives qui parcourent les phrases :
 - Les allitérations en s (s comme soupir) : « *Ah ! Seigneur !, songez, Combien ce* » / « *comment souffrirons-nous, Seigneur que tant de mers me séparent* ».
 - auxquelles se marie la note aiguë des i : « *recommence et finissent* » / « *Titus puisse voir Bérénice* » / « *Sans que () je puisse voir Titus* »
 - Le jeu subtil des innombrables assonances en e : « *Seigneur, que tant de mers me séparent de vous.* »
 - ou en eur : « *Vous êtes empereur Seigneur et vous pleurez* »
- L'enlacement symbolique des deux amants s'inscrit au cœur de ce chant, notamment par la distribution des sujets et des pronoms.
- Aux vous vindicatifs des premiers vers succède une alternance de vous et de nous, de Titus et de Bérénice, réunis dans un même vers puis à la rime :
 - « *Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,*
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus »
- Le spectateur et le lecteur entendront Bérénice fustiger, tout à l'heure (Acte V, 5 - 1324),
 - « *Ces festons, où nos noms enlacés l'un dans l'autre*
qui, dira-t-elle,
Sont autant d'imposteurs que je ne puis souffrir »
- Alors que la pièce va encore connaître aveux douloureux, face-à-face violents et menaces de suicide, le chant de Bérénice, en se projetant vers l'avenir, fait entendre le chant de la tristesse qui anticipe son adieu final. Certes, elle n'a pas encore reçu de Titus la confirmation d'un amour auquel pour l'heure elle refuse de croire. Son sacrifice ne peut pas encore prendre tout son sens. Néanmoins, la tragédie de larmes vient de connaître l'un de ses moments les plus intenses. *Bérénice* n'est pas qu'élégie mais les élégies de Bérénice comptent parmi les chefs-d'œuvre de la littérature classique.

4 Acte V, scène 7, vers 1470 à 1506

Oral Bac



Bérénice : « Arrêtez, arrêtez(...) adieu, Seigneur ».

- Le dénouement de la tragédie est à la fois inattendu et inhabituel. Se levant subitement (didascalie avant le v. 1469), Bérénice apporte une conclusion à la pièce en dénouant les fils qui enserraient les trois personnages. Rien ne préparait à cette conclusion, contrairement à la pratique de la tragédie

classique qui veut que les dernières scènes conduisent par étapes au dénouement. La mort ne vient pas davantage sceller ce qui s'apparente à un sacrifice tragique mais non sanglant. Nous étudierons le détail de la première partie du discours de Bérénice selon **un axe de lecture** associant la **portée tragique de cette scène** à son **expression poétique**, ce qui fera de notre lecture méthodique une **esquisse de commentaire**.

- « *Arrêtez, arrêtez!* » : cette double objurgation cristallise à elle seule le geste de Bérénice. Première des héroïnes tragiques raciniennes à rompre le cercle fatal de la mort et du sang versé, elle instaure un langage absolument nouveau dans l'univers du théâtre tragique, en élevant son renoncement au statut d'exemple universel. Son cri, en empêchant Antiochus de sortir de scène pour aller mettre fin à ses jours (pour autant qu'il passe jamais à l'acte), immobilise les protagonistes et impose le silence aux *pleurs*, aux *troubles* et aux *horreurs*. Le suicide, acte exemplaire au regard de la morale romaine qui le considère comme éminemment aristocratique et noble, est donc repoussé in extremis par une étrangère rebelle à ses codes d'honneur.

- Pour autant, le *désespoir* dont la reine veut ainsi conjurer l'*image* obsédante s'il change de nature n'en est pas moins intense. D'espoir en l'hyménée Bérénice ne nourrit plus aucun et c'est par ce deuil qu'elle commence son propos. Le ton n'a rien de larmoyant mais affirme au contraire la volonté de décider à présent de son destin. Son discours témoigne de son assurance. S'adressant aux deux hommes, puis séparément à Titus et à Antiochus, elle ordonne ses paroles d'une manière rigoureuse.

À Titus, elle affirme qu'elle n'a jamais été attirée par l'*empire*, sa *grandeur* et la *pourpre des Césars*. Son amour pour l'homme qu'à cinq reprises elle appelle *Seigneur* était sa seule raison de vivre et d'espérer. Elle le conjugue maintenant à l'imparfait, mode de l'inaccompli qui ne signifie pas une coupure avec le passé mais bien une permanence :

« *J'aimais, Seigneur, j'aimais, je voulais être aimée* »

Les sonorités en *ai*, l'écho qu'elles trouvent dans la rime féminine finale en *ée*, par laquelle se termine cet alexandrin bouleversant, attestent de la tendresse qui chez elle a succédé au ressentiment.

- Pourtant elle a douté et s'est *alarmée* de ce qu'elle a pu prendre pour un reniement, une trahison. Le passé composé, ici, renvoie ces alarmes et la souffrance qu'elles ont provoquée, dans un temps (pourtant proche puisque celui de la pièce est contracté) que Bérénice veut éloigner d'elle :

« () *je me suis alarmée*

J'ai cru que votre amour allait finir son cours »

- À présent, elle est rassurée : les larmes de Titus lui ont fait connaître son erreur. La sonorité *ou* inscrite au cœur du mot amour redit en écho le force de cet amour : *amour. cours. toujours. couler*.

C'est cet amour qu'elle vient à présent sacrifier. C'est lui qui par *un dernier effort* vient *couronner tout le reste*. Le renoncement n'est pas ici reniement mais sublimation. Il ne s'accompagne pas de ressentiment mais de l'assomption d'un *véritable amour*. L'expression véritable relève de l'euphémisme, éminemment racinien. Cet amour véritable est de fait un amour fou et l'on doit considérer qu'il n'a jamais été aussi passionné qu'en ce moment où Bérénice doit s'éloigner de son amant. Toute la grandeur de son acte suppose cette interprétation.

- Toute la beauté de la tirade vient d'ailleurs du fait que, sous le ton solennel et le langage froid et distant du discours, affleure une ardeur amoureuse irrépressible. De ce point de vue, les vers les plus pathétiques sont ceux où la reine masque son émotion sous une ironie déchirante et la litote :

« *Bérénice, Seigneur, ne vaut point tant d'alarmes* »

- Si le sacrifice de Bérénice n'était cependant que celui d'une amoureuse, contrainte de s'effacer devant un Titus *délices* du genre humain, (voir en annexe les sources historiques de la pièce), nous serions devant une tragédie cornélienne, réhaussée de caractères puissants, ou une simple tragédie de larmes. En dernière analyse, le sursaut de Bérénice ne prend son sens que dans l'acceptation du destin que lui a désigné Titus. Tel est le sens à donner à la célèbre réplique

« *Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus.* »

Absolus car dictés par un double absolu, celui d'un amour éternel et celui qu'incarne Rome c'est à dire les dieux, le devoir, la grandeur.

- Je *vivrai* résonne comme un refus altier du suicide mais implique une acceptation d'un sort plus douloureux encore : la vie tragique loin d'un amant à *jamais* éloigné :

« *Régnez, je ne vous verrai plus* »

- Le génie de Bérénice est de faire de cette acceptation une décision volontaire et de son obéissance à Titus un acte délibéré.

Si le moment est par elle qualifié de *funeste* ce n'est pas qu'il marque la fin d'un amour, donné comme éternel, mais le deuil de sa réalisation intramondaine et l'entrée dans la sphère tragique de la vie. Bérénice vivra d'une vie qui n'est plus de ce monde, mais d'un monde intemporel, détaché de l'autre par un océan de résignation.

- Cette séparation qui pourrait signifier l'échec d'une passion en est en fait la transfiguration. Les premiers vers adressés à Titus prennent alors leur sens le plus entier : Bérénice n'a plus rien à voir avec le monde. Ni *l'empire*, ni la *grandeur des Romains*, ni *la pourpre des Césars* ne constituent pour elle un horizon. Son amour, oui, mais idéalisé, intériorisé, désormais à l'abri des infortunes de la vie, douloureux mais intact. Pascal et son monde misérable sans Dieu, Port-Royal et la morale des Solitaires ne sont pas loin.

- À Antiochus, Bérénice ne peut que rappeler son appartenance à ce monde avec lequel elle a décidé de rompre. On garde en mémoire le souvenir de la distance que la reine marquait à l'endroit de ce *mortel* venu lui déclarer sa flamme au début de la pièce. À la veille, pensait-elle, d'*unir sa destinée* avec celle de *César*, Bérénice toisait l'impudent avec hauteur. L'éloignement est d'un autre ordre ici. La hauteur ne vient plus du monde et de sa gloire mais de l'accession à une éthique tragique à laquelle Antiochus n'a pas part.

- D'ailleurs, l'adresse à Antiochus, en forme d'invitation à l'*effort généreux*, tourne court pour laisser place au bout de quatre vers, à la sanctification du couple tragique. Le *vous* est ainsi absorbé par le *Titus* et *moi*, qui le dépossède de sa personne pour l'inclure aussitôt dans un *nous* emblématique.

- La poétique de l'amour submerge la fin de la scène et celle de la pièce, devant un Antiochus condamné à exhaler son Hélas ! final. Le parallèle entre le sublime :

« *Je l'aime, je le fuis ; Titus m'aime il me quitte* »

et la préciosité de :

« *Portez loin de mes yeux vos soupirs et vos fers* » (*Les chaînes de l'amour*)

cristallise dans la prosodie l'opposition irréductible de deux univers.

- Il est à noter en revanche que la force du vers-formule :

« *Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers* »

est quelque peu édulcorée par celle de :

« *De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse*

Dont il puisse garder l'histoire douloureuse »

Qui, dans sa tonalité élégiaque, semble nous ramener à la tragédie de larmes à laquelle certains voudraient réduire la pièce.

- Ce serait faire peu de cas des deux vers ultimes dans lesquels tout le tragique de la situation est concentré :

« *Tout est prêt. On m'attend. Ne suivez point mes pas*

Pour la dernière fois, adieu, Seigneur »

Bérénice ordonne, dispose, règne sur elle-même et sur l'univers. Son sursaut l'a libérée. Elle accède à son destin tragique. L'alexandrin s'est dépouillé de toute musique. Tout est dit.

La mise en scène contemporaine n'a cessé, tout au long du XX^{ème} siècle, de redécouvrir le répertoire classique pour en donner une vision neuve. Jacques Copeau propose, dès la première moitié du siècle, une « rénovation dramatique » fondée sur le retour à une certaine forme de tradition dramatique; Jean Vilar, dans l'après Seconde guerre mondiale, créant le festival d'Avignon, mais aussi le Théâtre national populaire, cherche également à faire (re-)découvrir à des publics toujours plus larges les trésors du patrimoine théâtral classique; cependant que les années 1970 sont celles, sous l'influence du dramaturge et metteur en scène allemand Bertolt Brecht, de la relecture politique des textes classiques. Si Molière, Corneille, puis Marivaux ou encore, Hugo vont dans un tel contexte l'objet d'une célébration neuve et enthousiaste, les rapports des metteurs en scène et des comédiens à Racine sont beaucoup plus complexes et ambigus.

Ce chapitre envisage (documents iconographiques à l'appui) dans un premier temps les représentations de l'ensemble de l'œuvre racinienne, puis plus spécifiquement celles de *Bérénice*.

L'objectif est donc de mettre en évidence, à travers un parcours dans quelques mises en scène célèbres de l'auteur, l'articulation problématique entre texte et représentation, et de vous sensibiliser à l'analyse de documents iconographiques, de plus en plus souvent requises pour l'approche du théâtre au baccalauréat.

La lecture du chapitre peut être complétée (mais il ne s'agit là en aucun cas d'une obligation), par l'étude de la cassette vidéo produite par le CNED en 2004 sous le titre: « Théâtre: textes et représentation. Les coulisses d'une création ». Cette cassette portant sur une comédie de Shakespeare, accompagnée d'un livret pédagogique d'accompagnement, envisage en effet trois grands aspects du travail de mise en scène, envisagé du côté du texte; de la scène et du spectateur. Il offre une vision cursive des huit éléments principaux qui servent de base au spectacle: le texte dramatique; les costumes; les décors; le jeu dramatique; les régies; le lieu théâtral; le public; la représentation. Il ouvre sur une chronologie des grandes étapes de la réalisation d'un spectacle. Il propose enfin un lexique des termes de l'analyse de spectacle et sur une bibliographie indicative.

A Racine à travers ses mises en scène

Au 31 décembre 1997, Racine figure encore, fort de 9389 représentations, en seconde place parmi les auteurs les plus joués du répertoire de la Comédie-Française depuis 1680, derrière Molière (32746 représentations), et devant Corneille (7156). Il reste donc aujourd'hui encore pour la mise en scène, d'un point de vue quantitatif, le premier tragédien français, loin devant Shakespeare ou Voltaire. *Bérénice* tient une place significative dans ce palmarès, avec 419 représentations à la Comédie-Française entre 1680 et 1966. Mais ce succès durable n'est pas pour autant continu: on relève en effet 110 représentations avant 1770; puis seulement 20 dans la période suivante, jusqu'en 1870, en dépit d'interprétations prestigieuses (celle de Talma en 1807, puis de Rachel en 1844); la mise en scène de 1893, reprise 80 fois, relance la pièce pour plus d'un siècle; enfin, on ne compte pas moins de 130 représentations durant les quarante dernières années sur la seule scène de la Comédie-Française...

Et pourtant, le destin scénique de l'œuvre racinienne est placé sous le signe du paradoxe. Très tôt adoré par les metteurs en scène du XX^{ème} siècle adeptes des classiques (Jacques Copeau, Louis Jouvet), Racine n'est pourtant jamais par eux; si bien que ce sont des metteurs en scènes plus moins enthousiastes envers lui qui prennent la peine de le mettre en scène, tels que Gaston Baty, qui a pourtant pris position par ailleurs contre le classicisme français, Jean Vilar, qui ne fait pas un mystère de sa préférence pour Corneille, ou encore Roger Planchon, qui le monte dans une perspective anti-tragique et anti-héroïque.

Ainsi, Racine est longtemps respecté par ceux qui l'admirent au point de ne pas oser le mettre en scène et au contraire saisi à bras le corps par ceux qui ne l'apprécient pas. Il faudra attendre les années 1960 pour que des hommes de théâtre lui déclarent un amour sans ambiguïté.

1 Un long silence

Au tout début du XX^e siècle, Racine est très largement victime de son succès : il a en effet donné lieu à quelques éclatants succès dans les années 1880-1890, qu'on peut à bon droit considérer comme la naissance de la mise en scène. Des comédiens de tout premier plan, souvent qualifiés, en raison de leur très grande notoriété, de « monstres sacrés » sont étroitement associés aux interprétations devenues mythiques qu'ils ont donné du dramaturge. Ainsi notamment de Sarah Bernhardt ou de Mounet-Sully. On trouve dans la littérature un témoignage de cette dévotion avec le mythe de La Berma dans *Phèdre* raconté par Marcel Proust dans *À la Recherche du temps perdu* (en particulier dans la deuxième partie, qui raconte l'adolescence du narrateur, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*). Rompant avec la tradition romantique « mouvementée » du jeu racinien, les interprètes de grand talent insistent sur la musicalité du vers racinien au détriment de la caractérisation du personnage, de la fable et du suspense dramatique.

Cette grande réussite tragique exerce donc un effet de dissuasion sur les metteurs en scène et les comédiens de la première moitié du XX^e siècle, qui considèrent comme inégalables les réussites de la période précédente et préfèrent généralement se consacrer à la redécouverte de la veine comique et de ses traditions de jeu, puisées dans Molière et la Commedia dell'Arte. L'idée que Racine est devenu irréprésentable, injouable se diffuse alors rapidement dans le milieu des hommes de théâtre.

2 Une redécouverte courte et ambivalente

Il faut attendre les années 1940 pour que des metteurs en scène provocateurs et peu conventionnels prennent le risque d'entamer ce mythe inhibant et proposent de nouveau sur scène les tragédies raciniennes, considérées non plus comme un prétexte mais comme un système dramaturgique. Tel est le cas de la *Phèdre* mise en scène par Gaston Baty en 1939, qui propose une interprétation historique de la pièce fondée sur la mise en évidence de l'influence du jansénisme ; mais aussi de la mise en scène de la même pièce en 1942 par Jean-Louis Barrault, qui en fait une grande tragédie du désir érotique impossible.

Cependant, de nouveaux obstacles s'élevèrent dans les années 1950, qui empêchent la véritable redécouverte complète et durable de l'œuvre. Ces obstacles naissent d'un préjugé : celui de l'« inactualité » du théâtre racinien, fondé sur une conception amoureuse considérée comme dépassée. Jugé trop « aristocratique » pour susciter l'intérêt populaire, contrairement à Molière ou Shakespeare, et trop difficile à déclamer pour de jeunes comédiens qui n'ont pas suivi une formation dramatique académique, Racine est peu à peu délaissé au profit de Corneille, dont l'héroïsme et la vision de l'État est plus en phase avec les préoccupations idéologiques et politiques des intellectuels « engagés » que l'intimisme de l'analyse des passions racinien.

3 Un renouveau tardif

C'est précisément la représentation de *Bérénice* en 1966 par Roger Planchon qui relance la mise en scène de Racine en France. En parallèle, le cinéma d'avant-garde de la Nouvelle Vague manifeste également un intérêt certain pour la tragédie racinienne, dans laquelle il puise abondamment la matière de fictions centrées sur la question des errements et attermoissements amoureux. Planchon, homme de théâtre politiquement engagé, disciple de Brecht, met en évidence, au-delà du développement des sentiments amoureux, la tension dramatique issue de l'action : il propose ainsi une vision critique de la tragédie, dont il met en évidence les renversements de rapports de force par les moyens les moins nobles (chantage au suicide, manœuvres secrètes pour emporter l'adhésion, alibi du sublime...). À travers sa mise en scène, c'est l'authenticité de la passion amoureuse qui vole en éclat et se trouve

remise en cause par un regard sans concession. À la suite de cette mise en scène fondatrice, plusieurs initiatives voient le jour, qui consacrent la rupture, à trois niveaux au moins, avec la conviction selon laquelle Racine serait proprement irreprésentable :

- rupture avec le mythe de la musique racinienne et du respect de la tradition, au profit de l'innovation de représentations résolument modernes ;
- rupture avec le mythe de la supériorité poétique, au profit d'approches dramaturgiques liées au sens qui proposent de réelles réinterprétations de l'œuvre ;
- rupture avec la suprématie du comédien vedette, au profit de la mise en avant des propositions du metteur en scène.

Cette triple rupture atteint son point culminant avec Antoine Vitez, qui en dix ans, entre 1971 et 1981, ne monte pas moins de quatre pièces du répertoire racinien. Le metteur en scène voit en effet en Racine la quintessence de la « convention » théâtrale qui ne peut être réduite ni à l'émanation d'une époque, ni à celle d'une classe sociale, mais qui s'apparente à une forme fondamentale du théâtre occidental. La codification extrême de cette théâtralité n'est plus pour lui une contrainte, mais un stimulant pour la mise en scène, et surtout, un moyen de dépasser les oppositions entre tradition et actualisation de la tragédie. Se superposent ainsi, plus qu'elles ne s'opposent dans son travail toutes les lectures historiquement datées, le but de la représentation étant de permettre, selon ses propres termes, l'« étrangéification » de l'œuvre : « [l'œuvre classique] doit être perçue comme un monstre venu des profondeurs de l'histoire, un ailleurs dans les couloirs duquel on peut circuler », précise-t-il dans un texte intitulé « Pour Bérénice » (*Écrits sur le théâtre* III, 1996, p. 179).

B Quelques mises en scène de *Bérénice*

Illustration d'une ancienne édition

Document 1



Frontispice de « *Bérénice* » de Jean Racine (1639-1699), poète tragique français, par Chauveau. Bibliothèque de l'Arsenal.

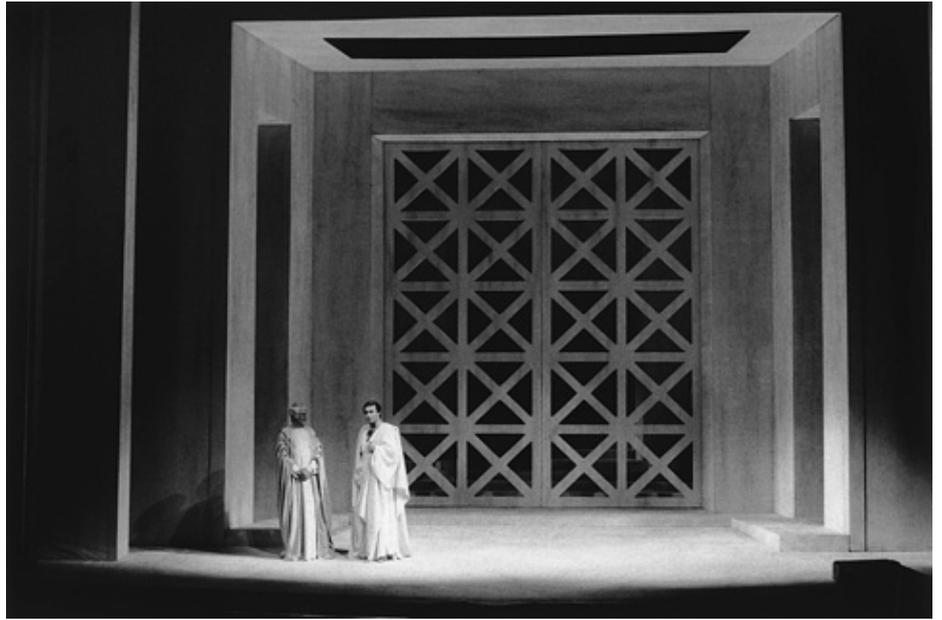
© Collection Roger-Viollet



BÉRENICE .

Document 2

« *Bérénice* », mise en scène de J.-F. Rémi, 1979. Michel Etcheverry, Nicolas Silberg. © Collections de la Comédie-Française/ Photo Claude Angélini.



Document 3

Mise en scène : Deiber Paul Emile.
Décor : Dupont Jacques
Renée Faure et Claude Winter dans « *Bérénice* » de Jean Racine. Paris, Comédie Française, novembre 1962. © Lipnitzki/Roger-Viollet





Exercice autocorrectif n°16

Vous commenterez brièvement les différents documents proposés (documents 2 et 3). Quels sont les choix des deux metteurs en scène et les effets induits sur le spectateur ?

Quelques mises en scène contemporaines célèbres de *Bérénice*

1893 : Reprise à la Comédie-Française, dans l'interprétation de Julia Bartet (qui reprend le rôle 80 fois pendant plus de 20 ans).

1946 : Mise en scène de Gaston Baty à la Comédie-Française.

1955 : Mise en scène de Jean-Louis Barrault au Théâtre Marigny.

1962 : Mise en scène de E. Deiber à la Comédie-Française, avec Renée Faure et Claude Winter.

1966 : Mise en scène de Roger Planchon au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, avec Sami Frey.

1975 : Mise en scène d'Antoine Vitez au Théâtre des Quartiers d'Ivry & au Théâtre des Amandiers de Nanterre.

1979 : Mise en scène de J.F. Remi.

1984 : Mise en scène de Klaus Michael Grüber à la Comédie-Française ; mise en scène d'Anne Delbée au Théâtre de l'Athénée Louis Jouvet.



Un entretien avec un metteur en scène à propos de Racine

Cet entretien a été réalisé à l'occasion de la mise en scène de **Christian Rist**, en 2002, de *Phèdre* de Racine, dans des costumes et avec des musiques traditionnelles africaines.

→ Cette lecture va vous permettre de saisir les enjeux de la représentation aujourd'hui d'une pièce appartenant au répertoire classique.



CNED : Monter Racine relève pour vous, en tant que metteur en scène, d'un choix de nature psychologique. Ne risque-t-il pas de faire perdre de vue la portée politique de la tragédie ?

Christian Rist : Il est vrai que je m'intéresse prioritairement à ce qui appartient au domaine de la sensation et de la vie psychique, plus qu'à ce qui concerne « *stricto sensu* » la vie sociale et institutionnelle. Disons que ma vision du théâtre, c'est plutôt un théâtre de la *psyché* qu'un théâtre de la Cité... Quoique je pense que cette revendication de notre fonctionnement « psychomoteur » si j'ose dire, est une revendication politique de nos jours : je pense qu'il est très important que le théâtre continue à être le lieu de cela : le lieu où l'on conserve ce niveau de conscience quant à ce qui fait notre complexité. Car la société tend à oublier un peu cela. Le théâtre est aujourd'hui obligé de se réfugier dans des actions pas forcément très « visibles », mais qui vont être marquantes à long terme. Il est dans une phase de résistance au fonctionnement social généralisé. En ce sens, le théâtre, s'oppose au « spectacle » : c'est le lieu où s'éprouve le véritable lien social qui est l'intimité. Et c'est en quoi le théâtre est politique par essence ; on ne va pas trouver dans Racine des raisons de voter, de ne pas s'abstenir : ça se passe plus en profondeur... Par exemple, ici, je fais des tas de choses, dans cette salle, qui ne s'adressent pas directement au public : des travaux avec des acteurs sur des textes différents, tout un travail « de fond » qui va se retrouver ensuite dans le sens de la responsabilité, dans la prise de parole dans la Cité. Le théâtre ne se limite pas au spectacle (je veux dire cette fois à la mise en scène) : ce n'est qu'un des aspects de la manifestation théâtrale.

CNED : Laisser au spectateur le soin de déterminer la « signification » de la pièce est donc un parti pris ?

C. R. : Une interprétation, ça doit produire des questions, éventuellement apporter quelques réponses, mais des réponses provisoires, celles d'un jour (d'une représentation). Pas des réponses toutes faites. La mise en jeu qui m'intéresse doit produire un champ d'interprétations, créer un appel d'interprétations. À la fin du spectacle, l'idéal, c'est que le spectateur se dise : « il y avait là quelque chose, une clef, une vérité de l'expérience humaine, qui m'est furtivement apparue... qui était « chiffrée » et incarnée... et que je vais retrouver si je reviens au texte ». Une mise en scène, c'est aussi une invitation à la lecture, qui est déjà une re-mise en scène.

En fait, pour revenir à votre question, il me semble que demander « *Phèdre*, ça veut dire quoi ? », c'est un peu, pour moi, comme si vous demandiez à un mystique ce que veut dire le texte sacré qu'il répète sans relâche. Il vous dira : « répétez-le, vous comprendrez ce que ça veut dire », ou « je vais vous le répéter, vous allez comprendre ». Nous aussi, les acteurs, on « répète » ce « texte sacré » qu'est *Phèdre*. C'est par la technique de répétition que peut advenir quelque chose de l'ordre de la communion, d'une effusion primale, tribale (sans aliénation). Ce qu'il s'agit de chercher dans *Phèdre* n'existe que dans la présence, et pas dans le « discours sur ». On invite le spectateur certes à une connaissance, mais non pas au sens livresque, plutôt au sens gnostique, à une aventure poétique ou spirituelle...

CNED : Qu'entendez-vous alors par « classique » ?

C. R. : Au départ de l'aventure du Studio Classique, il y a eu la volonté de revenir à la fonction première de l'art de l'acteur, celle de savoir tout simplement « transmettre » un texte. Ce que nous cherchons à faire ici, c'est donc à, très « classiquement » (basiquement), faire passer le texte, à la manière d'un interprète de musique, en étant capable de rentrer dans des partitions extrêmement élaborées.

Pour ce qui est du répertoire que nous travaillons ici, la notion de « classique » est à la fois trop vague et trop restreinte ; c'est un mot « tarte à la crème », l'objet de beaucoup de malentendus, une « casserole » (!). Mes textes « classique », ce sont ceux qui supportent et nécessitent d'être consacrés par la manducation de la parole, proférés, murmurés, psalmodiés, adressés ; ils ne s'usent pas quand on s'en sert.

CNED : Quel est votre point de vue sur ce qu'on appelle alors « le répertoire classique » ?

C. R. : Il est toujours à inventer ; il faut en refaire l'inventaire, le réaménager, ne pas en rester à une transmission automatique des mêmes textes. Pour ma part, j'ai toujours cherché à louvoyer, à maintenir une sorte d'équilibre entre des textes anciens et des textes modernes, des textes connus, des textes inconnus...

C'est finalement très difficile de monter les « classiques » ; il faut qu'ils soient montés par des gens qui n'ont pas une esthétique trop installée. Tout simplement parce qu'il faut que ces textes de l'âge classique puissent être encore entendus, perçus. C'est un devoir de mémoire. On est engagé par notre patrimoine, par ce qui nous a précédé... Et je dirais que plus ces textes s'éloignent de nous dans le temps, plus il faut résister à cette idée que « maintenant c'est fini, c'est loin, c'est passé ».

CNED : Vous avez choisi un espace particulier pour votre mise en scène : à l'intérieur du théâtre, on entre dans une sorte de « tente » faite de toiles blanches drapées et de bambous... Les acteurs évoluent sur une passerelle surélevée, les spectateurs étant assis de part et d'autre de cette passerelle. Pourquoi une telle mise en espace ?

C. R. : L'espace qui me convient, c'est celui de cette salle où je travaille, qui n'a pas d'orientation, où il y a à peine de place pour le public ; un espace dans lequel on est complètement libre de ses mouvements, qui n'a pas de meubles, et qui pour autant n'est pas « abstrait » (il y a des radiateurs, des murs en béton, des matériaux...) ; ce qu'on pourrait appeler « l'espace vide ».

Ainsi, pour *Phèdre*, on ne savait pas au départ qu'on allait en faire un spectacle. Mais quand l'idée a fini par germer, nous nous sommes dit : ce n'est pas un « décor » qu'il nous faut, c'est un « théâtre ». En tout cas, un dispositif qui montre qu'on est au théâtre, afin d'éviter le rapport frontal traditionnel, pour contrer ce que la trop grande célébrité du texte apporte comme handicaps à sa compréhension, à sa perception (ce que Jean-Marie Villégier appelle « les mésaventures de la Joconde » !). Par le biais de cette mise en espace, il me semblait intéressant et juste de déstabiliser les habitudes du spectateur. Cela permettrait une adhésion infiniment facilitée, et donc une vraie possibilité pour l'acteur d'emmener les gens, de mettre leur imagination au travail...

CNED : Le décor, comme les costumes et la musique, créent une ambiance assez « orientale » : pourquoi ?

C. R. : Oui, on a beaucoup parlé de cet orientalisme... Il est né de la convergence de trois sensibilités. Pour ma part, je relisais encore *Mes Idées sur le théâtre* de Claudel ; ce qu'il dit sur le théâtre oriental me paraît indiquer une voie pour mettre en scène le théâtre de Racine (une forme rigoureuse, stricte, élaborée, volontaire, mais véhiculant une émotion extrêmement simple, universelle)... Ensuite, il se trouve qu'Anne Lecut, qui a conçu les costumes, a vécu au Japon, et a étudié le théâtre Nô... Les bambous de François Puech, sont arrivés juste après...

Si on regarde scrupuleusement les choses, on s'aperçoit malgré tout que ce ne sont que quelques « touches » d'orientalisme qui sont présentes ; plusieurs costumes, celui de Phèdre par exemple, n'ont rien d'oriental. On a voulu y mettre un ensemble de signes discrets, soit d'époque, soit de styles différents (des éléments un peu XVII^e, des choses presque « haute-couture »), pour, là encore, créer un effet de brouillage... et en même temps une forme de complicité avec le spectateur. Au théâtre, il y a beaucoup de signes, beaucoup de choses qui sont très importantes, mais qui ne sont pas forcément visibles...

CNED : Pour revenir à la mise en espace, pour quelle raison aucun des personnages ne « sort » réellement de l'espace ?

C. R. : C'est une manière de poursuivre notre expérience, en tant qu'acteurs... Au départ, lors des répétitions, nous sommes nous-mêmes nos propres spectateurs : un fois l'équipe réunie, et qu'on commence à jouer, forcément Phèdre et Œnone sont spectatrices de la scène entre Hippolyte et Thémistocle ; c'est un fait, en répétitions, nous sommes à nous-mêmes notre propre public. C'est ce que nous avons recréé ou plutôt continué sur scène. Il nous a semblé intéressant de rappeler cela : « on est au théâtre, on « répète » ». En outre, cet espace peut motiver l'acteur, qui va pouvoir préciser ses référents, les prendre à témoin, préciser ce qu'il est en train de dire sur quelqu'un... Quant au spectateur, il peut regarder celui qui parle, celui à qui on parle, et puis celui dont on parle, voire celui dont on ne parle d'ailleurs même pas. En fait, ce dispositif nous rappelle que ce n'est pas le personnage qu'on regarde alors, c'est l'acteur ; le personnage n'est qu'un effet de fiction, il n'« existe » pas. Seul existe l'acteur disant le texte (en ce sens, on ne peut pas dire qu'il « entre dans la peau » d'un personnage).

CNED : Et puis une telle disposition fait que les spectateurs se voient les uns les autres... qu'on voit sans cesse tous les personnages, que les personnages se voient sans cesse les uns les autres ; on est dans un espace qui, de toute évidence, empêche qu'on puisse échapper aux regards, un espace de surveillance, de fantasmes...

C. R. : Oui, ça fonctionne tout à fait comme cela ; la théâtralité, dans cette pièce, est à la fois exhibée et dérobée. Très souvent, on a affaire à la description de scènes qui semblent elles-mêmes théâtrales. En un sens, ce que nous montre la pièce, c'est que tout n'est que théâtre, que la seule chose qui soit réelle, c'est une représentation de théâtre. Dans cette tragédie, difficile comme le dit lui-même Racine de dire si Phèdre est coupable ou si elle est innocente ; il y a un vertige dans l'interprétation : rien ne tient jamais, rien n'est prouvable. Cela donne semble-t-il une vision qui pourrait rejoindre le sens du tragique et de l'absurde contemporains. Je dirais que l'art de Racine, ce n'est pas forcément un art qui aide à vivre ; je pense que c'est un art désenchanté.

Extraits d'un entretien pour un dossier réalisé par Martial Poirson intitulé « *Les textes classiques, entre consécration et relégation* », publié dans la revue canadienne *Texte*, n°33-34 : *Texte et représentation*, 2003.



Exercice autocorrectif n°17

Pouvez-vous préciser, à travers l'histoire de la mise en scène, les grandes phases d'oubli et de redécouverte du répertoire racinien ? Comment s'expliquent-elles ?



Exercice autocorrectif n°18

- 1) Quelles sont les principales raisons pour lesquelles le théâtre racinien a connu des éclipses sur la scène au cours du XX^e siècle ? En quoi s'agit-il d'un paradoxe ?
- 2) Quelles sont les trois principales optiques dans lesquelles les metteurs en scène contemporains ont monté le théâtre de Racine ?



Exercice autocorrectif n°19

- 1) « *Si nous voulons garder Racine, éloignons-le.* » affirme Roland Barthes à propos de la mise en scène du dramaturge dans *Pour Racine* (Seuil, 1963, p. 144). Comment comprendre cette affirmation, dans l'optique de la mise en scène ?
- 2) « *Le désir proteste seul comme personnage autonome de la tragédie* », explique l'homme de théâtre Antoine Vitez à propos du théâtre racinien (*Écrits sur le théâtre II*, P.O.L., 1995, p. 446). Cette affirmation vous semble-t-elle bien adaptée au cas de *Bérénice* ?

C

orrigé des exercices



Corrigé de l'exercice n°16

Si l'on compare ces mises en scène, il apparaît que :

- celle de Deiber (1962) en costumes d'époque (document n°3) et avec un décor historique à force de vouloir se situer dans un univers dépouillé, hiératique comme le fait ressentir la dominante de lignes verticales, en devient onirique. Les personnages ressemblent à des visions échappées d'un monde hors du temps.
- celle de J.F. Remi (1979) (document n°2) est très dépouillée. Sur le plan du décor, les choix du metteur en scène se sont portés vers un univers architectural et monumental comme le montrent la paroi à claustra en arrière-plan et la sobriété des entrées côté cour et jardin comme de vastes portiques à colonnes droites sans ornement. Les dimensions du décor sont nettement surdimensionnées par rapport aux acteurs d'où un effet de solennité, voire d'écrasement tragique de l'humain. Tout est fait pour rappeler la puissance du pouvoir romain.



Corrigé de l'exercice n°17

On distingue trois étapes principales dans la fortune de l'œuvre racinienne auprès des metteurs en scène contemporains :

- une première phase (tout début du siècle) d'oubli relatif où le dramaturge jouit d'un succès d'estime mais d'une réputation d'auteur injouable, conséquence du triomphe de ce répertoire à la fin du XIXe siècle, alors qu'il est l'auteur favori de monstres sacrés de l'art dramatique ;
- une seconde phase (à partir des années 1940) de redécouverte timide et d'expérimentation placée sous le signe de l'équivoque ;
- une troisième phase (à partir du milieu des années 1960) de renouveau, marquée par plusieurs mises en scène audacieuses qui renouvellent la conception même du théâtre de l'auteur.



Corrigé de l'exercice n°18

1) Le théâtre racinien au cours du XX^e siècle est mis en scène par les hommes de théâtre qui sont le plus réservés, voire le plus critiques à son encontre ; et délaissé par ceux qui l'admirent le plus. Ce paradoxe s'explique par la réputation d'auteur injouable dont il pâtit, en raison de la simplicité de ses intrigues et de la perfection formelle de son langage poétique. C'est donc l'excellence même de ce théâtre qui entraîne la défiance des metteurs en scène envers lui...

2) On distingue trois grandes optiques de mise en scène du théâtre racinien au XX^e siècle : une interprétation contextuelle qui puise dans l'histoire culturelle (celle de Baty par exemple) ; une interprétation psychologique et érotique qui insiste sur la question du désir (celle de Barrault notamment) ; enfin, une interprétation politique et idéologique (celle de Planchon en particulier). Les mises en scène les plus récentes, comme celle de Vitez, intègrent ces différentes composantes, mêlant notamment historicité et actualité, perfection formelle et signification politique.



Corrigé de l'exercice n°19

1) Le critique littéraire et dramatique Roland Barthes, observateur attentif des spectacles de son temps, suggère aux metteurs en scène de prendre ses distances par rapport au texte racinien pris à la lettre, et considéré comme inhibant pour la représentation, afin de paradoxalement en retrouver la signification profonde dans cette mise en perspective.

2) Le désir est au fondement même de l'analyse de la passion, elle-même mobile essentiel de l'intrigue dans *Bérénice*, comme dans la plupart des tragédies amoureuses de Racine. Dans une structure dramatique qui se caractérise par une très grande économie de péripéties et de personnages, on peut donc en effet considérer le désir comme un véritable actant dans le schéma actantiel de la pièce.

A L'histoire - Les sources

– En citant dans sa préface l'historien latin Suétone, Racine place sa pièce sous le signe d'une certaine vérité historique. De fait, même s'il a pris de grandes libertés avec cette vérité, Racine s'inspire au départ de faits authentiques, puisés également dans les écrits de Flavius Josèphe, 37 ap. J.-C. (*La guerre des Juifs*) et de Tacite (55 ap. J. C.)

Nous retiendrons les points essentiels :

– La Judée a été annexée à l'empire romain en 6 après J.-C.

– Des révoltes éclatent, qui aboutissent au soulèvement de Jérusalem et à une guerre contre Rome. En 66, Vespasien est envoyé par Néron pour mater la révolte. Son fils Titus l'accompagne puis reste seul après le départ de l'empereur vers l'Égypte (vers 104). Après un long siège (vers 229), Jérusalem tombe en 70, détruite et brûlée par les Romains.

– Antiochus, roi de la Commagène, ancien protectorat romain au nord de la Syrie, se range aux côtés de Vespasien et participe au siège de Jérusalem avec Titus. Rien n'indique cependant qu'il ait été présent à Rome à la mort de Vespasien.

– La vraie Bérénice, évoquée par les trois historiens romains cités ci-dessus, n'est pas reine de Palestine mais une princesse orientale dont la vie est particulièrement tumultueuse. Petite-fille d'Hérode le Grand, elle a déjà été mariée trois fois au moment où Vespasien entre en Judée. Il semble qu'elle ait assez vite rallié le parti de Rome et se soit conciliée les grâces de Vespasien.

– Devenue bientôt la maîtresse de son fils Titus, de douze ans plus jeune qu'elle, Bérénice ne put dans un premier temps le suivre à Rome, obligée de rompre, par la volonté de Vespasien, après la chute de Jérusalem. À la mort de Vespasien, huit ans plus tard, elle décide néanmoins de retrouver Titus pour poursuivre leur liaison mais est rejetée par le nouvel empereur.

– On notera que Titus passe pour avoir été durant sa jeunesse un être débauché et cruel, à l'image de Néron. Devenu empereur, il s'emploiera à faire oublier cette image (voir vers 351, 506, 1213), au point de faire montre d'une sagesse et d'une générosité qui lui vaudront le surnom de « délices du genre humain » (vers 1488). Racine suggère que cette transformation serait due à l'influence de Bérénice.

Racine et Suétone

Racine cite, au début de la Préface de *Bérénice*, la phrase de Suétone qui lui a inspiré sa tragédie. On trouvera ici quelques extraits du chapitre consacré par l'historien latin à Titus. On constatera que Racine s'est servi de quelques détails pour compléter la figure de Titus ; mais les allusions à son aventure avec Bérénice se bornent à la phrase citée par le poète.

Document

Suétone, *Vie des douze Césars*, I à X



I. Titus, qui portait le même surnom que son père et fut appelé « l'amour et les délices du genre humain » (tant il fut abondamment pourvu par son naturel, son savoir-faire ou la fortune des moyens de conquérir toutes les sympathies, et, chose plus difficile, après être devenu empereur, alors que, étant simple particulier et même sous le principat de son père, il ne fut pas à l'abri de la haine, encore bien moins du blâme public), naquit le troisième jour avant les calendes de janvier, l'année qui fut marquée par le meurtre de Gaius [Caligula], dans un logis misérable, voisin du Septizonium, dans une chambre très petite et sombre, qui existe et que l'on montre encore.

V. [...] Au dernier assaut de Jérusalem, il abattit douze défenseurs de la ville avec le même nombre de flèches, et la prit le jour anniversaire de la naissance de sa fille. La joie des soldats et leur amour pour lui étaient si vifs qu'en le félicitant ils le saluèrent « *imperator* » et que, peu de temps après, quand il quitta la province, ils cherchèrent à le retenir, lui demandant avec des supplications et même avec des menaces, de rester ou de les emmener avec lui. Aussi fut-il soupçonné d'avoir voulu se détacher de son père et se faire couronner roi de l'Orient ; il accrût encore ce soupçon lorsque, dans sa marche vers Alexandrie, consacrant à Memphis le bœuf Apis, il se coiffa du diadème : c'était, à vrai dire, un usage et un rite de ce culte antique, mais il ne manquait pas de personnes pour interpréter le geste autrement. Aussi Titus, se hâtant de revenir en Italie, s'embarqua sur un navire marchand, fit escale à Régium, puis à Pouzzoles, d'où il se rendit précipitamment à Rome, et, voyant Vespasien surpris de son arrivée, lui dit, comme pour démentir les vaines rumeurs dont il avait été l'objet : « Me voici, mon père, me voici ! »

VI. Et, depuis lors, il ne cessa pas d'être l'auxiliaire et même le soutien de l'empereur. Il triompha en compagnie de son père, remplit avec lui les fonctions de censeur, fut son collègue dans l'exercice de la puissance tribunicienne et dans sept consulats ; il assumait presque toutes les charges du gouvernement, dictant lui-même des lettres au nom de son père, rédigeant ses édits, lisant même ses discours au sénat au lieu et place d'un questeur et, de plus, se chargea de la préfecture du prétoire qui, jusqu'alors, n'avait été confiée qu'à des chevaliers romains ; dans ce poste, il eut une conduite beaucoup trop despotique et brutale, car, sitôt qu'un homme lui fut suspect, il soudoya des individus qui, dans les théâtres et au camp, réclamaient son supplice, soi-disant au nom de tous, et le fit exécuter sans scrupule [...].

VII. Outre sa cruauté, on appréhendait encore son intempérance parce qu'il se livrait, avec les plus prodiges de ses amis, à des orgies qui duraient jusqu'au milieu de la nuit ; et non moins de son libertinage [...], à cause de sa passion fameuse pour la reine Bérénice, à laquelle, disait-on, il avait même promis le mariage ; on appréhendait sa rapacité, parce qu'il était notoire qu'il avait coutume de vendre la justice et de s'assurer des profits dans les affaires jugées par son père ; enfin tous le considéraient et le représentaient comme un autre Néron. Mais cette mauvaise renommée tourna à son avantage et fit place aux plus grands éloges quand on ne découvrit en lui aucun vice, et, tout au contraire, les plus rares vertus. Il se mit à donner des festins agréables plutôt que dispendieux. Il sut choisir des amis auxquels ses successeurs eux-mêmes accordèrent toute leur confiance et leur faveur, jugeant qu'ils leur étaient indispensables, aussi bien qu'à l'État. Quant à Bérénice, il la renvoya aussitôt loin de Rome, malgré lui et malgré elle.

VIII. [...] Après la clôture d'un spectacle, à la fin duquel il avait pleuré abondamment en présence du peuple, il partit pour le pays des Sabins encore beaucoup plus triste parce que la victime s'était enfuie au moment où il allait sacrifier, et qu'il avait tonné par un temps serein. Il fut ensuite pris par la fièvre dès la première étape, et, tandis qu'il poursuivait sa route en litière, ayant fait écarter les mantelets, il leva, dit-on, les yeux vers le ciel et se plaignit que la vie lui fût enlevée, malgré son innocence ; car – ajouta-t-il – aucun de ses actes ne lui faisait de remords, à l'exception d'un seul. Quel était cet acte ? Lui-même ne le révéla pas, et nul ne pouvait le deviner facilement. Quelques-uns estiment qu'il songeait à des relations criminelles entretenues par lui avec la femme de son frère, mais Domitia jurait solennellement qu'elle n'avait eu aucune liaison avec lui ; or, s'il s'était passé entre eux la moindre chose, bien loin de le nier, elle s'en serait même vantée, comme elle s'empressait de le faire pour tous ses débordements.

La traduction est de H. Ailloud (Suétone, *Vie des douze Césars*, tome III, Éd. des Belles-Lettres, Paris, 1957).

Suétone, *Vie des douze Césars*, I-X.

Le mythe de Titus et Bérénice

- Le XVII^e siècle, friand d'antiquité romaine aime à se projeter sur ce passé historique qu'il recompose pour l'adapter au goût de l'époque. Le couple Titus-Bérénice est ainsi idéalisé par :
- Les *Peintures morales* du jésuite Le Moyne, qui en fait un exemple de « modération victorieuse de l'amour » ;
- Georges de Scudéry qui, dans ses *Femmes illustres* (1641), imagine une lettre de Bérénice à Titus ;
- Jean Magnon qui lui consacre une tragi-comédie (voir plus haut cette notion) en 1660 ;
- Jean Segrais, qui en fait les héros d'un roman inachevé, *Bérénice*, en 1648 ;
- et, plus notablement, Corneille qui lui consacre sa tragédie *Tite et Bérénice*, la même semaine que la *Bérénice* de Racine.

Les règles de la convenance et de la bienséance, comme celles de la préciosité, contribuent dans tous les cas à l'idéalisation des personnages. Les turpitudes de Bérénice sont ainsi gommées, le passé de Titus n'est qu'effleuré pour complaire au public de l'époque, à la recherche de héros légendaires magnifiés.

Le public de l'époque ne manque pas d'établir entre le mythe et la réalité du moment des rapports plus ou moins pertinents. Il semble ainsi évident que le personnage de Louis XIV se profile en filigrane derrière celui de Titus. Les courtisans, notamment, se souviennent de quelle manière le jeune souverain avait vu ses amours avec Marie Mancini, nièce de Mazarin, rompues par ce dernier pour « raison d'état ». Le roi était promis à Marie-Thérèse d'Autriche. L'image d'un empereur « délices du genre humain », vanté pour ses bienfaits et dépeint sous les traits les plus dignes ne peut que flatter celle du roi, ce qui ne peut pas avoir échappé à Racine.

B Bibliographie

Pour mieux connaître **Racine et son théâtre** :

Jacques Morel, *Racine en toutes lettres* (Bordas, 1992)

Alain Niderst, *Racine et la tragédie classique* (Que sais-je? PUF n°1753)

Lucien Goldmann, *Racine dramaturge* (L'Arche, 1956)

Jean Rohou, *L'évolution du tragique racinien* (Sedes, 1991)

Antoine Adam, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle* (Domat, 1956. Réédition Del Duca, 1962, tome IV)

E

ntraînement à la dissertation

Nous vous proposons ici un sujet intégralement traité qui vous permettra de faire le bilan sur vos connaissances sur la tragédie classique dans la perspective demandée par l'objet d'étude.

Vous pouvez vous entraîner chez vous sur ce sujet, si possible en respectant les conditions de temps de l'épreuve écrite. (**Rappel** : Durée de l'épreuve au baccalauréat : 4 heures)

Objet d'étude : Le théâtre, texte et représentation

Corpus du devoir : Les désordres du discours amoureux dans le théâtre racinien

TEXTE A - Pierre CORNEILLE, *Tite et Bérénice* (1670), acte III, scène 5

TEXTE B - Jean RACINE, *Bérénice* (1670), acte IV, scène 5

TEXTE C - Jean RACINE, *Phèdre et Hippolyte* (1677), acte II, scène 5



TEXTE A - Pierre CORNEILLE, *Tite et Bérénice* (1670), acte III, scène 5

Bérénice vient d'apprendre son sort, à savoir la résolution de l'empereur de surmonter son amour et de la sacrifier à la raison d'État. Ce qui ne manque pas d'occasionner dans les deux extraits qui suivent une scène de dépit entre les deux amants malheureux.

BÉRÉNICE

Me cherchez-vous, Seigneur, après m'avoir chassé ?

TITE

Vous avez su mieux lire au fond de ma pensée,
Madame, et votre cœur connaît assez le mien
Pour me justifier sans que j'explique rien.

BÉRÉNICE

Mais justifiera-t-il le don qu'il vous plaît faire
De ma propre personne au prince votre frère,
Et n'est-ce point assez de me manquer de foi,
Sans prendre encor le droit de disposer de moi ?
Pouvez-vous jusque-là me bannir de votre âme,
Le pouvez-vous, Seigneur ?

TITE

Le croyez-vous, Madame ?

BÉRÉNICE

Hélas ! que j'ai peur de vous dire que non !
J'ai voulu vous haïr dès que j'ai su ce don :
Mais à de tels courroux l'âme en vain se confie,
À peine je vous vois que je vous justifie.
Vous me manquez de foi, vous me donnez, chassez.
Que de crimes ! Un mot les a tous effacés.
Faut-il, Seigneur, faut-il que je ne vous accuse

Que pour dire aussitôt que c'est moi qui m'abuse,
Que pour me voir forcée à répondre pour vous !
Épargnez cette honte à mon esprit jaloux,
Sauvez-moi du désordre où ma bonté m'expose,
Accusez-moi plutôt, Seigneur, à votre tour,
Et m'imputez pour crime un trop parfait amour.
Vos chimères d'État, vos indignes scrupules,
Ne pourront-ils jamais passer pour ridicules,
En souffrez-vous encore la tyrannique loi,
Ont-ils encor sur vous plus de pouvoir que moi ?
Du bonheur de vous voir j'ai l'âme si ravie
Que pour peu qu'il durât, j'oublierais Domitie.
Pouvez-vous l'épouser dans quatre jours ? Ô Cieux !
Dans quatre jours ! Seigneur, y voudrez-vous mes yeux ?
Vous plairez-vous à voir qu'en triomphe menée,
Je serve de victime à ce grand hyménée,
Que traînée avec pompe aux marches de l'autel,
J'aïlle de votre main attendre un coup mortel ?
M'y verrez-vous mourir sans verser une larme,
Vous y préparez-vous sans trouble et sans alarme,
Et si vous concevez l'excès de ma douleur,
N'en rejaillit-il rien jusque dans votre cœur ?

TITE

Hélas ! Madame, hélas ! pourquoi vous ai-je vue ?
Et dans quel contre-temps êtes-vous revenue !
Ce qu'on fit d'injustice à de si chers appas
M'avait assez coûté pour ne l'envier pas.
Votre absence et le temps m'avaient fait quelque grâce ;
J'en craignais un peu moins les malheurs où je passe ;
Je souffrais Domitie, et d'assidus efforts
M'avaient, malgré l'amour, fait maître du dehors.
La contrainte semblait tourner en habitude ;
Le joug que je prenais m'en paraissait moins rude ;
Et j'allais être heureux, du moins aux yeux de tous,
Autant qu'on le peut être en n'étant point à vous.
J'allais...



TEXTE B - Jean RACINE, *Bérénice* (1670), acte IV, scène 5

BÉRÉNICE

Hé bien régné, cruel, contentez votre gloire.
Je ne dispute plus. J'attendais, pour vous croire,
Que cette même bouche, après mille serments
D'un amour, qui devait unir tous nos moments,
Cette bouche à mes yeux s'avouant infidèle,

M'ordonnât elle-même une absence éternelle.
Moi-même j'ai voulu vous entendre en ce lieu.
Je n'écoute plus rien, et pour jamais Adieu.
Pour jamais ! Ah Seigneur, songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime ?
Dans un mois, dans un an, comment souffrions-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ?
Que le jour recommence et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus ?
Mais quelle est mon erreur, et que de soins perdus !
L'Ingrat de mon départ consolé par avance,
Daignera-t-il compter les jours de mon absence ?
Ces jours si longs pour moi lui sembleront trop courts.

TITUS

Je n'aurai pas, Madame, à compter tant de jours.
J'espère que bientôt la triste renommée
Vous fera confesser que vous étiez aimée.
Vous verrez que Titus n'a pu sans expirer...

BÉRÉNICE

Ah, Seigneur ! s'il était vrai, pourquoi nous séparer ?
Je ne vous parle point d'un heureux hyménée.
Rome à ne vous plus voir m'a-t-elle condamnée ?
Pourquoi m'enviez-vous l'air que vous respirez ?



TEXTE C – Jean RACINE, *Phèdre et Hippolyte* (1677), acte II, scène 5

Phèdre est tombée amoureuse d'Hippolyte, fils que son époux Thésée a eu d'un premier mariage. À l'annonce de la mort de son mari, elle avoue à son beau-fils la passion illégitime qu'elle a longtemps dissimulée.

PHÈDRE

Ah ! cruel, tu m'as trop entendue.
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien ! Connais donc Phèdre, et toute sa fureur.
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même,
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.
Les dieux m'en sont témoins, ces dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,
Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le cœur d'une faible mortelle.
Toi-même en ton esprit rappelle le passé.

C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé.
 J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine.
 Pour mieux te résister, j'ai cherché ta haine.
 De quoi m'ont profité tes inutiles soins ?
 Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
 Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.
 J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes.
 Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
 Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.
 Que dis-je ? Cet aveu que je viens de faire,
 Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?
 Tremblante pour un fils que je n'osais trahir,
 Je te venais prier de ne le point haïr.
 Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime !
 Hélas ! je ne t'ai pu parler que de toi-même.
 Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour.
 Digne fils du héros qui t'a donné le jour,
 Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.
 La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte ?
 Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper.
 Voilà mon cœur. C'est là qu'il doit frapper.
 Impatient déjà d'expirer son offense
 Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.
 Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,
 Si ta haine m'envie un supplice si doux,
 Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
 Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.
 Donne.



Sujet

Questions (4 points)

- ❶ Quels sont les obstacles au libre épanouissement du sentiment amoureux dans les textes de Corneille et de Racine ?
- ❷ Quels sont les points communs et les différences de traitement du dépit amoureux dans les deux textes.

Sujet de dissertation

Le critique littéraire Georges Forestier qualifie la pièce en ces termes : « l'une des expressions les plus absolues de la tragédie classique française ». Expliquez, illustrez, et éventuellement discutez son propos, issu de *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie*, Paris, PUF, 2003 :

« La tragédie est l'art de représenter, de façon réglée, le dérèglement ; particulièrement le dérèglement des passions qui conduit les hommes à se détruire. Grâce à la régulation assurée par les codes du genre tragique, la représentation des pires dérèglements peut être supportable et les émotions les plus douloureuses peuvent être source de plaisir ».

📌 Rappel : Durée de l'épreuve au baccalauréat : 4 heures.



Proposition pour le traitement du sujet

Introduction :

On peut définir la tragédie classique comme l'art d'organiser le désordre des passions, et de le rendre non seulement supportable, mais encore divertissant et surtout, édifiant. Ainsi, le spectacle des pires déchirements est-il assujéti au respect des règles les plus contraignantes de la dramaturgie et aux codes esthétiques du classicisme. Il résulte de cette contradiction une tension profonde, qui fait toute l'ambiguïté du genre : s'agit-il, pour le dramaturge, de tirer prétexte des codes établis pour développer des spectacles transgressifs qui les détournent en feignant de les observer ? Ou s'agit-il, au contraire, d'utiliser le pouvoir de séduction du désordre des passions pour réaffirmer la norme et convaincre le public de sa profonde nécessité, condition de possibilité de la préservation de l'ordre social ? Il convient donc, à la lumière de telles interrogations, de montrer que les passions, si elles constituent réellement le thème constant des tragédies classiques prises dans leur ensemble, sont présentées comme mortifères et fatales ; mais aussi, que les codes en vigueur pour définir le genre tragique sont ambivalents et faciles à détourner ; enfin, que la tragédie repose sur une doctrine de la mise à distance des passions et de la fonction régulatrice de la représentation.

Plan possible :

I. Approche thématique : Dépasionner la passion

- A. La *mimesis* : représenter le monde tel qu'il est, l'horreur de l'Histoire et la folie destructrice des hommes
- B. La passion amoureuse et politique, deux obsessions tragiques...
- C. ... dont la tragédie ne cesse de montrer les dangers et les impasses

II. Approche poétique : Régler le dérèglement

- A. Les bienséances : des codifications rigoureuses, censées définir les normes de ce qui se dit et se montre au théâtre...
- B. ... mais que les dramaturges n'ont pas de peine à détourner afin d'exhiber, de façon jubilatoire, les passions humaines

III. Approche théorique et doctrinale : Une esthétique de la distance

- A. La *catharsis* : une doctrine de la guérison du mal par le mal
- B. Un plaisir raisonnable et réflexif

Plan détaillé avec idées et références possibles :

I. Approche thématique : dépasionner la passion

La passion est au cœur de la dramaturgie racinienne. Elle exprime tous les dérèglements, et engendre le désordre, justifiant ainsi de la part de l'auteur la réaffirmation d'une position morale bien assurée.

A. La mise en scène du monde comme il va

La tragédie est indissociable de la doctrine esthétique qui lui a donné naissance, à savoir celle de la *mimesis* : il s'agit en effet, pour l'auteur tragique, de représenter le monde tel qu'il est, et non tel qu'il pourrait ou tel qu'il devrait être. C'est ce qui explique qu'au fondement même de l'action tragique, on trouve la démonstration de l'horreur de l'Histoire et de la folie destructrice des hommes.

B. La passion amoureuse et politique, deux obsessions tragiques...

Les mobiles de cette action tragique sont également définis par les codes esthétiques du genre, et reposent presque invariablement sur la passion amoureuse et/ou politique, ces deux obsessions entrant en général en contradiction l'une avec l'autre. Ainsi, ce que ne cessent de mettre en scène les pièces, c'est l'échec de la raison à régler les comportements humains, et partant, la force du désir, qui sait dépasser, voire bafouer les conventions sociales et culturelles pour laisser s'exprimer la passion toute puissante.

C.... dont la tragédie ne cesse de montrer les dangers et les impasses

Dans l'œuvre de Racine, la passion conduit presque toujours à la folie ou à la mort. Il faut dire qu'elle entre le plus souvent en contradiction avec les lois de la cité, comme dans *Bérénice*, où elle se heurte à un interdit politique. Mais elle peut également être présentée comme prohibée, comme dans *Phèdre*, ou illégitime, comme dans *Andromaque*. Si bien que, jamais exempte de culpabilité, elle est associée à tous les dangers et se révèle sans avenir, conformément à l'idéologie de l'auteur. C'est donc pour mieux la dépassionner que Racine exhibe sans cesse la passion de ses personnages.

II. Approche poétique : régler le dérèglement

Expression même du dérèglement, les passions mettent en péril les règles du genre tragique et risquent de dépasser les cadres formels et esthétiques de l'âge classique. Cependant, le dramaturge sait jouer et se jouer de ces contraintes pour mieux les détourner et fait de la contrainte un puissant stimulateur pour l'écriture.

A. Des codes esthétiques stricts...

Le théâtre classique ne saurait passer outre la règle des bienséances : il s'agit de codifications rigoureuses, censées définir les normes de ce qui se dit et se montre au théâtre... C'est donc l'ensemble de valeurs sociales, morales et politiques au fondement de la hiérarchie et de l'ordre social d'Ancien Régime que toute pièce de théâtre se doit de respecter, sous peine de s'exposer à la sanction ou à la censure. Par exemple, on ne doit pas présenter au regard du public la mort ou le corps dénudé du comédien sur scène, qui risqueraient de nuire à l'argument de la pièce. C'est ainsi qu'on ne doit en aucune façon susciter des émotions trop vives de la part du public, sous peine de lui faire perdre toute faculté de jugement.

B.... que Racine n'hésite pas à transgresser indirectement

Mais les dramaturges n'ont pas de peine à détourner ces codes normatifs afin d'exhiber, de façon jubilatoire, les passions humaines. D'où tout un jeu sur le « hors scène » qui consiste à suggérer par la parole ce qu'on ne peut montrer concrètement sur scène mais qui fait partie intégrante de l'intrigue. Le théâtre racinien exprime donc par le récit ce qu'il ne peut mettre en scène par le spectacle, ce qui contribue à renforcer le saisissement du spectateur, dans la mesure où celui-ci ne peut qu'imaginer ce qu'il n'est pas en mesure de voir, projetant sur la fiction ses propres fantasmes.

III. Approche théorique et doctrinale : une esthétique de la distance

À travers cette écriture de la passion dépassionnée et de la transgression des codes formelles, on peut identifier l'esthétique racinienne dans ses aspects théoriques et doctrinaux.

A. Guérir le mal par le mal

On reconnaît dans l'utilisation racinienne des passions un dogme antique, revisité par l'esthétique de la tragédie classique : celui de la *catharsis*. Le terme signifie en grec à la fois « purification », au sens abstrait, et « purgation », au sens médical. Il s'agit d'une doctrine préconisant le recours à la crainte du spectateur afin de le pousser à exprimer ses émotions et donc, à se libérer de ses passions néfastes ou dangereuses pour l'ordre social. Elle exclut toute forme de pitié et de sympathie, en suggérant au contraire une mise à distance du personnage de fiction.

Cette doctrine n'est pourtant pas dépourvue d'ambiguïté, comme l'indique l'esthétique racinienne, qui oscille entre la valeur exutoire (évacuer les mauvais instincts) ou au contraire, incitative (pousser au crime) de l'exhibition des passions au théâtre.

B. Un plaisir raisonnable et réflexif

Toujours est-il que le plaisir procuré par le spectacle des passions doit, chez Racine comme chez beaucoup d'auteurs de son temps, inciter le spectateur à exercer sa raison, et à mettre son jugement à l'épreuve. Le dramaturge prend soin de ne jamais tout à fait dissiper l'ambiguïté, laissant au public le rôle de juge en stimulant le libre exercice de sa réflexion critique. C'est en ce sens que le théâtre peut être qualifié d'école de la vertu.

Conclusion

En dépit d'un désordre apparent destiné à susciter l'intérêt d'un auditoire avide de sensations fortes, la tragédie classique se caractérise par une forme des plus contraignante qui fait plus que compenser cette propension à l'expression des passions humaines. C'est ainsi qu'elle peut, sous couvert de divertir par la représentation d'actions proprement hors normes, réaffirmer en fait la norme sociale avec encore plus de force et de persuasion.

La question se pose encore, aujourd'hui, avec la même acuité, bien qu'elle porte davantage sur de nouveaux supports et moyens d'expression, en particulier le cinéma et l'audiovisuel : il s'agit de savoir si le spectacle de la violence, et le pouvoir de séduction de l'image sur lequel il repose, tend plutôt à inciter ou à dissuader le spectateur de passer à l'acte. Pourtant, c'est du pouvoir de la fiction à transformer le monde qu'il est question.

