

« Bérénice »

Alexandre Lazaridès

Numéro 63, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27996ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1992). Compte rendu de [« Bérénice »]. *Jeu*, (63), 142–145.

«Bérénice»

Pièce en cinq actes de Jean Racine. Mise en scène : Brigitte Haentjens, assistée de Claude Lemelin; décor : Danièle Lévesque; éclairages : Michel Beaulieu; costumes : Louise Jobin; musique : Jean Sauvageau. Avec Marc Béland (Titus, empereur de Rome), Normand Canac-Marquis (Paulin, confident de Titus), Patrice Coquereau (Arsace, confident d'Antiochus), Sylvie Drapeau (Bérénice, reine de Palestine), David La Haye (Antiochus, roi de Comagène) et Isabelle Vincent (Phénice, confidente de Bérénice). Production de l'Espace Go, présentée du 14 janvier au 15 février 1992.

«Malgré lui, et malgré elle»¹

En dépit des réserves importantes que sa mise en scène sciemment biaisée ne peut manquer de susciter, il faut reconnaître que Brigitte Haentjens conduit résolument sa *Bérénice* vers le sublime adagio de la scène finale, où Titus et Bérénice se résignent à une séparation définitive «malgré lui, et malgré elle». Tant que Titus ne régnait pas, ils avaient pu vivre leur amour dans l'ombre; mais la mort importune de Vespasien vient mettre fin à cinq ans de bonheur caché; les charges publiques dont Titus hérite lui imposent un choix cruel, car le peuple romain ne veut pas d'une reine étrangère pour impératrice. Le devoir d'état l'emportera donc, mais après les explications les plus déchirantes que nous ait léguées le théâtre classique. Plus que reine, Bérénice est femme, et femme amoureuse; elle ne peut comprendre un choix aussi barbare; elle se croit tantôt abandonnée, tantôt trahie; l'acceptation ultime viendra de la souffrance partagée, parce que Titus menace de mettre fin à ses jours avant qu'elle ne le fasse elle-même.

1. Tous les sous-titres sont tirés de la préface magistrale de *Bérénice*, à l'exception du dernier, second hémistiche du premier vers de la pièce.

Cette scène finale se joue à trois, car Antiochus, roi lui aussi, ami de Titus depuis longtemps, mais son rival discret — et malheureux — en amour, est le témoin de cette séparation, dont il espère un bref instant qu'elle sera cause de quelque revirement en sa faveur; il sera repoussé par Bérénice, pour une dernière fois, avec beaucoup d'élégante noblesse, et ira se réfugier dans cet «Orient désert» qui l'avait déjà vu essayer de tromper son «ennui». La charge émotive qui se dégage de cette scène finale est l'aboutissement — comment l'expliquer autrement — d'une lecture du texte racinien entreprise par la metteuse en scène de façon résolument personnelle et que nous sentons à l'œuvre dès les premiers instants de la représentation.



«Cette tristesse majestueuse»

Avec la première apparition d'Antiochus, c'est-à-dire au tout premier vers de la pièce, nous sommes immédiatement jetés dans la fébrilité de la passion, sans préparation, sans litote. Tout est dans la voix, tremblante, déchirée mais encore retenue du roi de Comagène (David La Haye y est bouleversant), alors que le corps est, tout à l'opposé, immobile, presque figé, antithèse vivante des mots brûlants qui en sortent. Le choc provoqué par la vision de ce roi au bord des larmes est inattendu, et ressemble à un défi jeté à la tradition classique. La hardiesse est tellement grande, insensée, que le goût, pour le spectateur, de jouer avec de telles données en est excité.

On se dit que même Racine doit être dépoussiéré, qu'il serait risible de vouloir en appeler d'une quelconque tradition, laquelle n'est peut-être qu'une invention des spécialistes, et que la vitalité d'un auteur devrait être évaluée à l'aune de la confrontation avec notre modernité. À croire que «chaque pièce appelle, exige, sa mise en scène» (Pitoëff), on oublie qu'un texte est cela même qui appelle une interprétation, c'est-à-dire une liberté; c'est aussi oublier qu'une simple inflexion de voix est déjà un choix parmi une infinité d'autres; à la limite, c'est signifier l'inutilité des metteurs en scène, encore que certains d'entre eux, et non des moindres, croient en cette «fidélité» au texte, chacun la définissant toutefois à sa manière... Aussi, tout compte fait, le parti pris de Brigitte Haentjens me semble-t-il préférable au conservatisme qui se drape dans les oripeaux de la tradition.

«La violence des passions»

L'effet de surprise est tout aussi grand quand Bérénice fait soudain rempart de son corps pour empêcher Antiochus de sortir, pour l'obliger à répéter le message difficile dont Titus l'a chargé pour elle, dont elle pressent qu'il s'agit d'adieux, et cette proximité inattendue du corps de la femme vainement adorée a quelque chose d'extrêmement troublant pour Antiochus, nous le ressentons avec lui; Bérénice connaît son pouvoir, et en use, même si elle s'attend à entendre le pire de la bouche d'Antiochus concernant la décision du futur empereur; elle semble avoir encore assez de présence d'esprit pour manœuvrer à travers

son propre trouble et celui d'Antiochus. Sylvie Drapeau rend remarquablement cette duplicité, cette connaissance troublante des choses du cœur par des œillades, des sourires fugitifs, un certain port de tête (il est vrai que son jeu a certains abus, dont les halètements, proprement agaçants); et, par contraste, les moments où, totalement égarée, elle oublie ce pouvoir pour n'être que douleur («Nous séparer! Qui? Moi? Titus de Bérénice!»), ces moments sont sublimes.

Le contact physique des comédiens nous émeut parce que, telle une modulation saisissante, il rompt l'immobilité entretenue depuis le début, qui n'était donc qu'un masque étouffant que la vérité de la douleur vient enfin arracher. Cette rupture visuelle du jeu dit et montre le bouleversement intérieur des personnages et bouleverse du même coup l'idée que nous nous faisons des personnages royaux du théâtre classique, que nous imaginons volontiers contraints, saisis dans des poses augustes, hiératiques, alors même que leurs passions les brûlent et les dévorent. Aussi, devant cette soudaine nudité humaine, comment ne pas être émus? Bien sûr, la tradition classique exige que la voix seule soit porteuse d'émotion, qu'aucun élan physique ne projette les amants l'un vers l'autre, retenue admirable édictée par le code des bienséances classiques, mais qui nous paraît, s'il fallait jauger l'art à l'aune de la «réalité», tout à fait invraisemblable.

«Plaire et toucher»

«La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première», écrivait Racine dans la préface de sa pièce, autorisation dont tout metteur en scène peut se prévaloir. Telle semblerait avoir été l'ambition de Brigitte Haentjens. Ces rois et ces reines retrouvent devant nous une dimension humaine, réduite par rapport à leurs modèles traditionnels, mais qui est tellement plus proche de nous! On se sent tout de même plus réticents lorsque, au beau milieu de la grande scène du quatrième acte, Titus se jette à terre avec Bérénice, se couche sur elle; on voudrait être tout à fait d'accord, mais cela «touche» sans forcément «plaire»; c'est une facilité un peu vulgaire. Le prix à payer dans ce cas pour atteindre l'émotion est trop élevé parce qu'il se fait aux dépens de la

Marc Béland (Titus, empereur de Rome) et Sylvie Drapeau (Bérénice, reine de Palestine) dans la tragédie de Racine mise en scène par Brigitte Haentjens à l'Espace Go. «Le contact physique [...] émeut parce que, telle une modulation saisissante, il rompt l'immobilité [...] masque étouffant que la vérité de la douleur vient enfin arracher.» Photo : Les Paparazzi.

vraisemblance — mais comment définir ce mot de nos jours? — de même que le travail sur la diction des alexandrins semble avoir privilégié systématiquement la phrase plutôt que la prosodie, le signifié plutôt que la musique.

Dans la même foulée, Titus et Antiochus ont été dépouillés de tout caractère militaire et héroïque; ce caractère n'est pas montré, n'est pas présent dans l'interprétation ni dans la scénographie. Or les marques de respect sont beaucoup plus qu'une touche de couleur locale, qu'un simple trait historique dont on pourrait se passer; elles doivent faire ressortir, par contraste, la force de l'amour, ou, pour reprendre les termes de Racine, «la violence des passions» devant laquelle ces souverains sont soumis tout comme le moindre de leurs sujets; il faut montrer leur grandeur pour mieux faire ressortir leur servitude. À en faire immédiatement de simples hommes, c'est tout un pan de la psychologie morale de la pièce qui s'effondre.

Plus encore: certaines outrances sont proprement incroyables, par exemple que Paulin se saisisse brutalement de Titus et le projette à terre pour le rappeler à ses devoirs d'empereur, sans aucune protestation de la part de l'éconduit (Arsace se contentait de mettre familièrement le bras sur les épaules de son souverain). Ce jeu de mains entre empereur et confidant, c'est-à-dire entre maître et serviteur, a des relents sadomasochistes qui rappellent Genet, mais est inconciliable avec l'image d'un homme qui, par respect des lois morales, résiste avec tant de courage à sa passion amoureuse. Est-ce d'avoir été malmené comme un galopin que Titus a dû renoncer à Bérénice? est-ce donc de ce gringalet que Bérénice est folle amoureuse? est-ce à cause de ce pantin qu'elle souffre tant?

De cette humiliation, tout le personnage de Titus en sera marqué jusqu'à la fin de la représentation, avec rétroaction sur le début (d'autant plus que Marc Béland manque de présence scénique et incarne un Titus plutôt mièvre, alors que Normand Canac-Marquis donne dans le tonitruant). Non seulement l'esprit du texte n'est pas respecté — encore que certains irrespects soient féconds — mais il est déformé par des

incohérences, comme des grumeaux dans une pâte. Aussi, pourrait-on reprocher à Brigitte Haentjens de n'avoir relevé son défi de modernisation de *Bérénice* que par le sacrifice parfois inconsidéré d'éléments historiques et psychologiques primordiaux.

«La pompe de ces lieux»

Le dépouillement du décor imaginé par Danièle Lévesque, mur brun uniment carrelé où débouchent de front trois corridors conduisant vers le fond de scène, n'est guère avenant; s'il évoque quelque souterrain oppressant (ou des couloirs de métro), c'est sans poésie; sa seule qualité est de laisser toute la place à l'action intérieure. On peut croire qu'il reflète le destin solitaire des trois protagonistes qui s'en iront, chacun de son côté, par un des corridors parallèles à travers lesquels, tout au long de la pièce, ils s'étaient âprement fuis ou recherchés, comme si le palais était brusquement devenu un labyrinthe. Le seul accessoire est un brasero que Titus allumera d'entrée de jeu et qui brûlera jusqu'à la fin, symboliquement, alors qu'on entend des voix entonner un alléluia dont la pertinence n'est guère évidente.

Cette sobriété froide du décor devient terne à la longue, parce que les costumes, dans les tons pourpres, violets ou mauves, s'y fondent de façon monotone, d'autant plus que les acteurs ne se déplacent qu'en rasant les murs, comme s'ils étaient en état de défaillance perpétuelle. Par ailleurs, les costumes rappellent beaucoup plus la Renaissance que l'Antiquité romaine; Titus semble plus Roméo qu'empereur. On peut croire que les couleurs elles aussi ont une portée symbolique, car seul Paulin en porte de différentes (sorte de pourpoint gris) pour nous signifier, pourrait-on croire, qu'il refuse d'entrer dans le jeu de la passion qui dévore les maîtres avec la complicité de leurs confidants (Phénice pour la reine, et Arsace pour le roi de Comagène). La musique de Jean Sauvageau partageait, mais de façon plus heureuse, la sobriété du décor, et se réduisait à de sourds grondements qu'on entendait de façon intermittente; elle semblait reprendre à un autre niveau les tourments de la passion ou la rumeur publique qui contraint les empereurs.

David La Haye (Antiochus), Sylvie Drapeau (Bérénice) et Marc Béland (Titus) dans une mise en scène «résolument personnelle» de Brigitte Haentjens. Photo: Jean-Pierre Danvoce.

Somme toute, une vision décapante du chef-d'œuvre racinien, sauf qu'elle emporte, en même temps que plusieurs couches de vernis, beaucoup du précieux matériau. Et si, de la «tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie»,

la tristesse a été rendue avec habileté, c'est complètement et inexplicablement qu'en a été ignorée la majesté.

Alexandre Lazaridès

