



**Théâtre
Gérard Philipe**

Centre dramatique national
de Saint-Denis

Direction: Jean Bellorini

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

BÉRÉNICE

De Jean Racine

Adaptation et mise en scène d'Isabelle Lafon



© Illustration de Serge Bloch

Du 17 janvier au 2 février 2019

DOSSIER PÉDAGOGIQUE de Bérénice
Théâtre Gérard Philipe – Centre Dramatique National de Saint-Denis

BÉRÉNICE

D'APRÈS BÉRÉNICE

Jean Racine

ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE

Isabelle Lafon

AVEC Karyll Elgrichi, Pierre-Félix Gravière, Johanna Korthals Altes, Isabelle Lafon,
Judith Périllat

LUMIÈRE Jean Bellorini

COSTUMES Nelly Geyres

ASSISTANTAT À LA MISE EN SCÈNE Marion Canelas

-

Du **17 janvier** au **3 février** 2019

Du lundi au samedi à 20h, dimanche à 15h30

Relâche le mardi

Durée: 1h30 – Salle Roger Blin

Samedi 2 février: représentation à 18h dans le cadre d'« Un après-midi en famille ».

Dimanche 20 janvier: garderie-atelier.

Dimanche 27 janvier: brunch au restaurant du théâtre à partir de 12h et rencontre avec l'équipe artistique à l'issue de la représentation.

-

Production Théâtre Gérard Philipe – Centre dramatique national de Saint-Denis.
Coproduction Les Merveilleuses, MC2 : Grenoble.

Dossier réalisé par le service des relations avec le public du Théâtre Gérard Philipe.

SOMMAIRE

- I. **BÉRÉNICE DE JEAN RACINE**
 - I. CONTEXTE LITTÉRAIRE ET HISTORIQUE
 - L'auteur
 - Naissance de la pièce
 - Titus et Bérénice: des personnages historiques
 2. L'INTRIGUE
 - Présentation par Isabelle Lafon
 - Résumé par acte
- II. **LES ENJEUX DE LA PIÈCE**
 1. LA DÉFINITION DE LA TRAGÉDIE SELON RACINE
 - Une simplicité de l'action
 - Des règles au service de la tragédie
 2. LA LANGUE DE L'ALEXANDRIN
 - L'interprétation de l'alexandrin: l'opposition entre Roland Barthes et Antoine Vitez
 - Entendre l'alexandrin: Acte IV scène 5
- III. **L'ADAPTATION**
 1. ISABELLE LAFON: PARCOURS ET ESTHÉTIQUE
 2. NOTE D'INTENTION
 - Les propos d'Isabelle Lafon sur le spectacle
 - L'urgence de la parole
 3. LA MISE EN SCÈNE
 - Brouiller les frontières
 - L'éclatement de la distribution
 - Croquis préparatoires des costumes
- IV. **ANNEXES**
 1. Les mots choisis d'Isabelle Lafon: notes aux acteurs
 2. Extraits de textes complémentaires
 3. L'équipe artistique
 4. Bibliographie
 5. Sitographie

I. BÉRÉNICE DE JEAN RACINE

I. CONTEXTE LITTÉRAIRE ET HISTORIQUE

L'auteur



1639: Naissance de Jean Racine

1664: Première création dramatique; *La Thébaïde*

1665: Sa pièce *Alexandre le Grand* crée une vive polémique

1667: La création d'*Andromaque* rompt avec le dualisme Cornélien

1668: Première comédie; *Les Plaideurs*

1669: Apogée de sa carrière avec *Britannicus*

1670: Création de *Bérénice*

1674: *Iphigénie*

1677: *Phèdre*

1699: Mort de Jean Racine

Naissance de la pièce

Le 21 novembre 1670, le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne accueille la création de Racine intitulée *Bérénice* tandis qu'une semaine plus tard, le Palais-Royal programme *Tite et Bérénice* de Corneille. Bien que le même sujet confronte les deux auteurs phares de la tragédie, Corneille s'intéresse davantage à l'aspect historique et à la rivalité qui oppose Bérénice à Domitie tandis que Racine centre son écriture sur la figure de l'empereur Titus. La pièce de ce dernier remporte un plus grand succès, ce qui assied la notoriété de Racine et marque la supériorité des Modernes sur les Anciens.

Titus et Bérénice: des personnages historiques

Après le suicide de Néron en 68, Titus est chargé d'apaiser les rivalités entre son père et Mucien, homme politique, général et écrivain romain qui a rejoint la province de Syrie. Son rôle est fondamental pour que son père puisse accéder au pouvoir. En juillet 69, Vespasien est proclamé empereur par les légions d'Orient. Il revient donc en Italie où il va restaurer l'empire ruiné par la guerre civile, laissant le commandement militaire de la Judée à Titus. Ce dernier mène des tractations diplomatiques qui rallient à la cause de Vespasien des responsables romains de Syrie et d'Égypte. Il devient responsable de la guerre de Judée et organise le siège de Jérusalem en 70. Après cette victoire Titus rentre à Rome pour célébrer son triomphe de conquérant, il est aussi choisi comme successeur à l'empereur. En 79 son père meurt et Titus devient empereur.

Bérénice, Princesse de Judée et reine de Chalcis, est la maîtresse de Titus depuis 67 et part le rejoindre à Rome en 75. Mais en devenant empereur, Titus doit renoncer à épouser Bérénice car les Romains sont opposés à cette union avec une étrangère. Cet amour impossible entraîne la mort de Bérénice la même année en 79 tandis que Titus succombe deux ans plus tard en 81.

II. L'INTRIGUE

Présentation par Isabelle Lafon

«Bérénice, tragédie de la maturité racinienne, écrite en 1670, est remarquable par sa simplicité d'action. Bérénice, reine de Palestine, et Titus, empereur de Rome, s'aiment. Mais l'accession au trône de ce dernier change le cours des événements : Titus revient sur sa promesse de mariage. Incapable d'affronter Bérénice, il demande à son ami Antiochus, roi de Comagène et héros de Rome, de lui annoncer la séparation à venir. Antiochus nourrit depuis des années un amour fou pour Bérénice. Il se confie à elle, tout en lui annonçant la décision de Titus, s'avouant enfin, malgré lui, le rival de l'empereur. Tragédie de l'opposition entre les langues du cœur et de l'État, Bérénice est une élégie sans mort, un long poème des amours perdues. À ceux qui reprocheraient à l'œuvre le manque d'action, on pourrait répondre : aimer, n'est-ce pas agir ? Et décider de ne plus aimer ? Et finalement, arrêter la marche du destin, et décider de ne pas se sacrifier, de ne pas mourir ?»

Résumé par acte

Acte I

1. Antiochus envoie son confident Arsace chercher la reine.
2. Resté seul, il frémit à l'idée de voir Bérénice pour la dernière fois avant son départ. Il l'aime en secret depuis cinq ans et ne peut supporter de la voir épouser Titus. Doit-il se taire ou parler ?
3. Arsace revient et essaie de le convaincre de rester. Antiochus voudrait lui expliquer ses sentiments.
4. Bérénice arrive, radieuse et rassurée. Malgré son long silence après la mort de son père, Titus l'aime toujours et doit l'épouser. Antiochus lui fait ses adieux mais finit par lui avouer les vraies raisons de son départ. Choquée dans sa gloire et déçue dans son amitié, elle le laisse partir, désespérée.
5. Phénice, sa confidente, regrette ce départ dans l'incertitude de la décision de Titus.

Acte II

1. Titus paraît et renvoie sa suite.
2. Il interroge Paulin sur l'opinion de Rome concernant son mariage avec une reine étrangère. Celui-ci répond qu'elle n'est pas favorable. Mais Titus a déjà pris la décision de sacrifier celle qu'il aime à sa propre gloire. Il est désespéré.
3. On annonce Bérénice et Titus chancelle.
4. Elle s'interroge sur l'attitude de son amant, se plaint, tandis que Titus est incapable de répondre.
5. Inquiète de la brusque fuite de Titus et de son silence, Bérénice en cherche les raisons et parvient à se rassurer.

Acte III

1. Les deux rôles masculins, qui avaient occupé chacun un acte, se rencontrent enfin. Titus s'étonne du départ précipité d'Antiochus mais n'en demande pas la raison. Il le charge d'aller annoncer à Bérénice qu'il la renvoie.
2. Malgré les encouragements d'Arsace, Antiochus se rappelle les sentiments de Bérénice à son égard et oscille entre espoir et inquiétude. Il décide de ne pas être le porteur de la mauvaise nouvelle.
3. Mais Bérénice entre en scène à ce moment et force Antiochus à parler. Elle ne le croit pas et le bannit pour toujours de sa vue avant de sortir, effondrée.
4. Antiochus attend la nuit pour partir, et la confirmation que la reine n'a pas, par désespoir, cherché à attenter à ses jours.

Acte IV

1. Bérénice nous révèle son profond et douloureux désespoir.
2. Bérénice ne veut pas se changer car elle pense que seule l'image visible de son désespoir peut toucher Titus.
3. Titus envoie Paulin voir Bérénice et reste seul.
4. Il s'interroge sur la conduite à tenir. Il cherche des raisons pour revenir sur sa décision mais son honneur d'empereur finit par l'emporter sur ses sentiments.
5. Arrivée de Bérénice. Ils sont en larmes. Titus prêt à céder parvient à se hausser à une décision présentée comme "romaine". Bérénice qui s'était déclarée prête à rester comme concubine, retrouve sa fierté et sort en annonçant sa mort prochaine, seule issue.
6. Titus se compare à Néron et s'égaré dans la douleur.
7. Antiochus lui fait des reproches et l'encourage à aller voir la reine.
8. Les corps constitués de Rome arrivent au palais. Titus choisit sans hésiter de les recevoir plutôt que de rejoindre Bérénice.

Acte V

1. Le dernier acte s'ouvre sur un Arsace heureux en quête de son maître.
2. Bérénice s'apprête à quitter Rome, annonce-t-il à Antiochus qui n'ose plus espérer.
3. Titus invite Antiochus à contempler pour la dernière fois l'amour qu'il voue à sa maîtresse.
4. Quiproquo : Antiochus pense qu'il s'agit d'une réconciliation. Il sort, décidé à mourir.
5. Bérénice veut partir sans écouter Titus, qui l'aime plus que jamais. Pendant qu'elle lui renouvelle ses reproches, il apprend par la lettre qu'il lui avait arrachée que son départ est feint et qu'elle veut mourir. Il envoie Phénice chercher Antiochus.
6. Titus explique en une longue tirade ses sentiments, ses raisons d'agir, son souhait de mourir.
7. Pour la première et dernière fois les trois héros sont réunis : Antiochus avoue à Titus qu'il est son rival et qu'il souhaite mourir. Bérénice intervient alors et prononce les mots de la séparation : que tous trois vivent, mais séparés, cultivant le souvenir de leur malheureuse histoire.

II. LES ENJEUX DE LA PIÈCE

I. LA DÉFINITION DE LA TRAGÉDIE SELON RACINE

La préface de *Bérénice* par Jean Racine

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

C'est-à-dire que « Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, dès les premiers jours de son empire ». Cette action est très fameuse dans l'histoire ; et je l'ai trouvée très propre pour le théâtre, par la violence des passions qu'elle y pouvait exciter (...). **Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressent de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.** Je crus que je pourrais rencontrer toutes ces parties dans mon sujet. Mais ce qui m'en plut davantage, c'est que je le trouvai extrêmement simple. **Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des anciens.** (...) Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. **Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance, ni assez de force, pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs, par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression.** Je suis bien éloigné de croire que toutes ces choses se rencontrent dans mon ouvrage. Mais aussi je ne puis croire que le public me sache mauvais gré de lui avoir donné une tragédie qui a été honorée de tant de larmes, et dont la trentième représentation a été aussi suivie que la première.

Ce n'est pas que quelques personnes ne m'aient reproché cette même simplicité que j'avais recherchée avec tant de soin. Ils ont cru qu'une tragédie, qui était si peu chargée d'intrigues, ne pouvait être selon les règles du théâtre. Je m'informai s'ils se plaignaient qu'elle les eût ennuyés. On me dit qu'ils avouaient tous qu'elle n'ennuyait point, qu'elle les touchait même en plusieurs endroits, et qu'ils la verraient encore avec plaisir. Que veulent-ils davantage ? Je les conjure d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes, pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche, et qui leur donne du plaisir, puisse être absolument contre les règles. **La principale règle est de plaire et de toucher.**

Une simplicité de l'action

La préface de *Bérénice* s'adresse directement à l'abbé de Villars qui avait violemment critiqué la pièce, bien qu'il ne soit jamais nommé. Face à ses accusations qui reprochent à la pièce son manque d'action, Racine plaide pour **une simplification de l'intrigue laissant les passions et les émotions des personnages prendre l'ampleur à laquelle ils aspirent.** Chose très novatrice pour l'époque, il prétend même que le talent de l'auteur réside dans sa manière de faire naître des enjeux sentimentaux à partir d'une intrigue sommaire : **"Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien"**. Dans cette pratique, il se réfère aux Anciens, c'est à dire aux auteurs gréco-latins en citant Horace ou l'Ajax de Sophocle et s'étire même au domaine de la comédie en stipulant que la supériorité de Plaute sur Térence est due à sa simplicité.

Pour cette pièce, Racine part donc d'une expression empruntée à l'auteur romain Suétone auquel il se réfère dès la première phrase de sa préface : "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". Il s'inspire également du quatrième chapitre de l'Énéide de Virgile qui présente l'histoire amoureuse tragique de Didon et Énée. Elle se déroule à la suite du siège de Troie par les Grecs peu après qu'Énée prend la fuite jusqu'à Carthage, où règne la reine Didon. Une passion amoureuse naît de cette rencontre mais les Dieux de l'Olympe rappelle à Énée sa destinée : la fondation d'une nouvelle cité sur le site de l'actuelle Rome. Il prend la décision de partir, ce qui pousse Didon au suicide, incapable de supporter cet abandon. Lorsque Énée descend aux enfers, il retrouve le fantôme de Didon mais celle-ci ne lui pardonnera jamais son délaissement. Bien que Racine s'y réfère, il laisse cependant une libre interprétation quant à la destinée de Bérénice.

Des règles au service de la tragédie

Racine poursuit son plaidoyer contre Villars en énonçant les règles de la tragédie face à sa critique désignant *Bérénice* comme une pièce larmoyante. Elle respecte bien les principes d'usage de l'époque qui sont la **bienséance, la vraisemblance et la règle des trois unités**. Cette règle impose que la pièce se concentre autour d'une seule intrigue, se déroule dans un seul lieu et sur la durée d'une journée. Le point sur lequel insiste particulièrement Racine est la vraisemblance, qui demeure une autre explication à la simplification de l'intrigue. Il est vrai qu'une seule journée ne peut offrir une multitude d'actions rocambolesques et qu'il est plus juste de se centrer sur un seul événement par souci de crédibilité. Concernant les autres règles d'usage, Racine estime qu'elles ne servent qu'à garantir l'intérêt du spectateur : **« La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première »**. Pour lui, seules la réaction et l'adhésion du public peuvent permettre d'affirmer qu'il s'agit d'une bonne pièce. C'est pourquoi les critiques de Villars sont brouillées par la fréquentation de la salle et les larmes que suscite la pièce chez les spectateurs. Cette tristesse qu'on lui reproche, Racine en fait d'ailleurs un des premiers arguments d'une tragédie de qualité : « que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie ». Les larmes sont pour lui un gage de qualité et non un excès de sensiblerie mondaine.

2. LA LANGUE DE L'ALEXANDRIN

L'interprétation de l'alexandrin : L'opposition entre Roland Barthes et Antoine Vitez

Dans son ouvrage *Sur Racine*, Roland Barthes analyse la langue de cet auteur et la manière dont il préconise son interprétation. Selon lui, l'alexandrin est une forme qui se suffit à elle-même, c'est à dire que la codification est tellement présente qu'elle surpasse l'interprétation : « C'est parce que l'alexandrin est défini techniquement comme une fonction musicale qu'il n'y a pas à le dire musicalement ; il n'invite pas l'acteur à la musique, il lui en ôte au contraire la responsabilité. On peut dire à la limite que l'alexandrin dispense l'acteur d'avoir du talent. Comme dans tout théâtre codifié, la règle se substitue ouvertement à la subjectivité, la technique à l'expression ». Cette radicalité quant à l'aptitude de jeu des comédiens a souvent été contestée mais ce que Barthes prône par dessus tout c'est **la notion de distance**. C'est d'après lui la fonction essentielle de l'alexandrin : **instaurer un écart, un espace intermédiaire entre l'acteur et ses émotions pour laisser place à la profondeur**. Dans cette mouvance, il écrit : « L'alexandrin est évidemment une technique de distancement, c'est à dire de séparation volontaire du signifiant et du signifié. Par ce qui me semble être un véritable contresens, nos acteurs s'efforcent sans cesse de réduire cette distance et de faire de l'alexandrin un langage naturel, soit en le prosaisant soit à l'inverse en le musicalisant. Mais la vérité de l'alexandrin n'est ni de détruire ni de se sublimer : elle est dans sa distance ».

À l'inverse, Antoine Vitez¹ prône un naturel dans le jeu de l'acteur, qu'il explique être l'objectif premier de Racine. **« Dégager le naturel sans abîmer (...) la diction de l'alexandrin »** voici ce que défend Vitez lors de l'entretien qu'il donne à Marion Scali. Il défend également une érotisation du vers racinien, proche d'une conception plus organique des mots. Rendre une corporalité à l'alexandrin, voilà ce qu'il explicite dans la suite de ce dialogue : « L'alexandrin racinien ne tolère aucune faute. Il faut le dire vraiment, c'est-à-dire faire apparaître sa structure prosodique, et ne pas oublier sa rime féminine ! Il y a dans le jeu même des mots, des rimes masculines et féminines, un plaisir en quelque sorte érotique. Toute cette poésie est un entrecroisement, il faut absolument le donner à entendre, à sentir, physiquement ».

Isabelle Lafon se lance pleinement dans ce rapport presque charnel à la langue dans l'adaptation qu'elle fait de *Bérénice*.

¹ Voir extraits en annexes

Entendre l'alexandrin : Acte IV scène 5

BÉRÉNICE

Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez ?

TITUS

Oui, Madame, il est vrai, je pleure, je soupire,
Je frémis. Mais enfin quand j'acceptai l'empire,
Rome me fit jurer de maintenir ses droits ;
Il les faut maintenir. Déjà plus d'une fois
Rome a de mes pareils exercé la constance.
Ah ! Si vous remontiez jusques à sa naissance,
Vous les verriez toujours à ses ordres soumis.
L'un jaloux de sa foi va chez les ennemis
Chercher avec la mort la peine toute prête.
D'un fils victorieux l'autre proscrit la tête.
L'autre avec des yeux secs, et presque indifférents,
Voit mourir ses deux fils par son ordre expirants.

Mise en scène de *Bérénice* par Antoine Vitez en 1980 :



Mise en lecture de *Bérénice* par la Comédie Française en 2017 :



❖ Activité à proposer en classe :

Après la lecture de l'extrait, écoutez les deux enregistrements et analysez-les : quelles différences pouvez-vous remarquer dans la diction des alexandrins ? Quel extrait vous semble le plus compréhensible et pourquoi ? À votre tour, prêtez-vous au jeu et essayez d'écrire quelques alexandrins.

III. L'ADAPTATION

I. ISABELLE LAFON : PARCOURS ET ESTHÉTIQUE



D'origine juive russe polonaise, polyglotte et féministe convaincue, Isabelle Lafon a été formée aux côtés de Madeleine Marion et Daniel Mesguich. Après avoir participé en tant que comédienne à diverses créations, elle fonde sa propre compagnie: Les merveilleuses. Avec sa compagnie, elle explore et met en scène dans un premier temps des textes qui ne sont pas faits pour le théâtre. Avec ces créations, elle tente de surprendre et d'être toujours «là où on ne l'attend pas». L'idée que le texte n'est pas figé, que l'on peut y revenir et y voir des transformations, des modulations ou des nuances, fait partie intégrante du travail de création d'Isabelle Lafon. Son plus grand souci est de **trouver l'endroit où le théâtre peut surgir**, d'une situation ou d'un

texte, et éveiller tant les comédiens que les spectateurs. Elle a trouvé, avec l'aide de sa compagnie, une des réponses à cette question: la parole.

Plusieurs grands axes de son travail peuvent être mis en lumière dans le but de retracer l'esthétique générale de ses créations :

Elle s'approprie tout d'abord de manière récurrente des **textes non-théâtraux** comme des romans, ce fut le cas dans son premier spectacle *Igishanga* (2001), une adaptation de l'œuvre de Jean Hatzfeld *Dans le nu de la vie – Récits des marais rwandais* ou encore dans sa création *L'Opponax*, d'après le récit éponyme de Monique Wittig. Elle adapte également des formes moins conventionnelles comme les *Notes sur Ana Akhmatova* écrites par Lydia Tchoukovskaïa représentant le socle du travail des ses deux créations *Journal d'une autre* et *Deux ampoules sur cinq*. Elle s'empare également du journal de l'auteure anglaise Virginia Woolf dans son spectacle *Let me Try*, présenté en 2016.

Ses spectacles, et plus particulièrement son triptyque *Les Insoumises* constitué de *Deux ampoules sur cinq*, *Let me Try* et *L'Opponax*, mettent toujours en exergue **des femmes aux destins uniques**. Faisant preuve d'une grande force de caractère dans leur résistance, il peut s'agir de deux survivantes du génocide rwandais dans *Igishanga*, de deux opposantes Russes du régime Stalinien dans *Deux ampoules sur cinq*, d'une pionnière du féminisme dans *Let me Try* ou de cinq comédiennes qui s'emparent de l'œuvre de Tchekhov dans son adaptation *Une Mouette*.

Le point commun de toutes ces créations, c'est **l'urgence de la parole, cette nécessité inassouvie de témoigner pour résister**. Les textes et les mots ont une place centrale dans le travail d'Isabelle Lafon. Ils prennent la place qui leur revient sur un plateau nu et dépouillé en écho à une mise en scène souvent très minimaliste. En partant généralement de l'hic et nunc, l'ici et maintenant, Isabelle Lafon et ses comédiens font émerger la situation propice à la parole et au jeu.

2. NOTE D'INTENTION

Les propos d'Isabelle Lafon sur le spectacle

« Arrêtons un moment... »

La pièce *Bérénice* commence comme ça. On s'arrête donc juste un moment. On arrête un moment de vie, on le suspend tellement il est fort, il déborde.

En l'occurrence, on sait très vite que Titus décide de ne pas épouser Bérénice l'étrangère, donc la question n'est plus seulement l'amour mais qui va dire que c'est fini. Qui va l'annoncer à Bérénice ?

Charger Antiochus ? Titus lui-même ? Révélation, thriller à retardement !

Arrêtons un moment...

Mais l'engagement politique, poétique de Racine c'est la langue inventée. Je pourrais dire l'hospitalité sans merci de la langue, de ce qu'on dit sans cesse. Par exemple Antiochus ne dit pas « je veux être aimé » mais juste « lui dire que je l'aime ».

Arrêter ce moment-là.

On peut dire que Racine met la langue dans tous ses états. Mais là il y aussi l'État Rome, la langue de l'État qui se bat, et supporte mal les états de langue. La décision de l'État, c'est de dire : « Non, pas de reine étrangère » mais la langue des états amoureux ne peut le dire comme ça. Entre l'État et les états tout se tire, s'allume, s'éclaircit. Bérénice la juive, Titus le Romain et Antiochus l'Arabe. Qu'est-ce qui l'empêche de l'aimer ? Son statut d'empereur, Rome, la raison d'État ? Bérénice l'étrangère ?

Il y a les confidents et confidentes. L'existence forte d'une écoute, et c'est de cela que je pars. Écoute de la préface, écoute de ceux qu'on appelle les confidents, ceux de l'ombre ; ceux à qui on se confie, ceux qui poussent, arrêtent, précèdent. Donc nous sommes toujours regardés, écoutés. Nous sommes tous là, toujours prêts à intervenir, à reprendre, à soutenir, à relever Bérénice – ou Titus ou Antiochus –, à lui souffler ce qu'il y a à dire. C'est comme chez Bach : pas de mélodie chez Racine mais l'existence du contrepoint toujours. Tout avance en même temps. En même temps ils jouent, en même temps ils sont le regard, en même temps la préface... Le Théâtre écoute. (Au cinéma, rien de plus beau dans un champ-contrechamp que de rester sur le visage de celui qui écoute.) Contrepoint, « superposition de mélodies distinctes ». Je n'arrive pas à envisager une distribution dite classique même si je ne sais pas si cela existe. Ou plutôt : je ne me pose pas la question mais je me pose la question d'un groupe capable de recevoir la confiance de Racine. De la soutenir, de s'y plonger, de s'y laisser prendre sans larmes, sans complaisance. Nous serons donc quatre femmes et un homme sur le terrain : Karyll Elgrichi, Pierre-Félix Gravière, Johanna Korthals Altes, Judith Périllat et moi-même.

Isabelle Lafon,
Décembre 2017

L'urgence de la parole

L'acte langagier est un engagement important dans le travail d'Isabelle Lafon. Ses créations naissent d'une urgence de la parole: ce peut être une nécessité de témoigner comme dans *Igishanga* ou de résister dans *Deux ampoules sur cinq*. Dans *Bérénice*, la question est de savoir qui prendra en charge l'annonce de la séparation. Il n'y a rien d'anodin dans cette situation bien au contraire. Il s'agit de prononcer les mots qui bouleverseront tout, c'est nommer ce que tout le monde suppose et redoute. Une fois que cette parole sera endossée puis énoncée, aucun retour en arrière ne sera possible. La parole est alors synonyme d'action car ce qui est dit engendre irrémédiablement ce qui est fait. Dans un second temps, Isabelle Lafon instaure un parallèle entre l'expression et la musique. Sans surprise quand on sait son intérêt pour la musicalité de la parole, elle se réfère au rap, au slam et à l'écriture survoltée de Kate Tempest. Le rap est en effet caractérisé par une rythmique précise et une expression scandée. Derek Attridge, spécialiste anglais des rythmes poétiques, déclare d'ailleurs que « comme les vieux vers anglais, les paroles de rap sont écrites pour être interprétées avec un accompagnement qui souligne la structure métrique du vers ».

Mais Isabelle Lafon évoque également la musicalité du silence, comme chez Bach où l'harmonie vient autant du saisissement que des moments de calme. Le silence est ici empli d'écoute, ce n'est jamais une quiétude creuse. Les confidents sont certes dans cette approche mais chaque protagoniste demeure en alerte.

Cette attitude d'être constamment aux aguets renvoie à la vigilance des athlètes. Les mots utilisés par Isabelle Lafon vont dans ce sens, puisqu'elle évoque «un ring» ou encore «le terrain» où vont s'affronter les interprètes. Nous pouvons supposer qu'ils se confronteront dans un match où ils lutteront en s'emparant des mots. Nous avons de nouveau une image organique puisque la vocifération des mots coûte, demande une implication physique. La parole devient action car elle transpire et s'approprie le corps de l'acteur.

3. LA MISE EN SCÈNE

Brouiller les frontières

Le travail d'Isabelle Lafon demeure sans cesse dans l'élan, le mouvement et se focalise sur l'alternance entre plusieurs extrémités. Le spectateur passe progressivement de l'ombre de la répétition à la lumière de la représentation. La scénographie marquée par cette table de travail, ce radeau auquel les comédiens ont parfois besoin de se raccrocher, évoque indéniablement cette étape de préparation, d'élaboration. Autour de cette table, il y a le théâtre nu, ce palais rappelant le combat irréversible que devront se livrer les personnages pour prendre la parole et se faire entendre. Mais en attendant cette échéance, il reste pour les comédiens un espace neutre de préparation, d'entraînement. Nous alternons sans cesse entre cette nécessité de prendre la parole et cet état d'instabilité, de quête que traversent les comédiens. Cela se voit très bien dans l'approche du texte de Racine, avec l'oscillation entre la pièce en alexandrins dont les acteurs s'emparent de manière très naturelle et l'entremêlement du récit, frôlant à certains moments le récit intérieur. C'est en menant la pièce à ces extrémités qu'Isabelle Lafon parvient à faire surgir l'étincelle porteuse de l'enjeu théâtral. Les traits d'esquisses ne sont pas gommés, *Bérénice* reste un *work in progress* où tout peut advenir; elle ajoute même qu'il s'agit d'une « mise en scène sans dénouement ».

L'éclatement de la distribution

Comme l'indique la distribution, il y a sur le plateau une majorité de femmes alors que *Bérénice* est une œuvre essentiellement masculine. Isabelle Lafon rompt de nouveau avec nos présupposés en attribuant à une femme un personnage masculin ou en assignant un même rôle à deux comédiennes. Nous ne sommes pas dans une adaptation classique mais dans l'expérimentation au profit de l'histoire. Isabelle Lafon écrit à ce propos: « *J'aime que Titus « l'Empereur » soit joué par Karyll, une jeune femme. J'aime que Pierre Félix joue Antiochus, celui qui commence la pièce par « Arrêtons un moment ». Antiochus qui pourrait raconter inlassablement la pièce. J'aime l'idée que Judith joue tous les confidents. Les confidents sont ces gens « de l'ombre » qui veillent sur l'histoire, qui poussent chaque personnage, ce sont nos « lumières ». J'aime l'idée que Johanna se fasse emporter par la course de Bérénice pendant les trois premiers actes. J'aime qu'emportée par sa soif de savoir, d'apprendre que Titus la quittera, elle s'écroule épuisée, comme un boxeur, à la fin de l'acte 3. Qu'elle demande à un personnage justement présent, joué par moi-même, qui peut-être a voulu cette nuit là entendre encore une fois toute l'histoire et encore une fois s'y fait prendre. Bérénice Johanna demande à Bérénice Isabelle de continuer. Elles sont profondément ensemble. Elles se soufflent l'une à l'autre ».*

Croquis préparatoires des costumes

Nelly Geyres, la costumière, a pensé l'élaboration des costumes en adéquation avec la distribution non-binaire de la pièce. Elle a donc orienté son travail sur cette androgynie de la silhouette qui se traduit plus spécifiquement par la féminisation du costume masculin. Nous pouvons également remarquer un parallèle entre les différents éléments caractérisant un genre précis et les usages vestimentaires du XVII^{ème} siècle.

Ces croquis ne sont que des étapes préparatoires et ne constituent pas les costumes définitifs du spectacle.



Personnage de Titus



Personnage de Bérénice





❖ Activité à proposer en classe:

Analyser les différents croquis réalisés en amont des répétitions par la costumière. Quelles différences pouvons-nous remarquer entre ces croquis et les costumes définitifs? Quels éléments vestimentaires pouvons-nous associer au genre masculin? Et au genre féminin? Comment ses éléments sont-ils utilisés et détournés? Dans quels buts?

IV. ANNEXE

I. MOTS CHOISIS PAR ISABELLE LAFON : NOTES AUX ACTEURS

« Un cinéaste raconte comment filmer le verre (pour que l'on voit sa matière). Il explique que pour filmer le verre il faut que l'on filme le verre qui se casse. Qu'on puisse sentir la matière, les éclats. Pour Bérénice j'ai l'intuition que c'est la même chose. Il faut prendre la matière en train « d'éclater ». Toujours voir d'où le théâtre surgit dans cette « terrible » pièce en alexandrins ».

Propos d'Isabelle Lafon

« Du feu au creux de la main » nous devons jouer avec cette idée.

Propos d'Isabelle Lafon

« Hier, nous sommes arrivés dans l'espace du grand plateau. Et j'ai eu envie de parler à l'équipe. Ce jour là voilà à peu près ce que j'ai dit : « C'est très beau, c'est certain mais je me suis demandée : d'où es-tu partie, toi, Isabelle ? D'où vient cette pièce pour moi ? Ce spectacle est venu – il n'y a pas de drame là-dedans – de cette nuit où Charlotte Delbo et ses camarades, à Auschwitz, ont joué *Le Malade imaginaire*. Et elles avaient répété. La table, que nous avons dans notre décor c'est ce radeau. Notre *Bérénice*, ce n'est pas quelque chose qui commence, c'est quelque chose qui a été répété donc nous continuons. (...) **Bérénice est un spectacle en préparation. C'est une mise en scène sans dénouement.** Et cette pièce, vous savez assez par vous-mêmes ce qu'elle porte de passions, d'émotion mais **elle parle beaucoup de la parole** : faire parler ses yeux, déclarer, entendre, écouter ou non la rumeur publique (ce qu'on dit de vous en gros), la parole, la langue, la bouche, parler pour soi, pour l'autre, dire, ne pas pouvoir dire, aimer quelqu'un et lui dire, vouloir quitter quelqu'un et ne pouvoir lui dire soi même donc demander à son meilleur ami de le faire ... **Et c'est central dans mon rapport au théâtre. Ça veut dire quoi se parler ?** La phrase centrale c'est quand Bérénice dit à Titus « DITES, PARLEZ ». Elle est celle qui n'a pas peur de dire, pas peur des larmes de dire. Il y a une impudeur chez Racine même si elle est couverte par l'alexandrin. Donc la pudeur se joue où? Cherchez, trouvez, ne trouvez pas votre pudeur, votre impudeur à vous.

Qui sont ils ? Nous ne sommes pas (et à vrai dire cela me semble à moi parfaitement normal) dans une configuration classique. « Normalement » il y a 4 personnages masculins: Titus, son confident Paulin, Antiochus, son confident Arsace et deux personnages féminins Bérénice et sa confidente Phoenice. Ici, nous sommes 4 actrices et un acteur. Nous sommes une « team » composée comme cela. J'avais envie de prendre différemment la pièce, de la construire avec la même bande qui répète depuis un an un autre spectacle *Vues Lumière* qui se jouera au Théâtre National de La Colline en mai (spectacle parti d'improvisations). (...)

Qui est la vraie Bérénice ? La vraie est partie depuis longtemps ou revient toujours « spectres mes compagnons ». Charlotte Delbo écrivit le 10 octobre 1972: « Les créatures du poète ne sont pas créatures charnelles, c'est pourquoi je les nomme spectres. Elles sont plus vraies que les créatures de chair et de sang parce qu'elles sont inépuisables. C'est pourquoi elles sont mes amis, nos compagnons, ceux grâce à qui nous sommes reliés aux autres humains, dans la chaîne des êtres et dans la chaîne de l'histoire. »

Propos d'Isabelle Lafon

2. EXTRAITS DE TEXTES COMPLEMENTAIRES

« J'ai un peu changé d'avis. En travaillant davantage, je me suis aperçu, après Phèdre, que le but de Racine – ce but a existé quand même! – devait être le naturel. Il me semble en avoir presque la preuve. Il y a, inclus dans les alexandrins, des morceaux entiers qui sont de l'ordre du naturel. Aussi étrange que cela puisse paraître, **il y a des phrases ordinaires qu'on ne perçoit pas comme telles parce qu'elles sont fauilées dans la forme la plus aigue, extrême, raffinée, implacable qu'est l'alexandrin. Un travail très fin des acteurs et du metteur en scène devrait maintenant consister à dégager le naturel. Sans abîmer, en aucune manière, la diction de l'alexandrin.** C'est le travail que j'ai commencé avec *Bérénice* et *Britannicus*, mais j'ai l'intention de formaliser encore davantage cette représentation-là.

- Mais comment « parler alexandrin »? Dans votre Phèdre, les vers étaient presque chantés. Que pensez-vous de ce qu'écrivait Barthes sur l'alexandrin, art musical qui dispense les acteurs d'avoir du talent?

- Je ne pense pas que Barthes ait perçu ce naturel dans Racine. Barthes a été nécessaire surtout à cause de la rupture que son livre a produite, je veux dire une rupture avec une certaine tradition universitaire. Mais sa glose est moins utile en elle-même que l'effet historique qu'elle a eu. L'alexandrin me paraît consubstantiel à la langue française. Ce n'est quand même pas par hasard s'il a connu une telle fortune! Il a pétri la langue. **Et l'alexandrin racinien ne tolère aucune faute. Il faut le dire vraiment, c'est-à-dire faire apparaître sa structure prosodique, et ne pas oublier la rime féminine!** Il a dans le jeu même des mots, des rimes masculines et féminines, un plaisir en quelque sorte érotique. Toute cette poésie est un entrecroisement, il faut absolument le donner à entendre, à sentir, physiquement ».

Antoine Vitez, *Dégager le naturel*

« Être aimé veut dire brûler. Aimer, c'est éclairer d'une huile inépuisable.
Être aimé, c'est passer. Aimer, c'est durer. »

Rainer Maria Rilke

3. L'EQUIPE ARTISTIQUE



KARYLL ELGRICHI- Comédienne

Elle débute au théâtre de l'Alphabet à Nice en 1993 puis intègre le cursus de l'École Claude Mathieu. Elle joue dans les spectacles de Jean Bellorini : *Karamazov*, d'après *Les Frères Karamazov* de Fédor Dostoïevski, *La Bonne âme du Se-Tchouan* de Bertolt Brecht ; *Tempête sous un crâne* d'après *Les Misérables* de Victor Hugo; *Uncle Vania* de Tchekhov ; *Paroles gelées* d'après Rabelais ; *Un violon sur le toit* ; *La Mouette* de Tchekhov. Ainsi que dans deux

mises en scène Jean Bellorini et Marie Ballet : *Yerma* de Frédéric Garcia Lorca et *L'Opérette, un acte de l'Opérette imaginaire* de Valère Novarina. En 2015, elle joue le rôle de Martine dans la création de Macha Makeïeff, *Trissotin ou Les Femmes Savantes*. Elle joue également dans *Les Précieuses ridicules* mise en scène par Julien Renon ; *Puisque tu es des miens* de Daniel Keene ainsi que *Et jamais nous ne serons séparés de Jon Fosse*, mise en scène de Carole Thibaut ; *L'Avare* de Molière, mise en scène de Alain Gauté; *Yerma*, mise en scène de Vincente Pradal à la Comédie-Française ; *Impasse des Anges* de et par Alain Gauté. Au cinéma, on la voit dans *P-A-R-A-D-A* de Marco Pontecorvo, *Je vous ai compris* de Franck Chiche, ainsi que dans des courts-métrages. Elle travaille auprès d'Ilana Navaro pour Arte Radio. En 2017, elle joue au Théâtre Gérard Philipe dans *Une Mouette* d'après Tchekhov, mise en scène par Isabelle Lafon. En 2017, elle joue dans *La Fuite!* de Boulgakov, mise en scène par Macha Makeïeff.



PIERRE-FELIX GRAVIÈRE - Comédien

Il suit sa formation de comédien au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris dans les classes de Jacques Lassalle et Dominique Valadié (promotion 2000). Il participe au *Noyau de comédiens* de Théâtre Ouvert (mises en voix et en espace de textes contemporains) avec Philippe Minyana; Joël Jouanneau, *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce ; Jean-Paul Delore, *Mélodies 6* d'Eugène Durif, Patrick Kermann, Sony Labou Tansi, Jean-Yves Picq et Natacha de Pontcharra. Il travaille avec Michel Didym dans *Le Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis ; Robert Cantarella, dans *Algérie 54 - 62* de Jean Magnan, dans *Dynamo* d'Eugène O'Neill, et dans *Les Travaux et les jours* de Michel Vinaver ; Julien Fišera dans *Titus tartare* d'Albert Ostermaier; Alain Françon dans *Les Voisins* de Michel Vinaver, *Platonov* et *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, *Chaise* d'Edward Bond, *l'Hôtel du libre échange* de Georges Feydeau, puis dans *Les Gens*

d'Edward Bond, *Toujours la tempête* de Peter Handke. En 2018, il joue dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare dans une mise en scène de Christophe Rauck.



JOHANNA KORTHALS ALTES -Comédienne

Formée à la School for New Dance Development à Amsterdam, à l'École Régionale d'Acteurs de Cannes et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, elle joue régulièrement sous la direction de Robert Cantarella (*Aura- Compris*, *Hippolyte* de Robert Garnier, *Ça va* de Philippe Minyana, *Le Chemin de Damas* d' August Strindberg, *Dynamo* d' Eugene O'Neill, *Algérie 54-62* de Jean Magnan, *Onze Septembre* et *Les Travaux et les jours* de Michel Vinaver, *Pièces* de Philippe Minyana). Elle a joué également sous les directions de Frédéric Fisbach (*Les Feuilletés d'Hypnos* de René Char), Marielle Pinsard (*Pyrrhus Hilton*), de Béatrice Houplain, de Matthew Jocelyn

(*Dans l'intérêt du pays*), Célia Houdart, Éric Vigner (*L'École des femmes*) ou Bernard Sobel (*Les Nègres* de Jean Genet). En 2012, elle joue dans *Laissez-nous juste le temps de vous détruire* d'Emmanuelle Pireyre dans une mise en scène de Myriam Marzouki puis dans *Le Début de quelque chose* et *Ce qui nous regarde* écrit et mis en scène par Myriam Marzouki. En 2015, elle jouera au cinéma dans *Francofonia*, réalisé par Alexandre Sokourov. Elle joue dans les mises en scène d'Isabelle Lafon : *Journal d'une autre*, *Deux ampoules sur cinq* d'après *Notes sur Anna Akhmatova* de Lydia Tchoukovskaïa, dans *Une Mouette* d'après Tchekhov et *Let me try* d'après Virginia Woolf.



JUDITH PÉRILLAT - Comédienne

Formé au studio Pygmalion, Judith Périllat a suivi les cours d'art dramatique de l'Atelier Théâtre du Tourtour dispensés par Claudine Gabay. Elle a également pris part aux ateliers d'Isabelle Lafon, René Loyon, Claudie Decultis, Marie Piémontese, Françoise Lepoix, Emmanuel Vérité. Elle a joué sous la direction de Claudine Gabay (*Agatha* de Marguerite Duras, *Oncle Vania* de Tchekhov, *La Dame de la mer* d'Ibsen) de René Loyon (*Le Bus* de Lukas Bärfuss), de Mylène Haranger (*Le Chant du tournesol* de Irina Dalle), Jean Lecouëdic (*Le Triomphe de l'amour* de Marivaux, *Phèdre* de Racine) et Jean Kerr (*Les Onze Voies de fait* de Bernard Noël). Soprano dramatique, elle pratique le chant classique, on a pu l'entendre dans *En Italique* de Coralie Fayolle et Jean-François Maenner à l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille,

En l'amoureux Vergier avec l'Ensemble de Gaelis. Elle joue dans les mises en scène d'Isabelle Lafon : *Une Mouette* et *Nous demeurons*.

MARION CANELAS – Assistante à la mise en scène

Diplômée en dramaturgie à l'université Paris III-Sorbonne nouvelle après une formation de comédienne et des études littéraires, Marion Canelas a été lectrice pour les éditions Actes Sud-Papiers puis attachée au secrétariat général de l'Odéon-Théâtre de l'Europe sous la direction d'Olivier Py. Elle a assisté des auteurs tels qu'Aziz Chouaki ou Hermas Gbaguidi tandis qu'elle devenait rédactrice pour le TGP-CDN de Saint-Denis avant de rejoindre l'équipe du Festival d'Avignon. Parallèlement, elle a réalisé avec Tom Menigault un portrait radiophonique pour Arte radio et écrit une pièce, *Les Parages*, sélectionnée par le festival textes en cours en 2016. Collaboratrice d'Isabelle Lafon depuis 2015, elle a également participé aux côtés de Jean Bellorini à la réalisation de l'exposition *Habiter le campement* conçu par Fiona Meadows.

4. BIBLIOGRAPHIE

VITEZ, Antoine, Le théâtre des idées, Gallimard, Paris, 1991

BARTHES, Roland, Sur Racine, Seuil, Paris, 1963

ATTRIDGE, Derek, Poetic Rhythm An Introduction, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 90

5. SITOGRAPHIE

VIALA, Alain, La querelle des Bérénices n'a pas eu lieu, Littératures classiques, 2013/2 (N° 81), p. 91-106.

URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2013-2.htm-page-91.htm>

Extrait radiophonique n°1: Bérénice de Racine mis en scène par Antoine Vitez en 1980

URL: <https://fresques.ina.fr/enscenes/liste/recherche/b%C3%A9r%C3%A9nice/s#sort/-pertinence-/direction/DESC/page/1/size/10>

Extrait radiophonique n°2: Bérénice de Racine par la Comédie Française, le 19/11/17

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/berenice-de-racine>