



Bérénice de Racine, mise en scène d'Antoine Vitez (1979)

Anne-Françoise Benhamou

► To cite this version:

Anne-Françoise Benhamou. Bérénice de Racine, mise en scène d'Antoine Vitez (1979). Olivier-René Veillon. Vitez, toutes les mises en scène, Jean Cyrille Godefroy, 1981. hal-01099472

HAL Id: hal-01099472

<https://hal.science/hal-01099472>

Submitted on 5 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bérénice de Racine (1980)¹

[*Vitez, toutes les mises en scène*, sous la direction d'Olivier-René Veillon, J.-C. Godefroy éditeur, 1981]

Posé sur la large scène noire du théâtre des Amandiers, le petit théâtre en bois clair – un parquet, un toit en impluvium ouvert sur un ciel tourmenté, baroque, toile d'où semble tomber la lumière, verticale ; quatre pilastres, deux ouvertures symétriques dans les murs en bois moulé, à la cour et au jardin ; au fond, un grand panneau qui masque, comme un paravent, une sortie, décoré d'une fresque romaine reproduite sous forme de tableau : les protagonistes disparaissent derrière par la droite ou par la gauche, et on doute un instant s'ils sont sortis ou cachés. Un instant seulement : à cette aire de jeu carrée, séparée des spectateurs par toute la profondeur de l'avant-scène, s'ajoutent deux longs praticables du même bois, conduisant aux coulisses du vrai théâtre – dégagements en couloir surplombés de grandes toiles peintes, paysages ocres évoquant Lorrain ou Carrache ; espace intermédiaire² que les acteurs traversent à vue : à chaque fois, leur silhouettes obscures sur fond de désert s'immobilisent un temps avant d'entrer ou de sortir, marquant moins un regret ou une hésitation qu'ils n'offrent d'eux-mêmes, ultime avant le jeu qui la dissipe, *une image*.

Si tout est mis ici sous le signe de la représentation, il s'agit donc, plus encore que de théâtre dans le théâtre, de picturalisme. Une tendance que souligne le principal parti-pris de jeu, l'interdiction de se toucher : on peut voir là une reconstitution imaginaire du code de bienséance de la tragédie classique ; mais aussi une règle qui permet des temps de fixité : au bord d'une empoignade, d'un baiser, les personnages arrêtent au dernier moment leur mouvement, comme suspendus, retrouvant l'emphase et la théâtralité de la peinture baroque. À genoux devant le corps effondré de Titus, Bérénice lève au ciel ses mains, ses larges manches blanches, tandis que son visage (et les maquillages sont très chargés, expressionnistes presque, accentuant fatigue et vieillesse) exprime la

¹ *Bérénice* de Racine ; décor et costumes de Claude Lemaire ; lumière de Gérard Poli ; assistants : Jean-Hugues Anglade, Jeanne Vitez. Avec : Jean-Hugues Anglade (Rutile), Alain Mac Moy (Paulin), Madeleine Marion (Bérénice), Pierre Romans (Titus), Dominique Valadié (Phénice), Antoine Vitez (Antiochus), Jean-Marie Winling (Arsace). Production : *Théâtre des Quartiers d'Ivry, Centre dramatique National de Nanterre*.

² Cet espace intermédiaire, lieu d'un "pré-jeu", existait aussi dans *Les Bains, Andromaque, Phèdre...*

déploration : dramatisation toute caravagesque. Et les costumes de Claude Lemaire, aux coloris et aux étoffes inspirés de la peinture de Rembrandt – velours, soie, satin ; ocres, noir et bordeaux – visent à produire des effets de clair-obscur ; l'éclairage, jamais violent, vient s'accrocher aux dorures discrètes, touches d'orientalisme qu'aimait aussi Rembrandt dans ses peintures bibliques : le ruban or dans les cheveux de Bérénice, le manteau lamé d'Antiochus. Enfin, il n'est jamais indifférent de jouer devant un tableau : à plusieurs moments, Antiochus, Bérénice ou Titus, acculés sur le panneau du fond, immobiles, visages de profil, le dessin de leur silhouette répondant à celui de la fresque, semblent devenus aussi des figures de musée. Picturaux, mythiques, les personnages sont portés à leur maximum de théâtralité. Mais l'abstraction du jeu est rectifiée par les rapports très concrets que la distribution installe entre les protagonistes – Bérénice et Antiochus ont cinquante ans, Titus est un jeune homme ; la fatalité vient s'incarner, simplement, dans l'inéluctable cruauté de la vieillesse. Et surtout, l'excès de jeu, plus qu'il n'induit une distanciation, se trouve récupéré dans une fiction seconde : la nécessité de se théâtraliser est désignée comme un des enjeux du drame. Pour Bérénice, de qui la séduction est avant tout théâtre : elle fait de chacune de ses apparitions une entrée en scène ; venant dans les premiers actes occuper avec une aisance et un plaisir manifestes le centre du cercle des hommes ; renonçant peu à peu à cette place, au fur et à mesure que l'évidence du rôle se détériore, que le théâtre devient arène, le spectacle mise à mort. L'évolution du jeu de Madeleine Marion vers la simplicité – la dernière tirade est dite sur le côté, sans éclats de voix, "comme du Tchekhov" ³ – est un des vecteurs du spectacle ; la fin de l'amour et la fin du théâtre coïncident ; c'est pour l'héroïne aussi que la tragédie est cathartique. "Que l'amour est aussi un théâtre", écrit Aragon⁴. Que le pouvoir aussi est un théâtre, ajoute Vitez ; à Titus, Paulin demande de jouer son rôle. Il l'encercle, le raisonne, l'encourage, le force, l'accouche de lui-même, tel un metteur en scène. Là encore, la théâtralité est portée au crédit de la fable, car, crié à l'avant de la scène, un vers pourrait servir d'exergue au personnage de l'Empereur : "Je me propose un plus noble théâtre". Antiochus, lui, emprisonné dans le destin tragique, est aussi celui qui s'enferme dans son jeu : il parle au ciel, à lui-même, à Phénice au lieu de Bérénice. Le malheur, c'est cette impossibilité à faire à l'autre son théâtre. Plutôt qu'il ne retrace l'histoire de trois personnages, le spectacle les rend à ce qu'il présente comme leur vérité ultime : l'essentielle théâtralité de leurs imaginaires.

³ Indication de Vitez pendant les répétitions. Cité dans V. Arditti, *Recherche sur la mise en scène de Bérénice par Antoine Vitez*, mémoire de maîtrise sous la direction de G. Banu, Institut d'Études Théâtrales de Paris III, 1981. Ce travail très complet a été fréquemment consulté pour cet article.

⁴ Aragon, *Théâtre-Roman*, Laffont, 1974. Vitez, pour le personnage de Bérénice, s'est constamment référé à la "grande actrice" de *Théâtre-Roman*... où Aragon lui-même s'est peut-être inspiré de Vitez pour le personnage du metteur en scène.

Ainsi, à la trame narrative, la scène superpose-t-elle la chaîne des fantasmes, et, comme le fait le rêve, celle des désirs inavoués. Donc : ne pas chercher *un* sens à cette histoire ; y retrouver plutôt les figures en archipel de "l'autre scène". L'action se double de mythologies : les objets, pourtant très rares ici (une chaise, une rose blanche), les corps surtout, suscitent les souvenirs culturels. Alors se greffent des images christiques : *Pietà* – Bérénice à genoux derrière le corps inerte de Titus ; Christ aux outrages : Antiochus, adossé à un pilastre, les mains comme attachées dans le dos, la tête tournée à droite, à gauche, violemment, par une flagellation imaginaire ; bras en croix de Titus, lors du monologue de l'acte IV, avec pourtant, au bout des doigts, cette rose qu'il respire parfois, et caresse – emblème courtois qui dénonce la présence de la casuistique médiévale dans ce texte "janséniste". Car les mythologies sont aussi littéraires : plus qu'à *Andromaque*, qu'à *Phèdre*, *Bérénice* fait écho à *Partage de Midi*⁵ – ce moment où la séduction emporte au-delà de la théâtralité, où, dit Ysé, "il s'agit de choses affreuses, il ne s'agit plus d'un jeu". Bérénice, ou Ysé "l'impossible" : Mesa n'a pas le droit non plus de toucher la femme. Et à travers Claudel, *Bérénice* rejoint de nouveau une figure évangélique : le *noli me tangere* du Christ à la femme adultère – les cheveux dénoués de Madeleine Marion, la jeunesse de Pierre Romans évoquent cette image. Comme si c'était cela aussi *Bérénice* : la femme toujours déjà pécheresse, souillée, souillante. Mais si le drame claudélien, déchirant ses héros, réconcilie l'univers, chez Racine, autour de Titus "tout se tait" : l'apaisement est impossible, la différence masculin-féminin reste irréductible, la femme interdite ; à la fin de l'acte V, l'homme-enfant s'endort.

Dernière image : collés à la fresque sont exclus de la vie Bérénice et Antiochus, condamné pour avoir conjugué en lui masculin et féminin – le long manteau traînant comme une robe, son rapport de double avec Bérénice, son masochisme face à l'activité et au mouvement d'un Arsace presque gouailleur, indiquent son indétermination. Sur une chaise qui n'est pas un trône, décentrée, Titus dort enfin : comme si cinq actes n'avaient été qu'un long cauchemar. De fait, la mise en scène joue sur cette impression d'onirisme. L'isolement du théâtre sur le plateau noir ; la lenteur de tous les gestes ; les contrastes de rythme, moments d'abattement, de silence très long, suivis d'explosions, de cris, puis d'abattement de nouveau ; la disparition rapide des personnages derrière le tableau, comme des fantômes traversant des murs ; tout cela, et le fréquent jeu de peur (Antiochus à la première apparition de la Reine fuit avec une terreur égarée comme devant un spectre) restitue l'inquiétante étrangeté du rêve. Formes alourdies par la fatigue, horrifiées par les confrontations, prisonnières de leur cauchemar : délire

⁵ Comme le suggère peut-être une note de Vitez dans le programme ; "Racine et Claudel. Que le désir est ici disgrâce et non point grâce – ou seule chance que nous ayons d'approcher un autre que soi-même, de comprendre et mettre plus haut que soi-même un autre, et ainsi de se figurer tous les autres, et l'Autre et le Tout Entier".

d'Antiochus, assis sur la chaise, la tête convulsivement tournée d'un côté, de l'autre – fièvre de malade. Le public rit parfois, c'est qu'il pense, peut-être, à Argan (le long cafetan en évoque la robe de chambre). Les héros tragiques : rêveurs malades de leur imaginaire ? Antiochus, Bérénice, Titus demeurent purement isolés : l'impossibilité de l'union (de l'amour) est désignée par l'absolue différence des trois acteurs. Trois jeux étrangers l'un à l'autre, que seuls rapprochent le rythme, le texte homogène de Racine, le tabou du toucher. Madeleine Marion, formée à la diction la plus classique, recherche la plénitude du corps et de la voix ; elle porte l'alexandrin à sa musicalité maximale. Le jeu d'Antoine Vitez est fait de contrastes et de ruptures, de mouvements violents, excessifs et rares ; il évoque presque, dans son irréalisme, des images de nô – le costume aux larges manches y contribue, ainsi que la mise en valeur des mains, souvent portées au visage ; sa diction enfin, selon un "code inventé"⁶, exalte l'alexandrin en l'écartant de l'accentuation de la langue parlée, en en redoublant l'artifice. Pierre Romans, moins apprêté, moins expert dans son jeu, donne alors surtout une image d'enfance, sa silhouette est instable, il dit les vers avec effort, projetant les mots douloureux, amour, gloire, Rome. Le choix de trois comédiens irréductiblement différents se situe à l'inverse du parti-pris d'*Andromaque*, spectacle fondé sur la permutabilité des rôles, la symétrie des situations. De *Bérénice*, le collectif a disparu. La singularité triomphe. Même travail de la différence dans le rapport des héros à leur confident. Pourtant, le costume de Phénice est presque identique à celui de Bérénice, Arsace est aussi richement vêtu qu'Antiochus. La différence n'est pas sociale : c'est la différence d'âge qui est la plus frappante. Phénice et Arsace ont l'âge de Titus, Paulin celui de Bérénice et d'Antiochus ; car le conseiller politique est à la fois paternel – porte-parole de la loi de Rome – et maternel – il circonvient, encercle, accompagne, rappelle l'impossibilité fondamentale, ressasse le drame de la vieillesse.

Mais les confidents donnent aussi une idée de ce qui pourrait être un des sens de la tragédie : la vision politique est réfractée dans les personnages secondaires. Phénice est la plupart du temps muette, effarée : Dominique Valadié joue constamment sur les regards ; on sent tout au long à ses yeux horrifiés, à sa réticence aux événements, son inimitié profonde pour le milieu où se meut la reine : comme si elle prenait entièrement à son compte la situation d'exil, et figurait le refoulé historique du drame intime. De même, Arsace tente en argumentant, en ripostant parfois avec colère, en osant rire, raisonner, calculer, de ramener les choses à leur mesure stratégique : il renvoie Antiochus à son identité politique. Paulin enfin, énonce à chaque instant, par le naturalisme même de son jeu, par sa diction, la nécessité d'interrompre le discours amoureux pour tenir le langage du chef. Mais ces doubles se croisent, ne se parlent pas :

⁶ Expression de Vitez à propos de la gestuelle d'*Andromaque*.

le récit ne s'inscrit pas en eux. Aussi l'Histoire reste-t-elle à l'orée du petit théâtre, barrée. Les temps forts du spectacle seront alors, teintés d'onirisme, les moments pathétiques : le poids des personnages, l'adhérence des acteurs aux rôles, moins démentie que dans beaucoup de mises en scène de Vitez, le jeu sur la profondeur (plus naturaliste à ce titre que l'espace cirquesque d'*Andromaque*, ou que le dispositif bi frontal de *Phèdre*), contribuent à refaire de la scène ce lieu où peu à peu l'affect le plus caché est mis à jour. Spectacle de la meurtrissure : la rose blanche, foulée, écrasée, nous dit la femme blessée à mort, l'enfance bafouée, dépassée. La fleur, ou la seule façon, dit Vitez, de montrer la mort au théâtre⁷. Titus offre une rose à Bérénice, qui ne la prend pas ; on la piétine ; et c'est Rutile, devenu ici un jeune homme efféminé, ondoyant, au sourire pervers, au débraillé provocant, rappel des plaisirs de Titus, qui ramasse la rose abîmée, la flatte, et fanée, la respire : le pathétique devient esthétique. Et aussi dérisoire : l'Histoire forclose, le tragique peut à tout instant tomber dans le non-sens ; les personnages, parfois, se laissent tomber comme des marionnettes aux fils rompus, et Bérénice, à l'ouverture du quatrième acte, apparaît assise par terre, jambes écartées, bras ballants : une poupée de chiffons. La fatalité est aussi une mécanique qui agite des jouets ; le ressort de la tragédie rejoint celui de la farce ; la "tristesse majestueuse" souhaitée par Racine cohabite ici étrangement avec le rire, dans le désespoir.

⁷ Déjà, pour *Electre* (1971): "Les fleurs me donnent la possibilité de faire *le mort* en public [...]. Je crois que cela peut servir pour une représentation de la mort, de la violence ", A. Vitez, *L'Humanité*, 12 novembre 1971.