



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

‘ ‘Bérénice’ ’ (1670)

Tragédie en cinq actes et en vers de Jean RACINE

pour laquelle on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

les sources (page 3)

l'intérêt de l'action (page 7)

l'intérêt littéraire (page 12)

l'intérêt documentaire (page 17)

l'intérêt psychologique (page 17)

l'intérêt philosophique (page 25)

la destinée de l'œuvre (page 27)

l'étude de la pièce, scène par scène (pages 34-68).

Bonne lecture !

RÉSUMÉ

Acte I

Scène 1. À Rome, Antiochus, le roi de Comagène, ancien compagnon d'armes du nouvel empereur, Titus, et ancien amant de Bérénice, la reine de Palestine que le Romain a emmenée à Rome après la conquête de la Judée, et qu'il est sur le point d'épouser, envoie son confident, Arsace, la chercher.

Scène 2. Resté seul, Antiochus frémit à l'idée de voir pour la dernière fois avant son départ celle qu'il aime en secret depuis cinq ans, et qu'il ne peut supporter de voir épouser Titus. Doit-il se taire ou lui déclarer ses sentiments?

Scène 3. Arsace revient, et essaie de le convaincre de rester.

Scène 4. Bérénice arrive, radieuse et rassurée car, 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. Plus surprise qu'offensée dans sa gloire et déçue dans son amitié, elle reçoit froidement cet aveu, et le laisse partir.

Scène 5. La confidente de Bérénice, Phénice, lui reproche de ne pas avoir gardé en réserve cet amoureux fidèle, au cas où Rome ferait obstacle à son mariage avec Titus, car le peuple romain entretient une vieille haine contre la royauté, et le sénat est hostile à toute union avec une reine étrangère. Émue par le souvenir de la gloire de Titus pendant la cérémonie funèbre où son père, l'empereur Vespasien, avait été déifié, Bérénice repousse les arguments de sa confidente, et veut voir Titus.

Acte II

Scène 1. Titus paraît et renvoie sa suite.

Scène 2. Avec son confident, Paulin, il analyse les raisons qui le poussent à ne pas épouser Bérénice, au mépris de ses promesses et de leur passion commune. Comme il interroge Paulin sur ce que pense Rome de son mariage avec une reine étrangère, il apprend que la ville, bien qu'elle garde le silence, n'est pas favorable à cette idée. Titus révèle que, refusant surtout de bafouer la loi romaine, il a pris la décision de sacrifier à sa gloire celle qu'il aime. Mais il ne sait pas comment le lui annoncer, et est désespéré.

Scène 3. On annonce la venue de Bérénice, et Titus chancelle.

Scène 4. Alors que Bérénice est toute confiante, il se montre réservé et affligé, incapable aussi de répondre clairement à ses demandes étonnées et pressantes. S'interrogeant sur l'attitude de son amant, elle se trouble, se plaint.

Scène 5. Avec sa suivante, Bérénice, inquiète de la brusque fuite de Titus et de son silence, en cherche les raisons. Elle parvient à se rassurer en pensant qu'il sait quelque chose de l'amour d'Antiochus, qu'il en éprouve de la jalousie.

Acte III

Scène 1. Antiochus et Titus se rencontrent enfin. L'empereur s'étonne du départ précipité de son ami mais n'en demande pas la raison. Il le charge de délivrer à Bérénice le message d'adieu et de départ qu'il n'a pas osé lui adresser lui-même, de lui expliquer sa décision, puis de la ramener en Orient.

Scène 2. Alors qu'Arsace se réjouit, 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.

Scène 3. Bérénice entrant en scène à ce moment force à parler Antiochus : il lui révèle la volonté de Titus de se séparer d'elle. Elle éclate en reproches haineux, se refuse à le croire, le bannit pour toujours de sa vue, et, avant de sortir, effondrée, demande à voir Titus.

Scène 4. Antiochus attend pour partir la nuit et la confirmation que la reine n'a pas, par désespoir, cherché à attenter à ses jours.

Acte IV

Scène 1. Dans un bref monologue, Bérénice nous révèle son profond et douloureux désespoir.

Scène 2. Alors que Phénice lui dit avoir vu l'empereur en pleurs, Bérénice refuse de se changer car elle pense que seule l'image visible de sa douleur peut le toucher.

Scène 3. Titus envoie Paulin voir Bérénice, et reste seul.

Scène 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.

Scène 5. Bérénice survenant, ils sont tous deux en larmes dans leur dialogue déchirant. Bérénice tente de le fléchir. Titus, qui est prêt à céder, après un moment de douloureuse incertitude, parvient à s'ancrer dans sa résolution, à parler le langage du devoir : il respectera la loi de Rome. Bérénice, qui, elle, parle le langage de l'amour, ne comprend pas que l'empereur ne soit pas maître de son destin. Après s'être déclarée prête à rester auprès de lui comme concubine, elle retrouve sa fierté, et sort, menaçante, annonçant sa mort prochaine, où elle voit la seule issue.

Scène 6. Bouleversé par cet échange, et déchiré par les appels de Bérénice, Titus se compare à Néron, et s'égaré dans la douleur.

Scène 7. Antiochus lui fait des reproches, et l'encourage à aller voir la reine.

Scène 8. Un Romain, Rutile, annonce que les corps constitués de Rome arrivent au palais. Encouragé dans sa décision par Paulin, Titus choisit de les recevoir, malgré l'irruption d'Antiochus, désespéré, qui l'incite encore à venir voir Bérénice.

Scène 9. Arsace écoute Antiochus exprimer son désespoir.

Acte V

Scène 1. Arsace, heureux, est en quête de son maître.

Scène 2. Il annonce à Antiochus, qui n'osait plus espérer, que Bérénice s'apprête à quitter Rome.

Scène 3. Titus invite Antiochus à être pour la dernière fois le témoin de l'amour qu'il voue à sa maîtresse.

Scène 4. Antiochus, pensant qu'il s'agit d'une réconciliation, sort, décidé à mourir.

Scène 5 : Bérénice veut partir sans écouter Titus, qui pourtant affirme l'aimer plus que jamais. Pendant qu'elle lui renouvelle ses reproches, il apprend par une lettre qu'il lui arrache que son départ est feint, et qu'elle veut mourir. Il envoie Phénice chercher Antiochus.

Scène 6. En une longue tirade, Titus indique qu'il ne fléchit pas dans sa résolution, répète que son amour pour Bérénice est plus fort que jamais, mais répète aussi que la raison d'État exige d'eux une rupture, ajoutant pourtant que, hébété de douleur, il est capable de tout, même du suicide.

Scène 7. Les trois héros étant réunis pour la première et dernière fois, Antiochus avoue à Titus qu'il fut son rival malheureux, reconnaît qu'il a fini par se résigner à la séparation, mais annonce son désir d'en finir avec la vie. Devant le désespoir des deux hommes, Bérénice se ressaisit : elle décide de partir, sans se donner la mort ; elle vivra pour que les deux hommes vivent ; enfin, elle exprime le souhait que subsiste le souvenir de leur malheureuse histoire.

Analyse

Sources

Les personnages principaux évoqués dans "*Bérénice*" sont des figures historiques évoquées par les historiens antiques. Racine avait une connaissance directe de ces auteurs, qu'il pouvait lire dans le texte original puisque ses maîtres, Lancelot et Nicole, lui avaient appris le grec et le latin.

Les principaux écrits qui ont pu l'inspirer sont :

- Les "*Vies des douze Césars*", de l'historien latin Suétone (vers 69- vers 126), où l'on trouve les biographies de Vespasien et de Titus.

- Les "*Histoires*" de l'historien latin Tacite (55-120) où sont décrits les bouleversements politiques qui ont agité Rome en 69-70 après J.-C..

- *“Les antiquités juives”* et *“La guerre des Juifs”*, textes en grec de l'historien juif Flavius Josèphe (37-100).
- L'*“Histoire romaine”* de Dion Cassius (vers 155-vers 235), historien latin d'expression grecque, dont les livres concernant cette période ne nous sont pas parvenus.

L'Empire romain, qui avait étendu sa domination sur le Moyen-Orient, l'avait divisé en des royaumes dont il avait dessiné les frontières, y exerçait le pouvoir par l'entremise de procureurs, fut, de César à Hadrien, obsédé par les problèmes que lui créait cette région. Parmi ces royaumes dont les rois étaient en quelque sorte des «collabos», il y avait celui de Comagène et celui de Judée qui connaissait beaucoup d'agitation. En 66, ses habitants, les Juifs, se révoltèrent contre le procureur. Aussi, en 67, l'énergique général romain Vespasien fut-il nommé légat de Judée. Il mata la révolte, et pacifia le pays. Il était accompagné de son fils, Titus, qui avait été fort débauché dans sa jeunesse, du fait de l'influence de Néron à la cour duquel il avait été élevé (aspect dont Racine sut tirer parti, par exemple dans les vers 506-508) mais dont la trajectoire allait être inverse de celle du «*monstre naissant*».

Alors âgé de vingt-six ans, il tomba amoureux de la sœur du roi Hérode Agrippa II, la princesse Bérénice, qui en avait quarante et un, étant née en 28, soit avant la mort du Christ. Elle était la petite-fille d'Hérode le Grand (à qui l'Évangile selon saint Mathieu attribue le massacre des saints Innocents), la fille d'Hérode Agrippa Ier (responsable de la mort de Jacques le Majeur et de l'emprisonnement de saint Pierre, selon les *“Actes des Apôtres”*), la nièce d'Hérodiade (qui obtint la tête de saint Jean-Baptiste sur un plateau d'argent). Ce fut devant elle et son frère que saint Paul présenta sa défense à Césarée, en 59.

En juillet 69, Vespasien fut proclamé empereur par les légions d'Orient. Il revint en Italie, où il allait restaurer l'Empire ruiné par la guerre civile (66 à 70), laissant le commandement militaire de la Judée à Titus, qui acheva la terrible répression de la révolte des Juifs par le siège de Jérusalem en 70, ayant alors pour allié le roi de Comagène, Antiochus, qui montra du courage sinon de la témérité (ce qui est évoqué par Arsace aux vers 100-114). Le temple fut définitivement détruit, les Juifs ravalés au rang de «*dediticii*», soit «ceux qui sont rendus à merci», leurs terres étant déclarées biens impériaux. Titus rentra à Rome en 70, célébra son triomphe de conquérant. Son père, monarque absolutiste, ayant instauré le système de succession dynastique, le choisit, car il était l'aîné de ses fils, pour successeur ; l'associa à l'Empire.

En 75, Bérénice vint retrouver Titus. Selon Flavius Josèphe, elle était une reine courageuse et habile, qui avait contracté des alliances politiques, avait fait épouser par sa sœur, Drusilla, le nouveau procureur romain de Judée, Félix, (Racine y fit allusion dans les vers 405 à 408). Mais il indiqua aussi qu'intrigante et sachant jouer de son charme, elle eut un fiancé, deux maris et peut-être une relation avec son frère, d'où la désapprobation des Romains pour «l'incestueuse Bérénice». Il ajouta : «Elle était à cette époque dans tout son éclat [...]. Elle fut logée au palais, et commença à coucher avec Titus. On pensait qu'elle allait l'épouser, car en tout elle se comportait comme si elle était sa femme.»

Mais, en 79, à la mort de Vespasien, qui fut marquée par une «apothéose», cérémonie où l'on brûlait le corps de l'empereur défunt et où on le déifiait il monta sur le trône, la pièce de Racine se passant huit jours après. Comme il avait été, dans sa jeunesse, un fêtard violent et passionné, un débauché notoire participant aux orgies de Néron, et que, de plus, il était épris d'une princesse étrangère, on pouvait craindre que son règne soit sanguinaire. Pourtant, une fois au pouvoir après la mort de son père, il fut comme brutalement métamorphosé, doté d'une nouvelle lucidité, ne montra plus que des qualités. Comme, pour les historiens anciens, la vérité objective des faits importait moins que l'effet sur les lecteurs de leur exemplarité morale,

- Flavius Josèphe indiqua : il «ne commit plus de meurtres et ne fut plus asservi à ses amours : il fut chaste, malgré le retour de Bérénice à Rome» ; il ne voulut plus être que le bienfaiteur de l'Empire, ne signant aucune condamnation à mort pendant son règne qui fut béni.

- Suétone, pour qui la relation entre Titus et Bérénice était fondamentalement sensuelle, s'employa aussi à souligner l'émouvante et admirable conversion du jeune empereur, racontant qu'alors qu'on dénonçait son «avarice», sa «cruauté», son «goût immodéré du plaisir» et «ses moeurs, à cause de

sa horde de mignons et d'eunuques, et aussi en raison de son amour connu de tous pour la reine Bérénice, à qui même, dit-on, il avait promis le mariage», qu'«on disait ouvertement que ce serait un autre Néron», il manifesta une volonté de continence, et fut surnommé «l'amour et les délices du genre humain».

Surtout, devant l'opposition des Romains, chez lesquels, en dépit de l'institution de l'Empire, persistait le vieil esprit républicain, l'hostilité aux rois et reines («*Rome hait tous les rois et Bérénice est reine*» [vers 296]), qui étaient animés d'un chauvinisme sinon un racisme fondé sur l'orgueil, qui se méfiaient de l'Orient suspect de débauches, et de ses princesses depuis que Cléopâtre avait séduit Antoine (voir vers 376-412), il renonça à épouser Bérénice. Selon Suétone, dont le récit correspondait à sa tendance de poète soucieux d'émouvoir, et de moraliste qui expliquait les comportements par le rapport de la passion et de la conscience, cet amoureux douloureusement héroïque, «la renvoya aussitôt de Rome, malgré lui, malgré elle» («*Dimisit invitus invitam*»), formule assez belle pour mériter d'être forgée sans avoir besoin d'être vraie, et qui permit à l'historien de gommer les aspects peu reluisants des deux héros. Racine partit donc de cette célèbre formule, grâce à laquelle cette séparation devint un mythe émouvant et exemplaire.

Comme cette rupture eut lieu au tout début de son règne, on peut supposer que, à travers l'exercice du pouvoir, il ne voulut avoir pour ses peuples qu'une bonté extrême, et qu'il continua de vivre ainsi, dans une sorte de sacerdoce amoureux, son amour pour Bérénice. Ce qu'il n'avait pu lui donner, il l'aurait offert à ses sujets ; il aurait mis en pratique dans son règne tout ce que Bérénice lui avait donné à travers son amour absolu : douceur, chaleur, tendresse, empathie, soutien.

Or, après le départ de Bérénice, comme si se déchaînait la formidable énergie noire créée par la rupture entre eux, le sort s'acharna sur Rome et l'Italie. Pendant les deux années du règne de Titus, et donc de l'absence de Bérénice, la ville fut dévastée par un nouvel incendie, des épidémies meurtrières décimèrent la population, et le Vésuve engloutit Herculaneum et Pompéi sous sa lave.

Bérénice, qui, dans la pièce, promet à Titus de ne pas se donner la mort, mourut pourtant en 79, l'année de sa rupture avec lui, et de son départ précipité de Rome. On peut supposer que son exil amoureux la tua plus sûrement qu'elle ne l'aurait fait elle-même. Titus lui survécut deux ans, mourant en 81, à 40 ans, et laissant le trône à son frère, Domitien, puisqu'il n'avait aucun descendant.

Le sacrifice de Titus et de Bérénice intéressa fort les moralistes du XVII^e siècle, qui étaient hostiles aux entraînements de l'amour et plus généralement aux passions.

Nicolas Coëffeteau (1574-1623) donna le ton dans son '*Histoire romaine*', onze fois éditée de 1623 à 1670 : pour lui, Titus «donna aussi congé à la reine Bérénice, quoiqu'avec un regret égal de part et d'autre ; mais l'amour de la gloire fut plus puissant que les attraites de la volupté».

Contre l'évidence historique, les successeurs de Coëffeteau allaient remplacer cette volupté par une passion moralement admirable, évitant (bienséance oblige) le problème des relations physiques.

Dans la première partie de ses '*Peintures morales*' (1640, une quatrième édition sortit en 1669), consacrée aux passions et à la nécessité de les modérer, le Père Le Moyne développa, entre autres exemples, celui de «Tite et Bérénice». Selon lui, leur amour, dont il fit un vif éloge, se heurta à l'hostilité des Romains. Tite, qui «aimait glorieusement et en conquérant», fut tenté de réagir par la violence. «Sa passion pourtant ne le mène pas si loin que la raison ne le fasse enfin revenir. Il se résout de mettre le prince au-dessus de l'amant, de faire céder ses inclinations particulières aux devoirs publics [...]. Cette résolution n'entra pas en son cœur sans y faire une grande plaie. Bérénice ne fut pas moins blessée que lui, ni n'en versa moins de larmes [...]. Néanmoins, la nécessité fut la plus forte», Titus s'imposa la continence, et ils eurent le courage de maîtriser leur douleur.

Dans '*Les femmes illustres*' de Georges de Scudéry (1642, une cinquième édition sortit en 1667), recueil qui se compose de vingt «harangues héroïques», probablement rédigées par sa sœur, Madeleine, et qui sont adressées par des femmes célèbres de l'Antiquité à l'homme auquel leur nom est associé, il y en a une, la '*Harangue VIII*', que prononce Bérénice devant un Titus en larmes, à qui l'hostilité des Romains aux étrangères et l'impitoyable «raison d'État» interdisent de songer à son bonheur. Elle commence par plaindre son amant qui est «infiniment affligé». Elle, qui a toujours

pensé «que l'amour [...] quand l'objet en était honnête [...] inspirait encore une nouvelle ardeur d'acquérir de la gloire», maîtrise sa propre douleur, et, en fière héroïne, assume la séparation parce qu'elle est convaincue d'être exclusivement aimée à jamais : «Vous donnerez une femme à l'illustre Titus [...] ; mais vous ne donnerez point de rivale à Bérénice», qui «doit être votre seule passion». Elle ajoutait : «Je trouve quelque raison de me consoler, puisque je quitte Titus, et que ce n'est pas lui qui me quitte» - «Je suis assurée de posséder toujours votre coeur, et c'est par cette pensée que je puis espérer vivre dans mon exil.» Racine aurait donc pu trouver son dénouement dans cette assurance d'être aimée qui permet à Bérénice d'accepter la séparation (voir vers 1479-1488).

Le thème, pathétique à souhait, de la séparation amoureuse fut encore illustré par un grand nombre d'oeuvres du temps, romans (en particulier, un roman inachevé de Segrais, publié en 1648-1649) et ballets de cour.

Comme on le voit, dès 1640, l'histoire de Titus et Bérénice était un modèle d'amour autant que d'héroïsme. Or, dans les décennies suivantes, la crise des valeurs allait renforcer l'aspiration au bonheur personnel : le comportement de Titus allait devenir un problème plutôt qu'un idéal, un sujet possible de tragédie et non plus seulement de leçon de morale héroïque.

Dans la préface de sa pièce, Racine cita une autre source de son oeuvre, indiquant qu'elle est bâtie sur le même plan que «*la séparation d'Énée et de Didon dans Virgile*». En effet, l'«*Énéide*» de Virgile (70-19 av. J.-C.), raconte comment Énée, rescapé de l'incendie de Troie, parvient, au prix d'un long périple en Méditerranée, à gagner l'Italie, où les dieux lui ont ordonné de fonder une nouvelle dynastie. Cependant, en route, au quatrième livre, il aborde à Carthage où il est accueilli par la reine Didon. Il répond bientôt à l'amour qu'elle lui témoigne, et coule auprès d'elle des jours heureux, quand Mercure (messager de Jupiter) vient lui rappeler la volonté des dieux. Renonçant alors à son amour, il annonce son départ à la reine dans une scène qui peut évoquer l'entrevue de Titus et de Bérénice (V, 5). Les reproches formulés par Bérénice rappellent ceux de Didon, cette autre reine d'origine orientale abandonnée bien malgré elle et un peu malgré lui par Énée, dont la décision est comparable à celle de Titus, étant inspirée par une raison d'État qui masque peut-être une lassitude amoureuse. Enfin, elle prend les devants et interpelle Énée (IV, vers 305-361).

D'autre part, Racine aurait pu vouloir, avec «*Bérénice*», faire une manière de compliment à Louis XIV. L'éclat de l'Empire romain sous Titus pouvait évoquer celui du Roi-Soleil après la paix d'Aix-la-Chapelle (1668). La majesté de Titus, sa générosité, ses amours n'étaient pas sans le rappeler. Surtout, le renvoi de Bérénice par Titus pouvait faire allusion à deux ruptures amoureuses auxquelles avait été contraint le jeune roi.

En 1654, il avait rencontré Marie Mancini, la nièce de Mazarin. Les deux jeunes gens étaient tombés passionnément amoureux l'un de l'autre deux ans plus tard. Mais, en 1659, un mariage politique fut imposé à Louis XIV : il devait épouser l'infante d'Espagne. Il résista d'abord, entre juin et septembre 1659, aux objurgations de la reine-mère et du cardinal-ministre Mazarin qui lui écrivait : «Je vous en conjure pour votre gloire, pour votre honneur, pour le service de Dieu, pour le bien de votre royaume». Puis il finit par céder. Marie s'exila à Brouage, en Charente-Maritime, lieu choisi par le cardinal. Au moment de son départ, le roi fondit en larmes, et Marie lui dit : «Sire, vous êtes roi, et vous pleurez», anecdote rapportée par plusieurs témoins, avec de légères variantes («Je pars, sire, et vous êtes le roi», fit dire à Marie un texte publié en 1665). Louis XIV avait, comme Titus, triomphé de sa passion par un renoncement douloureux.

D'autre part, Louis XIV avait une cousine, Henriette d'Angleterre (fille du roi Charles Ier d'Angleterre et d'Écosse et de la reine Henriette de France, qui, du fait de la guerre civile, avait dû, déguisée en paysanne, fuir le pays pour rejoindre les réfugiés anglais à la cour de Louis XIV, dont elle était la cousine germaine), dont il avait gardé un souvenir mitigé car elle était une fillette maigrichonne et peu attirante. Il lui fit épouser, le 31 mars 1661, l'année même où il prit réellement le pouvoir en mains, son frère, Philippe d'Orléans, homosexuel notoire. Mais, lorsqu'il la rencontra quelque temps avant le mariage, il eut l'agréable surprise de découvrir qu'elle était devenue une belle jeune fille. Aussi, en mai 1661, lorsque la cour se retira à Fontainebleau pour que la reine Marie-Thérèse puisse se

reposer pendant sa grossesse, ils furent de plus en plus proches, au point qu'on les soupçonna un temps d'être amants, sans que rien n'ait jamais été clairement prouvé. Il est certain qu'elle fut la reine incontestée de nombreuses fêtes que Louis XIV donnait. Il subit les remontrances de la reine-mère, et, surtout, tomba amoureux de Louise de La Vallière qu'ils avaient justement choisie pour leur servir de paravent.

Ce genre de «clés» était propre à enchanter le public de l'époque. Mais il faut signaler que le premier rapprochement que nous connaissions entre Bérénice et la rupture avec Marie Mancini date de 1709... Et puis était-il opportun de rappeler à un roi dont les brillants adultères affligeaient sa femme et les dévots, et nourrissaient les satires clandestines, qu'il avait jadis maîtrisé sa passion? Il ne faut pas confondre source ou allusion et coïncidence, ni chercher le sens d'un chef-d'oeuvre de portée universelle dans une anecdote ponctuelle.

Il reste que Racine s'appropriä bien le sujet des amours de Titus et de Bérénice, et qu'il l'adapta très habilement.

Intérêt de l'action

Le sujet de "*Bérénice*", dans son thème comme dans son orientation, paraît aux antipodes de ceux des autres tragédies de Racine, "*Alexandre*" mis à part. La pièce ne leur est comparable que si on y enlève les personnages les plus marquants (Néron et Agrippine, Roxane, Mithridate ou Phèdre), pour n'y laisser que le couple central des amants, dont l'amour réciproque est une situation exceptionnelle chez Racine, le devoir de conscience auquel ils se soumettent n'ayant pas d'équivalent exact ailleurs. En effet, ses autres tragédies étaient caractérisées, sauf chez quelques figures idéales (Junie, Monime et Xipharès), par la violence meurtrière d'une passion qu'on n'arrivait pas à maîtriser, même quand on le voulait intensément comme Phèdre, sauf à l'instant de la mort, comme Mithridate. Entre les violences plus ou moins vicieuses de "*Britannicus*" et celles de "*Bajazet*", et même dans l'ensemble de l'oeuvre de Racine, qui est dominée par la passion tyrannique, qui menace les innocents et souvent les assassine, "*Bérénice*" fut une exception morale originale, car, ici, le désir est généreux, l'amour est réciproque, l'idéal, loin d'être inaccessible, est inscrit dans le coeur et la conscience des êtres.

Cependant, la pièce présente, comme "*Andromaque*", une chaîne des amours contrariés : Antiochus, nouvel Oreste, aime Bérénice, nouvelle Hermione qui n'aime que Titus, qui se veut aussi fidèle que la veuve d'Hector à une obligation supérieure, tend vers un idéal de grandeur romaine difficile à préciser mais dont la conséquence la plus sûre est qu'il se détourne de Bérénice. Si, dans cette chaîne, Antiochus occupe la place la pire : la dernière, où l'on aime sans être aimé de quiconque, il est indispensable au mouvement de l'intrigue, étant le nécessaire intermédiaire entre Titus et Bérénice, celui sans qui le couple perdrait tout ensemble son recours et son reflet ; Titus ne parvenant d'abord pas à dire à Bérénice ce qu'il veut lui dire, il permet à l'action d'avancer.

Par contre, "*Bérénice*" s'oppose à la pièce complexe et à la forte intrigue qui la précéda, "*Britannicus*". Après une passion impériale naissante et imprécise qui s'impose à l'Empire, une passion est sacrifiée à l'Empire ; après Néron, empereur monstrueux, Titus est l'empereur idéal ; après une galanterie perverse, on trouve une galanterie très pure où les amants sont en quête d'un amour parfait.

Racine indiqua dans sa préface qu'il avait trouvé un sujet «extrêmement simple», ce qui, au XVIIe siècle, signifiait qu'il ne comporterait pas trop d'événements, précisant : *«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»*.

En fait, la simplicité qu'il revendiquait était une tendance de l'époque : depuis 1630, une discipline restrictive s'était de plus en plus imposée ; entre 1650 et 1680, on ne s'intéressait plus surtout aux actions, mais aux états d'âme, et l'on ne croyait plus que les humains puissent réaliser de grandes choses par leurs entreprises, considérées comme vaines et gangrenées par leurs passions ; on n'appréciait plus l'extraordinaire, mais une discrète élégance.

Vantant «une tragédie si peu chargée d'intrigues», affirmant même : «Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien», Racine composa avec "Bérénice" sa tragédie la plus intime. Ne comptant que 1506 vers contre une moyenne de 1688 ailleurs (si l'on ne tient pas compte d'"Esther"), elle est la plus linéaire qu'il ait écrite, la plus ramassée, la plus épurée, la plus dépouillée d'incidents. Les faits qui se déroulent sous les yeux des spectateurs sont réduits au minimum. Alors que le dramaturge aurait pu procéder par revirements et coups de théâtre successifs pour unir puis éloigner successivement les deux personnages, il ne fit intervenir aucun événement extérieur à l'action et qui aurait pu lui faire de l'ombre, aucun coup de théâtre, le rôle du hasard étant réduit à la lettre arrachée à l'héroïne, et qui informe Titus de son projet de suicide, le seul revirement étant l'acceptation de la reine, qui fait le dénouement. Il n'y a même que peu d'affrontements verbaux (vers 909-916, 1040-1121, 1175-1197, 1303-1362). On déplore tour à tour les affres du désespoir amoureux, sans menacer son fauteur de sanglantes représailles, sans qu'il y ait de violence extériorisée dans les affrontements entre les personnages qui se séparent à la fin en gémissant un «*Hélas !*», mais en se jurant de vivre.

On pourrait aller jusqu'à dire qu'il ne se passe rien dans une pièce que Racine étendit pourtant sur cinq actes, dont la trame narrative se résume ainsi : l'empereur aime une reine, mais les lois de l'Empire lui interdisent de l'épouser ; il doit signifier la rupture à son amante, mais a du mal à le faire. Mais, tout se passant dans les âmes, dans les paroles, dans les silences, cela demande du temps.

Cet obstacle extérieur qui empêche l'union de deux amants dont l'amour est partagé est apparu avec la mort de Vespasien qui, au lieu de les libérer, provoque une crise qui est de courte durée, mais dominée par une incertitude grandissante dont rend compte un enchaînement des scènes qui semble moins rationnel à mesure qu'on s'approche du dénouement, et contribue à donner à chaque acte sa tonalité propre.

À l'acte I, acte d'exposition qui présente la situation, les liens qui unissent les différents personnages, la pièce commence quand, pour Antiochus et pour Titus, il n'est plus possible de se taire, comme l'un le fait depuis cinq ans, et l'autre depuis huit jours. Antiochus a hâte de déclarer son amour, et de notifier son départ (I, 4). Surtout, Titus, «*désabusé*» d'une «*aimable erreur*» (vers 46) à laquelle il a bien du mal à renoncer, pris entre l'amour et le devoir (la soumission au trône, à Rome avec ses lois et son mépris des reines), a décidé d'annoncer une nécessaire séparation. Au cours des derniers jours, Bérénice, qui espérait épouser Titus et devenir impératrice, s'était inquiétée. Mais, depuis cette nuit, elle est pleinement rassurée... précisément pour la raison qui va l'accabler :

«Le temps n'est plus, Phénice, où je pouvais trembler :

Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à parler.» (vers 297-298).

L'acte II, où il y a peu de scènes et concentration sur les relations entre Titus et Bérénice, est marqué par la décision de celui-ci de lui signifier son congé, qu'il affirme lors de sa conversation avec Paulin, mais que, dans une rencontre vite écourtée, qui reste ambiguë (II, 4), il ne peut exprimer à Bérénice, ce qui fait qu'elle est encore plus inquiète. Titus doit donc avoir recours à un stratagème ; un intermédiaire est donc indispensable : ce sera Antiochus.

À l'acte III, Antiochus est donc au centre de l'action : présent dans toutes les scènes, à la scène 3 que les scènes précédentes et suivantes ne font qu'encadrer, il apprend à Bérénice qu'elle doit partir, mais cette annonce inquiétante paraît à celle-ci récusable, puisque faite par un rival intéressé, dont elle sait qu'il l'aime.

À l'acte IV, qui est chaotique, ce rythme brisé traduisant l'agitation qui s'empare de Bérénice, l'action et l'émotion culminent, comme c'est toujours le cas à cette étape des tragédies classiques, car la perspective du suicide obsède les trois personnages à partir du milieu de l'acte (vers 1125, 1200, 1227-1234, 1360, 1385-1386, 1407-1410, 1415-1422, 1459-1468, 1473-1474), et toutes les scènes secondaires sont destinées à encadrer la scène 5, moment de l'explication tant attendue, l'habileté du dramaturge ayant été de la retarder jusqu'à la fin de l'acte où la tension atteint son paroxysme, Titus, pour la seule fois de la pièce, disant clairement à Bérénice qu'il la renvoie.

À l'acte V, encore plus chaotique (la tension est accrue, l'impression d'égaré s'impose, la scène 3 propose même un quiproquo, l'incertitude est ménagée jusqu'à la fin, le spectateur attendant un ultime sursaut de Titus ou de Bérénice, le dénouement n'étant connu que dans les derniers vers), la

pièce s'achève quand les trois protagonistes, enfin informés de tout, assument la réalité dans toutes ses implications. Ce qu'ils disent alors c'est ce que disaient d'entrée de jeu Titus et Antiochus : «Je vous aime plus que jamais, mais nous devons nous séparer». La seule différence, c'est qu'ils le disent à l'unisson, bien qu'Antiochus, s'il n'est plus à contretemps, adhère à contrecœur. Bérénice, héroïne qui n'est qu'amour, assume désormais la décision de Titus, renonce par amour au bonheur avec lui, est prête à s'éloigner dignement, ce paradoxe étant d'ailleurs d'autant plus recherché que c'est la victime de cette journée qui en propose la solution. Les deux protagonistes font face à leur devoir, et, contrairement à d'autres personnages de Racine, qui chercha ici un revirement admirable, acceptent leur séparation sans se réfugier dans la mort, la pièce s'achevant plutôt sur le triple exil des trois amoureux. Au regard de l'amour passionné qui les lie de longue date, qui crée le besoin de la présence de l'être aimé, leur acceptation de la séparation apparaît indubitablement comme un sacrifice, leur vie future semblant impossible dans ce renoncement. Mais Titus et Bérénice, en choisissant ce sacrifice, en sortent magnifiés, tandis qu'Antiochus exhale un «*Hélas*» final, point d'orgue de l'oeuvre et son bilan dans le coeur du public.

L'action, tout intérieure, progresse donc uniquement par la logique du pur jeu des sentiments, par «*la violence des passions*» des trois protagonistes, car, en effet, autre preuve de sa simplicité, il faut insister sur le fait que la pièce ne comporte que trois protagonistes (entre lesquels s'est établie une relation triangulaire caractéristique de la tragédie racinienne) au lieu de quatre, cinq ou six. Le dramaturge, en associant en contrepoint la mélodie de l'espérance obstinée chez Bérénice, l'alternance du désespoir et des élans de joie chez Antiochus, et la progression, chez Titus, de la conscience de l'impossible, provoque une remarquable montée de l'émotion, réussit un véritable tour de force.

Cependant, comme, si l'on veut que le spectateur soit ému et touché, que son intérêt soit constamment renouvelé, il faut qu'il se passe quelque chose sur la scène, il y a néanmoins un mouvement dramatique dans cette tragédie dont l'intrigue se résume aux hésitations de Titus à renvoyer la reine Bérénice qu'il aime pourtant (car, contrairement aux protagonistes des autres tragédies, il n'a jamais vraiment remis en cause sa décision). La pièce, qui est le difficile dialogue, sur fond d'union parfaite, entre deux personnages qui s'aiment, l'un qui a déjà décidé la séparation à la fois forcée et de sa propre volonté, l'autre qui n'en sait rien et croit au contraire couronner ce jour même son bonheur, est construite autour de ces interrogations : comment Titus parviendra-t-il à expliquer à Bérénice qu'il a décidé de la renvoyer en Orient? parviendra-t-il à se faire entendre? Bérénice obtiendra-telle le revirement de Titus?

L'attention du spectateur est même renouvelée par des péripéties de plusieurs sortes.

La principale est la décision du renvoi de Bérénice par Titus, qui permet au spectateur d'observer comment elle accède peu à peu à la lucidité et à la compréhension, et perd ses illusions. Même si on connaît l'Histoire, on peut partager les angoisses et les espoirs de la reine, se demander si elle ne parviendra pas à en renverser le cours.

Puis il y a différents allers et retours, Titus se montrant à l'acte V de nouveau plein d'amour, les vers 1291-1292 étant encore énigmatiques.

Péripétie encore que le chantage au suicide auquel se livrent Bérénice (IV, 5 et V, 5) et Titus (V, 6). Quant à Antiochus, ses velléités de suicide dans les deux derniers actes font que le spectateur n'est jamais sûr qu'il soit encore en vie.

Ainsi, ces diverses péripéties, d'ordre purement moral ou sentimental, animent-elles la pièce de façon constante, l'incertitude étant maintenue jusqu'à la fin.

Racine se démarqua des tragédies habituelles non seulement par le dépouillement de l'action, mais encore par la réduction de l'importance du cadre politique, qui est à la fois secondaire par rapport au drame passionnel, et indispensable puisqu'il en est la cause. Si "*Bérénice*" reprit après "*La Thébaïde*" le débat, déjà présent dans "*Cinna*" ou "*Rodogune*", pièces de Corneille sur les principes du gouvernement des États, si le sujet (l'héroïsme du sacrifice de l'amour à la gloire) peut sembler cornélien, si le conflit, chez l'empereur Titus, entre la passion amoureuse et le devoir politique,

repréndrait la formule de la tragédie romaine et politique «à la Corneille», en fait, l'équation cornélienne politique-amour y est complètement renversée.

Gardant le sacrifice exemplaire que lui rapportait l'Histoire, mais modifiant son fondement et sa signification, remplaçant la contrainte extérieure par une nécessité intime, Racine passa d'un drame politique à un drame de la conscience et du cœur, dont le sujet n'est pas tant le sacrifice de l'être profond au personnage social que l'illustration exemplaire d'une tragique antinomie morale universelle.

Plutôt que le dilemme de l'empereur, dont la décision est prise, dans son principe, avant le lever du rideau, "Bérénice" en développe les effets affectifs, sur l'amant désemparé, sur la femme victime et sur le souffre-douleur conçu à cette fin. Des amants dominent une passion qui est innocente et comblée, une exigence discutable obligeant à y renoncer. Au lieu des actions impulsives et des déguisements stratégiques provoqués par les transports passionnels, au lieu des intrigues de la passion, nous avons une acceptation progressive, ponctuée seulement de quelques réactions plus plaintives qu'actives. Le problème ici n'est plus d'agir pour se satisfaire, mais, une conscience exigeante étant opposée au désir, de subir et d'assumer la situation, dans une dramaturgie des réticences, suivies d'aveux, et de révélations. C'est que, dans le théâtre de Racine, allait désormais dominer le point de vue d'une transcendance qui travaille les consciences, et perce les secrets des passions.

Surtout, énonçant dans sa préface que «*la principale règle est de plaire et de toucher*», il traita le sujet en le tirant dans un sens conforme à l'attente de la majorité du public, en développant une éblouissante variation psychologique sur la cruauté d'un adieu forcé, qui émeut et glace, en arrivant à la sublimation esthétique finale. Si l'attendrissement sur le bonheur révolu, inaccessible ou menacé de prochaine destruction, était une dimension importante de toutes les tragédies de Racine, dans «*cette histoire douloureuse*» «*de l'amour la plus tendre et la plus malheureuse*» qui fut jamais (vers 1504-1505), ce thème devint largement dominant.

La formule de Suétone, «*Dimisit invitus invitam*» («il la renvoya malgré lui et malgré elle»), l'incita à un brillant paradoxe dramaturgique, à un effort héroïque et à une déploration pathétique. Aussi cette cérémonie du renoncement endeuillée par une immense tristesse ne s'achevant pas sur une mort violente, passa-t-elle longtemps pour une élégie de l'amour malheureux, Racine y ayant développé à l'extrême sa tendance à la tendresse mélancolique, devant laquelle la cruauté s'efface, ayant, dans sa préface, indiqué : «*Il faut que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie*». D'ailleurs, le mot «*hélas*» apparaît ici 27 fois, contre une moyenne de 12,6 ailleurs, et un maximum de 17 dans «*La Thébàïde*» et «*Athalie*» ; et plusieurs emplois, outre le dernier, mettent ce mot en relief. Mais l'élégie n'est pas ici un à-côté, une vaine plainte sans prise sur la situation : elle devient chez Bérénice, prière et même réclamation. Et, surtout, elle permet de se familiariser avec le malheur, maîtrisé et sublimé dans son énonciation, facilitant le travail de deuil, et l'initiation à la condition tragique. Plus que des dialogues qui n'aboutissent pas, les soliloques élégiaques préparent à l'unisson final.

Cependant, ce drame, qu'on ne peut réduire à un fait divers simpliste et sordide car s'y affrontent les valeurs collectives et les exigences individuelles, même si, cas unique chez Racine, il ne s'achève pas sur une mort violente, même s'il illustre une forme de tragique proprement racinien, celui des héros marqués par le destin, conscients de leur voie douloureuse, et en éprouvant, à travers leurs épreuves, une satisfaction étrange, est bien une tragédie, car la conscience de ces parfaits amants les oblige à faire eux-mêmes leur propre malheur, alors qu'ils ne croient pas pleinement à l'idéal auquel ils se sacrifient. Du point de vue de la stratégie dramatique, la pièce est artificieusement composée comme un mécanisme ironique, qui exalte l'espoir pour aggraver la frustration. L'union de Titus et de Bérénice n'est si parfaite que pour préparer a contrario leur éternelle séparation. Et on voit les deux héros inverser leur trajectoire : Titus, qui fuyait Bérénice, lui parle enfin, tandis que celle-ci, qui recherchait désespérément son amant, décide de s'éloigner de lui. Ces mouvements de fuite et

de quête sont essentiels pour comprendre la tragédie : ils lui assurent un rythme fait d'avancées et de reculs qui tient le spectateur en haleine.

Dans cette pièce à la fois héroïque et infiniment triste, les héros se débattent désespérément contre un état de fait antérieur au commencement de l'action, sur lequel ils ont prise et qu'ils pourraient, semble-t-il, annuler d'un simple mot, mais qui les dépasse tout à la fois, ce qui est bien une situation tragique. Est particulièrement poignant le sacrifice de l'héroïne, seule des héroïnes raciniennes à sacrifier son amour par amour, Bérénice y parvient après une longue révolte de tout son être. Victime à laquelle on dissimule le sort qui l'attend, on révèle très tard la vérité, elle accepte finalement ce qui est un véritable suicide moral. En effet, la situation à la fin paraît au spectateur aussi lamentable que si la mort avait frappé. Ce dénouement fondé sur le malheur et la tristesse de la séparation ne suscite pas la terreur, un des ressorts de la tragédie, mais une profonde pitié, autre ressort de la tragédie, Titus et Bérénice, s'ils sont contraints de s'entre-déchirer, étant d'ailleurs les seuls personnages raciniens qui ont pitié l'un de l'autre.

Techniquement, "*Bérénice*" est bien une tragédie classique par le respect qu'y manifesta Racine de la règle des trois unités, qui reprenait, en les figeant, les théories développées par Aristote dans sa "*Poétique*", qui avait été définie par Boileau dans l'"*Art poétique*" (III, vers 45-46) qui avait paru en 1674 :

*«Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.»*

La pièce est bien soumise à l'unité d'action, car l'attention, loin de se disperser, est concentrée sur un problème unique : Titus épousera-t-il Bérénice?

Le lieu est bien unique. Racine indiqua : *«La scène est à Rome, dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice»*. Le choix de ce lieu intermédiaire est symbolique, puisque, pendant toute la pièce, on ignore qui des deux personnages va l'emporter. Paradoxalement, cet espace médian, qui devrait être un lieu de rencontre, parvient difficilement à les réunir. Ce *«cabinet»* est ensuite qualifié de *«superbe et solitaire»* (vers 3). On peut voir une conséquence de la contrainte de la règle de l'unité de lieu dans le fait qu'au début de l'acte IV, alors que Bérénice attend Titus, elle passe dans ses appartements au moment où celui-ci arrive : ne doit-elle pas se retirer afin de le laisser s'exprimer dans son monologue? Comme l'expliqua Jacques Schérer, *«conformément aux possibilités de mise en scène de l'Hôtel de Bourgogne, ce décor a vraisemblablement trois portes. L'une mène à l'appartement de Titus. Elle sera située côté jardin, parce que ce côté, qui est à droite pour qui regarde du fond de la scène, est depuis le Moyen Âge le plus élevé en dignité : c'est là que dans tous les mystères est situé le paradis. La porte menant à l'appartement de Bérénice sera côté cour. Il y aura aussi une porte au fond, conduisant vers l'extérieur du palais»*. Dans ce lieu, devenu étouffant pour les personnages principaux, la porte du fond pourrait constituer une échappée vers l'air libre. Cependant, avec les entrées de Paulin ou de Rutile, elle sert surtout à accentuer la pression de Rome ; c'est d'ailleurs par cette porte que Bérénice s'en va à la fin de la pièce.

Est surtout remarquable le respect de la règle de l'unité de temps dans "*Bérénice*". Même si Racine demanda dans sa préface : *«Quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines»*, la durée de l'intrigue est à peine supérieure à celle de la représentation. Les actes I, II et III s'enchaînent sans rupture ; ainsi l'acte II commence-t-il par la question de Titus : *«A-t-on vu de ma part le roi de Comagène?»* (vers 327), tandis que les entrevues de Titus avec Paulin et Bérénice ne sont qu'une façon d'attendre Antiochus qui paraît devant Titus à la première scène de l'acte III. Entre ce dernier et l'acte IV, un laps de temps permet à Phénice d'aller en coulisse à la recherche de Titus. Cette légère rupture dans le temps est l'occasion pour le spectateur de mesurer la transformation physique et morale qui s'opère en Bérénice. Une nouvelle rupture a lieu entre les actes IV et V : Antiochus et Arsace sont ensemble à la fin de l'acte IV, et Arsace recherche Antiochus au début de l'acte V. Là encore, cette rupture est nécessaire pour achever la transformation de Bérénice, et pour lui permettre de prendre sa décision. Racine insista plusieurs fois sur son respect de cette règle :

- Paulin déclare : «*je ne réponds pas avant la fin du jour*» (vers 414-415) ;
- Antiochus indique : «*il nous reste encore assez de jour*» (vers 949).

Mais ce qui se passa avant que ne commence la pièce joue un grand rôle :

- Antiochus rappelle la durée de son amour passé, qui justifie l'amour présent, et excuse l'audace de son aveu en I, 2 :

*«Après cinq ans d'amour et d'espoir superflus
Je pars, fidèle encore quand je n'espère plus.»* (vers 45-46).

- Bérénice rappelle l'époque où elle et Titus vivaient hors du temps et des contraintes, dans un présent toujours renouvelé : «*il passait les jours attaché sur ma vue.*» (vers 156).

- Titus aussi rappelle ce passé heureux :

*«Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois,
Et crois toujours la voir pour la première fois»* (vers 545-546) ;

*«Je pouvais vivre alors et me laisser séduire.
Mon cœur se gardait bien d'aller dans l'avenir
Chercher ce qui pouvait un jour nous désunir.»* (vers 1088-1090).

Le retour de la mention des «*cinq ans*» chez Antiochus et Titus, qui affirme la durée identique de leur amour, appuie le parallélisme entre eux.

Le tournant radical, qui transforma le statut et la personnalité de l'amant devenu empereur, qui survenait habituellement dans les tragédies à la fin de l'acte IV ou même à l'acte V, après plusieurs revirements, s'est produit huit jours avant le début de la pièce. Le temps pour Titus de vérifier qu'il ne peut échapper à sa décision, de s'en pénétrer, de réussir à l'annoncer, de la confirmer, la pièce est finie !

Dans «*Bérénice*», la simplicité de l'action ne fait qu'exalter la complexité des relations établies entre les personnages, le jeu de leurs passions, la crise par laquelle ils passent, qui fait bien de la pièce une tragédie.

Intérêt littéraire

Tout au long des 1506 alexandrins qui forment le texte de «*Bérénice*», une riche ambiguïté compense l'apparente simplicité de l'intrigue. Comme l'action est faible, l'expression affective et l'évocation poétique l'emportent nettement sur la dimension pragmatique qui caractérise habituellement le langage dramatique, qui est conçu pour agir sur les autres et parfois sur le monde.

Examinons le texte en distinguant la langue, les styles et le vers.

La langue :

Le vocabulaire est un peu plus riche que celui des trois premières tragédies de Racine, mais nettement moins que celui de «*Britannicus*».

Les mots le plus souvent rencontrés sont «*secret*», «*silence*», «*mystère*», «*tromper*», «*voile*».

On note la fréquence du lexique affectif avec les mots «*amoureux*», «*charmant*», «*cœur*», «*déplaisir*», «*désespoir*», «*douleur*», «*espoir*», «*hélas*», «*mélancolie*» (mot qui n'apparut que deux fois dans le théâtre de Racine : pour qualifier Oreste dans «*Andromaque*» [vers 17]) et dans la bouche d'Antiochus [vers 239]), «*plaire*», «*pleurs*», «*tourment*», «*transport*», «*triste*», «*trouble*» (jusqu'à présent chez Racine, la passion était surtout un «*transport*», auquel on adhérait, rarement un «*trouble*» dont on voulait se délivrer ; ici, ce mot l'emporte).

Le lexique de la réprobation morale se développa dans «*Bérénice*» où apparut le mot «*vil*», absent précédemment, et qui allait se maintenir dans toutes les pièces suivantes. À partir d'ici, «*indigne*» allait exprimer moins souvent un dédain («*indigne de moi*») et plus souvent une condamnation absolue.

D'autres termes fréquents signalent l'éclat des protagonistes : la «*gloire*», la «*grandeur*», l'«*univers*» (11 et 16 emplois, contre une moyenne de 3,1 et 5,4 ailleurs). D'autres encore soulignent leur

«*persévérance*», leur «*constance*» dans cette épreuve (4 et 6 emplois contre des moyennes de 3 et 8 pour les dix autres tragédies ; «*constant*» apparaît cinq fois, c'est-à-dire autant que partout ailleurs).

Les termes qui désignent le temps ont une particulière importance dans cette pièce où en quelques instants tout un passé de bonheur bascule dans une douloureuse éternité : ici culminent «*demain*», «*jamais*» (vers 78, 258, 278, 442, 446, 702, 886, 894, 916, 1110, 1111, 1116, 1398), «*moment*», avec des fréquences de 6, 30 et 40 contre des moyennes de 1,17 et 13 ; «*jours*», «*journée*», «*longtemps*», «*toujours*» sont eux aussi souvent employés.

Comme la communication est particulièrement difficile, chacun des protagonistes utilisant le langage pour masquer sinon dérober sa pensée à l'autre et à lui-même, sont maximales les fréquences de «*dire*» (54 emplois contre une moyenne de 39,3), «*parler*» (39 emplois contre une moyenne de 19,1), «*entendre*» (29 emplois contre une moyenne de 16,5), «*nom*» (25 emplois contre une moyenne de 17,1), «*taire*» (15 emplois contre une moyenne de 4,6), «*mot*» (12 emplois contre une moyenne de 4,6), «*bouche*» (10 emplois contre une moyenne de 5,9), «*expliquer*» (10 emplois contre une moyenne de 4,6), «*déclarer*» (9 emplois contre une moyenne de 4,6), «*entretien*» (9 emplois contre une moyenne de 2,2), «*aveu*» (5 emplois contre une moyenne de 1,5). On trouve deux des cinq emplois de «*interprète*». Les emplois de «*juré*» sont également nombreux.

L'importance du thème de la séparation explique les fréquences maximales de «*partir*» (40 emplois contre une moyenne de 8,5 et un maximum de 20 emplois dans «*Iphigénie*»), «*adieu*» (25 emplois contre une moyenne de 4,5 et un maximum de 9 dans «*Britannicus*»), «*quitter*» (18 emplois contre une moyenne de 7,2), «*séparer*» (9 emplois contre une moyenne de 3,9) et «*départ*» (5 emplois contre une moyenne de 1,2).

Racine joua aussi de la suggestion créée par les noms propres qui, dans ce registre lexical volontairement pauvre, acquièrent une valeur poétique extraordinaire :

- les noms de personnes, en particulier les noms si doux de Bérénice et de Phénice, surtout quand ils sont employés à la rime ;
- les noms de lieux, qui se répartissent en deux catégories symboliques : d'un côté, «*Rome*» tant de fois citée comme alibi de la décision de Titus, encadrée par les noms «*Italie*», «*Ostie*», «*Capitole*» ; de l'autre côté, l'Orient et son cortège de lieux si souvent utilisés dans des rimes féminines : «*Arabie*», «*Césarée*», «*Cilicie*», «*Comagène*», «*Euphrate*», «*Idumée*», «*Judée*», «*Palestine*», «*Syrie*», mots dont la douceur semble prolonger le vers dans une sorte de rêve permettant d'échapper provisoirement à l'encerclement moral où se débattent les personnages. Ces noms de lieux si évocateurs figurent essentiellement dans la première moitié de l'oeuvre, jusqu'à ce qu'Antiochus se trouve face à Bérénice pour lui annoncer la résolution de Titus, comme si désormais les lieux eux-mêmes ne pouvaient plus assumer cette fonction d'échappatoire dans le rêve qu'ils possédaient encore auparavant.

Les styles :

Le style est relevé, oratoire :

- quand la pièce devient politique, notamment dans les entretiens entre Titus et Paulin, dont les tirades sont très structurées et aboutissent à une conclusion, pouvant être comparées à celles de Corneille, le vocabulaire même étant cornélien (vers 371-419, 491-498) ;

- lorsque Titus analyse la situation dans un monologue ;

- dans l'objurgation finale de Bérénice : «*Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers
De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.*» (vers 1502-1504).

On trouve un style exalté dans la description (belle hypotypose) que fait Bérénice du spectacle grandiose de la cérémonie où a été déifié l'empereur défunt, et nommé le nouvel empereur (vers 301-316).

Par ailleurs, Racine n'échappa pas aux fadeurs de la galanterie de l'époque dans les compliments du vers 439 («*tous ses charmes*»), du vers 441 («*tant d'attraits*»), des vers 502 («*ses appas*») et 1134

(«*vos appas*») ; dans l'expression de la douleur amoureuse : «*Des combats dont mon cœur saignera plus d'un jour*» (vers 454).

Mais la pièce est surtout empreinte d'une profonde douleur qui fut dite par Racine avec une grande élégance harmonieuse, comme pour adoucir le chagrin, et apaiser la plainte.

Pourtant, distinguée sans être pompeuse, l'expression peut paraître très spontanée, répondre même à un souci d'économie remarquable. Ainsi aux vers 541-544, 821-838, 856-859, 893-895 ; ainsi dans l'ample évocation des vers 1111-1117, Bérénice espère reconquérir le cœur de Titus en évoquant leur bonheur passé opposé au vide de leur séparation à venir, dans un balancement plaintif qui rend la tendre mélodie des âmes blessées, grâce à la reprise cadencée des mots les plus simples, ces vers d'une extrême douceur étant restés célèbres, à juste titre :

*«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 souffrirons-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?»*

Les vers 1111-1112 s'alanguissent pour devenir une douce mélodie, triste et obsédante comme une incantation. Au vers 1115, la répétition du mot «*jour*», l'opposition de «*recommence*» et de «*finisse*», qui ont cependant le même son final, donnent l'impression d'un éternel recommencement : la douceur confine alors à la mort. Dans les vers 1113-1117, se succèdent des groupes binaires : «*Dans un mois, dans un an*» (vers 1113) et «*Que le jour recommence et que le jour finisse*» (vers 1115 où ces mots si simples évoquent le moment où, après le repos de la nuit, il faut affronter à nouveau la triste réalité, Bérénice marquant de quelle mélancolie poignante sera frappé chaque jour de sa vie loin de Titus, indiquant qu'elle ne fera que traîner une vie qui aura perdu tout intérêt).

Ce style élégiaque, tendre et triste, plaintif et doux, d'une harmonie poétique «où s'alanguit presque voluptueusement l'incurable souffrance» (René Jasinski), qui se développe dans la vacuité de l'action, se rencontre aussi chez Antiochus, en particulier à l'acte I (scènes 2 et 4), où ce personnage prononce parmi les plus beaux vers de la tragédie quand il évoque son amour malheureux pour Bérénice :

*«Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !
Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée.»* (vers 234- 236).

Même les horreurs de la guerre se revêtent de grâces nostalgiques :

*«Enfin, après un siège aussi cruel que lent,
Il dompta les mutins, reste pâle et sanglant
Des flammes, de la faim, des fureurs intestines,
Et laissa leurs remparts cachés sous leurs ruines.»* (vers 229-232).

Mais on trouve aussi un style brisé, en particulier dans de violentes répliques, qui sont surtout le fait de Bérénice, qui exprime sa colère contre Antiochus :

*«Vous le souhaitez trop pour me persuader.
Non, je ne vous crois point. Mais, quoi qu'il en puisse être,
Pour jamais à mes yeux gardez-vous de paraître.»* (vers 914-916) ;

qui assène des impératifs synonymes «*Dites, parlez*» (vers 1153), qui, dans son emportement extrême, va jusqu'à l'ellipse de tout mortier syntaxique :

- au vers 895 : «*Nous séparer? Qui? Moi? Titus de Bérénice*»
- aux vers 1179-1180 : «*Qui? Moi? j'aurais voulu, honteuse et méprisée,
D'un peuple qui me hait soutenir la risée?»*

La colère anime aussi Titus. Dans sa tirade des vers 422-445, sa voix s'enfle progressivement jusqu'à l'exaspération pour aboutir, avec une rupture brutale, au célèbre «*Pour jamais je vais m'en séparer*» (vers 446).

L'émotion explique la fréquence de figures affectives :

- exclamations et apostrophes : «Ah !» (vers 1126) - «Ah ! ciel !» (vers 1148) - «Eh !» - «Grands dieux» (vers 986) - «Hé !» - «Hé bien !» (vers 1103, 1137) - «Hélas !» (vers 903, 918, 1130, 1153, 1506) - «Ô ciel !» (vers 985) - «Quoi !» (vers 893, 1149) ;

- gradations : «*Que diront, avec moi, la cour, Rome, l'Empire*» (vers 671) - «*Excitent ma douleur, ma colère, ma haine*» (vers 876) - «*Si ma foi, si mes pleurs, si mes gémissements*» (vers 974) - «*Tant de pleurs, tant d'amour, tant de persévérance*» (vers 1012) - «*accuser votre père, / Le peuple, le sénat, tout l'Empire romain, / Tout l'univers*» (vers 1077-1078) ;

- interrogations, l'importance du trouble et de l'irrésolution chez les personnages étant prouvée par le fait que, sur 1506 vers, il y en a 600 en forme de question ; elles sont, il est vrai, parfois oratoires, purement rhétoriques, n'attendent pas de réponse :

«*Moi, je vivrais, Phénice, et je pourrais penser
Qu'il me néglige, ou bien que j'ai pu l'offenser?*» (vers 645-646) ;

- corrections (fait de reprendre ce qu'on vient de dire) : «*Depuis cette journée
(Dois-je dire funeste, hélas ! ou fortunée?)*» (vers 531-532) ;
- répétitions : «*cinq ans*» (vers 25 et 45) - «*partir*» (vers 32 et 46) - «*offenser*» (vers 38 et 47) - «*espère*» (vers 45) et «*espoir*» (vers 49) - «*Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine*» (vers 1060) - «*pour jamais, adieu. / Pour jamais*» (vers 1110-1111) où se fait un enchaînement naturel, le premier «*pour jamais*» étant prononcé sur le ton de la décision, du raidissement, de l'acceptation du destin, et le second l'étant sur le ton sincère de la douleur, du regret, de l'amour, la bouche de Bérénice ayant été plus prompte que son cœur ;
- antithèses : «*Je fuis des yeux distraits / Qui, me voyant toujours, ne me voyaient jamais.*» (vers 277-278) - l'opposition de l'ombre et de la lumière (vers 301-310) - «*Remis Rome sanglante en ses paisibles mains*» (vers 430) - «*Loin de vous la ravir, on va vous la livrer*» (vers 773) - «*Il vous cherche vous seul. Il nous évite tous.*» (vers 857) - l'antithèse entre «*bonheur immortel*» (vers 1082) et «*absence éternelle*» (vers 1108) - le paradoxe de «*Ah, cruel, par pitié, montrez-moi moins d'amour.*» (vers 1350) - «*Ces jours si longs pour moi lui sembleront trop courts*» (vers 1121) - «*vos soupirs et vos fers*» (vers 1501), ce qui résume habilement l'ambivalence de l'amour : d'une part, la douceur de son aspect élégiaque ; d'autre part, la dureté de l'esclavage qu'il impose ;
- parallélismes : «*Je l'aime, je le fuis ; Titus m'aime, il me quitte*» (vers 1500), ce qui résume parfaitement le drame ;
- chiasmes : «*Titus vous chérissait, vous admiriez Titus.*» (vers 270) - «*Ce port majestueux, cette douce présence*» (vers 311) - «*Pour mieux voir, cher Paulin, et pour entendre mieux*» (vers 361) ;
- ellipses : aux vers 155-156 : «*cette ardeur assidue / Lorsqu'il passait*» : «*cette ardeur assidue / Qu'il avait lorsqu'il passait*» ;
- euphémismes : «*Rome ne l'attend point pour son impératrice*» (vers 372), ce qui signifie en fait que Rome ne veut absolument pas qu'elle devienne impératrice ;
- litote : «*Pourquoi m'enviez-vous l'air que vous respirez?*» (vers 1129), l'idée, délicate, étant exprimée avec toute la pudeur d'une princesse pure, et d'une héroïne du théâtre classique (on peut la traduire par : «*Je ne demande qu'à vivre avec vous, qu'à respirer le même air que vous*») ;
- hyperboles : l'emploi des chiffres «*cent*» (vers 426, 432, 527) et surtout «*mille*» dont Racine abuse (vers 174, 213, 256, 376, 422, 440, 514, 518, 860, 1075, 1105) - la prétention de Bérénice d'avoir «*la mort dans le sein*» (vers 873), de ne plus pouvoir «*vivre*» (vers 1100-1101), de se noyer dans ses pleurs (vers 1316) ;
- personnifications : «*La Judée en pâlit...*» (vers 197) ; «*la gloire*» dont la voix «*parle au coeur d'un empereur*» (vers 1096-1098) ;
- métaphores qui sont souvent des métaphores précieuses empruntées aux romans sentimentaux («*trait qui partit de vos yeux*» dans le fade compliment galant du vers 190 - «*tribut*» du vers 193 - «*combat*» du vers 991 à mener contre Bérénice, contre des «*yeux armés de tous leurs charmes*» (vers 995), qui ont une «*douce langueur*» (vers 993), dont il faut «*soutenir*» l'assaut (vers 993) tandis qu'il s'agit encore de «*percer*» un cœur (vers 1000) ou les métaphores traditionnelles du «*joug*» qui marque la domination (vers 104), du «*torrent*» qui, au vers 731, désigne la passion de Titus, au vers 942, la colère de Bérénice.

Le vers :

L'alexandrin classique constituait une langue toute d'artifice, mais, comme on le voit grâce aux nombreuses variantes, preuve d'un grand souci de perfection formelle, Racine rechercha dans cette pièce une fluidité poétique extrême :

- en supprimant des interjections qui faisaient un arrêt et un heurt dans le vers (au vers 51, il remplaça «*Hé bien, entrerons-nous?*» par «*Arsace, entrerons-nous?*»);
- en employant des sonorités très douces formant des allitérations et des assonances qui créent autant d'échos à l'intérieur du vers : «*Des flammes, de la faim, des fureurs intestines*» (vers 231) - «*Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine*» (vers 1060) qui s'entend comme une plainte se répétant sans fin - «*Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice, / Sans que de tout le jour je puisse voir Titus?*» (vers 1116-1117) où, dans les noms répétés de Titus et Bérénice, et dans les deux «*puisse*», se fait entendre l'allitération des sifflantes ;
- en osant des coupes irrégulières (vers 19, 21, 29, 33, 34, 37, 38, 40, 46, 547-548, 583-584, 833-834, 1043, 1051, 1057, 1062, 1093, 1102 [«*Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.*», cette coupe tout à fait inhabituelle : 8 / 4 mettant en valeur l'impossibilité de vivre]), 1103, 1107, 1111, 1119, 1126, 1130, 1135, 1136, 1137, 1140, 1148, 1149, 1153, 1156, 1160, 1165, 1167, 1172, 1176, 1179, 1182, 1185, 1460 où est mis en relief «*J'y cours*»);
- en recourant à la gymnastique des inversions qui permet de placer à la rime le mot adéquat : «*De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?*» (vers 301) - «*toujours la renommée / Avec le même éclat n'a pas semé mon nom*» (vers 504-505) - «*C'est trop pour un ingrat prodiguer vos bontés*» (vers 618) - «*Au plaisir de vous voir mon âme accoutumée*» (vers 1064) - «*D'un peuple qui me hait soutenir la risée?*» (vers 1180);
- en veillant au choix des mots à la rime :
 - la rime «*sénat / éclat*» (vers 305-306) qui associe les deux personnages au nom de la gloire (Titus) et de la loi (Sénat romain) aux dépens de l'amour ;
 - les mots à la rime aux vers 1057-1060 qui produisent cette impression de «*tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie*», dont Racine parla dans sa préface ;
 - les rimes à «*Bérénice*» dont l'évolution marque symboliquement l'usure du personnage : à l'acte I, «*Bérénice*» rime avec «*justice*» (vers 79) et deux fois avec «*impératrice*» (vers 60 et 176) ; à l'acte II, le mot rime avec «*avertisse*» (vers 331) et «*obéisse*» (vers 407) qui semblent trahir le trouble qui s'empare de la reine, tandis que «*sacrifice*» (vers 471) exprime déjà le sort qui lui est réservé ; la rime avec «*justice*» (vers 771) semble peu significative à l'acte III, mais, à l'acte IV, «*finisse*» (vers 1115), «*injustice*» (vers 1187) traduisent la fin de l'idylle entre Titus et Bérénice, encore exprimée par le «*haïsse*» (vers 1335) de l'acte V ; «*éclaircisse*» (vers 1443), dans la scène finale, laisse peut-être entrevoir une lueur d'espoir dans le dénouement) ;
- en ménageant de nombreux enjambements qui traduisent une émotion intense : vers 21-22, 27-28, 29-30, 41-42, 547-548, 583-584 («*Dans vos secrets discours étai-je intéressée, / Seigneur?*» demande passionnément Bérénice à Titus, l'enjambement mettant l'accent sur le titre de l'amant, cause de l'éloignement qu'elle lui reproche), 833-834 («*Mais plutôt demeurons. Que faisais-je? Est-ce à moi, / Arsace, à me charger de ce cruel emploi?*» demande Antiochus, hésitant à se charger de la mission que lui a confiée Titus), 957-958 où l'enjambement est particulièrement dramatique : «*Ah ! que cette longueur / D'un présage funeste épouvante mon cœur !*», 1049-1050, 1052-1053, 1059-1060, 1064-1065, 1081-1082, 1089-1090, 1093-1094, 1097-1098, 1105-1106, 1111-1112, 1113-1114 (l'enjambement étire la phrase, et, du même coup, l'espace évoqué), 1115-1116, 1123-1124, 1143-1144, 1158-1159, 1162-1163, 1167-1168, 1169-1170, 1172-1173, 1188-1189).

Si Racine utilisa généralement dans ses tragédies un vocabulaire limité, dans «*Bérénice*», il mit en valeur chaque mot par sa place, par des jeux d'oppositions ou de répétitions. Tour à tour élégiaque dans l'expression de la passion tendre et douloureuse, oratoire dans les débats politiques, violent ou brisé quand l'émotion se fait trop forte, son style épouse les diverses émotions qu'il veut exprimer. La qualité de ses vers fait de lui non seulement un dramaturge, mais aussi un poète.

Intérêt documentaire

Racine ayant fait aussi de "*Bérénice*" une pièce politique, et ayant déployé sa puissance suggestive, le débat tragique où sont engagés les personnages est surplombé par le regard de la Rome impériale, majestueuse, austère, qui observe les amours de Titus, et est impitoyable pour Bérénice, ses lois défendant jalousement la pureté de son sang, une Rome derrière la conscience, derrière laquelle se profilent les «*dieux*» (vers 1245-1246).

À cette Rome rigoureuse, que représente le nationalisme de Paulin, s'oppose l'Orient sensuel, dont Titus, comme César et Antoine auprès de Cléopâtre, a subi l'influence. Bérénice, dont la plainte est un chant d'exil, exil d'un pays rebelle et conquis, propose une autre façon d'être au monde.

Intérêt psychologique

En contrepartie, la simplicité de l'action de "*Bérénice*", qui n'est soutenue que par la violence des passions des personnages, obligea Racine, d'autant plus qu'ils sont peu nombreux, à fouiller la complexité de leur psychologie.

Examinons ces personnages par ordre d'importance.

Les confidents jouent le rôle traditionnel qui est le leur dans les tragédies, cherchent à calmer les douleurs ou les inquiétudes de celui ou celle qu'ils servent, les aident de leur lucidité pour leur indiquer la ligne de conduite souhaitable, accélèrent le processus d'aveu ou de décision.

Arsace est un Oriental qui possède le goût de la politique et de l'intrigue. Profondément attaché à Antiochus, il lui donne des conseils, mais le bon sens dont il fait preuve («*Laissez à ce torrent le temps de s'écouler*» [vers 942], lui dit-il, prétendant que le temps aura raison de la colère de Bérénice) est impuissant face à un tel désespoir.

La Juive Phénice, la confidente de Bérénice, a une fonction théâtrale plus importante car, double et miroir de sa maîtresse, elle est chargée de faire pressentir les inquiétudes que celle-ci éprouvera par la suite. Elle lui permet également d'analyser ses sentiments après chaque entrevue importante. Mais elle peut bien essuyer les pleurs de Bérénice, elle ne l'empêche pas de quitter Rome.

Ainsi, pourrait-on considérer que les paroles de ces Orientaux ne servent à rien.

En fait, seul Paulin est un véritable participant à l'action. Dans ses entretiens politiques avec Titus, qu'on peut comparer avec les relations de Burrhus et de Néron dans "*Britannicus*", il est le porte-parole des Romains, incarne la conscience romaine, exprime la désapprobation de son peuple vis-à-vis du mariage de l'empereur avec une reine étrangère. Il est là pour indiquer à l'empereur le droit chemin, lui remettre en place sa couronne de lauriers chaque fois qu'elle glisse. Il est surtout présent à l'acte II, notamment dans un face-à-face saisissant avec Titus, où leurs points de vue se rencontrent (II, 2) ; on se rend compte alors de son habileté : il n'exprime pas tout de suite son opinion ; puis, s'il annonce à Titus que Rome refuse qu'il épouse une reine comme Bérénice, il lui donne aussi un conseil assez cynique, affirmant que les courtisans approuveront bien entendu leur prince, quelle que soit sa décision. À l'acte IV, il s'efforce de soutenir Titus dans sa décision ; en IV, 3, celui-ci l'envoie voir Bérénice, et reste seul, mais le confident manifeste son souci : il veut que l'empereur préserve «*sa gloire et l'honneur de l'État*» (vers 986) ; en IV, 6, après l'entrevue de Titus et de Bérénice, étant le premier à réagir, il s'emploie à encourager son maître à s'affirmer comme empereur ; en IV 8, son ultime argument est d'ordre moral autant que politique, et concerne la conscience de Titus plus que l'aversion populaire : ce mariage serait une «*indignité*» contre «*la majesté*» de l'empire (vers 1249-1251), Rome ne semblant être dans sa bouche que la garante de ce refus éthique.

Antiochus :

Le personnage a été inventé par Racine car comment faire une pièce dialoguée avec deux personnages séparés par un tel secret que celui qui en est dépositaire n'a pas le courage de rencontrer l'autre? Étant le résonateur affectif, l'indispensable témoin du couple qui, sans lui, perdrait tout ensemble son recours et son reflet, opérant le transfert sur lui de certains de leurs

comportements et de certaines de leurs émotions, il est l'intermédiaire, le messager, dont Titus a besoin, puisque, tout en voulant lui faire part de sa décision, il cherche avant tout à éviter Bérénice, ne parvient d'abord pas à lui dire ce qu'il veut lui dire. Indispensable au mouvement de l'intrigue, où il introduit un certain nombre de péripéties, Antiochus, personnage «en creux» qui n'est ni vu ni écouté, lui permet d'avancer, et la pièce n'existerait donc pas sans lui. Et il sert d'intermédiaire entre les protagonistes et le spectateur.

Cependant, cet intime ami et confident du couple (vers 1431-1439) est, lui aussi, animé par la passion, étant lui aussi amoureux de Bérénice. Double élégiaque et dérisoire de Titus, il a été son émule dans les combats (vers 211-223 et 687-688), est resté son ami intime, au point que la reine voit en lui un substitut de son amant (vers 271-272), l'empereur considérant même qu'il ne fait «*qu'un coeur et qu'une âme avec nous*» (vers 698). Mais il fut son prédécesseur puis son rival malheureux auprès de Bérénice, occupant donc, dans la chaîne des amours contrariés, la place la pire : la dernière, où l'on aime sans être aimé de quiconque, où l'on est même condamné à la vision du bonheur d'autrui (vers 277-278). Oreste modéré que la folie ne menace pas, voué lui aussi au passé, il subit son propre drame, en souffre-douleur résigné mais qui fait toujours sa confession avec la plus parfaite noblesse, sur un ton d'une extraordinaire hauteur.

Se voulant le chevalier servant de Bérénice, il se montre un tenant de l'amour courtois qui use d'ailleurs d'un vocabulaire précieux et galant. Pour Jules Lemaître, il «résume en lui les amants mélancoliques et délicats de l'"*Astrée*" et des romans issus de l'"*Astrée*", ne sait que gémir et rêver». On peut même voir en lui un amoureux romantique et dolent qui, «*cing ans*» (vers 25), poussa l'abnégation jusqu'à soupirer en silence, Roland Barthes ayant pu voir en lui «l'homme du silence. Condamné d'un même mouvement à se taire et à être fidèle, il s'est longtemps tu avant de parler à Bérénice ; il ne conçoit sa mort que silencieuse.» On peut donc aussi, au contraire, le considérer comme un héros stoïcien (sa tirade de I, 2 pourrait d'ailleurs avoir été écrite par Corneille), qui demeura attaché à un amour qui ne recevait pas de réponse :

*«Après cinq ans d'amour et d'espoir superflus,
Je pars, fidèle encor quand je n'espère plus.»* (vers 45-46).

Mais, enfin, ne réalisant donc pas vraiment l'idéal de l'amant courtois ni celui du stoïcien, manifestant d'ailleurs un fatalisme (vers 1280, 1297-1298 et 1302) où on pourrait voir un trait oriental, indiquant, à son insu, ce que sera le dénouement : «*Et je viens donc vous dire un éternel adieu*» (vers 178), il rompt tout de même son silence (I, 4), lui, qui parle partout ailleurs pour autrui, le faisant alors pour lui-même, pour faire un aveu difficile et inopportun, déclarer son amour non sans difficulté et hésitation, en rappeler la primauté sur celui de Titus, ce qui fonderait ses droits de prétendant :

*«Madame, il vous souvient que mon cœur en ces lieux
Reçut le premier trait qui partit de vos yeux ;
J'aimai. J'obtins l'aveu d'Agrippa votre frère.»* (vers 189-191),

en affirmer la persistance, justifier ainsi sa présence à Rome.

Cependant, cette revendication reste sans effet. Et, se plaignant («*Votre bouche à la mienne ordonne de se taire*» [vers 200] - «*Vous sêtes m'imposer l'exil ou le silence*» [vers 204]), exprimant crainte et douleur, reprochant à Bérénice de lui répéter le nom de Titus (vers 275-276), il demeure en proie à la «*mélancolie*» (vers 239). Cultivant un véritable érotisme de la douleur et de l'échec, il s'enivre délicieusement de son malheur, se complaît dans l'évocation des pleurs et de la mort, qu'il réclame à plusieurs reprises : déjà, dans le passé, il l'a cherchée sur les champs de bataille, assuré de n'être pas aimé ; l'acte V le voit par deux fois tenté par le suicide. Il manifeste la faiblesse naïve et dolente de ceux que leur rôle oblige à tout accepter, et prédispose à l'infortune, qui sont voués à la douleur, tentés par le suicide.

Il est partagé entre des moments de désespoir où il craint de rester un amoureux et un confident frustré, et des bouffées d'illusoire espérance où il voit son rival rejeter sa bien-aimée, et pense pouvoir le remplacer dans son coeur (III, 2). Son amour (et c'est un des aspects de l'ironie tragique de Racine), est alors, quand il est violemment contrarié, emporté vers la haine et la cruauté. Il est bien vite détrompé, passant, aux yeux de Bérénice, pour un faussaire, il subit sa réaction indignée (vers 909-916), est puni comme substitut du coupable (vers 932). Plus loin encore, il reprend espoir (vers

1279), pour retomber aussitôt dans la crainte des coups de «*la fortune*» (vers 1280 et 1284), et être de nouveau immédiatement déçu (vers 1293-1302). Rejets et déceptions le font tomber dans la même situation que Bérénice, la passion qu'il ressent pour elle le rendant faible, humilié, vaincu. On peut donc voir aussi en lui un double de Bérénice. D'ailleurs, juste avant le début de la pièce, il a décidé de quitter Rome, comme elle le fera après la dernière scène, pour regagner un «*Orient désert*» où il a déjà vécu le chagrin d'amour (vers 234-238).

Il reste que, véritable exception dans le théâtre de Racine, encore chevaleresque et dévoué alors qu'il a été éconduit par Bérénice, malgré une frustration qui se tourne ailleurs en fureur, il accepte d'annoncer à la reine la funeste nouvelle que l'empereur n'arrive pas à lui dire lui-même (vers 742-746), subit alors le contrecoup de la douleur ainsi infligée, se voit condamné à nouveau par celle qui sait maintenant qu'il l'aime. Titus lui demande encore d'être le soutien de la reine dans l'exil (vers 758-768) tandis que lui-même, quand elle menace de se suicider, demande à l'empereur de venir à son secours

Au dénouement, confirmé dans sa frustration (vers 1495-1497), il ne peut évidemment suivre l'invitation de Bérénice (vers 1498-1504). Dans l'envolée finale, il reste en contrebas, en retrait, comme le marque son «*Hélas !*» du vers 1506, le dernier mot de la pièce.

Ainsi, alors que Titus et Bérénice, en provoquant et assumant leur malheur, sont héroïques et tragiques, leur doublure n'est ni l'un ni l'autre, car il ne suscite ni ne maîtrise rien, est ballotté par les événements, éternellement insatisfait du présent qui lui échappe, vit sur le mode de l'impuissance, subissant les événements, et voyant ses tentatives d'action aussitôt déjouées. Complexe, tourmenté, incapable de trouver le bonheur, pathétique et quelque peu dérisoire, Racine ayant introduit dans l'ambiguïté de sa situation (vers 241-244 et 271-274), dans l'inopportunité de sa démarche (I, 4 et III, 3), dans les discours qui le concernent (vers 11-13, 59-61, 83-86, 138, 268, 850, etc.) et même dans ses propres paroles (vers 1299-1300), une distanciation ironique, il n'a guère éveillé la bienveillance des critiques qui lui reprochent sa faiblesse de caractère. Mais il confère à la pièce une richesse de sentiments étonnante par la violence de son amour, la douceur des vers que Racine lui fait dire.

Bérénice :

La Bérénice de l'Histoire était juive et reine de Palestine, était donc consciente des obligations auxquelles est soumis un souverain. Racine, qui a volontairement effacé le passé historiquement attesté de la reine, pour lui substituer un passé mythique, évoqué dans la pièce par les «*cing ans*» d'amour total avec Titus, où les amants pouvaient se «voir» constamment, n'en a fait qu'une femme, qui ne parle que le langage de l'amour sans tenir compte des exigences du pouvoir. On peut considérer qu'elle ressemble à Andromaque, étant, comme elle, délicatement féminine, tendre et sublime, sentimentale et désintéressée, amoureuse avant d'être reine.

N'ayant donné que fort peu d'indications physiques (le lecteur sait juste qu'elle a «*de si belles mains*»), Racine semble n'avoir retenu de l'Histoire que la différence d'âge qui la sépare de Titus. Or on assiste bien à son usure progressive, à son implacable évolution d'acte en acte.

L'acte I montre une heureuse princesse de magazine, soutenue par la certitude d'être toujours et définitivement aimée, figée dans un orgueil blessé qui la rend altière, sûre de sa puissance, furieuse. On peut aussi voir en elle une véritable Célimène quelque peu légère et hypocrite (I, 4) qui, à l'égard d'Antiochus, qu'elle a habituée à sa présence, elle ne voit plus, est un bourreau inconscient car, sans bien s'en rendre compte, elle joue avec ses sentiments, refusant de croire le message de Titus qu'il lui délivre. Elle a été séduite par le héros vainqueur des Juifs, et son désir a été ravivé par l'image qu'il lui a donnée au cours de cette «*nuît enflammée*» où il a reçu l'hommage de son peuple et du sénat devant le bûcher de son père. Mais elle ignore sa situation réelle et celle qui l'attend, s'abandonnant à la joie, aux voluptueux abandons, se nourrissant d'illusions, voulant même longtemps les garder : «*Hélas ! pour me tromper je fais ce que je puis.*» (vers 918). Elle ne songe d'ailleurs pas à se servir des avantages dont une si grande passion aurait fait profiter tant d'autres, mais seulement à être aimée de Titus et à aimer (elle avoue : «*J'aimais, je voulais être aimée*» [vers 1479]), et il constate qu'elle vivait dans l'obscurité simplifiée de ce bonheur, «*sans rien prétendre / Que quelque heure à me*

voir et le reste à m'attendre» (vers 535-536), «Sans avoir en aimant d'objet que son amour» (vers 533), bonheur qui serait de devenir maintenant l'épouse du nouvel empereur. Mais les temps ont changé : au lever de rideau, Titus est empereur depuis huit jours, et s'est transformé :

«Il n'avait plus pour moi cette ardeur assidue

Lorsqu'il passait les jours attaché sur ma vue.» (vers 155-156).

Et une petite phrase de Phénice nous fait dresser l'oreille : «Rome hait tous les rois, et Bérénice est reine» (vers 296).

À l'acte II, cherchant celui qui la fuit, elle fait irruption devant lui (vers 553 et suivants). Lors de cette première entrevue, quand elle apprend de lui leur proche séparation, elle se débat, passe par le désespoir contenu d'une princesse ; par le refus, la révolte ; par la fuite en avant, la supplique :

«Un soupir, un regard, un mot de votre bouche,

Voilà l'ambition d'un cœur comme le mien

Voyez-moi plus souvent et ne me donnez rien.» (vers 576-578).

Mais lui, glacé, l'accable de son silence, ne lui apporte pas la réponse souhaitée, la laisse troublée et inquiète. Auprès de Phénice, elle se plaint de lui : «Ah ! qu'il m'explique un silence si rude.

Je ne respire pas dans cette incertitude.» (vers 643-644).

Cependant, faisant entendre la mélodie de l'espérance obstinée, elle se rassure : la froideur de son amant est sans doute due à la jalousie qu'il éprouve vis-à-vis d'Antiochus.

À l'acte III, elle rencontre Antiochus quand elle cherchait Titus (vers 851 à 853). Puis, ayant pris connaissance de la volonté de l'empereur : il veut qu'elle quitte Rome, elle refuse de l'admettre. Cette révélation la laisse totalement désespérée : elle ne sait que répéter «nous séparer». Privée de sentiment et de vie, elle ne parle plus que par exclamations et onomatopées. Si elle est la victime de Titus, elle continue à être cruelle envers Antiochus, qui est là, en quelque sorte, pour subir le contrecoup de la douleur qui lui est infligée par l'empereur : en III, 3, elle commence par lui faire du charme, afin de connaître les paroles de Titus, pour finalement l'accabler de reproches, et le renvoyer.

Entre l'acte III et l'acte IV, alors qu'elle envoie Phénice le chercher, un certain laps de temps s'écoule. Aussi, en IV, le personnage apparaît-il plus gagné par l'usure du temps et de la douleur, comme l'indiquent ces notations : un «désordre extrême» (vers 967), des «voiles détachés» (vers 969), des «pleurs» (vers 971), autant de manifestations de son affaiblissement que Phénice s'efforce de masquer. Dans la grande scène qu'est IV, 5, qui voit enfin la véritable rencontre des deux amants, elle entend la confirmation de son départ. Se débattant contre la décision de Titus, elle tente de le fléchir. Elle se plaint encore :

«Je me suis crue aimée.

Au plaisir de vous voir mon âme accoutumée

Ne vit plus que pour vous.» (vers 1063-1065).

Elle lui reproche : «À quel excès d'amour m'avez-vous amenée !» (vers 1067).

Elle avoue sa déconvenue : *«Je reçois ce coup cruel*

Dans le temps que j'espère un bonheur immortel» (vers 1081-1082).

Violente, elle montre de l'indignation, de la rancœur, de la révolte. Il y a, dans ses mouvements de courageuse franchise devant Titus, des attitudes comparables à celles des héros et héroïnes de Corneille. Mais elle est injuste dans les accusations qu'elle porte contre lui, lui prêtant indifférence et même cynisme, évoquant l'hypothèse de son refroidissement à son égard (vers 1105-1108, 1118-1120, 1175-1177), le traitant d'«ingrat» (vers 1312) et de «cruel» (vers 1071), l'un des plus beaux vers étant celui où elle s'écrie : «Ah, cruel, par pitié, montrez-moi moins d'amour.» (vers 1350). Utilisant successivement toutes les ressources de l'art de persuader afin de le plier à sa volonté, employant toutes les ruses propres à le lui ramener, elle se déclare même prête à une concession, à renoncer à un mariage officiel pour rester auprès de lui dans l'ombre, comme concubine : «Je ne vous parle point d'un heureux hyménée.» (vers 1127). Elle veut sauver son amour que menacent le devoir et la fonction de l'empereur ; elle ne comprend pas que ce souverain absolu ne soit pas maître de son destin :

«Quoi? pour d'injustes lois que vous pouvez changer,

En d'éternels chagrins vous-même vous plonger?

Rome a ses droits, Seigneur : n'avez-vous pas les vôtres?

Ses intérêts sont-ils plus sacrés que les nôtres?» (vers 1149-1152).

À la fin de l'acte, elle retrouve sa fierté, et sa décision est alors prise : le mouvement qui la poussait en direction de Titus est désormais renversé, elle veut le fuir (vers 1303-1304). Mais sa passion se croyant trahie fait place au désir de vengeance : elle sort, le menaçant par un chantage à la mort, où elle voit la seule issue.

Cependant, son échec l'a anéantie, et c'est une morte en sursis qui paraît en V, 5. Les paroles de Titus l'assurant de son amour, ainsi que la généreuse attitude d'Antiochus la font toutefois revenir sur sa décision de mourir. Elle y renonce pour que les deux hommes ne se tuent pas ; elle préfère Titus vivant plutôt que mort, même s'il l'a trahie. C'est parce que se profilait cette issue catastrophique qu'elle trouve la force d'assumer la séparation. Accédant peu à peu à la lucidité et à la compréhension, se rendant aux arguments de l'empereur, ayant intériorisé sa décision au point de la reprendre à son propre compte, étant sûre d'être encore pleinement aimée et pour toujours, l'amour de Titus n'étant en rien inférieur au sien, elle fait le libre choix de son dépassement, s'élève elle aussi du plan du désir passionnel, où elle était prête à tout sacrifier à son bonheur personnel, à celui de la conscience rationnelle, où elle se préoccupe de «*l'univers malheureux*», où elle est capable de prendre en considération le bien de l'empire (vers 1484-1494). Pouvant de son côté, à l'exemple de Titus, s'élever à la sublime grandeur du renoncement : «*Je l'aime, je le fuis ; Titus m'aime, il me quitte.*» (vers 1500), elle fait «*un dernier effort*» (vers 1492) qui «*couronne*» son propre dévouement amoureux, elle accepte de partir immédiatement. Victime consentante, elle se sacrifie à un être qu'elle perçoit comme supérieur à elle, chargé d'une mission à laquelle elle croit plus que lui-même (vers 1484-1488 et 1494).

Elle, qui n'est qu'amour, et chez qui le temps a rendu l'amour progressivement plus intense, renonce par amour au bonheur avec Titus, ce paradoxe étant d'autant plus recherché que c'est la victime de cette journée qui en propose la solution. Après avoir menacé de se tuer, elle consent à quitter à jamais celui qu'elle aime, qu'elle a vu pleurer (vers 1154), qu'elle a vu prêt à mourir pour elle :

*«Pour sortir des tourments dont mon âme est la proie,
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»* (vers 1407-1408 et 1421-1422).

Surtout, dans sa proclamation finale, l'héroïne s'exalte dans la perspective d'offrir un modèle à l'immense retentissement dans l'espace et dans le temps :

*«Servons tous trois d'exemple à l'univers
De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.»* (vers 1502-1504).

C'est encore son orgueil qui parle. Mais que valent un amour qu'on ne vivra pas, et l'unisson d'un instant qui commande la séparation définitive? Pour se consoler par la perspective d'un amour qui restera éternellement dans les mémoires, il fallait un idéalisme qui n'était plus guère de mise à l'époque où Racine écrivit sa pièce. Et cette sublimation esthétique laisse les intéressés dans une frustration douloureuse.

Le départ de Bérénice apparaît comme un véritable suicide moral, puisqu'elle renonce à tout ce qu'elle aimait, à tout ce qui constituait, pour elle, la vie, que, ne pouvant plus rien contre la décision de Titus, elle retourne son caractère passionné contre elle-même, acceptant de se détruire moralement en décidant de partir. Et ce paradoxe de l'amour sacrifié par comble d'amour est plus admirable littérairement que satisfaisant existentiellement ; il est d'autant plus raffiné que c'est la victime de cette journée (car elle est la seule à se sacrifier) qui en propose la solution : Racine chercha ici un revirement admirable autant ou plus qu'une vérité psychologique.

Il reste que, même si la pièce ne s'achève pas sur une mort violente, le sacrifice de l'héroïne a été accompli.

On peut en conclure que, faute d'aspirer à une valeur transcendante, de son amour pour Titus, amour passionné et même dévorant, amour impérieux, exigeant, inquisiteur de la femme mûre pour l'homme plus jeune qu'elle, dont elle ne peut se passer et qu'elle veut voir, toucher à toute heure, elle fit le bonheur absolu. Longtemps soumise au seul principe de plaisir, niant le principe de réalité, longtemps amante dont l'amour égoïste conteste à l'homme aimé son rôle social, longtemps femme coquette qui

se sert de l'amour d'un soupirant ignoré pour reconquérir celui d'un amant jugé trop indifférent, elle est victime de son amour. On peut s'interroger sur l'ambiguïté (la richesse) du personnage : est-elle une amoureuse au caractère impulsif, qui se laisse guider par ses émotions et ses sentiments, ou ne suit-elle pas une stratégie amoureuse calculée?

Personnage unidimensionnel et simplement pathétique, qui «est femme, expressément femme, toute femme et rien que femme» (Dussane), on peut la voir comme n'étant qu'amour ou comme n'étant qu'orgueil, son revirement final n'étant encore en effet qu'amour ou orgueil. Mais il reste que sacrifier son amour par amour, seule des héroïnes raciniennes, Bérénice y parvient après une longue révolte de tout son être.

Titus :

Racine respecta son modèle antique, tout en enrichissant son personnage d'une psychologie très complexe.

D'abord imitateur de Néron, il fut un jeune homme débauché, cruel et avide (vers 506-508), qui pouvait vivre en s'identifiant à son désir, selon le principe de plaisir, tandis que son père, Vespasien, qui régnait, incarnait la responsabilité, la loi, le principe de réalité. Il s'opposait spontanément à l'ordre, qui limite le désir, bravait l'hostilité des Romains, et rêvait même de la mort de son père, pour obtenir les moyens de satisfaire sa passion (vers 431-438).

Cependant, il accompagna l'empereur en Judée, et fut alors le héros qui séduisit Bérénice (vers 194-198), et qui commença par multiplier les exploits pour mieux lui plaire. Et dès cette époque, son amour se traduisit par une conversion morale :

*«J'entrepris le bonheur de mille malheureux ;
On vit de toutes parts mes bontés se répandre.
Heureux ! et plus heureux que tu ne peux comprendre,
Quand je pouvais paraître à ses yeux satisfaits
Chargé de mille coeurs conquis par mes bienfaits !»* (vers 514-518),

cet amour généreux s'opposant à l'égoïste avidité tyrannique des autres personnages de Racine.

La vraie Bérénice ayant quinze ans de plus que lui, on peut se demander si celle de la pièce n'est pas à la fois une mère et une maîtresse. Aussi a-t-on pu avancer l'hypothèse que ce fils de famille est lassé d'une vieille maîtresse, et cherche à rompre sans éclat une liaison néfaste pour l'entreprise familiale. Cependant, l'hypothèse n'est appuyée que par un hémistiche d'Antiochus dépité (vers 940) et par trente vers de Bérénice (vers 978, 1063, 1103-1108, 1118-1120, 1175-1184, 1326, 1328, 1334), ce qui est bien peu, vu les interrogations de son angoisse et la vexation qui la frappe, et vu l'intérêt, pour un dramaturge, de confronter la vérité à de fausses accusations. Et cette hypothèse est à plusieurs reprises fermement contredite par Titus, d'une part, dans ses confidences à Paulin, qui sont autant d'informations véridiques données par l'auteur au public, et où les gestes d'amour, quoique révolus, sont énoncés au présent (vers 535-546) ; d'autre part, dans sa déclaration à Antiochus :

*«Ne quittez point ma princesse, ma reine,
Tout ce qui de mon cœur fut l'unique désir»* (vers 769) ;

Enfin, dans ses affirmations à Bérénice : «Jamais puisqu'il faut vous parler

Mon cœur de plus de feux ne se sentit brûler.» (vers 621-622) ;

«Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre,

Que mon cœur de moi-même est prêt à s'éloigner» (vers 1100-1101).

L'habitude de se voir n'aboutit donc à aucune lassitude, bien au contraire ; malgré le temps, la présence de l'être aimé est demeurée indispensable. Qu'il ne parvienne pas à signifier la rupture n'est pas lâcheté ; c'est parce qu'il est si amoureux qu'il ne peut exprimer son amour en face de Bérénice :

«Et, dès le premier mot, ma langue embarrassée

Dans ma bouche vingt fois a demeuré glacée.» (vers 475-476).

L'hypothèse est finalement rejetée par la reine elle-même comme une «erreur» (vers 1482). Non seulement Titus l'aime toujours, mais il «l'aime encor plus que jamais» (vers 442 ; voir vers 1339-1344). D'ailleurs, il pleure (vers 1154), se dit prêt à mourir pour elle :

*«Pour sortir des tourments dont mon âme est la proie,
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»* (vers 1407-1408 et 1421-1422).

L'événement fondamental qui est venu le métamorphoser, c'est, autre et dernière influence de son père, à la suite de sa mort, la cérémonie de l'apothéose et la prise du pouvoir. Apparemment, le désir est donc le maître. En fait, il n'en est rien, car ce jeune homme fragile et crispé prenant la place de son père se transforme en conséquence : il ne s'identifie plus à son désir mais à sa nouvelle responsabilité. La mort du père révéla qu'il n'était pas une autorité arbitraire, mais l'incarnation d'une nécessité, la conscience d'une obligation. Celles-ci s'imposent désormais directement, intériorisées dans le surmoi d'un sujet qui n'est plus un révolté, mais le garant de l'ordre. D'ailleurs, il n'est pas vraiment libéré de l'autorité paternelle : Vespasien mort lui impose même plus fortement son autorité car Rome et Paulin sont là pour le tenir, lui remettre sa couronne de lauriers chaque fois qu'elle glisse.

Si la mort de son père lui permet d'acquérir une nouvelle lucidité, il n'en est pas moins victime de jeux inconscients qui se livrent en lui. Il est habité par deux passions contradictoires : sa passion, ancienne, pour Bérénice, dont il essaie de se libérer car elle est devenue encombrante, sa présence nuisant à son ambition, et celle, nouvelle, pour le pouvoir et la gloire, qui le rend très respectueux des lois romaines qui lui interdisent d'épouser une princesse étrangère. Le jeu, très riche, de ces deux passions le fait osciller d'un extrême à l'autre, jusqu'à ce que sa volonté de gloire anéantisse les souvenirs de l'amour. Si l'autorité paternelle a disparu à la mort de Vespasien, il lui reste, pour accéder pleinement à l'âge adulte à éliminer d'autres éléments de son passé : sa maîtresse et jusqu'à une partie de lui-même : *«Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même»* (vers 464).

Le sujet de la pièce n'est pas de savoir s'il aime encore Bérénice, car il est décidé à accomplir son sacrifice, mais de comprendre comment il parviendra à la renvoyer, car il fait face à un problème de langage, et s'efforce d'éviter sa rencontre. Il a donc besoin d'un intermédiaire, d'un double, qui délivrera son message : c'est Antiochus, qu'il manipule, ne le ménageant pas.

Cependant, en II, 2, il s'afflige du fait que Bérénice sera victime de la conversion dont elle fut l'initiatrice :

*«Je lui dois tout, Paulin. Récompense cruelle !
Tout ce que je lui dois va retomber sur elle.»* (vers 519-520).

En II, 4, se torturant lui-même en la faisant souffrir, il fait preuve d'une extrême cruauté par le silence glacé qu'il lui oppose.

En III, 1, il prend la mesure de la situation paradoxale qui est la sienne :

*«Maître de l'univers, je règle sa fortune ;
Je puis faire les rois, je puis les déposer :
Cependant de mon coeur je ne puis disposer.»* (vers 720-722).

Dans son monologue de IV, 4, on constate que, se qualifiant à juste titre de «barbare» (vers 992), il reconnaît être libre de sa décision :

*«Je viens percer un coeur qui m'adore, qui m'aime.
Et pourquoi le percer? Qui l'ordonne? Moi-même.»* (vers 999-1000) ;

qu'il se livre volontairement à une autodestruction :

*«Moi seul trop prompt à me troubler
J'avance des malheurs que je puis reculer»* (vers 1005-1006),
«Et c'est moi seul aussi qui pouvais me détruire» (vers 1087).

D'ailleurs, il abandonne la reine de Palestine non par amour pour Rome mais par peur de Rome, même s'il n'a pas à en craindre la violence, car les courtisans approuveront bien entendu le prince, quelle que soit sa décision (vers 349-350), «Rome se tait» (vers 1084), «tout se tait» (vers 1005), l'hostilité du peuple et du sénat est modérée, et s'exprimerait par une instante prière morale (vers 417-418) plutôt que par un conflit politique. Au besoin, il serait facile d'acheter ou de châtier les mécontents. Toutefois, la conscience du nouvel empereur s'y refuse (vers 1139-1146). Il ne veut pas régner par la force, mais par la justice et la vertu. Ce qu'il redoute dans la réaction de Rome, ce n'est

pas qu'elle soit forte au point de le contraindre, c'est qu'elle soit juste (vers 467-470) et même offensante (vers 735) ou compromettante (vers 1140-1146).

Cependant, ses deux passions s'opposent encore dans la grande scène qu'est IV, 5, où il montre une relative fermeté qui contraste avec ses hésitations dans les actes II et III. Se désignant comme un «*prince malheureux*» (vers 1045), il s'affirme empereur et amoureux, et, plus loin, son désarroi s'exprime dans ce vers : «*Pourquoi suis-je empereur? Pourquoi suis-je amoureux?*» (vers 1226). Ce souverain qui est aussi le «serviteur» de Bérénice ne peut en effet être à la fois «*empereur*» et «*amoureux*».

Si les vers 1096-1098 soulignent sa transformation, il est encore partagé et même déchiré entre sa «*flamme*» (vers 1095) et l'appel de «*la gloire*» (vers 1096-1098), l'ambition de renommée (vers 1169-1174), entre la douleur de la séparation (avec même du dépit amoureux) et le respect de la raison d'État, sinon entre deux natures incompatibles. D'une part, il rappelle le temps de l'amour heureux où lui et Bérénice vivaient hors du temps et des contraintes, dans un présent toujours renouvelé (vers 1088-1090), l'assure qu'il ne l'oubliera jamais et ne saura plus vivre sans elle ; d'autre part, il considère que sa fonction impériale l'oblige à «[se] *détruire*» (vers 1087), affirme qu'«*il ne s'agit plus de vivre, il faut régner*» (vers 1102).

Aux vers 1394-1396, il se plaint de la «*gloire inexorable*» qui gouverne son «*âme étonnée*», car il a intériorisé l'exigence socio-idéologique de la responsabilité sociale, qui réprime le désir, constituant l'autre force qui vient s'opposer au couple. Il est obligé d'y céder, en étant loin d'adhérer de tout son être à sa fonction déchirante, qu'il perçoit comme un «*fardeau*» (vers 462), «*un austère devoir*» (vers 1365) auquel il se soumet : «*Je connais mon devoir, c'est à moi de le suivre :*

Je n'examine point si j'y pourrai survivre.» (vers 551-552).

En V, 5, 6 et 7, il se livre à un chantage désespéré au suicide (vers 1407-1408 et 1421-1422), car, s'il parvient à sacrifier son amour à ce qu'exige de lui son rôle d'empereur, ce renoncement, loin de l'exalter, le mutile et le détruit. Et il est désespéré par son audace, qui n'a pas adouci son dilemme. À la fin, chancelant, il tergiverse encore, quand Bérénice résout le dilemme par sa courageuse décision.

Titus pourrait à première vue passer pour un personnage cornélien, puisque, dans un bel effort de conscience, il oppose à l'amour le devoir, le sens du sacrifice, le souci de l'honneur (vers 1030 et 1039), le souci de la «*gloire*», qui est une fierté, une passion pour soi-même, capable de tyranniser les autres, une impérieuse affirmation de soi, le sens de ce qu'il se doit en fonction de la haute idée qu'il se fait de lui, de ce qu'il doit à sa fonction d'empereur, à sa charge ; d'ailleurs, il dit moins souvent «*ma gloire*» (deux fois), «*notre gloire*» (une fois), que «*la gloire*» (quatre fois) ; et, de cette gloire, qui est une gloire de dévouement, sans ambition ni suffisance, il se plaint : «*Ah ! que sous de beaux noms cette gloire est cruelle !*» (vers 499), car, s'il parvient à sacrifier son amour à ce qu'exige de lui son rôle d'empereur, ce renoncement, loin de l'exalter, le mutile et le détruit. Considérant que son rôle est avant tout d'être le gardien des lois qu'il doit être le premier à respecter, il se soumet à la réalité politique qui le ligote, et, malgré la douleur qu'il éprouve, il renvoie la reine en Palestine. Montrant une majesté d'autant plus frappante qu'il ne l'étale point, il renonce à l'amour de sa vie par sens du devoir, par noblesse, par responsabilité envers son peuple. Il incarne remarquablement l'équilibre, rarement atteint chez Racine, entre la passion et l'honneur, ayant un sentiment non point exalté, mais réfléchi et profond, de sa propre grandeur, subissant le pouvoir suprême comme un fardeau sous lequel il ne plie pas.

Mais on peut voir en lui une figure de la mauvaise conscience puisqu'il invoque la raison d'État comme un impératif catégorique, alors qu'il a pris sa décision de son propre chef, les larmes lui servant d'excuse et d'alibi. C'est au nom du père, de Rome, bref d'une légalité mythique, qu'il condamne Bérénice. C'est en feignant d'être requis par une fidélité générale au passé qu'il justifie son infidélité. D'ailleurs, il est plus animé par une peur que par un devoir. Rome n'est pour lui qu'une opinion publique qui le terrifie ; sans cesse, il évoque un qu'en dira-t-on anonyme. En fait, Rome est silencieuse, lui seul (et Paulin) la fait parler, menacer, contraindre parce qu'il y reconnaît non seulement le bien public, mais la loi morale, le surmoi.

Le sacrifice de sa passion à la raison d'État n'est-il pas qu'un prétexte destiné à masquer sa volonté (suicidaire?) de liquider son passé? Et, s'il a pris sa décision au moment où son amour, sa liberté, son pouvoir ont atteint leur plénitude, il balance entre deux mouvements contradictoires : d'une part, il a un message à délivrer à Bérénice, celui du sacrifice qu'il a délibérément résolu d'accomplir ; d'autre part, son être tout entier est pris d'un mouvement de recul et de fuite devant cette maîtresse dont il a peur, sa sensibilité épidermique le rendant vulnérable à ses réactions. On peut considérer qu'il a des sincérités successives.

Aussi son amour s'exprime-t-il avec moins de spontanéité, avec moins de franchise que celui de Bérénice ; on a l'impression qu'il y cède, qu'il y succombe malgré lui ; il y voit d'ailleurs une faiblesse.

Animée, comme celle de tout être humain, par deux principes : le désir et la conscience, le principe de plaisir et le principe de réalité, la personnalité de l'empereur passe du principe de plaisir au principe de réalité, prend conscience de la nécessité de la séparation en intériorisant l'exigence politique, est obligé d'y « céder » (vers 736 et 1394-1396), en fait une exigence intime. Étant, de personne privée, devenu responsable public, il s'identifie à sa conscience ; la fonction qui le définit n'est plus de jouir jusqu'à subvertir l'ordre, mais de garantir cet ordre jusqu'à s'y sacrifier. S'il s'enquiert de l'état d'esprit des Romains, c'est pour que leur hostilité l'aide à consolider une décision intime déjà prise, mais bien difficile à tenir ; c'est pour « confondre [«réduire au silence»] *un amour qui se tait à regret* » (vers 447-450). Le texte souligne deux fois cette transformation (vers 455-464 et 1096-1098). Il se refuse à envisager une abdication pour suivre sa bien-aimée : ce serait la « lâche conduite » d'un « indigne empereur », celle qu'eut, en 1936, le roi d'Angleterre Édouard VIII pour pouvoir épouser la mondaine américaine Wallis Simpson.

Ce personnage à la psychologie très complexe apparaît faible et cruel en même temps, à la fois inquiet et majestueux. Il se montre extrêmement tendre et aussi cruellement déchiré que Bérénice par l'inévitable séparation, et, avec autant de délicatesse que de fermeté, l'aide à le suivre sur la voie difficile que l'honneur leur impose. Il sait soupirer et pleurer d'amour sans rien perdre à nos yeux de sa dignité souveraine.

Mais on peut le trouver veule, ivre d'êtreindre et incapable d'aimer ; penser qu'il a peur de n'être pas empereur et de n'être qu'un homme ; considérer que son trône l'empêche d'être un homme.

En fait, c'est cette dualité qui lui donne toute son épaisseur tragique. Et sa souffrance progresse au long de la pièce.

Il fallait à Racine une parfaite maîtrise pour le peindre ainsi, sans l'affadir ni le durcir, la pièce étant la longue explication de l'incroyable sacrifice qu'il fait à soi-même et aux autres, grevé de réticences, accompagné et favorisé par une longue déploration (d'où l'ampleur de ce rôle, le plus long de son théâtre après celui de Mithridate et devant ceux de Joad et de Phèdre : 33% du texte, contre 27 pour Bérénice et 23 pour Antiochus).

Intérêt philosophique

Si certains ont pu affirmer que « *Bérénice* » est la tragédie la plus féministe de l'âge classique, car on y assisterait à une réhabilitation de la femme, à une valorisation de l'amour et plus généralement de la vie personnelle, d'autres constatent que la femme, même reine, y demeure une femme-objet aliénée qui ne veut qu'aimer et être aimée, et que Bérénice se conduit trop en coquette niant à Titus le droit de remplir sa fonction publique, son rôle social.

Par contre, on s'accordera pour voir dans la pièce un véritable traité de la passion amoureuse, toujours pertinent parce que l'homme et la femme n'ont pas tellement progressé dans la connaissance de l'amour, dont Bérénice et Titus n'ont pas la même conception. Racine, en montrant la douleur de la liaison amoureuse, fit prévaloir un amour complet, qui est pleine suffisance de deux êtres qui n'ont d'autre objet qu'eux-mêmes. Il peignit la glorieuse ambition de se faire aimer, mais en la limitant aux premiers moments. Il chercha à toucher à la fois par la peinture d'un amour exceptionnel dont il accentua la qualité morale, et par la douleur de la séparation. Ce qu'il y a de

douloureux dans la liaison, c'est la rupture, surtout quand elle ne provient pas du désamour mais d'un choix rationnel, la perfection n'étant d'ailleurs possible que dans l'image de l'amour, non dans son accomplissement par le mariage.

Aussi, dans cette pièce dont le sujet était en quelque sorte cornélien, Racine fit triompher la raison d'État sur la passion, imposa à un destin le poids d'un empire. Si, à son époque, la politique n'était plus une solution aux problèmes fondamentaux, ni l'État le médiateur des valeurs, comme au temps où la patrie en danger commandait l'engagement des héros de Corneille, Rodrigue et Horace, qui croyaient que les humains pouvaient réaliser leurs idéaux en ce monde, était cependant posée la question de la responsabilité des gouvernants : peuvent-ils être amoureux contre la volonté de leurs sujets? ne doivent-ils pas sacrifier leur bonheur personnel à leur fonction? ne sont-ils pas un peu comme les prêtres qui doivent renoncer à l'amour pour se consacrer à leur tâche?

Est encore cornélien le conflit entre l'amour et le devoir, entre le souci de la gloire, l'orgueil du pouvoir, et la faiblesse du sentiment, entre la loi et la liberté, entre la figure sociale et l'être intérieur, entre l'intérêt personnel et l'intérêt collectif, entre l'individu et la société qui veut imposer un nivellement des sentiments par le bas, entre la raison et le cœur (ce qu'avait bien défini la pensée de Pascal : «Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point»). Comme chez Corneille, l'idéalisme triomphe dans la pièce, le goût de la grandeur s'empare des personnages qui renoncent à l'amour, s'offrent la gloire du renoncement qui les grandit, courage d'un moment qui est d'ailleurs peut-être plus facile à vivre que la quotidienneté de l'épreuve de l'amour.

L'antinomie entre le désir, le besoin d'être aimé, et la conscience morale était la base de la vision tragique de Racine, et la pièce s'inscrit fort bien dans une évolution continue de son théâtre : sous des airs d'exception élégiaque, "*Bérénice*" est peut-être le principal tournant de l'oeuvre avec celui du passage à la tragédie sacrée. La pièce, tout en étant apparemment marquée par une adhésion affective à l'amour, est au contraire idéologiquement dominée par le point de vue de la conscience, qui allait se développer dans "*Bajazet*", s'imposer au dénouement de "*Mithridate*", dominer "*Iphigénie*" et "*Phèdre*", triompher dans les tragédies sacrées. Dans le théâtre de Racine allait désormais dominer le point de vue d'une transcendance qui travaille les consciences, et perce les secrets des passions. Mais, pour le moment, cette inversion ne s'accompagnait pas d'une conversion, et si, dans "*Bérénice*", le désir est généreux, l'amour réciproque, la solution proposée par la raison, par la conscience, pour être admirable, se situe à l'extrémité de nos possibilités, et n'en est pas moins stérile : il n'y avait de solution, pour le moment, que dans la sublimation esthétique.

En fait, le thème fondamental de cette tragédie n'est pas la séparation de Titus et de Bérénice, mais le passage chez lui du désir subversif à la gloire normative, du principe de plaisir au principe de réalité, passage dont cette séparation est la conséquence pathétique. Il a intériorisé l'exigence socio-idéologique de la raison d'État, qui a pour fonction de réprimer le désir, et est obligé d'y céder. Mais on peut remarquer que la rationalité qui fait renoncer à l'amour le préserve car, en vivant, il ne peut que se dégrader. "*Bérénice*" met en scène des êtres qui subissent leur condition, et ne peuvent que l'assumer, sans espérer la transformer, qui sont soumis à la malheureuse antinomie de notre condition. Le tragique n'y procède pas de meurtres, mais d'une inquiétante réduction des raisons de vivre parce qu'on assume courageusement son devoir de conscience.

Racine révéla cette tragique vérité : l'être de désir est aussi être de conscience, et il y a antinomie entre ces deux principes, si bien que l'accession à la liberté, par laquelle on espère satisfaire sa passion, est aussi et surtout découverte de la responsabilité (le mot «*responsable*» apparaît deux fois dans "*Bérénice*", et jamais ailleurs), qui contraint à borner ses désirs et, à la limite, à sacrifier sa passion. Titus et Bérénice ne sont pas victimes d'une force extérieure, accidentelle, mais de la contradiction constitutive de la personnalité humaine, d'un processus d'autodestruction.

Destinée de l'oeuvre

"*Bérénice*" aurait été une oeuvre de commande. Selon le fils de Racine, Louis ("*Mémoire sur la vie et les oeuvres de Jean Racine*"), le dramaturge n'avait pas choisi le sujet : Henriette d'Angleterre, l'épouse du frère de Louis XIV, à qui il avait dédié "*Andromaque*", le lui aurait secrètement suggéré, «lui avait fait promettre qu'il le traiterai ; et comme courtisan, il s'était engagé.» Elle aurait vu dans ce sujet quelque rapport avec sa propre conduite (comme avec celle de Marie Mancini, dont elle avait été l'amie d'enfance, étant restée très liée avec elle) et celle du roi, lors de l'attachement qui les inclina l'un vers l'autre, mais que, pour des raisons politiques, le mariage ne put couronner.

A-t-elle aussi et aussi secrètement proposé le même sujet à Corneille? Ou est-ce celui-ci qui aurait pris l'initiative de défier son rival sur un terrain qui lui était familier? Fier, le vieux dramaturge avait toujours suivi un parcours personnel, et se vantait de l'originalité de ses sujets. Il bénéficiait encore d'une supériorité incontestée chez les doctes face à un rival dont ils n'appréciaient pas la galanterie, les invraisemblances historiques d'"*Alexandre*" et d'"*Andromaque*", dont ils ne comprenaient guère la vision tragique, et dont la prétention hargneuse suscitait beaucoup d'hostilité. La cabale contre "*Britannicus*", animée par Corneille lui-même, avaient exaspéré une hargne attestée par la préface de cette dernière pièce. Racine avait contre-attaqué dans sa préface de "*Britannicus*" en opposant «une action simple, chargée de peu de matière [...] et qui [...] n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages», et une action remplie «de quantité d'incidents» et «d'un grand nombre de jeux de théâtre d'autant plus surprenants qu'ils seraient moins vraisemblables». Mais "*Britannicus*" n'avait eu qu'un succès très médiocre. Corneille pouvait donc croire venu le moment d'imposer de nouveau sa propre conception de la tragédie, où sont exaltées les vertus héroïques, où la politique et la gloire triomphent de la passion, au prix de nombreuses péripéties qui font rebondir l'action. Inversement, Racine, informé des travaux de son aîné, aurait pu vouloir rivaliser avec lui, et mettre sa coquetterie à le devancer.

L'hypothèse d'une commande officielle qui aurait fait concourir les deux dramaturges est séduisante. Il pouvait sembler piquant de mettre en lice Racine et Corneille, l'un jeune, l'autre vieillissant, sur un sujet qui paraissait cornélien par excellence. Le public de l'époque goûtait particulièrement ce genre de compétition, qui allait se répéter avec "*Iphigénie*", qui fut concurrencée par celle de Leclerc et Coras, et avec "*Phèdre*" à laquelle Pradon opposa "*Phèdre et Hippolyte*". Mais, comme, dans le petit monde des lettres, on connaissait généralement les projets des dramaturges plusieurs mois avant la création de leurs pièces, il arrivait aussi assez souvent que, la même année, deux auteurs traitent le même sujet.

L'hypothèse de la compétition organisée par Henriette d'Angleterre peut cependant être mise en doute. Ses activités diplomatiques intenses, et sa mort brutale, le 30 juin 1670, ne lui laissèrent peut-être pas le temps de s'intéresser activement à une telle querelle littéraire. Et si l'hypothèse avait été vraie, on en aurait beaucoup parlé. Or il n'en fut pas question avant 1742, quand Fontenelle, le neveu de Corneille, publia sa "*Vie de Corneille*", et y écrivit : «"*Bérénice*" fut un duel dont tout le monde sait l'histoire. Une princesse, fort touchée des choses de l'esprit et qui eût pu les mettre à la mode dans un pays barbare, eut besoin de beaucoup d'adresse pour faire trouver les deux combattants sur le champ de bataille sans qu'ils sussent où on les menait.» Il ajoutait en note que la «*princesse*» en question était Henriette d'Angleterre. Quant aux deux «*combattants*», c'étaient naturellement Corneille et Racine.

On peut penser aussi que, dans cette compétition, Racine fut encouragé par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, qui avaient l'habitude de recourir au doublage quand ils sentaient leur supériorité menacée, comme elle l'était alors par leur ennemi, Molière. Après cinq années difficiles, celui-ci bénéficiait du triomphe de "*Tartuffe*" enfin autorisé (1669) et de la confiance du grand Corneille. Celui-ci, fidèle à l'Hôtel depuis 1649, l'avait quitté en 1666 pour confier la création d'"*Attila*" à Molière, pour lequel il préparait maintenant cette nouvelle pièce. La complicité de Racine avec les comédiens lui permit d'ailleurs, contre l'usage, de faire jouer une pièce comportant un seul grand rôle féminin, alors que chaque troupe comprenait deux actrices vedettes.

Corneille composa "*Tite et Bérénice*" qu'on peut résumer ainsi : L'empereur Tite aime Bérénice, mais il a promis à son père, Vespasien, d'épouser Domitie qui, très ambitieuse, tout en aimant et étant

aimée de Domitian, frère de Tite, veut épouser ce dernier afin de parvenir à l'empire. Désespéré, Domitian veut rallumer la passion de son frère pour la juive Bérénice, en la faisant revenir à Rome après qu'elle ait été renvoyée une première fois en Orient. Toujours hésitant entre son amour et son devoir, quand Domitian le prie de lui laisser Domitie, Tite affermit sa décision, déclare que le désir de son père mort correspond maintenant à sa volonté, et il lui conseille d'aimer et d'épouser une autre femme : Bérénice. Domitie, invitée à choisir entre les deux hommes, ne sait se décider. Bérénice revient à Rome pour tenter de se faire épouser par Tite, qui l'aime encore et est visiblement troublé. Domitie s'en aperçoit, et exige que l'empereur choisisse entre elle ou l'étrangère, mais Tite élude la réponse. Domitian demande la main de Bérénice pour rendre Tite jaloux ; mais elle se refuse à la ruse qui répugnait aussi à Domitian. Du reste, l'empereur est déjà reconquis, et puisque Rome ne consentirait pas à ce qu'il épouse une reine, il semble prêt à abdiquer pour elle. Bérénice le dissuade alors d'un tel sacrifice. Le sénat se réunit, et Bérénice, craignant que ne soit confirmée l'interdiction portée contre elle, voudrait que Tite, lui-même, l'envoie en exil loin de Rome. Le sénat, au contraire, autorise le mariage. Maintenant, c'est Bérénice qui renonce généreusement, dans l'intérêt de Tite, pour éviter les malheurs que pourrait lui apporter une union contraire au sentiment des Romains. Tite est désespéré, mais il n'épousera pas Domitie qui, nous le pressentons, deviendra la femme de Domitian, qui sera associé par son frère à l'empire.

On ne peut manquer de comparer les deux pièces.

Celle de Corneille diffère de celle de Racine d'abord à cause de Domitie, personnage historique et figure centrale de la pièce, ensuite parce que les situations initiales diffèrent puisque, au début, Tite a déjà fait partir Bérénice, surtout enfin parce que, dans cette «*comédie héroïque*», les personnages sont dominés par le souci de leur «*gloire*», la pièce étant avant tout politique, aboutissant à un règlement positif des contraintes politiques.

Cependant, chez Corneille, on trouve bien aussi l'amour de Tite pour Bérénice, ses hésitations, le thème de la haine de Rome pour les rois. Le discours de Tite a parfois des accents presque raciniens. Dans l'entrevue capitale de Bérénice et de Tite, les reproches qu'elle lui adresse évoquent le face-à-face des deux personnages chez Racine. Le caractère de Bérénice est cependant traité différemment par les deux auteurs ; orgueilleuse dans les deux cas, la Bérénice de Corneille ne connaît pas les voluptueux abandons que Racine lui prête. Chez Corneille, Bérénice est une tête politique qui tente de se faire accepter par le sénat, et de faire alliance d'intérêt avec Domitian, et qui, orgueilleuse, part, bien que Tite ait accepté le mariage ; comme Domitie, elle est animée par le souci de sa gloire ; c'est pourquoi elle décide de partir bien que le sénat ait finalement accepté l'idée de son mariage avec Tite. Dans un élan de générosité, Tite renonce à la fois à Bérénice et à Domitie ; il associe même Domitian au gouvernement de l'Empire. Celui-ci pourra donc épouser Domitie. Personnage en creux, bousculé par les événements, Domitian peut faire penser à un Antiochus que le sort aurait exaucé. Plus touffue, moins resserrée dramatiquement que la "*Bérénice*" de Racine, la pièce de Corneille s'achève donc sur un règlement positif des contraintes politiques. Il est d'ailleurs significatif que le dernier mot en soit : «*heureux*» et non «*hélas*», comme chez Racine. On peut considérer que la pièce de Racine, où pourtant le jeu des passions l'emporte, est la plus «*cornélienne*» des deux, parce que Titus assume son devoir au détriment de son amour, comme Rodrigue, Horace ou Polyeucte, en y perdant, il est vrai, sa raison de vivre. Et il veut mettre la politique à son service, tandis que Tite de Corneille est conduit par elle. Racine met en scène une situation et une décision «*cornéliennes*», mais en les vidant de l'exaltation héroïque pour les revêtir d'une beauté admirablement et tristement touchante.

Si on a pu montrer que telle scène de "*Tite et Bérénice*" (II, 5) contient des imitations d'un passage de "*Bérénice*" (II, 2), la démonstration est partiellement réversible. Une fois le duel engagé, il a pu y avoir des fuites et des imitations dans les deux sens. Racine et Corneille avaient à peu près la même vision de la situation de Titus : ils hésitaient à sacrifier l'amour à la politique. Si le premier le fit plus volontiers, ce fut plutôt pour la beauté du geste, qui met le comble à l'émotion. Leur vision de Bérénice était au contraire fort différente : une amoureuse chez l'un, une glorieuse chez l'autre. Finalement, leur philosophie les séparait moins que le niveau sur lequel ils se plaçaient (Corneille sur le plan politique et rationnel, Racine sur le plan moral et affectif) et que leur projet littéraire : l'un

voulait étonner, l'autre émouvoir. Pour celui-ci, cette histoire est tragique, parce qu'on y sombre dans le malheur affectif qui résulte de l'antinomie morale de notre condition. Celui-là estimait au contraire qu'une pièce où il n'y a pas «de péril de vie, de perte d'États ou de bannissement» ne mérite pas «un nom plus relevé que celui de comédie», qu'il qualifiait toutefois d'«héroïque» en considération de «la dignité des personnes» mises en scène (*Discours du poème dramatique*).

“*Bérénice*”, la septième tragédie écrite par Racine, fut jouée pour la première fois le 21 novembre 1670, à l'Hôtel de Bourgogne, avec Marie Champmeslé dans le rôle-titre, Floridor dans celui de Titus, Champmeslé dans celui d'Antiochus. Grâce à son intuition des attentes littéraires du public de son temps qui était alors friand de «tendresse», l'auteur fit ressentir au public une extrême émotion, le satisfait par la sublimation esthétique finale, l'appela à s'identifier à une conversion moralement nécessaire et existentiellement ruineuse, souleva son enthousiasme. On apprécia le retournement de l'équation cornélienne politique-amour. La pièce remporta un immense «succès de larmes», étant représentée plus de trente fois, chiffre énorme à l'époque, ces représentations étant bien fréquentées. On appliqua désormais à Racine la fameuse épithète de «tendre» qui lui resta par la suite. Une parodie de la pièce fut donnée par les comédiens italiens. Racine y assista et y aurait ri.

Le 28 novembre, la troupe de Molière créa “*Tite et Bérénice*” de Corneille sur la scène du Palais-Royal. Elle remporta un succès moyen puisqu'elle ne fut jouée que vingt et une fois, l'assistance diminuant d'ailleurs rapidement, et les dernières recettes étant catastrophiques. Le public, troublé par la personnalité de Domitie et par le déplacement de l'intérêt sur le couple Domitian-Domitie, préféra donc la simplicité tragique de la pièce de Racine.

Dès le 3 décembre, une dépêche de l'ambassade anglaise signala que la pièce de Racine «semble beaucoup emprunter» à celle de Corneille. Mais les autres témoignages parlèrent de hasard.

En commandant une représentation de “*Bérénice*” devant la Cour, qui eut lieu le 14 décembre 1670, le Roi Soleil lui-même exprima sa préférence. L'accueil y fut encore plus favorable, car le sujet, bien que romain, était propice à l'épanchement du sentiment.

Puis la pièce fut reprise à l'Hôtel de Bourgogne.

À l'égard de “*Bérénice*”, la divergence était nette entre les jeunes et les femmes d'un côté, et de l'autre la plupart des doctes et des gens plus âgés. La belle-soeur de Bossuet fit part à Bussy-Rabutin de son intense émotion et de son enthousiasme pour la pièce ; mais Bussy-Rabutin, qui était de la génération des amateurs d'héroïsme, considéra surtout le comportement de Titus, dont il déplora la faiblesse : «S'il eût parlé ferme à Paulin, il aurait trouvé tout le monde soumis à ses volontés» et «accordé la gloire avec l'amour».

Dans leur grande majorité, écrivains et doctes étaient hostiles à Racine : son arrogance irritait les uns, et pour les autres, son œuvre, trop galante, n'était ni assez fidèle à l'Histoire ni assez soumise à la morale. Fut déclenchée une querelle littéraire qui profita d'abord à la pièce de Corneille.

En janvier 1671, l'abbé Montfaucon de Villars publia un libelle sous forme de lettre : il reprochait à Racine ses infidélités à l'Histoire ; il signala que, Bérénice étant juive, c'est-à-dire monothéiste, elle n'aurait pas dû parler des dieux, ni Titus les invoquer en sa présence (cette observation pertinente fut prise en compte par Racine dans sa seconde édition, d'où les variantes aux vers 145, 183, 312, 591 et 600) ; il disait que, dans cette prétendue tragédie, dont l'action entière «n'est que la matière d'une scène où Titus voudrait quitter Bérénice», où le premier acte n'est qu'un hors-d'œuvre inutile car reposant sur le personnage d'Antiochus qui n'est qu'accessoire, on pouvait apprécier «l'expression des passions» et «la beauté des vers». Mais il ajoutait : «L'auteur a 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. Il ne faut donc pas s'étonner s'il ne s'est pas mis en peine de la liaison des scènes, s'il a laissé plusieurs fois le théâtre vide, et si la plupart des scènes sont peu nécessaires. Le moyen d'ajuster tant d'élégies et de madrigaux ensemble, avec la même suite que si l'on eût voulu faire une comédie dans les règles !» ; il considérait que toutes «les règles du théâtre y sont mal observées», et qu'on n'y montre pas «un héros romain [...] mais seulement un amant fidèle, qui filait le parfait amour à la Céladone» ; il terminait par : «Qu'importe

aux dames [...], pourvu qu'elles pleurent». Cette critique, jugée par la cornélienne Mme de Sévigné «fort plaisante, fort ingénieuse et fort spirituelle», en dehors de «cinq ou six petits mots qui ne valent rien du tout», voyait assez juste, et, en prononçant le mot «*élégie*», colla sur "*Bérénice*" un étiquette dont elle ne parvint jamais plus à se défaire.

Cependant, une semaine plus tard, l'abbé de Villars fut encore plus sévère pour "*Tite et Bérénice*", y trouvant «de grandes beautés», mais un ensemble mal composé, mal écrit, concluant par : «Monsieur Corneille a oublié son métier».

En mars parut une "*Réponse à la Critique de "Bérénice"*" où le contradicteur de Villars démonta toute son argumentation avec une ironie assez lourde.

La même année, Saint-Évremond publia "*Dissertation sur les caractères des tragédies*", où il trouva Racine trop violent, Titus manifestant «du désespoir où il ne faudrait qu'à peine de la douleur». Le 15 janvier 1672, Mme de Sévigné jugea cette passion bien «folle».

En 1673, dans une comédie satirique en trois actes, "*Tite et Titus ou critique sur les Bérénices*", imprimée anonymement à Utrecht, l'auteur accusa le Titus de Racine de «cruauté» et de perfidie, et sa Bérénice de «bassesse d'âme». Selon Louis Racine, même Chapelain, l'ami de son père, prononça un jugement «qui fit plus d'impression sur lui que toutes les critiques de l'abbé de Villars, qu'il avait su mépriser» : «Marion pleure, Marion crie, Marion veut qu'on la marie.»

Le texte, dédié à «*Monseigneur Colbert*», fut achevé d'imprimer le 24 janvier 1671, avec un privilège du 15 ou du 16 de ce même mois, sans quantième, accordé à Racine pour dix ans. Il allait être réimprimé du vivant de Racine dans les éditions collectives de 1676, 1687 et 1697. Les corrections les plus importantes qu'il apporta datent de l'édition de 1676 ; elles témoignent d'un enrichissement significatif du texte (renforcement des sentiments, des émotions, recherche de sonorités).

Dans sa préface, Racine prit d'abord de la hauteur : le vainqueur du duel, indiquant que la «*principale règle est de plaire et de toucher*» (ce que bien d'autres disaient aussi à cette époque) et que la pièce «*eut le bonheur de ne pas déplaire à Sa Majesté*», s'exprima avec une sérénité supérieure, en maître de l'art et en donneur de leçons, débattant d'abord de principes généraux. Il défendait l'idée de «*simplicité d'action*» : «*Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien*». Il promouvait la sublimation poétique de la tristesse. Il «conseillait» aux spectateurs de se laisser aller à leur impression, et de faire confiance aux spécialistes comme lui, sans «*s'embarrasser [...] de la fatigue d'éclaircir les difficultés de la "Poétique" d'Aristote*». S'il fut moins polémique que dans les préfaces précédentes, il fut encore assez susceptible et hargneux pour aboutir à une critique de plus en plus acerbe et personnelle ; faisant des reproches à «*quelques personnes*» dont il se moquait, il expliquait qu'il n'aurait pas dû répondre à Corneille, qu'il ne nommait pas afin de le laisser dans «*l'obscurité*» qu'il méritait ; il affirmait : «*Le dernier adieu qu'elle dit à Titus, et l'effort qu'elle se fait pour s'en séparer n'est pas le moins tragique de la pièce ; et j'ose dire qu'il renouvelle assez bien dans le cœur des spectateurs l'émotion que le reste y avait pu exciter. Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie : il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.*», même s'il y eut «*du sang et des morts*» dans toutes ses autres pièces, la prochaine, "*Bajazet*", allant même s'achever par un massacre. Il tint à souligner la dimension tragique du sujet de "*Bérénice*", surtout parce que Corneille prétendait qu'on n'en pouvait tirer qu'une «comédie héroïque». Il statua : «*Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie*», ce tout le monde répétait depuis quarante ans, sauf Corneille. Enfin, Racine ne put se retenir de terminer ce texte de combat par l'ironie mordante d'une exécution de l'abbé de Villars, répondant à des attaques, dont certaines avaient pu, par leur justesse, l'atteindre droit au cœur.

"*Bérénice*" fut beaucoup jouée jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Lorsque, par ordonnance du roi, la Comédie-Française fut fondée en 1680, si la première représentation du 23 août fut consacrée à "*Phèdre*", ce fut "*Bérénice*" qui fut ensuite choisie, cette nouvelle troupe royale commençant à la jouer le 23 octobre, de nouveau avec Marie Champmeslé, et avec Charles Chevillet.

Au XVIII^e siècle, elle fut encore jouée régulièrement, le rôle de Bérénice étant tenu notamment par Mlles Adrienne Lecouvreur (en 1717, 1720, 1724 et 1728), Gaussin (en 1752), Saint-Val (en 1783 et 1787), George (en 1807) ; celui de Titus l'étant par Lekain en 1767 et 1788 ; celui d'Antiochus par Talma, en 1807. Mais rares furent ceux qui l'appréciaient, exceptionnels ceux qui la mettaient au premier rang, comme le sensible abbé Du Bos (1719). En 1709, la belle-soeur de Louis XIV écrivit : «C'est une des comédies de Racine qui me plaît le moins». Voltaire, dans la préface d'«*Œdipe*» (1715), y vit «une élégie plutôt qu'une tragédie» ; puis, dans son «*Commentaire sur "Bérénice"*» (1772), il prononça ce sévère jugement : «Voilà, sans contredit, la plus faible des tragédies de Racine qui sont restées au théâtre. Ce n'est même pas une tragédie, ce n'est qu'une églogue à l'eau de rose, indigne du théâtre tragique. Mais que de beautés de détail, et quel charme inépuisable règne presque toujours dans la diction ! Pardonnons à Corneille de n'avoir jamais connu ni cette pureté ni cette élégance : mais comment se peut-il faire que personne depuis Racine n'ait approché de ce style enchanteur? Est-ce un don de nature? Est-ce le fruit d'un travail assidu? C'est l'effet de l'un et de l'autre.» En 1758, D'Alembert, dans sa «*Réponse à la lettre de Rousseau sur les spectacles*» déclara : «Racine a trouvé l'art de nous intéresser pendant cinq actes avec les seuls mots : "Je vous aime, vous êtes empereur, et je pars"».

Tout au long d'un XIX^e siècle placé sous l'influence dominante d'une conception romantique de la dramaturgie, la pièce vit brutalement diminuer le nombre de ses représentations. À la Comédie-Française, elle n'eut que six représentations, soit 0,28 % de celles des neuf grandes tragédies de Racine, et 25 fois moins qu'«*Esther*», qui occupa l'avant-dernière place. Sainte-Beuve résuma l'opinion dominante de son siècle : bien que ce soit «du Racine pur», et qu'elle ait «sa grâce particulière», «*Bérénice*» n'est qu'une «charmante et mélodieuse faiblesse dans l'oeuvre de Racine» (1844) ; dans ses «*Portraits littéraires*», il ajouta : «Je distinguerai dans les ouvrages de tout grand auteur ceux qu'il a faits selon son goût propre et son faible, et ceux dans lesquels le travail et l'effort l'ont porté à un idéal supérieur. «*Bérénice*» me semble tout à fait dans le goût secret et selon la pente naturelle de Racine.» Théophile Gautier résuma parfaitement l'essentiel des griefs des gens de l'époque : ««*Bérénice*», à vrai dire, n'est pas une tragédie : il n'y coule que des pleurs et point de sang. C'est une élégie dramatique qui renferme des morceaux pleins d'une grâce un peu molle et d'une sensibilité un peu larmoyante.» («*L'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*», 1858). Pour tout le siècle, la pièce n'eut que trois éditions séparées et aucune réédition au catalogue de la Bibliothèque Nationale, ce qui la plaçait au même rang que «*La Thébaine*» et «*Alexandre*», derrière «*Bajazet*» et «*Mithridate*», et dans une tout autre catégorie que les autres pièces, dont les éditions se comptaient par dizaines. Pourtant, le rôle de Bérénice fut tenu notamment par Rachel en 1844.

Si, en 1893, Mme Julia Bartet (un des modèles de la Berma de Marcel Proust) fit reprendre la pièce par la Comédie-Française, dans une mise en scène de Mounet-Sully, et allait jouer le rôle 82 fois, jusqu'en 1920, dans la première moitié du XX^e siècle, «*Bérénice*» resta, si l'on ne tient pas compte de ses deux premières pièces, celle de Racine qui fut la moins jouée à la Comédie-Française. Si, en 1908, Jules Lemaitre y vit «une divine tragédie», où tout est «harmonieux, délicieusement, infiniment douloureux», la plupart des autres commentateurs continuèrent à faire des réserves :

- En 1935, Paul Claudel nota : «Ennui écrasant [...]. Marivaudage sentimental [...]. Ronron élégant et gris [...]. C'est distingué et assommant.»
- En 1944, Pierre Brisson jugea : «Une oeuvre de petite zone [...], une prouesse de salon [...], quelque chose comme un devoir de concours général».
- En 1951, Eugène Vinaver, s'il goûta la poésie, estima que «la tentation de la pureté» conduisit l'auteur «jusqu'à la limite extrême du genre, là où l'art tragique, à force de se décanter, risquait de perdre tout appui».
- En 1954, Antoine Adam considéra «*Bérénice*» comme «une erreur» : «Racine a voulu pousser à l'extrême limite [...] la simplicité de l'action [...]. Mais l'on sent trop que la pièce était une gageure, et que le génie même de Racine ne put la tenir».

Mais, dans la seconde partie du XXe siècle, la tendance dominante s'inversa, et la pièce connut un net regain de faveur. Elle se hissa au quatrième rang, derrière "*Andromaque*", "*Britannicus*" et "*Phèdre*", par le nombre de représentations à la Comédie-Française. Depuis 1970, c'est peut-être la pièce de Racine qui suscite le plus d'intérêt nouveau chez les gens de théâtre et les universitaires. Les critiques la placèrent au premier rang, certains y voyant même la plus racinienne des tragédies de l'auteur.

On en donna plusieurs mises en scène intéressantes :

- En 1946, celle de Gaston Baty, avec Annie Ducaux, Jean Yonnel et Maurice Donneaud.
- En 1949, celle de Maurice Escande, avec Annie Ducaux, Jean Chevrier et Paul-Émile Deiber.
- En 1956 : celle de Maurice Escande, avec Annie Ducaux et Jean Deschamps.
- En 1962-1966, celle de Paul-Émile Deiber, avec Renée Faure, André Falcon et Jacques Destoop.
- En 1965-1966, au Théâtre de la Cité, à Villeurbanne, puis en 1970 au Théâtre Montparnasse-Gaston-Baty, Roger Planchon monta la pièce avec Francine Bergé, Sami Frey et Denis Manuel. Il voulut, dans un décor de miroirs, des personnages poudrés dans le style Louis XV, se déplaçant presque exclusivement en lignes et angles droits, afin de souligner leur difficulté de se rencontrer. Il choisit de faire porter toute son attention sur le texte, pour montrer avec plus de clarté la dichotomie qu'il avait décelée entre les paroles, les intentions et les actes, jouer davantage des silences, concentrer l'attention sur le huis clos racinien, désarticuler la psychologie des personnages. Il était persuadé que Titus, Antiochus et même Bérénice, qui passent pour victimes de la passion la plus sincère, ne croient pas forcément à tout ce qu'ils disent ; que leur désir de mourir est un chantage au suicide. Tous trois se guettent, et se déchirent, sous la surveillance épisodique de confidents géants, massifs, qui agissent envers eux comme des montreurs de marionnettes. Titus, qui a cessé depuis longtemps d'aimer Bérénice, se sent obligé de parler comme l'empereur qu'il n'est pas encore, qu'il a peur de ne pas devenir, et, chaque fois qu'il le fait, il prend la pose. Le mot «*gloire*» qui revient à chaque instant dans sa bouche prend son sens véritable, qui est de pure extériorité, de pur orgueil louis-quatorzième. De son côté, Antiochus ruse pour obtenir Bérénice qui, elle, passe de la tendresse empreinte de coquetterie à la violence et même à la cruauté, étant un parfait archétype de l'héroïne racinienne. Sami Frey fut un Titus faible et apeuré, qui se donnait les apparences d'un empereur asservi à l'État, rusant pour rester dans les devoirs de sa charge, et qui, soudain, s'écroulait comme un enfant devant la Femme, à la fois mère et maîtresse, Planchon s'étant souvenu en le dirigeant de la «*distanciation*» brechtienne. Denis Manuel, à l'inverse, colla au personnage d'Antiochus tel que l'avait conçu l'interprétation traditionnelle. Francine Bergé fut une Bérénice absolue, dans la grande tradition romantico-classique, construisant son personnage avec d'infinies nuances, et le conduisant de la joie la plus juvénile aux fureurs presque organiques de la femelle blessée. Le décorateur créa un jeu de miroirs inspiré par la galerie des Glaces de Versailles.
- En 1975, Raymond Rouleau présenta la pièce à la télévision, avec Laurent Terzieff et Danièle Lebrun, sa réalisation, très fidèle au texte, étant servie par ces acteurs remarquables. Le recours fréquent aux gros plans permit de suivre, sur les visages, le jeu subtil des émotions, et de participer pleinement au mouvement de la tragédie et à son lyrisme. Rome étant devenue celle du Duce, il donna aux personnages mâles des costumes fascistoïdes, cet aspect para-militaire étant accentué chez les confidents (des flics qui servaient secrètement les maîtres du jeu), tandis que Phénice, enveloppée de longs voiles, semblait une entremetteuse orientale. Rouleau fit ainsi courir une critique sociale latente, montra le scandale d'une Bérénice qui est réduite à l'état de femme-objet aliénée qui ne veut qu'aimer et être aimée, qui est une image allégorique parfaite de la petite-bourgeoise que l'ordre phallogocratique néantise, qu'il faut défendre contre l'Homme et contre Rome.
- En 1979, Jean-François Rémi mit la pièce en scène avec Geneviève Casile, Nicolas Silberg et Simon Eine.
- En 1980, à la Maison de la culture de Nanterre, Antoine Vitez joua sur une camaraderie amoureuse entre Antiochus et Bérénice. Titus, plus jeune, semblait être un chien dans un jeu de quilles.
- En 1982, Klaus Michael Grüber monta la pièce à la Comédie-Française, avec Ludmila Mikaël, Richard Fontana et Marcel Bozonnet, en se moquant des mises en scènes données traditionnellement dans cette salle. Ce spectacle morbide fut une tentative d'iconoclastie radicale par

le parti pris d'un dépouillement extrême, d'un statisme, le texte étant chuchoté afin de montrer l'épuisement des protagonistes, qui n'avaient même plus la force de se plaindre. Ils ne s'approchaient jamais les uns des autres, et, dans les dialogues, restaient chacun à une extrémité de la scène.

- En 1990, au Théâtre de l'Est parisien, Jacques Lassalle, faisant jouer Nathalie Nell, Jean-François Sivadier et Jean-Baptiste Malartre, construisit sa mise en scène autour d'une fontaine dont le faible bruit rythmait les premiers actes jusqu'à s'éteindre symboliquement à l'acte V. Telle une nouvelle Ophélie, Bérénice s'y noyait à moitié en apprenant, à l'acte III, la décision de Titus. S'opposant au monde oriental et privé (organisé autour de la petite fontaine), une galerie supérieure symbolisait le monde masculin et public ; une double volée d'escaliers permettait d'y accéder, et donnait lieu, à la fin de l'acte I, à un jeu de scène spectaculaire : Bérénice montait, en évoquant le prestige de Titus, pour redescendre l'escalier au moment où elle reprenait contact avec la réalité.

- En 1992, à Montréal, à l'Espace Go, Brigitte Haentjens fit jouer Sylvie Drapeau, Marc Béland et David LaHaye. Elle tint au respect du vers classique tout en voulant «dépoussiérer» Racine, réduire les personnages au rang de gens ordinaires, pour rendre la poésie des passions violentes, sculpter en profondeur les émotions, se concentrer sur les mouvements de l'âme et du cœur, Sylvie Drapeau abusant de spasmes, de difficulté à respirer, à parler, n'ayant qu'un regard à demi-clos, une démarche vacillante, comme puérile. Une belle et sobre scénographie montrait trois couloirs en profondeur, rouges mais carrelés et froids, chacun pour chacun des protagonistes, qui les poussaient vers le lieu de rencontre où une flamme était allumée dans une vasque. Se faisait entendre une musique dominée par les percussions, parfois grondante. La metteuse en scène produisit ainsi un spectacle plein d'intensité, mais atténua la noblesse inhérente à l'œuvre : une reine peut, dans la vraie vie, se rouler par terre avec un empereur en lui avouant son amour, mais les héros qui furent représentés sur scène supportèrent mal cette façon très contemporaine de sonder leur âme.

- En 2001, dans le cadre du Festival d'Avignon puis des Estivales de Perpignan, enfin au Théâtre national de Chaillot, Lambert Wilson monta la pièce avec Kristin Scott-Thomas et Didier Sandre, des costumes étant dessinés par Christian Lacroix.

- En 2006, Jean-Louis Martinelli la mit en scène, au Théâtre Nanterre-Amandiers, avec Marie-Sophie Ferdane et Patrick Catalifo.

- En 2008, la pièce fut représentée au Théâtre des Bouffes du Nord, dans une mise en scène de Lambert Wilson, avec lui-même dans le rôle de Titus, Carole Bouquet, Fabrice Michel dans celui d'Antiochus, Mireille Maalouf, Bernard Musson, Frédéric Poinceau et Georges Wilson qui, à l'âge de 86 ans, vieux lion vacillant et souverain, joua Paulin pendant neuf semaines (six représentations par semaine), sans aucune perturbation ! Dans un prologue muet, Lambert Wilson suscita un climat qui prédisposait et qui incitait à entendre : on habillait le jeune empereur, on le drapait, dans un rite qui disait l'Orient, l'Empire, la dure loi de Rome, et qui pesait. Titus n'était déjà plus là, c'était sa statue qui parlait, même si, devant les larmes de Bérénice, ses tempes allaient palpiter encore. Dans un palais en ruine, à l'abandon, la lumière et les vestiges de colonnes conspiraient en silence contre la reine. Les trois protagonistes semblèrent transcendus.

- En 2009, à Aubervilliers, la pièce fut adaptée et mise en scène par Gwénaél Morin, avec Julian Eggerickx, Barbara Jung, Grégoire Monsaingeon, Renaud Béchet. Gwénaél Morin procéda bien à une adaptation car elle réduisit le flot racinien, tailla dans le vif. Elle livra une version brute, sans décors, lumières, costumes ou artifices, et fondée sur la seule (incroyable) énergie des acteurs : Julian Eggerickx, Antiochus bondissant, et Grégoire Monsaingeon, Titus puissant derrière ses allures de prêtre gris et étriqué, se livrèrent à des courses, bras levés, subirent des chutes. Comme le fil rouge de la pièce, le mot «*Hélas*» (où tout est dit : le désarroi, le désespoir, la colère aussi) s'affichait sur le torse d'Antiochus en lettres capitales ; et, chaque fois qu'il était prononcé par les trois héros, il était suivi d'un coup de cymbale, pour mieux le faire entendre. Sur un panneau de carton figurait un résumé de la pièce en une phrase. On entendait des intermèdes musicaux cocasses. "*Bérénice*" était définie comme l'affrontement de deux impératifs inconciliables : l'amour face à la soif de gloire et la raison d'État.

- En 2011, Muriel Mayette monta la pièce, avec Martine Chevallier, Aurélien Recoing et Jean-Baptiste Malartre.

Si "*Bérénice*" connaît aujourd'hui une vogue, ni les lycées ni le grand public n'ont pleinement suivi : en 1977, il y avait six éditions séparées sur le marché, comme pour "*Britannicus*" et "*Phèdre*" ; en 1997 il n'y en avait plus que cinq (comme pour "*Bajazet*"), tandis que "*Britannicus*" et "*Phèdre*" passèrent à neuf et douze éditions.

Étude de la pièce, scène par scène

Acte I, scène 1

Notes

- Vers 1 : «*pompe*» : «caractère magnifique».
- Vers 3-4 : «*cabinet [...] dépositaire*» : L'abbé de Villars s'étonna qu'on puisse accéder si facilement à ce cabinet, c'est-à-dire au bureau de Titus.
- Vers 6 : «*expliquer*» : «faire connaître en détail» (sens latin).
- Vers 12 : «*soin*» : ici, «intérêt amoureux».
«*généreux*» : «noble», «digne d'un homme d'honneur» (vocabulaire typiquement cornélien).
- Vers 13 : «*amant*» : «amoureux».
- Vers 17 : «*soin*» : ici, «soucis», «préoccupations».

Intérêt de l'action

Dans cette première scène d'exposition, les trois protagonistes sont évoqués, et est indiquée la configuration des lieux qui crée un décor et un climat.
Dans la tirade d'Arsace apparaît le thème du secret.

Intérêt littéraire

Aux vers 5-8, il faut remarquer la simplicité du lexique et de la syntaxe.
Aux vers 11-13, Racine introduisit une distanciation ironique dans ces propos concernant Antiochus.

Acte I, scène 2

Notes

- Vers 29 : La coupe inhabituelle du vers met en valeur le drame que représente ce mariage pour Antiochus.
- Vers 30 : «*me venir encore*» : dans la langue classique, le pronom complément d'un infinitif se plaçait devant le verbe dont dépendait l'infinitif.
- Vers 31 : «*fruit*» : «avantage».
«*téméraire*» : «fait ou dit à la légère» ("*Dictionnaire*" de Furetière [1690]).
- Vers 33 : «*nous découvrir*» : «dévoiler nos sentiments».
- Vers 35 : «*tourment*» : «douleur morale violente, qui met au supplice».
- Vers 36 : «*dévore*» : «ravale».
- Vers 41 : «*flatté*» : «imaginé faussement».
«*mon rival*» : Titus.
- Vers 42 : «*fatal*» : «voulu par le destin».
- Vers 43 : «*hymen*» : «mariage».

- Vers 44 : «*exemple*» : le mot se rapporte à «*je*» (vers 46).
«*constance*» : «force morale de celui qui supporte».
- Vers 48 : «*C'est assez nous contraindre*» : «J'ai fait assez longtemps l'effort de me taire».

Intérêt de l'action

Dans ce monologue, le sujet est défini : au moment où Bérénice s'apprête à épouser Titus, Antiochus, qui l'aime depuis longtemps mais s'est tu pendant cinq ans, décide de lui parler enfin, d'oser proclamer un amour non partagé : «*Je vous aime*» (vers 20). Mais, aussitôt, il retombe dans l'hésitation, la crainte (vers 27-31), se plaint de son long silence, opte plutôt pour le départ silencieux (vers 32-34), revient à la décision de lui parler (vers 35-47), imagine même la réponse qu'elle pourrait lui faire, indique enfin qu'il n'a aucun espoir (vers 48-50).

En définitive, ce monologue qui tend à un dialogue imaginaire est assez comique !

Intérêt littéraire

L'émotion d'Antiochus est rendu par toute une série d'effets stylistiques :

- des coupes irrégulières : vers 19, 21, 29, 33, 34, 37, 38, 40, 46 ;
- des enjambements : vers 21-22, 27-28, 29-30, 41-42 ;
- des répétitions : «*cinq ans*» (vers 25 et 45), «*partir*» (vers 32 et 46), «*offenser*» (vers 38 et 47), «*espère*» (vers 45) et «*espoir*» (vers 49).

Intérêt psychologique

On pourrait voir en Antiochus un héros stoïcien (la tirade pourrait d'ailleurs avoir été écrite par Corneille) qui, pourtant, exprime crainte et douleur, ne réalisant donc pas vraiment l'idéal de l'amant courtois. Il rappelle la durée de son amour passé, et affirme sa persistance :

«*Après cinq ans d'amour et d'espoir superflus,
Je pars, fidèle encor quand je n'espère plus.*» (vers 45-46).

Bérénice est présentée comme une femme orgueilleuse (susceptible de s'offenser [vers 47]), autoritaire (vers 24) et même cruelle.

Acte I, scène 3

Notes

- Vers 52 : «*à peine*» : «avec peine».
- Vers 59-60 : «*Bérénice*» rime deux fois avec «*impératrice*» à l'acte I (voir aussi vers 175-176), alors que le mot rime avec «*sacrifice*» au vers 471.
- Vers 60 : «*au nom d'impératrice*» : «en celui».
- Vers 61 : «*troubler*» : «bouleverser» (sens fort).
- Vers 62 : «*lui puis parler*» : dans la langue classique, le pronom personnel complément d'un infinitif se plaçait devant le verbe dont dépendait l'infinitif.
- Vers 63 : «*est instruite*» : «sait».
- Vers 67 : «*sans doute*» : «sans aucun doute».
- Vers 72 : «*Ostie*» : port de Rome, situé à l'embouchure du Tibre.
«*en diligence*» : «rapidement».
- Vers 73 : «*de moments en moments*» : «d'un instant à l'autre» ; la langue classique employait souvent au pluriel les mots abstraits.
- Vers 75 : «*Comagène*» : Racine fit d'Antiochus le roi de cet ancien pays, situé au nord-est de la Syrie (autre orthographe : «Commagène»).

- Vers 78 : «*pour jamais*» : «pour toujours».
- Vers 79 : «*avec justice*» : «avec raison», «à bon droit».
- Vers 83 : «*sa conquête*» : celle de Titus, qui l'épouse.
- Vers 87 : «*fortune*» : ici, «réussite sociale».
- Vers 89 : «*entends*» : «comprends».
«*ces mêmes dignités*» : «ces dignités elles-mêmes».
- Vers 93 : «*de sa grandeur déjà trop prévenu*» : «enorgueilli par sa grandeur».
- Vers 94 : «*vous a-t-il méconnu*» : «ne vous a-t-il pas reconnu à votre juste valeur».
- Vers 99 : «*caprice*» : «changement d'humeur».
- Vers 104 : «*la rebelle Judée*» : Les Juifs se révoltèrent contre l'occupation romaine en 66. La reconquête et la répression furent dirigées par Vespasien, puis, quand il devint empereur en 69, par son fils, Titus, qui fit le siège de Jérusalem (70), cet épisode de la guerre contre la Judée ayant été relaté avec précision par Flavius Josèphe qui évoqua le courage sinon la témérité d'Antiochus. En fait, il ne fut pas très brillant : il donna l'assaut à contretemps, malgré l'avis de Titus, mettant ainsi l'armée romaine en péril.
- Vers 106 : «*douteux*» : «incertain».
- Vers 109 : «*bélier*» : «machine de guerre servant à abattre les murs et les portes».
- Vers 119 : «*l'Euphrate*» : fleuve situé au sud de la Comagène.
- Vers 128 : «*la voix publique*» : «la rumeur». Apparaît ici pour la première fois ce qui jouera un grand rôle dans la pièce.
- Vers 131 : «*qui*» : «qu'est-ce qui».
«*funeste*» : «qui apporte désastre et mort».
- Vers 133 : «*trouble*» : ««confusion», «désarroi profond».

Intérêt de l'action

De nouveaux renseignements nous sont donnés par Arsace (vers 51-68).

Jusqu'aux vers 69-78, Antiochus n'a rien dit de ses intentions à Arsace.

Celui-ci, aux vers 79-96, propose différentes hypothèses successives pour expliquer le départ de son maître.

Sa tirade des vers 98-124 est organisée en deux parties : le rappel de l'exploit militaire d'Antiochus qui lui vaut une amitié avec Titus dont il peut pour lors tirer le bénéfice.

Intérêt littéraire

Au vers 83-86, Racine introduisit une distanciation ironique dans ces propos concernant Antiochus

Intérêt documentaire

La description de la Cour est plus celle de Louis XIV que celle de Vespasien.

Intérêt psychologique

Arsace ne comprend pas les intentions d'Antiochus parce qu'il n'a pas conscience de l'amour qu'il porte à Bérénice.

Or c'est cet amour qui explique l'indécision d'Antiochus, qui se révèle par la contradiction entre :

- les répétitions «*il faut partir*» (vers 76), «*En sortant du palais, / Je sors de Rome, Arsace, et j'en sors pour jamais*» (vers 77-78), «*je pars*» (vers 130) ;

- la nouvelle décision : «*J'attends de Bérénice un moment d'entretien*» (vers 125).

Mais le rappel de son passé glorieux fait de lui un héros, ce qui modifie la vision qu'il avait donnée de lui dans la scène 2.

Acte I, scène 4

Notes

- Vers 138 : «*du cœur*» : «sincèrement».
- Vers 143 : «*constant dans mes traverses*» : «ferme dans mes malheurs».
- Vers 144 : «*fortunes*» : «tout ce qui peut arriver de bien ou de mal» ("Dictionnaire" de l'Académie [1694]).
- Vers 145 : «*le ciel*» : l'abbé de Montfaucon de Villars ayant reproché à Racine d'avoir fait parler Bérénice, qui est juive, comme une païenne, soucieux de vraisemblance, il remplaça dans sa bouche les références aux «dieux» par des références au «ciel».
- Vers 149 : «*Il est*» : «C'est».
- Vers 151 : «*Je vous veux bien confier*» : autre antéposition du pronom personnel complément d'un infinitif.
 - «*alarmes*» : «angoisses».
- Vers 158 : «*tristes*» : «funestes», «cruels».
- Vers 162 : «*vertu*» : «valeur morale, émanant essentiellement du courage».
- Vers 165 : «*ses soins religieux*» : «ses attentions caractérisées par une scrupuleuse vénération».
- Vers 166 : «*entre les dieux*» : Il était de tradition de diviniser les empereurs défunts par une «apothéose».
- Vers 167 : «*contente*» : «satisfaite».
- Vers 185 : «*vos lois*» : «vos conditions».
- Vers 190 : «*trait*» : «flèche» (métaphore précieuse).
- Vers 191 : «*aveu*» : «consentement».
 - «*Agrippa*» : frère de Bérénice et ami des Romains.
- Vers 194 : «*vint, vous vit et vous plut*» : transposition de la célèbre formule de César : «Veni, vidi, vici» («Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu»).
- Vers 197 : «*triste*» : «voué au malheur».
- Vers 199 : «*de mon malheur interprète sévère*» : «donnant à mon malheur sa signification cruelle».
- Vers 201 : «*disputai*» : «hésitai», «réfléchi».
- Vers 203 : «*la balance*» : «ma décision, après examen du pour et du contre».
- Vers 205 : «*le*» : «le silence».
- Vers 210 : «*encor*» : cette orthographe était possible au XVIIe siècle et fréquemment utilisée dans les vers.
- Vers 212 : «*espérer de*» : cette construction, encore fréquente chez Corneille, tendait à devenir archaïque lorsque Racine écrivit "*Bérénice*".
- Vers 214 : «*nom*» : «renom».
 - «*au défaut*» : «à défaut».
- Vers 218 : «*fureur*» : ici, «acharnement guerrier».
- Vers 220 : «*attendu à*» : «assuré d'avoir».
- Vers 222 : «*appeler*» : «attirer (sur lui)».
- Vers 224 : «*malheureux rival*» : s'oppose au vers 211.
- Vers 226 : «*l'on*» : au XVIIe siècle, «on» pouvait être employé à la place de la deuxième personne du singulier ou du pluriel avec une valeur affective.
- Vers 228 : «*le reste*» : «le reste de mon récit», c'est-à-dire la déclaration d'amour.
- Vers 231 : «*fureurs intestines*» : «folles divisions internes», «combats fratricides».
- Vers 234 : «*ennui*» : «tourment insupportable».
- Vers 235 : «*Césarée*» : lieu de résidence du procureur romain en Judée, où Racine situa la capitale du royaume de Bérénice.
- Vers 236 : «*charmants*» : «qui ensorcellent» (sens fort).
- Vers 239 : «*succombant*» : «comme je succombais».
 - «*mélancolie*» : «dépression». Ce mot n'apparut que deux fois dans le théâtre de Racine : la première pour qualifier Oreste dans "*Andromaque*" (vers 17).

- Vers 245 : «*flattait mes déplaisirs*» : «me trompait dans mon malheur».
- Vers 246 : «*traversaient*» : «contrairiaient».
«*soupirs*» : «manifestations d'amour».
- Vers 250 : «*cours*» : «déroulement».
- Vers 253 : «*transports*» : «manifestations de la passion» ; ici, de joie.
- Vers 256 : «*sans crime*» : «sans être accusé par vous» (sens latin).
- Vers 259 : «*je n'ai pas cru*» : «je n'aurais pas cru qu'il y aurait eu» (latinisme).
- Vers 260 : «*César*» : titre officiel porté par les empereurs romains depuis Auguste.
- Vers 262 : «*Se venir* [...] déclarer» : «venir se déclarer».
- Vers 274 : «*vertus*» : «qualités morales».
- Vers 272 : «*un autre lui-même*» : il s'agit d'Antiochus.
- Vers 275 : «*m'inquiète*» : «m'enlève tout repos».
- Vers 282 : «*bruit*» : ici, «rumeur», «nouvelle», «retentissement d'un évènement».

Intérêt de l'action

On constate au long de cette scène qu'il y a deux actions : d'une part, l'amour de Titus et de Bérénice, et, d'autre part, l'amour d'Antiochus pour elle.

Antiochus, qui parle partout ailleurs pour autrui, le fait alors pour lui-même dans cette scène. Il ne répond pas à Bérénice aux vers 149-150, puis, au vers 163, lui pose la question qui lui importe, parvient peu à peu à faire l'aveu difficile et inopportun de son amour, en rappelle la primauté sur celui de Titus, ce qui fonderait ses droits de prétendant :

*«Madame, il vous souvient que mon cœur en ces lieux
Reçut le premier trait qui partit de vos yeux ;
J'aimai. J'obtins l'aveu d'Agrippa votre frère.»* (vers 189-191),

en affirme la persistance, justifiant ainsi sa présence à Rome. Mais il oppose à ce souvenir le surgissement de Titus, dont la rapidité est signifiée aussi par le rythme et la brièveté du vers : «*Titus, pour mon malheur, vint, vous vit et vous plut.*» (vers 194).

À son insu, il indique ce que sera le dénouement : «*Et je viens donc vous dire un éternel adieu*» (vers 178).

Intérêt littéraire

On remarque quelques effets :

- la distanciation ironique à l'égard d'Antiochus aux vers 138, 241-244, 268, 271-274, du fait de l'ambiguïté de sa situation, de l'inopportunité de sa démarche.
- l'ellipse des vers 155-156 : «*cette ardeur assidue / Lorsqu'il passait*» : «cette ardeur assidue / Qu'il avait lorsqu'il passait» ;
- les hyperboles des vers 174 («*mille*», chiffre exagéré dont Racine abuse), 213 et 256 ;
- la métaphore précieuse du «*trait qui partit de vos yeux*» dans le fade compliment galant du vers 190 ;
- la personnification du vers 197 : «*La Judée en pâlit...*» ;
- la grâce nostalgique dont se revêtent même les horreurs de la guerre :
«*Enfin, après un siège aussi cruel que lent,
Il dompta les mutins, reste pâle et sanglant
Des flammes, de la faim, des fureurs intestines,
Et laissa leurs remparts cachés sous leurs ruines.*» (vers 229-232) ;
- l'allitération en «f» au vers 231 «*Des flammes, de la faim, des fureurs intestines*» ;
- le style élégiaque, tendre et triste, plaintif et doux, des vers 234- 236 qui sont parmi les plus beaux de la tragédie, Antiochus évoquant son amour malheureux pour Bérénice :
«*Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !
Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
Lieux charmants où mon coeur vous avait adorée.*» ;
- le chiasme du vers 270 : «*Titus vous chérissait, vous admiriez Titus.*» ;

- l'antithèse du vers 278 : «*Qui me voyant toujours, ne me voyaient jamais.*» ;
- les métaphores précieuses empruntées aux romans sentimentaux qui traitaient des sentiments amoureux ; au vers 190 : «*trait*» ; au vers 193 : «*tribut*».

Intérêt psychologique

Bérénice apparaît d'abord comme une autre Célimène (dans «*Le misanthrope*» de Molière) femme quelque peu légère et hypocrite, qui allègue son dédain de ses admirateurs de la cour pour se réjouir de l'hommage d'un soupirant. Elle rappelle l'époque où elle et Titus vivaient hors du temps et des contraintes, dans un présent toujours renouvelé : «*il passait les jours attaché sur ma vue.*» (vers 156). Puis se manifeste son orgueil et, peut-être, son égoïsme, son amour pour Titus ne paraissant pas désintéressé, comme on le constate par sa mention de l'agrandissement de la Palestine (vers 171-172) et de son accession à l'empire (vers 173-176). Elle laisse parler Antiochus pour qu'il se compromette par son aveu, et qu'elle puisse d'autant plus y réagir en femme outragée.

Antiochus hésite au début de la scène. Puis il évoque longuement le passé, rappelant d'ailleurs maladroitement que Titus fut un héros qui séduisit Bérénice (vers 194-198), ajoutant qu'il fut son émule dans les combats (vers 211-223), se présentant comme un tenant de l'amour courtois, comme un amoureux romantique même, qui use du vocabulaire précieux et galant, qui se complaît dans l'évocation des pleurs et de la mort, («*sans espoir, haï, lassé de vivre*» [vers 223] - «*Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !*» [vers 234] - «*succombant à ma mélancolie*» [vers 239] - «*D'un inutile amour trop constante victime*» [vers 255] - «*Je pars plus amoureux que je ne le fus jamais*» [vers 258]). Lui en qui la reine voit un substitut de son amant (vers 271-272) se sent même privé d'existence parce qu'on ne le regarde pas pour lui-même : «*Je fuis des yeux distraits*

Qui, me voyant toujours, ne me voyaient jamais.» (vers 277-278).

Racine introduisit dans l'ambiguïté de sa situation (vers 241-244 et 271-274), dans l'inopportunité de sa démarche, une distanciation ironique.

Acte I, scène 5

Notes

- Vers 290 : «*en*» : au XVIIe siècle, ce pronom pouvait désigner un nom de personne.
- Vers 293 : «*jaloux*» : «hostiles».
- Vers 300 : «*images*» : «portraits». En 1671, on pouvait lire : «*consacrer nos images*».
- Vers 302 : «*tous pleins*» : Au XVIIe siècle, «tout» au sens de «tout à fait» n'était pas encore un adverbe invariable.
- Vers 303 : «*bûcher*» : celui de l'apothéose, où l'on brûlait le corps de l'empereur défunt et déifié.
- Vers 304 : «*aigles*» : «enseignes militaires romaines» (le nom est alors féminin).
«*faisceaux*» : verges liées par une courroie de cuir, qui symbolisaient la puissance publique à Rome.
- Vers 307 : «*pourpre*» : ici, symbole du pouvoir impérial.
- Vers 308 : «*témoins*» : «témoignages».
- Vers 313 : «*foi*» : «fidélité».
- Vers 316 : la Cour vit dans ce vers une allusion à Louis XIV.
- Vers 320 : «*prémices*» : «commencements». À l'origine, c'étaient les premiers produits de la terre offerts aux dieux.
- Vers 321 : «*son empire heureux*» : «le bonheur de son empire» (latinisme).
- Vers 326 : «*transports*» «manifestations de la passion».

Intérêt de l'action

Phénice joue son rôle de confidente qui, traditionnellement, dans la tragédie, est un catalyseur, un révélateur, qui propose des solutions dialectiques, oppose son empirisme au dogmatisme de l'héroïne, la rappelle à la réalité de la situation à Rome, et de l'indécision de Titus.

Dans sa tirade, Bérénice évoque les trois acteurs du drame : Titus, le sénat, le peuple. Par une ironie tragique, depuis cette nuit, elle est pleinement rassurée, précisément pour la raison qui va l'accabler :

«*Le temps n'est plus, Phénice, où je pouvais trembler :*

Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à parler.» (vers 297-298).

Et Racine lui fait dire, aux vers 318-326, des mots qui auront un résultat contraire à celui qu'elle espère.

Intérêt littéraire

Est remarquable, dans cette scène, la description (belle hypotypose) par Bérénice du spectacle grandiose de la cérémonie où a été déifié l'empereur défunt, et nommé le nouvel empereur (vers 301-316).

Elle nous présente, à l'imparfait de narration, les éléments de la scène comme un tableau à admirer, dont les éléments sont simples : une foule, le bûcher funéraire de Vespasien (vers 303), le nouvel empereur. Bérénice en appelle au souvenir visuel de sa confidente qui la seconde comme témoin. La question «*as-tu vu*» (vers 301) est développée par le vers suivant : «*Tes yeux ne sont-ils pas tous pleins*» (vers 302). Le verbe «*voir*» est employé quatre fois, dont les trois dernières à la césure : «*as-tu vu*» (vers 301), «*on voyait*» (vers 309), «*peut-on le voir*» (vers 314) et «*en le voyant*» (vers 316). Le texte est encadré par cette dimension de la vue, et l'ensemble est un jeu de regards. Bérénice et Phénice ont contemplé la foule, mais un échange bien plus important s'est fait de la foule vers Titus :

«*Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts*

Confondre sur lui seul leurs avides regards» (vers 309-310).

La mention du regard sature ce groupe de deux vers, et les spectateurs sont eux-mêmes regardés, ce qui enferme Titus dans un réseau visuel.

Tout se déroule pourtant la nuit (vers 301 et 303). Mais cette évocation nocturne est construite, paradoxalement, sur des images solaires. Le vers 301, par l'inversion du complément de nom placé en tête, rejette le mot clef à la fin : «*De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?*» Aux extrêmes du vers se trouvent ainsi deux mots qui semblent s'exclure. Deux vers plus bas, la nuit est illuminée par le feu qui apparaît en début et en fin de vers : «*Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée*» (vers 303). Au feu s'ajoute la lumière de l'or (vers 307). Le substantif «*éclat*» (vers 306) est pris dans son acception figurée et concrète.

Dans ce tableau du faste de la Rome impériale, la pompe apparaît d'abord dans les emblèmes de sa puissance : «*ces aigles, ces faisceaux*» (vers 304). Viennent ensuite les forces vivantes : «*ce peuple, cette armée*» (vers 304) ; puis les institutions : «*Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat*» (vers 305) dont le dernier terme est le point culminant de l'énumération, puisqu'il représente la Loi. La répétition des adjectifs, pronoms ou adverbes de la totalité, grandit la scène : «*tous ces yeux [...] de toutes parts*» (vers 309) regardent «*tous*» (vers 306) Titus ; Phénice devrait avoir les «*yeux tous pleins*» (vers 302).

Le récit subit même un élargissement extraordinaire : de «*ce peuple*» (vers 304) et «*cette foule*» (vers 305), Bérénice passe au «*monde*» (vers 316), qui se confond avec l'empire romain. Ce grandissement épique est souligné par le rythme et les sonorités qu'impose l'accumulation des démonstratifs. Ainsi seize adjectifs démonstratifs mettent sous nos yeux ce spectacle exceptionnel (du vers 303 au vers 311). Le rythme des vers 303 à 305 suit le schéma suivant : 3.3.6. / 3.3.3.3. / 6.3.3. qui joue sur des symétries propres à susciter l'idée d'un ordre grandiose.

Après la description de la somptuosité de la fête romaine, Bérénice se rapproche de Titus qui est le centre de la scène. Là encore, nous avons une énumération, celle des insignes du pouvoir : «*Cette pourpre, cet or... / Et ces lauriers encor*» (vers 307-308). L'adverbe «*encor*» a un effet musical parce

qu'il rime avec «or» du vers précédent. Au-dessus des insignes matériels rayonne la «*gloire*» (vers 307) de Titus acquise au prix de guerres («*témoins de sa victoire*», vers 308). Mais le héros fascine moins par sa puissance militaire que par la grâce qui émane de lui, qui l'auréole. Ainsi, l'image lumineuse qui parcourt le texte renvoie à celle de Louis XIV, dit «le Roi-Soleil», et était ainsi un hommage discret au jeune souverain.

Malheureusement, le récit de Bérénice n'est pas objectif. L'impératif adressé à Phénice («*Parle*» [vers 314]) qui doit confirmer la véracité du témoignage n'a aucune fonction dramaturgique : Phénice restera muette jusqu'à la fin de la scène. Les deux adresses qui lui sont faites sont donc purement formelles. Il s'agit de questions dont Bérénice n'attend pas la réponse. «*De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?*» (vers 301) interdit de remettre en cause le faste du couronnement. De la même façon, la question «*Peut-on le voir sans penser, comme moi...*» (vers 314) appelle une réponse négative. L'enthousiasme du personnage s'exprime dans les exclamations (vers 308, 312 et 313). À ce moment du texte, d'ailleurs, des pauses syntaxiques après la première syllabe de l'alexandrin, marquent l'exaltation de Bérénice en bousculant l'équilibre de l'hémistiche : «*Ciel ! / avec quel respect...*» (vers 312) ; «*Parle : / peut-on le voir*» (vers 314). La reine se laisse même aller à pénétrer les pensées des assistants au lieu de décrire objectivement le spectacle : «*Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi !*» (vers 313).

Bérénice semble avoir besoin de revivre cette nuit pour se repaître de l'image de Titus qu'en fait elle n'arrive pas à rencontrer. Au moment où le spectacle a le plus de grandeur, elle ramène tout à «[s]on *amant*» (vers 306). Le possessif singulier s'oppose au pluriel de «*tous*» ; c'est ici qu'elle passe du réel à la rêverie.

Le chiasme du vers 311 est significatif : «*port majestueux / douce présence*» : le premier adjectif désigne Titus empereur, le second renvoie aux sentiments de Bérénice ; l'antéposition de «*douce*» renforce son caractère affectif.

Bérénice imagine même, par l'usage des subjonctifs plus-que-parfait des derniers vers, que le charme seul de Titus, une qualité affective donc et non plus militaire, l'aurait fait admettre comme empereur :

«*En quelque obscurité que le sort l'eût fait naître*

Le monde en le voyant eût reconnu son maître» (vers 315-316).

On est passé de la nuit réelle des premiers vers à une «*obscurité*» sociale imaginaire. Ce glissement est symbolique d'un trait de caractère de Bérénice qui est femme amoureuse avant d'être reine, à la différence du personnage de Corneille dans «*Tite et Bérénice*». Les sentiments pour Titus qu'elle prête à l'assistance relèvent du même décalage : le «*respect*», la «*complaisance*» (vers 312) et la «*foi*» (vers 313) sont en réalité l'admiration qu'elle porte à Titus («*respect*»), son souci de lui plaire («*complaisance*») et la fidélité de sa passion («*foi*»).

La rime «*sénat / éclat*» (vers 305-306) associe les deux personnages au nom de la gloire (Titus) et de la loi (Sénat romain) aux dépens de l'amour.

Ainsi, ce texte procède par glissements : du présent du discours au passé du spectacle, du réel vers l'imaginaire. La passion de Bérénice pour Titus l'éblouit, et tous les éléments lumineux du texte, au lieu d'éclairer le personnage, l'aveuglent. Le conflit entre l'amour et le pouvoir se révélera insoluble.

Dans les vers 301-310, on remarque l'opposition de l'ombre et de la lumière, l'évocation des couleurs, le rôle du regard, les effets de sonorités, les rimes intérieures, donnent aux vers une grande musicalité.

Dans cette évocation où Bérénice s'approprie la personne de Titus sous la forme d'image et de fantasme, on peut déceler un érotisme caché.

Intérêt psychologique

Phénice incarne la raison face à l'attitude passionnée de Bérénice : elle exprime quelques réserves sur la réalisation de ce mariage : «*Rome hait tous les rois, et Bérénice est reine*» (vers 296).

Bérénice l'interrompt : Rome obéira à Titus tout-puissant. Elle affirme que, devenu empereur, il va l'épouser. Mais, en fait, elle sent que, depuis la mort de Vespasien, il est moins attentionné. Elle tente

de se rassurer en évoquant le spectacle grandiose de la cérémonie où il a été nommé empereur, en faisant revivre son éblouissement devant les fastes de ce couronnement qui s'est déroulé la nuit précédente. Son discours, loin d'être objectif, témoigne au contraire de son aveuglement d'amoureuse sur la situation. Car elle a été trompée par ses yeux : la passion et la nuit ont brouillé sa vue ; ce qu'elle a vu, c'est ce qu'elle a désiré voir ; elle n'a pas compris ce qui se passait réellement, qui était le triomphe de Rome sur elle. Le cercle des regards tracé par la foule et Titus excluait la reine de Palestine. Titus, en acceptant d'être couronné empereur, fit allégeance au peuple romain qui «*hait tous les rois*». Le bûcher fut donc en fait celui sur lequel il immola son amour pour elle, et les flambeaux célébrèrent ses noces avec Rome.

C'est le propre des personnages raciniens que de se leurrer ainsi. Dans un de ses "*Cantiques spirituels*", Racine constata : «*Ainsi l'homme ici-bas n'a que des clartés sombres.*»

Commentaire de l'acte I

Dans sa "*Critique de "Bérénice"*", l'abbé Montfaucon de Villars soutint que le premier acte n'est qu'un hors-d'œuvre inutile à l'action. On peut considérer au contraire que la tragédie est accomplie.

L'exposition a été présentée à travers Antiochus, car c'est un personnage voué au passé.

On remarque l'importance du thème du regard : vivre, c'est être vu et ainsi être reconnu.

Le thème du souvenir apparaît plusieurs fois : le siège de Jérusalem (vers 101-114), l'amour et le passé d'Antiochus (vers 185-250), l'apothéose de Vespasien (vers 301-316). Antiochus et Bérénice se complaisent tous les deux dans le passé, et sont voués à l'impuissance.

Acte II, scène 1

Notes

- Vers 330 : «*j'y suis couru*» : au XVII^e siècle, le verbe «courir» pouvait être employé avec deux auxiliaires différents : avec l'auxiliaire «avoir», il exprimait l'action ; avec l'auxiliaire «être», aujourd'hui incorrect, il exprimait le résultat («être arrivé»).

- Vers 337 : il confirme ce qui a été dit aux vers 171-172.

Intérêt psychologique

On constate le double caractère de l'empereur, à la fois inquiet et majestueux.

Acte II, scène 2

Notes

- Vers 340 : «*Attend que*» : «se demande ce que».

- Vers 343 : «*qu'il faut*» : «où il faut».

- Vers 347 : «*publier vos vertus*» : «louer publiquement vos vertus».

- Vers 348 : «*succès*» : «issue», bonne ou mauvaise.

- Vers 350 : «*du parti*» : «du côté» (métaphore militaire).

- Vers 353 : Titus avait été élevé à la cour de Néron.

- Vers 354 : «*consacrer*» : «honorer», «accorder une valeur sacrée à».

«*fureurs*» : «excès».

- Vers 356 : «*théâtre*» : la vie d'un empereur romain était conçue comme une représentation.

- Vers 358 : «*cœurs*» : «pensées secrètes».

- Vers 370 : «*offensât*» : expression de l'éventualité dans une subordonnée soumise à un doute.
- Vers 371-380 : Les contemporains ont voulu voir dans ce portrait de Bérénice une première allusion à Henriette d'Angleterre ou Marie Mancini qui avaient été aimées par Louis XIV.
- Vers 377 : «*ne se peut changer*» : «ne peut être changée».
- Vers 379-380 : Les contemporains ont voulu y voir une allusion aux enfants illégitimes nés de la liaison de Louis XIV avec Mlle de La Vallière.
- Vers 380 : «*ses maximes*» : «ses règles».
- Vers 384 : «*obéissante*» : «fidèle à ses empereurs».
- Vers 386 : «*après la liberté*» : c'est-à-dire depuis la fin du régime républicain fondé sur la notion de liberté, et qui détestait les rois depuis l'expulsion du dernier d'entre eux, Tarquin le Superbe, en 509 avant J.-C..
- Vers 387 : «*Jules*» : Jules César qui prit illégalement le pouvoir à Rome en 49 après son passage du Rubicon ; après sa victoire de Pharsale (48) sur Pompée, il passa en Égypte où il devint l'amant de la reine, Cléopâtre, dont il eut un fils, et qu'il ramena à Rome avec faste (contrairement à ce que suggère Racine).
- Vers 396 : «*Qu'elle n'eût*» : «avant d'avoir».
«*l'amant et la maîtresse*» : Marc Antoine devint, en 37, le maître de l'Orient et l'amant de Cléopâtre ; ils furent vaincus en 31 à Actium par Octave, le futur empereur Auguste, et se suicidèrent.
- Vers 397 : Caligula fut empereur de 37 à 41 : à moitié fou, il finit assassiné.
Néron fut empereur de 54 à 68 : après des débuts heureux, il régna en tyran, et finit par se suicider.
- Vers 402 : «*flambeau*» : allusion aux torches qu'on allumait dans l'Antiquité lors des mariages.
- Vers 404 : «*l'affranchi Pallas*» : un affranchi était un ancien esclave qui avait obtenu sa liberté ; certains d'entre eux connurent une ascension sociale foudroyante sous l'Empire romain, notamment Pallas, favori de l'empereur Claude qu'il poussa à épouser Agrippine (la mère de Néron), avant de se faire tuer.
- Vers 405 : «*fers*» : «chaînes des prisonniers».
«*Félix*» : Ce frère de Pallas était un affranchi ; il restait donc «*flétri*» des chaînes qu'il avait portées quand il était esclave. Devenu procureur de Judée, il avait épousé Drusilla, une sœur de Bérénice, puis il aurait (ce n'est pas historiquement attesté) épousé une petite-fille d'Antoine et de Cléopâtre ; d'où «*deux reines*» (vers 406).
- Vers 414-415 : «*je ne réponds pas avant la fin du jour / Que le Sénat*» : «je ne garantis pas qu'avant la fin du jour le Sénat» (Racine insiste sur son respect de la règle de l'unité de temps).
- Vers 427 : «*Idumée*» : Région située au sud de la Judée (pays d'Édom). Vespasien y fut proclamé empereur alors qu'il réprimait la révolte de Judée.
- Vers 430 : «*Rome sanglante*» : «ensanglantée». L'Empire romain connut une guerre civile de juin 68 à décembre 69, entre la fin du règne de Néron et le début de celui de Vespasien.
- Vers 431 : «*la place de mon père*» : L'historien latin Suétone écrivit : «Il [Titus] fut soupçonné d'avoir voulu se détacher de son père et se faire couronner roi d'Orient».
- Vers 433 : «*de sa vie étendre les liens*» : «prolonger sa vie».
- Vers 437 : «*reconnaître*» : «être reconnaissant de».
- Vers 444 : «*payer*» : «exaucer».
- Vers 447 : «*en ce moment*» : «à ce moment précis».
- Vers 450 : «*confondre*» : «réduire au silence».
- Vers 451 : «*balancé*» : «fait hésiter».
- Vers 461 : «*aimable erreur*» : «erreur qui m'était si agréable».
- Vers 463 : «*connus*» : «reconnus». La langue classique employait souvent un verbe simple là où nous employons aujourd'hui un verbe composé.
- Vers 470 : «*sur le débris de ses lois*» : «sur le non-respect et l'anéantissement des lois».
- Vers 476 : «*a demeuré*» : «est demeurée». L'auxiliaire «avoir» insistait sur l'action.
- Vers 478 : «*ferait*» : Dans la langue classique, l'accord se faisait avec le sujet le plus proche (latinisme).
- Vers 481 : «*obscurité*» : «ignorance».

- Vers 483 : «*ma constance*» : «mon courage».
- Vers 487 : «*remeine*» (forme correcte au XVIIe siècle) : «ramène».
- Vers 493 : «*La Judée asservie*» : «l'asservissement de la Judée» (latinisme).
- Vers 494 : «*monuments*» : «souvenirs».
- Vers 495 : «*courage*» : «cœur».
- Vers 502 : «*appas*» : «les charmes» de la gloire.
- Vers 504-505 : L'inversion rend le texte peu clair : il faut comprendre : «la renommée n'a pas toujours [...] semé mon nom».
- Vers 506 : «*nourrie*» : «élevée». Selon Suétone, Titus fut élevé à la cour de Néron avec Britannicus, et sa jeunesse fut dissolue ;
- Vers 510 : «*vainqueur*» : il s'agit de Bérénice (langage précieux).
- Vers 513 : «*ses vœux*» : «son désir de l'aimer».
- Vers 521 : «*prix*» : «récompense».
- Vers 528 : «*amusements*» : «distractions trompeuses», «diversions».
- Vers 533 : «*d'objet que*» : «d'autre objet que».
- Vers 535 : «*prétendre*» : «revendiquer».
- Vers 538 : «*Je passe*» : «je dépasse».
- Vers 543 : «*art*» : «artifice».
- Vers 545 : Aperçu sur l'époque où Titus et Bérénice vivaient hors du temps et des contraintes, dans un présent toujours renouvelé. Mais c'est historiquement inexact ; Bérénice était retournée en Judée, et revint à Rome à l'occasion de la mort de Vespasien. Mais Racine reprit souvent le thème des «*cinq ans*».
- Vers 546 : «*pour la première fois*» : cela s'oppose au vers 490.
- Vers 549 : «*je lui vais annoncer*» : autre exemple de l'antéposition du pronom personnel complément.
- Vers 550 : «*Encore un coup*» : «encore une fois» (langue soutenue).

Intérêt de l'action

Dans cette scène, l'action progresse considérablement puisque Paulin montre à Titus que Rome refuse qu'il épouse une reine, et l'amène à prendre la décision de la renvoyer, bien qu'il fléchisse quelque peu à la fin.

On a pu montrer que cette scène est proche de II, 5 de «*Tite et Bérénice*» de Corneille. Mais la démonstration est partiellement réversible.

Intérêt littéraire

Il faut remarquer :

- l'euphémisme du vers 372 : «*Rome ne l'attend point pour son impératrice*», ce qui signifie en fait que Rome ne veut absolument pas qu'elle devienne impératrice.
- le chiasme du vers 361 ;
- les hyperboles des vers 376 («*mille vertus*»), 422 («*mille fois*»), 514 («*mille malheureux*»), 518 («*mille coeurs*») ; du vers 527 («*cent peuples*») ;
- les antithèses («*Remis Rome sanglante en ses paisibles mains*» [vers 430]), répétitions, exclamations et interrogations, inversions, hyperboles du style oratoire dans les entretiens politiques entre Titus et Paulin (vers 422-446) ;
- dans la tirade de Titus (vers 422-445), l'enflement progressif de la voix de Titus jusqu'à l'exaspération, pour aboutir, avec une rupture brutale, au célèbre «*Pour jamais je vais m'en séparer*» (vers 446) ;
- les fades compliments galants du vers 439 («*tous ses charmes*»), du vers 441 («*tant d'attraits*»), du vers 502 («*ses appas*») ;
- l'expression de la douleur amoureuse au vers 454 : «*Des combats dont mon cœur saignera plus d'un jour*» ;

- la correction (fait de reprendre ce qu'on vient de dire) des vers 531-532 :

«Depuis cette journée

(Dois-je dire funeste, hélas ! ou fortunée?)» ;

- la simplicité du lexique et de la syntaxe aux vers 541-544 ;

- les coupes irrégulières aux vers 547-548 : *«Plus j'y pense,
Plus je sens chanceler ma cruelle constance»*, avoue Titus.

Les tirades de Paulin (vers 371-419, 491-498), qui sont très structurées et qui aboutissent à une conclusion, peuvent être comparées à celles de Corneille, le vocabulaire même étant cornélien.

Dans la tirade de Titus (vers 422-445), Racine usa de différents procédés de rhétorique et de versification qui enflent progressivement son discours jusqu'à provoquer l'exaspération.

Quelques vers sont particulièrement lyriques et harmonieux :

- *«Combien mes tristes yeux la trouveraient plus belle»* (vers 500) ;

- *«Que ne fait point un cœur*

Pour plaire à ce qu'il aime et gagner son vainqueur?» (vers 509-510) ;

- *«Enfin tout ce qu'amour a de nœuds plus puissants,
Doux reproches, transports sans cesse renaissants,
Soin de plaire sans art, crainte toujours nouvelle,
Beauté, gloire, vertu, je trouve tout en elle.»* (vers 541-544).

Intérêt documentaire

Aux vers 376-412, Paulin exprime le chauvinisme des Romains, sinon un racisme fondé sur l'orgueil, leur méfiance envers l'Orient suspect de débauches, et envers ses princesses, depuis que Cléopâtre avait séduit Antoine. Mais les exemples qu'il emprunte à l'Histoire ne sont pas tous habiles.

Cependant, il indique que, bien entendu, les courtisans approuveront le prince, quelle que soit sa décision (vers 349-350), que l'hostilité du peuple et du Sénat est modérée, et qu'elle s'exprimerait par une instante prière morale (vers 417-418) plutôt que par un conflit politique.

Titus ne redoute pas que la réaction de Rome soit forte au point de le contraindre, mais qu'elle soit juste (vers 467-470).

Intérêt psychologique

Le confident Paulin, qui est la voix de Rome, n'exprime pas tout de suite son opinion. Il donne d'abord à Titus un conseil assez cynique, affirmant que les courtisans approuveront bien entendu leur prince, quelle que soit sa décision (vers 349-350). Sa hâte de connaître celle-ci, pour y conformer ses propos, se manifeste par le *«Quoi, Seigneur?»* du vers 446. Aux vers 491-498, il évoque l'ambition de renommée. Comme tout bon confident, il permet l'intrusion du monde extérieur dans la conscience de Titus.

Titus est l'homme d'État amoureux, qui, pris entre sa fonction déchirante, qu'il perçoit comme un *«fardeau»* (vers 462), qui l'oblige, à *«renoncer à [lui]-même»* (vers 464), et sa passion (vers 509-522), demande l'avis de son confident. Dès le début, sa décision est prise (vers 471-472). Mais, pour renvoyer la reine, il faut lui parler, et c'est ce qu'il n'ose pas faire (vers 475-476). Il constate que Bérénice, dont il reconnaît qu'il lui doit *«tout»* (vers 519), qu'elle vivait dans l'obscurité simplicité du bonheur, *«Sans avoir en aimant d'objet que son amour»* (vers 533),

«sans rien prétendre

Que quelque heure à me voir et le reste à m'attendre» (vers 535-536),

sera victime de la conversion dont elle fut l'initiatrice : *«Récompense cruelle !*

Tout ce que je lui dois va retomber sur elle.» (vers 519-520).

Mais, jugeant sévèrement son passé, retournant aux origines de son amour :

«cette journée

(Dois-je dire funeste, hélas ! ou fortunée?)» (vers 531-532),

énonçant encore au présent des gestes d'amour qui sont pourtant révolus (vers 535-546),

il y voit donc, comme Antiochus, un trait du destin, soulignant sa constance :

«*Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois,
Et crois toujours la voir pour la première fois.*» (vers 545-546).

Lui qui, parce que soumis au seul principe de plaisir souhaitait la disparition du père (vers 431-436), indique le rôle qu'a joué la mort de Vespasien.

Il en est arrivé à une prise de conscience, et, même si sa transformation paraît peu vraisemblable, sa résolution est ferme, et il veut que l'hostilité des Romains, l'aide à consolider une décision intime déjà prise, mais bien difficile à tenir (vers 447-450). Les vers 455-464 soulignent sa transformation. Il reste qu'il n'en a pas encore prévenu Bérénice, et qu'il a besoin de l'intercession d'Antiochus. Et, à la fin de la scène (vers 528-552), il semble n'être plus aussi sûr de lui, son caractère paraissant ainsi peu cohérent. Il affirme cependant que ses motivations sont à la fois esthétiques, ambitieuses et morales : «*Beauté, gloire, vertu, je trouve tout en elle.*» (vers 544).

Acte II, scène 3

Notes

- Vers 555 : «*qu'il vous souvienn*e» : «souvenez-vous».

Acte II, scène 4

Notes

- Vers 557 : «*indiscret*» : «inconsidéré».

- Vers 562 : «*ressentiment*» : «réaction affective» ; ici, «reconnaissance» ; mais le mot a le plus souvent le sens de «désir de vengeance».

- Vers 567 : «*J'entends*» : «j'entends dire» (latinisme), «j'apprends» ; le sens est différent de celui que le mot a au vers 568 où «entendre» signifie «entendre parler».

«*diadème*» : «bandeau ornemental employé par les monarchies orientales comme signe de royauté».

- Vers 572 : «*noms*» : «titres» (et, en particulier, l'appellation de «Seigneur»).

«*suit*» : dans la langue classique, le verbe pouvait, comme en latin, s'accorder avec le sujet le plus proche.

- Vers 580 : «*après huit jours*» : «depuis huit jours que Vespasien est mort».

- Vers 581 : «*mes timides esprits*» : «mon esprit craintif».

- Vers 583 : «*intéressée*» : «présente» (latinisme), «impliquée», «concernée».

- Vers 588 : «*Ne vous peuvent ravir*» : autre antéposition du pronom personnel complément.

- Vers 589-590 : On remarque l'opposition à la rime des mots «*ardeur*» et «*froideur*».

- Vers 596 : «*confondre*» : «être gagné par la confusion», «être accablé».

- Vers 598 : «*occupe*» : «possède» (sens fort).

- Vers 599 : «*charmer*» : «apaiser par enchantement».

- Vers 602 : «*piété*» : «piété filiale».

- Vers 609 : Bérénice a été souvent persécutée à cause de son amour pour un ennemi de son peuple. Mais un mot de lui suffirait à sécher ses larmes.

- Vers 615 : «*qu'on*» : «où on».

- Vers 617 : «*temps*» : «moment».

- Vers 618 : «*ingrat*» : le mot répond dans la bouche de Titus à la question posée par Paulin au vers 526. Pour plus de compréhension, il faut rétablir l'inversion : «C'est trop prodiguer vos bontés pour un ingrat».

- Vers 621-622 : «*Jamais [...] Mon cœur de plus de feux ne se sentit brûler*» : «Jamais mon cœur ne fut plus amoureux» (métaphore précieuse).

Intérêt de l'action

C'est Bérénice qui a pris l'initiative de cet entretien, et c'est elle aussi qui y a l'initiative :

- elle se plaint de la distance maintenue par Titus, alors que le deuil de son père est fini, que peu lui importe la puissance politique qu'il lui octroie, qu'elle ne voudrait qu'une preuve de son amour (vers 557-584) ;
- elle se plaint de la froideur qu'il montre en sa présence (vers 589-594) ;
- elle lui conseille de se détacher du souvenir de son père (vers 601-610) ;
- elle se plaint de l'éloignement qu'on veut lui imposer (vers 610-616), le vers 616 infléchissant le cours de la scène ;
- elle incite Titus à parler, mais en vain (vers 623-624).

Dans cette rencontre vite écourtée, qui reste ambiguë, l'action n'a donc pas vraiment avancé, ne s'est pas développée comme le spectateur pouvait le prévoir, Titus ne réussissant pas à annoncer sa décision. Du fait de son silence devant la douleur de Bérénice, la scène est extraordinairement brutale.

Intérêt littéraire

On remarque l'enjambement des vers 583-584 : «*Dans vos secrets discours étais-je intéressée, Seigneur?*»

qui met l'accent sur le titre de l'amant, cause de l'éloignement qui lui est reproché.

Intérêt psychologique

Bérénice est habile. Elle adopte d'abord un ton doux. Mais, aux vers 616-618, à la suite de la réaction violente de Titus, elle interprète mal le mot «*ingrat*» (vers 619) par lequel il s'accusait. Elle le reprend pour le retourner, et se faire finalement pressante.

Titus a longtemps un silence glacé. Puis, dans ses réponses brèves, et avec une attitude qui traduit le refus d'un franc contact visuel, il exprime la parfaite soumission de l'amant courtois mais sur un ton guère convaincant (vers 585-588). Il laisse alors échapper un indice de la cause de son tourment (vers 600-601). Plus loin, il cède à l'agacement (vers 616-618). Puis il revient à la conventionnelle assurance de l'amour (vers 621-623). Il balbutie un autre indice de la cause de son tourment (vers 623). Enfin, il renonce à essayer de continuer à s'expliquer (vers 623-624).

Roland Barthes commenta : «Pour pouvoir rompre avec Bérénice, Titus se fait aphasique, c'est-à-dire que, d'un même mouvement, il se dérobe et s'excuse.»

Acte II, scène 5

Notes

- Vers 627 : «*dit*» : «signifie».
- Vers 628 : «*je me perds d'autant plus que j'y pense*» : «je m'y perds encore plus à mesure que j'y pense».
- Vers 630 : «*prévenir*» : «influencer négativement par avance».
- Vers 634 : «*on me peut reprocher*» : antéposition du pronom personnel complément.
- Vers 641 : «*s'il était vrai*» : «si c'était vrai».
- Vers 642 : «*leurs*» : «des Romains» (accord par syllepse).
- Vers 648 : «*ce désordre*» : «l'embarras» de Titus.

- Vers 653 : «*chagrin*» : «mauvaise humeur».
- Vers 654 : «*désarmer*» : cette métaphore militaire se poursuit avec «*victoire*» (vers 655) et «*victorieux*» (vers 661). Il s'agit de la victoire de Titus, préféré par Bérénice à Antiochus et à des amoureux éventuels.
- Vers 657 : «*tenter ma foi*» : «éprouver ma fidélité».
- Vers 659 : «*flamme*» : «amour» (métaphore précieuse).

Intérêt de l'action

La tirade de Bérénice (vers 631-666) est organisée en deux étapes : une longue interrogation, dans un style haché, haletant, où elle envisage toute une série de causes possibles de l'attitude de Titus (vers 631-662) ; puis, devant l'idée qu'il peut être jaloux, un soudain espoir (vers 663-666) de le «*satisfaire*», ce qui clôt l'acte sur un habile suspens.

Intérêt littéraire

Les vers 645-646 présentent une interrogation oratoire, purement rhétorique, qui n'attend pas de réponse :

*«Moi, je vivrais, Phénice, et je pourrais penser
Qu'il me néglige, ou bien que j'ai pu l'offenser?»*

Commentaire sur l'acte II

L'action n'a pas évolué, car Titus, qui est son seul moteur possible, n'agit pas, tandis que Bérénice, qui prend l'initiative, ne peut rien.

Acte III, scène 1

Notes

- Vers 669 : «*jusques à*» : «jusqu'à» (la forme ancienne permettait d'allonger le vers).
- Vers 677 : «*s'épancher*» : «répandre des bienfaits en abondance».
- Vers 679 : «*fortune*» : «situation voulue par le destin».
- Vers 683 : «*vous soustraire*» : «vous dérober» («à mes regards»).
- Vers 686 : «*que des vœux*» : «sinon des vœux» (et non des actes).
- Vers 688 : «*gloire*» : voir les vers 100 à 115, Racine revenant fréquemment sur les mêmes faits.
- Vers 691 : «*Capitole*» : colline de Rome que gravissait le général romain vainqueur lors de la cérémonie du triomphe où l'on faisait défiler vaincus et dépouilles ennemies.
- Vers 695 : «*à vos soins redevable*» : «reconnaissante de votre empressement».
- Vers 701 : «*paraître*» : «apparaître», «être vu», alors que jusqu'ici Bérénice semblait ne jamais le voir.
- Vers 710 : «*disposer*» : rappel des vers 175-177.
- Vers 713 : «*d'éclater*» : «à éclater».
- Vers 716 : «*hyménée*» : «mariage».
- Vers 720 : «*sa*» : «de l'univers».
- Vers 720-722 : «*Maître de l'univers [...] de mon cœur je ne puis disposer*» : dans "Cinna" de Corneille, Auguste proclamait : «Je suis maître de moi comme de l'univers» (V, 3).
- Vers 724 : «*la pourpre*» : ici, symbole de la royauté.
- Vers 726 : «*déshonorent ma flamme*» : «sont un déshonneur pour mon amour».
- Vers 727 : «*d'ailleurs*» : «par ailleurs».
«*murmures*» : «bruits de protestation» (sens fort).

- Vers 728 : «*des flammes obscures*» : «des amours pour des femmes de naissance obscure».
- Vers 731 : «*Jules*» : «Jules César» (voir vers 387 et suivants).
«*torrent qui m'entraîne*» : métaphore pour désigner la passion.
- Vers 734 : «*ses yeux*» : ceux du peuple ou bien ceux de Bérénice (sens plus probable).
- Vers 737 : «*huit jours*» : voir le vers 580.
- Vers 753 : «*Gémissant [...] exilé [...] portant*» : ces mots sont apposés au pronom «je», qui est sous-entendu dans «*mon règne*» (vers 754).
- Vers 756 : «*longue vie*» : Titus allait régner peu de temps (79-81) ; il avait quarante et un ans à sa mort.
- Vers 764 : l'Euphrate constituera la frontière («*bornera*») commune des deux royaumes avec les Parthes, puisque Titus veut donner la Syrie à Bérénice (vers 172).
- Vers 767 : «*Cilicie*» : province romaine située à l'ouest de la Comagène et sur les bords de la Méditerranée.

Intérêt de l'action

Titus agit enfin. Mais ce n'est que pour demander à Antiochus, qu'il voit ne faire «*qu'un coeur et qu'une âme avec nous*» (vers 698), d'être un intercesseur entre lui et Bérénice, de lui annoncer la funeste nouvelle qu'il n'arrive pas à lui dire lui-même (vers 742-746), d'être même le soutien de la reine dans l'exil (vers 758-768).

Intérêt littéraire

Au vers 671, on remarque la gradation : «*la cour, Rome, l'Empire*».

Intérêt psychologique

Antiochus est un personnage «en creux», qui n'est ni vu ni écouté. Titus, s'il reconnaît l'aide qu'il lui apporta dans les combats (vers 687-688), ne veut faire de lui qu'un instrument (vers 694), un «*témoin*» (vers 745). Pour sa part, Bérénice ne voit en lui que le double de Titus : il en est pleinement conscient, et c'est pourquoi, au vers 701, il s'exclame : «*Moi, paraître à ses yeux?*» (vers 701), le verbe «*paraître*» revêtant à ses yeux une signification particulière : «être vu en tant que personne par Bérénice».

Comme à l'acte II, Titus entame l'acte III par des questions. Il constate la situation paradoxale qui est la sienne :

«Maître de l'univers, je règle sa fortune ;

Je puis faire les rois, je puis les déposer :

Cependant de mon coeur je ne puis disposer.» (vers 720-722).

Il se plaint que sa fonction déchirante lui impose un véritable «*bannissement*» hors de lui-même (vers 754).

Il exalte l'amitié :

- celle qui le lie à Antiochus (vers 667-684), mais qu'il utilise pour lui demander un service ;

- celle qu'il imagine exister entre Antiochus et Bérénice (vers 695-701, 757-767) alors qu'il se trompe sur le sentiment de son ami.

Dans sa tirade des vers 719-770, il use de procédés rhétoriques pour se rendre plus persuasif. Au vers 735, il montre sa crainte que la réaction de Rome soit offensante (vers 735). Le souci de la «*gloire*», exigence socio-idéologique de la raison d'État, ayant été intériorisé, il est obligé d'y «*céder*» (vers 736).

Les vers 747-748 :

«Fuyons tous deux, fuyons un spectacle funeste

Qui de notre constance accablerait le reste.»

définissent bien son caractère.

Il affirme que Bérénice était son «*unique désir*» (vers 769).

Son manque de courage se manifeste encore par un départ où il n'attend pas la réponse d'Antiochus.

Acte III, scène 2

Notes

- Vers 777 : «*ouïr*» : «entendre».
- Vers 783 : «*vous [...] s'expliquer*» : «vous expliquer» serait plus correct.
- Vers 787 : «*où*» : «auxquels» ; «où» pouvait s'employer au XVIIe siècle avec un antécédent abstrait.
- Vers 788 : «*de sa conduite*» : «de la reconduire dans son pays».
- Vers 796 : «*ma*» : opposition à «*sa*» (vers 793-795).
- Vers 797 : «*succède*» : «réussit».
- Vers 799 : «*pourquoi nous tromper?*» : «pourquoi dire "nous tromper" ?» (c'est une ellipse).
- Vers 801 : «*flatterait*» : «apaiserait mensongèrement».
- vers 804 : «*lui donner des larmes*» : «verser des larmes pour elle».
- Vers 805 : «*recevoir*» : «accepter».
- Vers 807 : «*disgrâce*» : «malheur».
- Vers 813 : «*fruit*» : «conséquence».
- Vers 815 : «*gêner*» : «torturer» (antithèse avec «*plairez*»).
- Vers 825 : «*trois sceptres*» : les trois royaumes réunis par Titus en faveur de Bérénice (voir les vers 172 et 767).
- Vers 830 : «*Que*» : «pourquoi».

Intérêt de l'action

La scène est marquée par des mouvements successifs (argumentation d'Arsace, incertitude, décision et de nouveau incertitude d'Antiochus qui est partagé entre la crainte de rester un confident frustré, et l'espoir de remplacer l'empereur dans le coeur de la reine, qui montre une joie insolente quand il croit que Bérénice peut lui appartenir, ce qui est un des aspects de l'ironie tragique de Racine). L'action n'évolue donc pas selon le plan prévu par Titus.

Intérêt littéraire

On remarque :

- les procédés rhétoriques qu'emploie Arsace :
 - les antithèses : «*Loin de vous la ravir, on va vous la livrer*» (vers 773) - «*L'absence de Titus, le temps, votre présence*» (vers 824) ;
 - les juxtapositions : «*Cet hymen est rompu : quel soin peut vous troubler?*» (vers 786) ;
 - etc. ;
- la simplicité du lexique et de la syntaxe aux vers 821-838 ;
- l'enjambement dans les vers 833-838, «*Mais plutôt demeurons. Que faisais-je? Est-ce à moi, Arsace, à me charger de ce cruel emploi?*», qui marque l'hésitation d'Antiochus à se charger de la mission que lui a confiée Titus.
- la distanciation ironique à l'égard d'Antiochus au vers 850.

Intérêt psychologique

Arsace semble être un personnage réaliste et calculateur.

Antiochus apparaît comme un personnage à la fois lucide et hésitant, qu'on peut donc comparer à Titus. Racine introduit une distanciation ironique dans l'inopportunité de sa démarche. On constate qu'à la fin de la scène, il est dans la même situation que Titus au vers 554.

Acte III, scène 3

Notes

- Vers 861 : «*ressentiment*» : «réaction affective hostile».
- Vers 869 : «*vous me justifierez*» : «vous me rendrez justice». La licence orthographique permet d'obtenir le nombre de pieds nécessaire.
- Vers 884 : «*vous louerez*» : «vous louerez». La licence orthographique permet d'obtenir le nombre de pieds nécessaire.
- Vers 890 : «*où*» : «auxquels».
- Vers 891-892 : «*vous attendre / Que je le vais frapper*» : «vous attendre à ce que je le frappe».
- Vers 897 : «*généreux*» : «plein de noblesse».
- Vers 902 : «*vous séparer*» : reprise du vers 894.
- Vers 903 : «*Nous séparer*» : reprise du vers 895.
- Vers 905 : «*étonner*» : «frapper de stupeur» (sens fort).
- Vers 909 : «*son innocence*» : «le fait qu'il n'agit pas contre moi».
«*me prévenir*» : «me donner des préventions, des préjugés défavorables».
- Vers 912 : «*tout à l'heure*» : «tout de suite».
- Vers 916 : «*paraître*» : rappel du vers 701.

Intérêt de l'action

L'action progresse considérablement au cours de la scène, qui présente différents moments :

- l'étonnement de Bérénice à la vue d'Antiochus, et la réticence de celui-ci à parler (vers 850- 870) ;
- l'exigence de Bérénice (vers 870-886) ;
- la révélation d'Antiochus (vers 887-894) qui apprend à Bérénice qu'elle doit partir, cette annonce inquiétante lui paraissant cependant récusable, puisque faite par un rival intéressé ;
- l'étonnement et la colère de Bérénice qui s'exerce contre Antiochus (vers 895-918) qui subit sa réaction indignée (vers 909-916).

Intérêt littéraire

On remarque :

- aux 856-859, 893-895, la simplicité du lexique et de la syntaxe, qui va jusqu'à l'ellipse de tout mortier syntaxique : «*Nous séparer? Qui? Moi? Titus de Bérénice*» (vers 895) ;
- au vers 857, des effets d'opposition et de sonorités ;
- aux vers 860 et 873, des hyperboles ;
- au vers 876, une belle gradation ;
- au vers 895, le violent éclat de Bérénice où elle va jusqu'à l'ellipse de tout mortier syntaxique :
«*Nous séparer? Qui? Moi? Titus de Bérénice !*» ;
- aux vers 914-916, la violente réplique de Bérénice, lorsque Antiochus lui annonce qu'elle doit partir :
«*Vous le souhaitez trop pour me persuader.*
Non, je ne vous crois point. Mais, quoi qu'il en puisse être,
Pour jamais à mes yeux gardez-vous de paraître.»

Racine introduisit une distanciation ironique à l'égard d'Antiochus, rendit sensible l'effondrement de Bérénice par la brièveté de ses questions et de ses exclamations (vers 893, 895, 903).

Intérêt psychologique

Antiochus passe par des réactions successives. Il tarde à dire la vérité parce qu'il aime Bérénice, et pressent la douleur et la colère que lui donneront la nouvelle qu'il a à lui faire. Et il subit sa réaction indignée.

Bérénice, très impérieuse et cruelle, pour obtenir des révélations, se livre à un chantage en invoquant l'amour qu'Antiochus a pour elle (vers 877-878), commence par lui faire du charme, afin de connaître les paroles de Titus, pour finalement l'accabler de reproches, et le renvoyer. Puis elle n'accepte pas la vérité, fait même preuve d'aveuglement : «*Titus m'aime. Titus ne veut point que je meure.*» (vers 911), du moins devant Antiochus (par orgueil) tandis que, devant Phénice, elle faiblit, veut garder ses illusions : «*Hélas ! pour me tromper je fais ce que je puis.*» (vers 918). Pourtant, il semble qu'Antiochus soit le personnage qui souffre le plus.

Acte III, scène 4

Notes

- Vers 923 : «*Continuons*» : «persévérons dans notre décision».
- Vers 924 : «*me fait grâce*» : «me fait une faveur».
- Vers 925 : «*tantôt*» : «tout à l'heure».
- Vers 931 : «*responsable*» : «tenu pour responsable».
- Vers 938 : «*Que*» : «où».
- Vers 946 : «*excite*» : «incite».
- Vers 949 : «*il nous reste encore assez de jour*» : Racine insiste sur son respect de la règle de l'unité de temps.
- Vers 952 : «*assurés de sa vie*» : «certains qu'elle ne va pas se suicider».

Intérêt de l'action

Au vers 940, un hémistiche d'Antiochus dépité indique l'hypothèse d'un refroidissement de Titus à l'égard d'une vieille maîtresse.

Intérêt littéraire

On trouve, au vers 942, une des rares métaphores du texte : «*ce torrent*», qui désigne la colère de Bérénice.

Intérêt psychologique

Arsace ne se soucie que d'Antiochus, néglige tout à fait l'amour de Bérénice pour Titus. Antiochus est puni comme substitut du coupable (vers 932). S'il est blessé par l'attitude de Bérénice, il n'en demeure pas moins amoureux d'elle, comme le marque bien le vers 945 : «*Je sens qu'à sa douleur je pourrais compatir*». Et, s'il décide de la quitter, il ménage pourtant encore, à la fin de la scène (et de l'acte) un délai.

Commentaire sur l'acte III

C'est l'acte d'Antiochus, dont le cheminement psychologique est remarquable. Il avait prévu avec lucidité les réactions de Bérénice, mais n'en souffre pas moins.

Acte IV, scène 1

Notes

- Vers 956 : «*le repos*» : «l'absence d'occupation».
- Vers 957 : «*longueur*» : «temps que met Phénice à venir».
- Vers 958 : «*présage*» : c'est le complément du verbe «*épouvante*».

Intérêt de l'action

La scène n'est guère utile.

Intérêt littéraire

Racine usa de différents procédés stylistiques pour rendre l'agitation de Bérénice.
On remarque l'enjambement dramatique aux vers 957-958 : «*Ah ! que cette longueur
D'un présage funeste épouvante mon cœur !*»

Intérêt psychologique

Bérénice exprime sa colère à la fois contre Phénice et contre Titus.

Acte IV, scène 2

Notes

- Vers 967 : «*paraître*» : «être vue» (sens fort, comme au vers 701) ;
- Vers 968 : «*rentrez en vous-même*» : «redevenez vous-même», «revenez à vous», «reprenez vos esprits».
- Vers 970 : «*dont vos yeux sont cachés*» : «qui cachent vos yeux».
- Vers 973 : «*que m'importe [...] de*» : construction fréquente au XVII^e siècle pour «que m'importe».
- Vers 977 : «*tes secours*» : «tes efforts pour me rendre belle».
- Vers 978 : «*éclat*» : «éclat de ma beauté».
- Vers 979 : «*injuste*» : allusion au vers 965.
- Vers 981 : «*rentrons*» : ce jeu de scène fut voulu par Racine pour permettre le monologue de Titus.

Intérêt de l'action

Cette scène encore n'est guère utile.

Intérêt littéraire

Racine employa des procédés rhétoriques pour traduire l'état de Bérénice.
On remarque au vers 974 une belle gradation.

Intérêt psychologique

Bérénice est quelque peu décrite physiquement, alors que de tels détails sont généralement très rares chez Racine. Son «*désordre*» (vers 967) physique et moral est comparable à celui de Phèdre. Le décalage est net avec le souci de sa grandeur qu'elle montrait au début de la pièce (I, 4 et 5, II, 4).

Cette évolution est signe de son désespoir. Au vers 978, elle évoque l'hypothèse d'un refroidissement de l'amour de Titus.

Acte IV, scène 3

Intérêt de l'action

Logiquement, à la fin de la scène 2, Bérénice devrait se retrouver face à Titus. Mais, ce qui se justifie psychologiquement et dramatiquement, Racine introduisit Paulin, pour qu'il soit envoyé auprès d'elle, non sans qu'il exprime encore son souci : «*Ô ciel ! que je crains ce combat !
Grands dieux, sauvez sa gloire et l'honneur de l'État !*» (vers 985-986).

Acte IV, scène 4

Notes

- Vers 988 : «*téméraire*» : «inconscient du danger».
- Vers 992 : «*constant*» : «ferme dans sa décision», «résolu».
«*barbare*» : «cruel» (hyperbole du langage précieux).
- Vers 993 («*douce langueur*») et vers 995 («*ces yeux armés de tous leurs charmes*») : autres exemples du fade registre des compliments galants auquel Racine recourut quelque peu.
- Vers 1005 : «*Tout se tait*» : l'opposition des Romains à ce qu'un empereur épouse une étrangère ne se manifeste pas.
- Vers 1008 : «*l'avouer*» : «la reconnaître».
- Vers 1009 : «*justifier*» : «rendre conforme aux lois».
- Vers 1015 : «*avec le lait sucée*» : «apprise dès la petite enfance».
- Vers 1024 : «*fais l'amour*» : «aime d'une passion déclarée» (*"Dictionnaire"* de l'Académie [1694]).
- Vers 1036 : «*combien le ciel m'a compté de journées?*» : «combien de temps le ciel me laissera-t-il régner?».
- Vers 1038 : rappel de l'anecdote contée par Suétone dans sa *"Vie de Titus"* : «Et même un soir à table, se rappelant qu'il n'avait rien accordé à personne pendant tout le jour, il prononça cette parole mémorable et vantée avec raison : "Mes amis, j'ai perdu ma journée".»

Intérêt de l'action

La tirade fut composée avec soin.

Il est intéressant d'observer les moments où Titus emploie la troisième personne pour parler de lui (ce qui marque une distanciation) et ceux où il emploie la première personne. Le premier passage à la troisième personne va du vers 987 au vers 992 : Titus, qui se veut empereur, fustige la part de lui qui est faible. Puis il passe à la première personne pour, du vers 993 au milieu du vers 1014, donner la parole à l'amoureux. Enfin, l'homme de devoir reprend le dessus du milieu du vers 1014 jusqu'à la fin, le retour à la première personne à partir du vers 1029 marquant, cette fois, la pleine adhésion au métier d'empereur. Il se fustige avec encore plus de véhémence qu'au début dans le vers 1024, où est bien marqué que «*faire l'amour*» avec la reine de Palestine implique le renoncement à l'empire. Mais c'est alors qu'il a pris la décision d'être empereur (vers 1040) que survient Bérénice...

Une telle composition rappelle celle des monologues de Corneille qui sont fortement structurés, le pour et le contre étant pesé pour arriver à une synthèse.

Ainsi, même si cette scène est un monologue, elle est vraiment d'une importance cruciale dans la pièce car elle découvre le drame intérieur que vit Titus.

Intérêt littéraire

Le monologue est marqué par la métaphore du «*combat*» (vers 991) à mener contre Bérénice, contre des «*yeux armés de tous leurs charmes*» (vers 995), qui ont une «*douce langueur*» (vers 993), dont il faut «*soutenir*» l'assaut (vers 993) ; il s'agit encore de «*percer*» un cœur (vers 1000). C'est un thème précieux, mais qui est vraiment ressenti.

Au vers 1012, on remarque une belle gradation.

Intérêt psychologique

Titus est bien un héros cornélien chez qui, comme le montrent les vers 1030 («*Qu'ai-je fait pour l'honneur? J'ai tout fait pour l'amour*») et 1039 («*faisons ce que l'honneur exige*») oppose à l'amour l'honneur (gloire de dévouement, sans ambition ni suffisance) le devoir et le sens du sacrifice. Il montre une relative fermeté qui contraste avec ses hésitations dans les actes II et III. Mais on peut voir en lui une figure de la mauvaise conscience puisqu'il invoque la raison d'État alors qu'il a pris sa décision de son propre chef, comme il le reconnaît aux vers 999-1000 :

«*Je viens percer un cœur qui m'adore, qui m'aime.*

«*Et pourquoi le percer? Qui l'ordonne? Moi-même.*»

Il fait revenir avec obstination le nom de «*Rome*» tout au long de sa tirade (vers 1001, 1008, 1009, 1011, 1013, 1014 [sous la forme de «*ces lieux*»], 1017, 1022) : car ce sont Rome, la fonction politique, la responsabilité sociale, qui constituent l'autre force qui vient s'opposer au couple. On constate qu'il abandonne Bérénice par peur de Rome, et non par amour pour Rome.

Cependant, dans cette scène, il est trois fois question de «*pleurs*» (vers 996, 1012, 1033). Les premiers sont ceux de Bérénice, mais les deuxièmes ont pu être versés par eux deux, et les derniers sont ceux des sujets à qui l'empereur aurait pu apporter du réconfort. Ce héros romanesque ne manque pas de préciosité.

On constate encore le rôle que joue le regard qui semble concentrer avec le plus de force le lien amoureux, qui lui seul menace la fermeté de Titus :

«*Soutiendrai-je ces yeux dont la douce langueur*

«*Sait si bien découvrir les chemins de mon cœur?*

«*Quand je verrais ces yeux armés de tout leurs charmes*

«*Attachés sur les miens m'accabler de leurs larmes,*

«*Me souviendrai-je alors de mon triste devoir?»* (vers 993-997).

Contre la puissance des «*yeux*» de Bérénice, miroirs de son affectivité, qui jusqu'alors l'ont ébloui, l'ont aveuglé, Titus se commande d'ouvrir les siens (vers 1013) qui sont, eux, un instrument de réalisme, de raison qui lui permettra de lire dans d'autres «*yeux*» (vers 1033) la satisfaction de ses sujets. C'est qu'alors s'impose à lui le souci de sa mission politique dont il ne sait, tant le pouvoir des empereurs est fragile, combien de temps lui sera laissé pour la remplir (c'est le sens du vers 1036).

Il prend conscience qu'il se livre volontairement à une autodestruction : «*Moi seul [...] j'avance des malheurs que je puis reculer*» (vers 1005-1006) - «*Et c'est moi seul aussi qui pouvais me détruire*» (vers 1087).

Acte IV, scène 5

Notes

- La didascalie «*en sortant*» : Bérénice sort de son appâttement.
- Vers 1041 : «*vos conseils*» : «les conseils des suivantes».
- Vers 1049 : «*ce cœur*» : «ce courage».
- Vers 1052 : «*éclairer*» : au XVII^e siècle, le verbe s'accordait avec le sujet le plus proche (latinisme).
- Vers 1062 : «*est-il temps?*» : «est-ce le moment?», «n'est-il pas trop tard?».

- Vers 1066 : «*l'avouai*» : «avouai le plaisir de vous voir et de vous aimer».
 - Vers 1075 : «*alors*» : «si vous m'aviez alors quittée».
«*consolaient*» : «auraient consolé».
 - Vers 1076 : «*ma mort*» : «mon suicide».
 - Vers 1082 : «*que*» : «où».
 - Vers 1084 : «*Rome se tait*» : «n'exprime pas son refus de voir un empereur épouser une étrangère».
 - Vers 1089 : aperçu sur l'époque où Titus et Bérénice vivaient hors du temps et des contraintes, dans un présent toujours renouvelé.
 - Vers 1094 : «*Avant que d'en*» : «avant d'en». La tournure était normale au XVIIe siècle.
 - Vers 1103 : «*gloire*» : «honneur».
 - Vers 1104 : «*dispute*» : «discute», «lutte».
 - Vers 1105 : «*Cette même bouche*» : «Cette bouche elle-même».
 - Vers 1107 : «*à mes yeux*» : «devant moi».
 - Vers 1109 : «*en ce lieu*» : où ils se firent des serments.
 - Vers 1113 : «*souffrirons*» : «accepterons».
 - Vers 1115-1116 : Ici, «*Bérénice*» rime avec «*finisse*».
 - Vers 1118 : «*soins*» : «prévenances pour la personne aimée».
 - Vers 1123 : «*triste*» : «funeste», «cruelle».
 - Vers 1126 : «*s'il*» : «si cela».
 - Vers 1128 : «*ne vous plus voir*» : autre antéposition du pronom personnel complément d'un infinitif.
 - Vers 1129 : «*m'enviez-vous*» : «me refusez-vous».
 - Vers 1134 : «*appas*» : «charmes».
 - Vers 1138 : Cette question est maladroite, parce qu'elle rappelle à Titus son devoir d'empereur, reporte son attention sur la réalité politique qu'il était en train d'oublier.
 - Vers 1141 : «*justifier*» : «confirmer».
 - Vers 1142 : «*s'ils me vendent leurs lois*» : «s'ils exigent des concessions en échange de la violation de leurs lois».
 - Vers 1143 : «*complaisances*» : «compromissions politiques».
 - Vers 1144 : «*patience*» : «soumission».
- Il faut respecter la diérèse («*pati-ence*») que Racine employa souvent pour mettre en évidence un mot ou, il faut bien le dire, pour obtenir un pied de plus.
- Vers 1146 : «*des lois que je ne puis garder*» : «observer moi-même», «respecter».
 - Vers 1150 : «*chagrins*» : «douleurs» (sens fort).
 - Vers 1154 : Il rappelle l'adieu de Marie Mancini à Louis XIV : «Vous m'aimez, vous êtes roi, et je pars.»
 - Vers 1159 : «*exercé la constance*» : «mis à l'épreuve».
 - Vers 1162 : «*jaloux de sa foi*» : «fidèle à la parole donnée».
 - Vers 1162-1163 : Il s'agit du célèbre Régulus qui, capturé par les Carthaginois, fut renvoyé à Rome, sous serment, pour négocier un échange de prisonniers. Il dissuada le sénat d'accepter les exigences de l'ennemi, et repartit pour Carthage, sachant que la mort l'y attendait ; il fut supplicié en 255 avant J.-C..
 - Vers 1164 : Il s'agit du général Manlius Torquatus, dont le fils livra bataille sans son ordre ; bien qu'il l'eût gagnée, son père le proscrivit, autorisant sa mise à mort immédiate.
 - Vers 1165-1166 : Il s'agit du consul Brutus l'Ancien, qui avait soulevé le peuple pour chasser les Tarquins, qui régnaient à Rome, et qui, en 509 avant J.-C., fit condamner à mort ses deux fils, qui avaient conspiré en vue de leur retour.
 - Vers 1170 : «*passe*» : «surpasse».
 - Vers 1175 : «*barbarie*» : «cruauté» (hyperbole précieuse).
 - Vers 1188 : «*devant que*» : «avant de».
 - Vers 1191 : «*effacée*» : au XVIIe siècle, le mot «amour» pouvait s'employer indifféremment au féminin ou au masculin.
 - Vers 1193 : «*même*» : «en ce palais même».

- Vers 1195 : «*ma persévérance*» : «la constance de mon amour».

Intérêt de l'action

La scène est un moment de crise dans le déroulement de l'action dramatique, une longue, dramatique et pathétique scène des adieux, la scène où culmine la tragédie car le face à face des deux amants les conduit au bord du désespoir et du suicide.

Si la situation est cornélienne (par le conflit entre le devoir [l'obligation de se soumettre aux lois de Rome] et le bonheur, entre la politique et l'amour), elle est traitée avec toute la délicatesse et la tendresse de Racine.

Aux vers 1040-1121, puis aux vers 1175-1197, on trouve de vifs affrontements verbaux. C'est un combat langagier où, pour obtenir la persuasion, la parole se fait habile et même mensongère. Les quiproquos sémantiques sont nombreux car chacun des amants répond à l'autre en essayant de renchérir sur sa douleur, employant les mots de l'autre en leur donnant un sens différent, ce problème de communication accentuant le pathétique. Toutefois, on observe que Bérénice, qui, se reprenant, utilise, en vain, toutes les ruses de l'amour propres à lui ramener Titus, détermine le tempo par la variété des états affectifs qu'elle exprime, que ses répliques servent le plus souvent à relancer le débat, à l'ouvrir sur d'autres perspectives, alors que la plupart de celles de Titus se contentent d'exprimer une réaction («*Je n'y résiste point*» [vers 1131] - «*quelle injustice*» [vers 1147] - «*Que vous me déchirez*» [vers 1153]) ou de reprendre les paroles de Bérénice («*Ces jours / tant de jours*» [vers 1121 et 1122] ; «*Vous ne comptez pour rien / Je les compte pour rien !*» [vers 1147 et 1148]).

Ce combat entraîne une alternance de moments violents et rapides, et de mouvements lents, qui donne à la scène son rythme particulier.

Est particulièrement intéressant le passage des vers 1103-1154.

On y remarque que les arguments de Bérénice et les répliques de Titus s'enchaînent :

- elle stigmatise le souci de gloire qu'il aurait ;
- il annonce qu'il ne pourra survivre à la séparation ;
- elle demande alors de pouvoir continuer à vivre près de lui ;
- il craint la force d'un amour auquel il s'abandonne déjà ;
- elle minimise l'importance de la politique ;
- il expose dans quelle situation impossible il sera placé ;
- elle résume le dilemme qui afflige Titus.

Au début, le pouvoir paraît triompher, Bérénice semblant renoncer à Titus, et favoriser son ambition politique : «*Hé bien ! régnez, cruel ; contentez votre gloire.*» (vers 1103). Mais «*Pour jamais ! Ah ! Seigneur*» (vers 1111) indique un revirement. Par la suite, dans ses répliques, le pouvoir politique est l'objet de plusieurs interrogations : «*pourquoi nous séparer?*» (vers 1126) - «*Rome à ne vous plus voir m'a-t-elle condamnée?*» (vers 1128) - «*Pourquoi m'enviez-vous l'air que vous respirez?*» (vers 1129) - «*qu'en peut-il arriver?*» (vers 1137) - «*Voyez-vous les Romains prêts à se soulever?*» (vers 1138) - «*Quoi? pour d'injustes lois que vous pouvez changer, / En d'éternels chagrins vous-même vous plonger / Rome a ses droits, Seigneur : n'avez-vous pas les vôtres? / Ses intérêts sont-ils plus sacrés que les vôtres?*» (vers 1149-1152). Ces interrogations réclamant impérativement une réflexion ou une intervention de la part de l'interlocuteur, qui montrent le caractère volontaire, combatif, de la plupart des interventions de Bérénice, visent à minimiser l'obstacle que représente la politique, à montrer que l'amour et les lois de Rome pourraient ne pas être inconciliables. La forme interrogative dans les répliques de Titus («*Et qui sait de quel œil ils prendront cette injure?*» - «*Faudra-t-il?*» - «*À quoi m'exposez-vous?*» - «*Par quelle complaisance / Faudra-t-il quelque jour payer leur patience?*» - «*Que n'oseront-ils point alors me demander?*» - «*Maintiendrai-je des lois que je ne puis garder?*» [vers 1139 à 1146]) a un tout autre rôle : elle traduit un questionnement intérieur, une difficile délibération, porte sur les conséquences de sa vie amoureuse sur la vie politique, les mener de pair lui paraissant périlleux. En d'autres termes, la forme interrogative chez Bérénice exprime une demande et appelle une réponse : elle fait avancer le dialogue. Chez Titus, elle exprime une hésitation : elle ralentit le dialogue.

La fin du passage montre avec beaucoup de force comment chaque personnage se comporte face au conflit entre l'amour et le pouvoir politique. La conscience du nouvel empereur se refuse à risquer de voir s'opposer les Romains à son union avec une étrangère, et de devoir châtier les mécontents ou les acheter (vers 1139-1146). Bérénice cherche à le convaincre de résoudre le conflit en faisant passer les droits de l'amour avant ceux de l'État. Titus, au contraire, ne parvient pas à dissocier les deux termes du conflit, ce que souligne Bérénice : « *Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez !* » (vers 1154, dont certains témoignages du temps prétendirent qu'il faisait rire les spectateurs, qui ne pouvaient concevoir une telle faiblesse de la part d'un souverain).

Le dialogue s'étant déroulé par avancées et reculs successifs, sans que rien n'emporte véritablement la décision, à la fin de la scène, instant de vérité qui exigerait qu'une décision soit prise, la situation n'a pas vraiment évolué. Bérénice a appris la vérité et la force de l'amour de Titus ; mais c'est un élément uniquement psychologique : le dilemme n'est pas résolu, il n'en est, au contraire, que plus aigu, que plus cruel. Aussi se retire-t-elle accablée de douleur, et décidée à partir et à se donner la mort. Titus l'assure qu'il ne lui survivra pas, mais qu'il ne peut renoncer à son devoir ; en proie au désarroi, il voudrait aller apaiser sa souffrance ; mais le sénat l'attend : il se domine et fait passer son devoir de souverain avant son amour. Si Bérénice a eu l'initiative de la parole, si elle a témoigné de sa supériorité à maîtriser le dialogue, et à mener le débat, il n'y a pas en fait de vainqueur mais deux victimes.

Cependant, l'action reste encore ouverte. L'avenir des personnages peut se présenter sous deux aspects : soit Titus, convaincu par Bérénice, et emporté par sa propre émotion, la garde auprès de lui, soit il la renvoie conformément à sa décision. Mais, selon les règles de la séparation des genres dans le théâtre classique, le dénouement d'une tragédie ne peut apporter de solution heureuse. On ne peut donc pas imaginer que survienne un retournement qui permette le bonheur des deux amants. Le dénouement tragique le plus attendu serait donc la mort, par exemple le suicide d'un des personnages.

Intérêt littéraire

La scène est d'une grande richesse stylistique. On peut faire toute une série de remarques :

- Aux vers 1057-1060, les mots à la rime produisent cette impression de « *tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie* » dont Racine parla dans sa préface.
- Au vers 1060, les allitérations et les assonances créent autant d'échos : « *Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine* » s'entend comme une plainte se répétant sans fin.
- Les vers 1077-1078 montrent une belle gradation : « *Le peuple, le sénat, tout l'Empire romain, Tout l'univers...* »
- Les vers 1096-1098 présentent une personnification de « *la gloire* » dont la voix « *parle au coeur d'un empereur* ».
- Les vers 1100-1101 développent une forte hyperbole.
- Au vers 1102, « *Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.* », la coupe tout à fait inhabituelle : 8 / 4 met en valeur l'impossibilité de vivre.

- Les vers 1113-1117 sont une ample évocation du vide à venir après la séparation, marquée par la reprise cadencée des mots les plus simples, dans des vers d'une extrême douceur et qui sont restés célèbres, à juste titre :

*« 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 souffrirons-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 ? »* (vers 1113-1117).

- Le vers 1115 voit la répétition du mot «*jour*», l'opposition de «*recommence*» et de «*finisse*», qui ont cependant le même son final ; celle donne l'impression d'un éternel recommencement : la douceur confine alors à la mort.

- Le vers 1134 contient un compliment galant («*vos appas*»), autre exemple du fade registre auquel Racine recourut quelque peu.

- Les vers 1179-1180 sont un éclat violent de Bérénice où elle va jusqu'à l'ellipse de tout mortier syntaxique :

«*Qui? Moi? j'aurais voulu, honteuse et méprisée,
D'un peuple qui me hait soutenir la risée?*»

Les exclamations et les interjections sont nombreuses. Chez Bérénice, elles traduisent le reproche ou l'indignation : : «*Hé bien !*» (vers 1103) - «*Ah !*» (vers 1126) - «*Quoi?*» (vers 1149). Chez Titus, elles n'ont pas la même valeur : «*Hélas !*» (vers 1130, 1153) - «*Ah ! ciel !*» (vers 1148) indiquent qu'il souffre, et est prêt à céder. Cette faiblesse s'accroît vers la fin de l'extrait, alors qu'au contraire Bérénice se fait plus insistante : la répétition de l'interjection «*Hé bien, Seigneur, hé bien*» (vers 1137) et surtout celle des impératifs synonymes «*Dites, parlez*» (vers 1153) exprime cette tenacité.

Au vers 1178-1180, l'expression se fait très simple, répondant à un souci d'économie remarquable, le style brisé rendant l'emportement de Bérénice :

«*Je ne vous parle plus de me laisser ici.
Qui? Moi? j'aurais voulu, honteuse et méprisée,
D'un peuple qui me hait soutenir la risée?*»

- D'autre part, s'opposent deux champs lexicaux :

- celui de l'amour : «*mille serments*» (vers 1105) - «*amour*» (vers 1106) - «*unir tous nos moments*» (vers 1106) - «*quand on aime*» (vers 1112) - l'évocation de la séparation et les émotions traduites par les pleurs (vers 1147) ;

- celui du pouvoir politique : «*réglez*» (vers 1103) - «*contentez votre gloire*» (vers 1103) - «*Rome... m'a-t-elle condamnée?*» (vers 1128) - «*les Romains prêts à se soulever*» (vers 1138) - «*les cris*» [de révolte] (vers 1140) - «*le sang*» (vers 1141) - «*leurs lois*» (vers 1142) - «*complaisance*» (vers 1143) - «*des lois*» (vers 1146) - «*d'injustes lois*» (vers 1149) - «*Rome*» (vers 1151) - «*ses droits*» (vers 1151) - «*Ses intérêts*» (vers 1152).

- Le poète, déployant cette «*tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie*», travailla particulièrement la versification, déploya différents effets :

- les coupes irrégulières (vers 1043, 1051, 1057, 1062, 1093, 1103, 1107, 1111, 1119, 1126, 1130, 1135, 1136, 1137, 1140, 1148, 1149, 1153, 1156, 1160, 1165, 1167, 1172, 1176, 1179, 1182, 1185) et les nombreux enjambements (vers 1049-1050, 1052-1053, 1059-1060, 1064-1065, 1081-1082, 1089-1090, 1093-1094, 1097-1098, 1105-1106, 1111-1112, 1113-1114, 1115-1116, 1123-1124, 1143-1144, 1158-1159, 1162-1163, 1167-1168, 1169-1170, 1172-1173, 1188-1189) qui rendent les émotions qui animent la scène ;

- l'allitération du vers 1060 : «*Les pleurs d'un empereur, et les pleurs d'une reine*» ;

- l'hyperbole dont il abusa dans toute la pièce : «*mille*» (vers 1075 et 1105) ;

- l'antithèse entre «*bonheur immortel*» (vers 1082) et «*absence éternelle*» (vers 1108).

- la gradation des vers 1076-1078 : «*votre père, / Le peuple, le sénat, tout l'Empire romain, / Tout l'univers*».

Il fit culminer son art dans le balancement plaintif des vers 1110-1117 qui rend la tendre mélodie des âmes blessées :

- Aux vers 1110-1111 («*pour jamais, adieu. / Pour jamais*») se fait un enchaînement naturel, le premier «*pour jamais*» étant prononcé sur le ton de la décision, du raidissement, de l'acceptation du destin, et le second l'étant sur le ton sincère de la douleur, du regret, de l'amour, la bouche de Bérénice ayant été plus prompte que son cœur.

- Les vers 1111-1112 s'alanguissent pour devenir une douce mélodie, triste et obsédante comme une incantation.

- Dans les vers 1113-1117, une ample évocation se fait par la reprise cadencée des mots les plus simples : «*Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-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?»*

Se succèdent des groupes binaires : «*Dans un mois, dans un an*» (vers 1113) et «*Que le jour recommence et que le jour finisse*» (vers 1115 où ces mots si simples évoquent le moment où, après le repos de la nuit, il faut affronter à nouveau la triste réalité, Bérénice marquant de quelle mélancolie poignante sera frappé chaque jour de sa vie loin de Titus, indiquant qu'elle ne fera que traîner une vie qui aura perdu tout intérêt).

L'enjambement des vers 1113 et 1114 étire la phrase, et, du même coup, l'espace évoqué.

L'anaphore des vers 1116 et 1117 «*Sans que*» traduit la succession des jours, et la monotonie de l'absence.

Dans les noms répétés de Titus et Bérénice, et dans les deux «*puisse*», se fait entendre l'allitération des sifflantes.

- Dans le vers 1121, «*Ces jours si longs pour moi lui sembleront trop courts*», l'opposition entre les deux amants est soulignée par l'antithèse «*si longs / trop courts*». C'est un appel indirect, un doute amer jeté sur les sentiments de Titus, par lequel Bérénice veut l'amener à réagir, à montrer quels sont ses véritables sentiments, à s'attendrir avec elle sur leur sort, et peut-être le refuser.

- Au vers 1129, «*Pourquoi m'enviez-vous l'air que vous respirez*», l'idée, délicate, exemple de litote, est exprimée avec toute la pudeur d'une princesse pure, et d'une héroïne du théâtre classique. On peut la traduire par : «Je ne demande qu'à vivre avec vous, qu'à respirer le même air que vous».

- Aux vers 1178-1180 : «*Je ne vous parle plus de me laisser ici.*

*Qui? Moi? j'aurais voulu, honteuse et méprisée,
D'un peuple qui me hait soutenir la risée?»*

se manifeste cette expression d'allure spontanée, très simple, ce style brisé qui rend l'emportement de Bérénice.

Ainsi la scène justifie qu'on ait pu qualifier la pièce de «*délicieuse élegie*», le lyrisme amoureux participant du tragique.

Intérêt psychologique

Le conflit que présente la scène, entre deux forces opposées, l'amour et le devoir, est aussi un conflit intérieur.

Ces deux forces s'opposent surtout chez Titus, empereur et amoureux (vers 1045). Si les vers 1096-1098 soulignent sa transformation, il est encore partagé et même déchiré entre le respect de la raison d'État (la crainte que la réaction de Rome soit compromettante [vers 1140-1146], l'appel de «*la gloire*» [vers 1096-1098], l'ambition de renommée [vers 1169-1174]), et la douleur de la séparation (avec même du dépit amoureux), sinon entre deux natures incompatibles ; d'une part, il rappelle le temps de l'amour heureux où lui et Bérénice vivaient hors du temps et des contraintes, dans un présent toujours renouvelé (vers 1088-1090), l'assure qu'il ne l'oubliera jamais et ne saura plus vivre sans elle ; d'autre part, il considère que sa fonction déchirante l'oblige à «[se] *détruire*» (vers 1087), affirme qu'«*il ne s'agit plus de vivre, il faut régner*» (vers 1102) ; il se soumet donc à l'argument cornélien du devoir, de la réalité politique qui le ligote, son rôle étant avant tout d'être le gardien des lois qu'il doit être le premier à respecter, l'une d'elles lui interdisant d'épouser une princesse étrangère. Aussi son amour s'exprime-t-il avec moins de spontanéité, avec moins de franchise que celui de Bérénice ; on a l'impression qu'il y cède, qu'il y succombe malgré lui ; il y voit d'ailleurs une faiblesse. Mais sa dualité lui donne toute son épaisseur tragique.

Si Bérénice se plaint, non sans être injuste :

«*Je me suis crue aimée.*

Au plaisir de vous voir mon âme accoutumée

Ne vit plus que pour vous. Ignorez-vous vos lois,

Quand je vous l'avouai pour la première fois?

À quel excès d'amour m'avez-vous amenée !» (vers 1063-1067) ;

si, avec violence, elle montre de l'indignation, de la rancœur, de la révolte ; si elle exagère dans le portrait qu'elle fait de Titus, lui prêtant indifférence et même cynisme ; si elle évoque l'hypothèse de son refroidissement à son égard (vers 1105-1108, 1118-1120, 1175-1177) ; si elle est prête aux concessions : «*Je ne vous parle point d'un heureux hyménée.*» (vers 1127) ; c'est que, pour elle, l'enjeu, dans le face à face qui l'oppose à lui, est de sauver son amour que menacent le devoir et la fonction de l'empereur, qui, pour elle, est un souverain absolu, qui pourrait imposer son autorité aux citoyens, et pourrait changer les lois. Soumise au seul principe de plaisir, elle nie le principe de réalité :

«*Quoi? pour d'injustes lois que vous pouvez changer,*

En d'éternels chagrins vous-même vous plonger?

Rome a ses droits, Seigneur : n'avez-vous pas les vôtres?

Ses intérêts sont-ils plus sacrés que les nôtres?» (vers 1149-1152).

Son amour profond apparaît dans :

- sa soumission à la décision de Titus ;

- sa dernière tentative pour s'assurer de la réalité du fait ;

- l'incapacité où elle est de se maîtriser, de se résigner vraiment, de contenir sa plainte ;

- la concession par laquelle elle renonce à un mariage officiel, qu'elle propose même un concubinage, pour demeurer dans l'ombre auprès de celui qu'elle aime.

Cependant, on peut s'interroger sur l'ambiguïté (la richesse) du personnage : est-elle une amoureuse au caractère impulsif, qui se laisse guider par ses émotions et ses sentiments, ou, employant successivement toutes les ressources de l'art de persuader afin d'amener Titus à se plier à sa volonté, ne suit-elle pas une stratégie calculée, une «stratégie amoureuse»?

Intérêt philosophique

On constate que, comme nous, les personnages sont prisonniers du regard d'autrui (celui de l'être aimé, celui de la foule et celui de Rome).

Acte IV, scène 6

Notes

- Vers 1202 : «*observe*» : «surveillance».

- Vers 1205 : «*les plus grands coups*» : c'est une métaphore, celle du combat qui est prolongée au vers suivant par le mot «*victoire*».

- Vers 1207 : «*sans pitié vous n'avez pu l'entendre*» : «vous l'avez entendue en faisant preuve de pitié».

- Vers 1208 : «*je n'ai pu m'en défendre*» : «je n'ai pu m'en empêcher».

- Vers 1213-1214 : Titus, qui est obsédé par Néron, représentation de la jeunesse facile qu'il lui faut liquider, se sent moralement plus coupable que lui qui avait pourtant, entre autres crimes, tué son épouse, Poppée, d'un coup de pied au ventre.

- Vers 1222 : «*Tous les temples ouverts fument en votre nom*» : «laissent échapper la fumée des sacrifices allumés en votre honneur».

- Vers 1224 : «*lauriers*» : feuilles du laurier qu'on offre au vainqueur.

Intérêt de l'action

Paulin, qui est le premier à réagir après l'entrevue de Titus et de Bérénice, en porte-parole des Romains, s'emploie à encourager son maître à s'affirmer comme empereur.

Titus, qui a accepté le reproche de «*barbarie*» que lui avait fait Bérénice au vers 1175, esquisse à peine une volte-face (vers 1212-1218), mais reste en proie à un désarroi qui s'exprime dans le dernier vers : «*Pourquoi suis-je empereur? Pourquoi suis-je amoureux?*» (vers 1226).

Acte IV, scène 7

Notes

- Vers 1227 : «*aimable*» : «digne d'être aimée».
- Vers 1230 : «*le fer*» : «l'épée» ou «le poignard».
- Vers 1232 : il faut remarquer la dérivation (emploi dans une même phrase de deux mots dérivés de la même origine) : «*On vous nomme, et ce nom la rappelle à la vie.*»
- Vers 1234 : «*de moment en moment*» : «sans arrêt».
- Vers 1240 : cette interrogation toute rhétorique fait écho au vers 1229 : «*Pourquoi m'enviez-vous l'air que vous respirez?*»

Intérêt psychologique

La supplique d'Antiochus est particulièrement chevaleresque puisque, éconduit par Bérénice, il demande à son rival de venir à son secours.

Une fois de plus, Titus apparaît faible et cruel en même temps, se confirmant dans son rôle de bourreau, tandis que Bérénice est bien la victime.

Acte IV, scène 8

Notes

- Vers 1246 : «*cœur*» : «courage».
- Vers 1251 : «*entendre*» : ici, «écouter».

Intérêt de l'action

Rutile est un «*Romain*», qui appelle Titus à son devoir d'empereur, son intervention venant renforcer l'action de Paulin. Par l'habile accumulation des vers 1241-1244, qui est accompagnée d'une gradation au vers 1241, il donne l'impression que tout le monde à Rome est de son avis.

L'ultime argument de Paulin est d'ordre moral autant que politique, et concerne la conscience de Titus plus que l'aversion populaire : son mariage serait une «*indignité*» contre «*la majesté*» de l'empire. Rome ne semble être dans sa bouche que la garante de ce refus éthique (vers 1249-1251).

Chez Titus, derrière la conscience, derrière l'honneur, et les soutenant, se profilent les «*dieux*» (vers 1245-1246). Le conflit qui le déchire se trouve incarné par les deux appels contraires de Paulin et d'Antiochus. Il décide d'agir en empereur, et délègue à Antiochus le souci de Bérénice, son espoir de la voir ne «*plus douter de [s]on amour*» apparaissant tout à fait paradoxal.

Intérêt littéraire

Aux vers 1241-1244, il faut remarquer la simplicité du lexique et de la syntaxe.

Acte IV, scène 9

Cette scène n'exista que dans l'édition de 1671, Racine ayant pu la supprimer pour des raisons à la fois psychologiques (Antiochus fait preuve de rancœur, et sa faiblesse vient s'ajouter à celle de Titus) et dramatiques (il put lui paraître important que l'acte se termine sur le mot «*amour*» qui est le dernier de la scène 8).

Certains metteurs en scène la conservent.

Commentaire sur l'acte IV

Il est centré sur la scène 5. Il donne une impression d'agitation, surtout à la fin, où survient la seule péripétie de la pièce. Le dénouement est alors prévisible.

Il est intéressant d'étudier le thème de la parole à travers les trois personnages principaux : Titus, qui se refusait à parler, a été contraint de le faire ; Bérénice a réussi à lui parler, mais en vain ; Antiochus perd progressivement la parole.

Acte V, scène 1

Notes

- Vers 1255 : «*ce prince trop fidèle*» : la périphrase désigne Antiochus.

Intérêt de l'action

Un grand laps de temps a pu s'écouler depuis la fin de l'acte IV.

Alors qu'on avait pu croire Antiochus parti, on est étonné d'apprendre, aux vers 1260-1261, qu'il est de retour. Mais le vrai coup de théâtre est l'annonce du départ de Bérénice et ses rebondissements.

Acte V, scène 2

Notes

- Vers 1272 : «*noms*» : «titres».

- Vers 1275 : «*honorable*» : «constituée d'honneurs».

- Vers 1280 : «*d'un soin*» : «avec un soin».

«*la fortune me joue*» : «le destin me trompe», «m'abuse» ; le mot est répété au vers 1284.

- Vers 1283 : «*prévenu d'une*» : «dominé à l'avance par».

- Vers 1284 : «*irriter*» : «mettre en colère», «exaspérer».

Intérêt psychologique

Arsace a un ton convaincu et satisfait, et on peut l'imaginer se précipitant au devant d'Antiochus, puis allant et venant auprès de lui quelque peu frénétiquement.

Antiochus exprime un espoir, mais aussitôt, retombant dans son fatalisme, craint les coups de la «*fortune*» (vers 1280 et 1284).

Acte V, scène 3

Notes

- Vers 1286 : «*on*» : ici, la suite de Titus.
- Vers 1287 : «*dégager*» : «libérer ce qu'on a mis en gage», en s'acquittant de sa dette, d'où «accomplir sa promesse, son engagement».
- Vers 1292 : «*voyez*» : au XVIIe siècle, cette orthographe du subjonctif était correcte.

Intérêt de l'action

La scène pourrait ne paraître que guère utile. Mais elle crée des quiproquos car :

- «*dégager ma promesse*» est compris, par Antiochus, comme la décision de Titus d'épouser Bérénice, alors qu'il ne songe qu'à lui prouver son amour, à «*calmer*» ses «*déplaisirs*» ;
- les vers 1291-1292 sont énigmatiques pour Antiochus.

Intérêt psychologique

Si Titus daigne se soucier de Bérénice, se montre de nouveau plein d'amour pour elle, il considère néanmoins que ses «*déplaisirs*» sont «*moins cruels que les [s]iens*». Et il est en fait plus soucieux de son image, puisqu'aux vers 1291-1292 il dit tenir à montrer à Antiochus combien il aime Bérénice.

Acte V, scène 4

Notes

- Vers 1294 : «*où j'étais attendu*» : «dont j'étais assuré».

Intérêt de l'action

Antiochus, qui avait exprimé un espoir (vers 1279), qui vient d'être trompé dans ses attentes, se trouve de nouveau déçu, retombe dans son fatalisme, déclame contre la cruelle injustice du ciel (vers 1297-1302). Convaincu que son destin est d'être une victime, il ressent de nouveau la tentation du suicide, le vers 1299 («*Tous mes moments ne sont qu'un éternel passage*») le résumant parfaitement.

Intérêt littéraire

Aux vers 1299-1300, on remarque la distanciation ironique à l'égard d'Antiochus introduite par Racine dans ses propres paroles.

Acte V, scène 5

Notes

- Vers 1311 : «*tout à l'heure*» : «tout de suite».
- Vers 1313 : «*injurieux*» : «à la fois injuste et outrageant».
- Vers 1317 : «*les*» : «les gens de ce '*peuple injurieux*'» (vers 1313).
- Vers 1318 : «*que*» : «d'autre que».

- Vers 1323 : «*festons*» : «broderies».
- Vers 1326 : «*imposteurs*» : le mot répond à «*témoins*» (vers 1322).
- Vers 1333 : «*expier vos amours*» : il faut remarquer l'alliance de mots.
- Vers 1339 : «*Connaissez-moi*» : «reconnaissez la vérité de mes sentiments».
- Vers 1341 : «*plus [...] plus*» : «le plus» ; le comparatif est employé pour le superlatif.
- Vers 1351 : «*idée*» : ici, «image».

Intérêt de l'action

Cette scène présente un des rares affrontements verbaux de la pièce.

Le jeu de la lettre, qui est mentionné par une didascalie placée après le vers 1354 : «*Il lit une lettre*», pourrait être comique. À son sujet, Louis Racine raconta dans ses "*Mémoires*" que, dans la première représentation, Bérénice se présenta tenant une lettre à la main, que Titus lui arracha pour la lire tout haut ; «*mais cette lettre ayant été appelée par un mauvais plaisant "le testament de Bérénice", Titus se contenta de la lire tout bas.*» On peut s'imaginer le contenu de cette lettre puisque Titus demande à Bérénice : «*Vous cherchez à mourir?*» (vers 1360). Ce changement de situation rend au contraire la scène tragique.

Intérêt littéraire

On remarque la métaphore hyperbolique du vers 1316 : «*Tandis que dans les pleurs moi seule je me noie.*»

Intérêt psychologique

Ici, par exception, Bérénice s'en prend à Rome aux vers 1313-1317 et 1328-1329. Certaines de ses phrases expriment sa résolution («*je n'écoute rien*» - «*Je veux partir*» - «*Je ne veux plus vous voir*») ; d'autres, sa faiblesse ; il faut donc en déduire son ambivalence. Et la didascalie finale («*Bérénice se laisse tomber sur un siège*») vient contredire sa prétendue résolution.

Titus aussi n'est pas tout à fait crédible (on peut douter de sa sincérité au vers 1344). Et, en faisant appeler Antiochus à la fin de la scène, il se montre bien soucieux de l'image qu'il veut donner.

Acte V, scène 6

Notes

- Vers 1363 : «*véritable*» : «sincère».
- Vers 1371 : «*die*» : forme normale du subjonctif au XVIIe siècle.
- Vers 1373 : «*vertu*» : «courage».
- Vers 1376 : «*leur*» : «aux Romains et aux sénateurs».
- Vers 1381 : «*Romain*» : ici, «simple citoyen soumis aux lois de Rome».
- Vers 1382 : «*sans savoir mon dessein*» : les vers 1254 et 1287 avaient fait croire à Antiochus que Titus allait épouser Bérénice.
- Vers 1386 : on peut le traduire ainsi : «Je vois que vous quittez ces lieux pour chercher la mort».
- Vers 1388 : «*dernier excès*» : «comble».
- Vers 1393 : «*extrémité*» : «malheur».
- Vers 1396 : «*votre hyménée*» : «un mariage avec vous».
- Vers 1400 : «*prêt [...] d'abandonner*» : «*prêt*» se construisait au XVIIe siècle avec «*de*» dans le sens de «à».
- Vers 1401 : «*fers*» : dans le langage précieux, «chaînes de l'esclavage amoureux».
- Vers 1410 : «*plus d'un Romain*» : «ceux des Romains qui ont trouvé dans le suicide la fin de leurs souffrances», car, il était de tradition, chez eux, de se donner la mort en cas de situation inextricable.

- Vers 1414 : «*ne plus résister*» : «ne plus s'opposer aux signes du destin qui conseillent de mourir».
- Vers 1420 : «*tout*» : en particulier, tenter le suicide (sous-entendu).

Intérêt de l'action

La tirade de Titus (vers 1363-1422) est organisée en deux parties :

- il fait d'abord le tableau de l'ensemble des malheurs qu'il subit, le dernier étant la volonté suicidaire de Bérénice ;
- après le «*Mais*» du vers 1390, il indique la décision inébranlable qu'il a prise, qui n'est pas le mariage, mais, si Bérénice menace toujours de se suicider, de le faire lui aussi :

«*Pour sortir des tourments dont mon âme est la proie,*

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» (vers 1407-1408 et 1421-1422),

Intérêt littéraire

La scène est marquée par le vocabulaire de la gloire et, à l'opposé, par celui de la faiblesse.

Elle est riche en superlatifs, litotes, euphémismes.

On remarque le zeugma du vers 1397, l'anaphore des vers 1415 à 1419.

Diverses images illustrent les thèmes de la chute, du chemin, et de la quête

Intérêt psychologique

Titus perçoit sa fonction déchirante comme «*un austère devoir*» (vers 1365). Il faut se demander si sa menace de suicide est égoïste ou désespérée ; s'il est maître de lui ou incapable de se contrôler. Aux vers 1394-1396, il se plaint de la «*gloire inexorable*» qui gouverne son «*âme étonnée*», car il a intériorisé l'exigence socio-idéologique de la raison d'État, qui a pour fonction de réprimer le désir, et se sent obligé d'y céder.

Acte V, scène 7

Notes

- Vers 1426 : «*chercher*» : la prononciation du «r» permettait la rime avec «*cher*» (vers 1425).
- Vers 1432 : «*sans crime*» : «sans être accusé de mensonge».
- Vers 1439 : «*confidence*» : «confiance».
- Vers 1462 : «*mes soins*» : «mes efforts pour vous réconcilier».
- Vers 1467 : «*une si belle vie*» : celle de Bérénice.
- Vers 1469 : «*Arrêtez, arrêtez*» : Bérénice arrête Antiochus qui s'apprêtait à partir.
- Vers 1471 : «*vous*» : Antiochus.
«*je l'envisage*» : «le dévisage» ; elle regarde Titus en face.
- Vers 1480 : «*Ce jour*» : «aujourd'hui».
«*je l'avouérai*» : La licence orthographique permet d'obtenir le nombre de pieds nécessaire.
- Vers 1485 : «*ni que*» : «et ne vaut pas non plus que».
- Vers 1488 : «*Se voie*» : le sujet de ce verbe est «*l'univers*» (vers 1485).
«*délices*» : selon Suétone, Titus fut surnommé «les délices du genre humain».
- Vers 1496 : «*de*» : «à».
- Vers 1497 : «*vœux*» ; «déclarations d'amour».
- Vers 1501 : «*fers*» : dans le langage précieux, «chaînes de l'esclavage amoureux».
- Vers 1503 : «*l'amour la plus tendre*» : au XVIIe siècle, le mot «amour» pouvait être féminin.

Intérêt de l'action

On peut se demander en quoi Antiochus, même s'il indique qu'il est l'intime ami et confident du couple (vers 1431-1439), est nécessaire au dénouement.

Bérénice fait part de sa décision : devant ce redoublement de passion chez ses deux soupirants, elle se refuse aux deux, mais vivra, et propose une sublimation esthétique finale.

Intérêt littéraire

La tirade d'Antiochus (vers 1443-1468) est marquée d'oppositions, d'images qui lui confèrent un caractère rhétorique et solennel. La coupe irrégulière du vers 1460 met en relief «*J'y cours*».

Dans la tirade de Bérénice (vers 1469-1474), il faut remarquer la simplicité du lexique et de la syntaxe. Elle répète souvent le mot «*amour*», résumant parfaitement le drame par le parallélisme du vers 1500 : «*Je l'aime, je le fuis ; Titus m'aime, il me quitte*». Au vers suivant, elle réunit et oppose «*vos soupirs et vos fers*», ce qui résume habilement l'ambivalence de l'amour : d'une part, la douceur de son aspect élégiaque ; d'autre part, la dureté de l'esclavage qu'il impose. Dans son objurgation finale :

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

De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse

Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.» (vers 1502-1504),

on remarque le souci de l'effet littéraire, les adjectifs à la rime contrebalançant l'exaltation pour produire ce mélange de «*tristesse majestueuse*» célébré par la préface. Mais il est vrai que, sauvant l'honneur, les deux protagonistes sont grandis par ce renoncement.

La réplique finale (le «*Hélas*» d'Antiochus) n'est pas ridiculement plate : elle est investie de tout ce qui précède et de l'éternité qui va suivre ; elle donne le ton de cette tragédie sans mort violente, qui se termine cependant par un véritable suicide moral ; elle laisse le champ ouvert au désespoir sans fin des personnages.

Intérêt documentaire

Cette Bérénice qui accepte la séparation a pu être inspirée à Racine par «*Les femmes illustres*» de Georges de Scudéry (1642), où on lit : «*Je suis assurée de posséder toujours votre coeur, et c'est par cette pensée que je puis espérer vivre dans mon exil.*»

Intérêt psychologique

La générosité d'Antiochus est différente de celle des personnages de Corneille. Dans sa tirade des vers 1426-1442, au lieu de répondre à l'invitation que lui a faite Titus, il parle plutôt de lui, multipliant les oppositions, tous les vers convergeant vers le mot «*rival*». Celui qui, dans les vers 1431-1439, se montre l'intime et fidèle confident des protagonistes, dans la tirade des vers 1443-1468, les croit réconciliés ; il oppose l'illusion et la raison, celle-ci le poussant au suicide (vers 1468). Confirmé dans sa frustration (vers 1495-1497), il ne peut que souffrir de l'invitation que lui fait Bérénice (vers 1498-1504).

Bérénice avoue n'avoir été qu'une amante heureuse, qui, faute d'aspirer à une valeur transcendante, fit de son amour le bonheur absolu : «*J'aimais, je voulais être aimée*» (vers 1479). Aux vers 1480-1483, elle rejette finalement l'hypothèse d'un refroidissement de l'amour de Titus, la considérant comme une «*erreur*». Sûre d'être encore pleinement aimée, l'amour de Titus n'étant en rien inférieur au sien et pour toujours, ayant intériorisé la décision de l'empereur au point de la reprendre à son propre compte, elle s'élève elle aussi du plan du désir passionnel à celui de la conscience rationnelle où elle se préoccupe de «*l'univers malheureux*» (vers 1484-1488). Elle peut de son côté faire «*un dernier effort*» (vers 1492) qui «*couronne*» son propre dévouement amoureux, en décidant son départ immédiat. Ce faisant, elle se sacrifie à un être qu'elle perçoit comme supérieur à elle, chargé d'une mission à laquelle elle croit plus que lui-même (vers 1484-1488 et 1494). On peut considérer qu'elle est finalement victorieuse, trouvant une satisfaction d'orgueil dans l'espoir, qu'elle propose aussi aux

deux hommes en manière de consolation, d'entrer dans la légende car il n'y a de perfection possible que dans l'image de l'amour non dans son accomplissement dans le quotidien ; d'où la pose prise à la fin, pour la postérité, le passage au mythe, façon de sortir de l'Histoire en la sublimant :

*«servons tous trois d'exemple à l'univers
De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.»* (vers 1502-1504).

Toutefois, ce paradoxe de l'amour sacrifié par comble d'amour est plus admirable littérairement que satisfaisant existentiellement.

On peut aussi se demander si les personnages s'aiment encore ou s'ils prennent déjà la pose pour la postérité. Bérénice semble tenir avant tout à devenir mythique.

Commentaire sur l'acte V

L'enchaînement des scènes fait que le dénouement est longtemps différé.

Les jeux de scène font apparaître et disparaître Antiochus, dont la présence ne semble pas nécessaire.

Titus peut à la fois faire preuve d'une lucidité égoïste et éprouver une douleur extrême.

Bérénice prend une série de décisions successives, qui font se demander si elle est maîtresse d'elle-même ou anéantie.

Les thèmes du suicide et de la mort sont poursuivis au cours de l'acte. S'il n'y a pas mort physique dans le dénouement, il y a mort morale, ce dénouement faisant de la pièce une authentique tragédie.

Dans son '*Commentaire de "Bérénice"*', Voltaire analysa ainsi cet acte : «Je n'ai rien à dire de ce cinquième acte, sinon que c'est en son genre un chef-d'oeuvre, et qu'en le relisant avec des yeux sévères, je suis encore étonné qu'on ait pu tirer des choses si touchantes d'une situation qui est toujours la même ; qu'on ait trouvé encore de quoi attendrir, quand on paraît avoir tout dit ; que même tout paraisse neuf dans ce dernier acte, qui n'est que le résumé des quatre précédents : le mérite est également à la difficulté, et cette difficulté était extrême. On peut être un peu choqué qu'une pièce finisse par un "*hélas !*". Il fallait être sûr de s'être rendu maître du coeur des spectateurs pour oser finir ainsi.»

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)