

INTRODUCTION

1. Situation du passage

Scènes d'exposition mettant en scène deux personnages secondaires (comme souvent dans le théâtre classique) :

- Antiochus, roi de Comagène, ami des deux protagonistes, amant malheureux de Bérénice
- et Arsace, son confident

→ Des personnages secondaires donc, mais à des degrés différents.

Le passage proposé à l'étude est composé

- d'une brève scène dialoguée
- d'un **monologue** du roi

2. Lecture à voix haute du passage

3. Problématique

En quoi cette ouverture participe-t-elle de l'exigence classique de **vraisemblable**, en donnant pourtant aux spectateurs des éléments nécessaires à la compréhension de l'action et de ses enjeux.

Une exposition véritablement théâtrale dans la mesure où la parole est première / essentielle et qu'elle est – même dans le monologue – « adressée »

4. Composition du texte (qui servira de plan à l'étude)

1. Dans la 1^{ère} scène, le dialogue entre Antiochus et son confident permet de donner des informations capitales à la compréhension de l'action :
 - qui ?
 - où ?
 - quoi ?
2. Un **monologue délibératif** succède à cette scène : la 1^{ère} phase = v. 19 à 34 : Antiochus développe les arguments contre la déclaration de son amour à Bérénice
3. Dans le second temps de la délibération, v. 35 à 50 (noter l'équilibre parfait en nombre de vers des deux temps) : il développe les arguments pour.

*

I. LA PREMIERE SCENE : VRAISEMBLANCE ET DOUBLE ENONCIATION

Le jeu sur la **double énonciation théâtrale** permet, dans le même temps, de concilier :

- la vraisemblance du dialogue entre deux personnages qui se connaissent
- la nécessité d'informer le spectateur pour qui le rideau se lève et qui ne connaît ni l'action (à relativiser pour le public du XVII^e siècle), ni les personnages qu'il découvre (d'autant plus qu'Antiochus = personnage pour une large part inventé par Racine)

Paradoxalement, la scène s'ouvre sur le verbe « arrêter », à l'impératif. En fait, nous sommes à l'orée de l'action mais pas tout de suite *in medias res*, (c'est-à-dire au cœur des choses). Cet arrêt est nécessaire pour le spectateur qui découvre décor et acteurs.

Mais comment le justifier pour ces personnages, dont l'un est le confident de l'autre ?

- « la pompe de ces lieux (= leur splendeur) / Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux »
 - o le vocatif en fin de premier hémistiche, discrètement mais efficacement, nous renseigne sur l'identité du personnage, sans heurter la vraisemblance
 - o il est justifié qu'Antiochus explique à son confident l'usage que l'on fait du lieu dans la mesure où ce personnage le découvre, comme le spectateur.

Ainsi, peut se développer – v. 3 à 8 – une description commentée.

L'espace est organisé en fonction des deux personnages principaux : Titus et Bérénice ; mais cet espace est divisé en 3 :

- un « cabinet superbe et solitaire » (3) commun aux deux amants
- qui communique, d'une part avec l' « appartement » de Titus (7)
- d'autre part avec « celui de la Reine » (8)

Cette division spatiale est renforcée par la division, qui va se révéler centrale dans la pièce, entre « cour » et « amour », significativement placés à la rime (plate) des v. 5 / 6. Ce qui est souligné là, c'est l'incompatibilité de ces deux éléments, puisque, pour « expliquer son amour » (6), Titus « se cache à sa cour ».

L'insistance initiale sur le lieu a une double utilité :

- permettre aux spectateurs de se repérer spatialement
- mais aussi ouvrir une perspective symbolique : il existe pour l'heure un espace commun aux amants, dont on va donner à voir l'histoire, mais cet espace est menacé par l'existence de lieux séparés, propres à chacun d'eux, menace qui est renforcée par l'impossibilité qu'il y a à assumer cet amour dans la sphère publique (cf. « secrets » (4) + « se cache »)

L'ordre à l'impératif qu'Antiochus donne à son confident justifie par ailleurs cette insistance sur le plan de la vraisemblance : il faut veiller à ce qu'Arsace ne se trompe pas de porte.

Cf. « Va chez elle » (v.9)

Le message dont est chargé Arsace, rapporté au discours indirect (« (...) dis-lui qu'importun à regret / J'ose lui demander un entretien secret. »)...

- prépare la suite de l'exposition (cf. scène 4 dans laquelle Bérénice reçoit Antiochus)
- met en place un effet de suspens (Antiochus, qui apparaîtra d'ailleurs souvent comme un double en mineur de Titus, est lui aussi dans le « secret »)
- et permet enfin la relance de ce début d'exposition → l'emploi de l'adjectif « importun » est comme une perche tendue à Arsace qui va rebondir sur ce terme dans sa réplique.

Sur le mode interrogatif qui marque la surprise – voire l'indignation – du confident, nous sont alors livrées certaines précisions sur Antiochus d'une part, mais aussi, d'autre part, sur Titus et Bérénice.

- ⇒ Ainsi, après avoir présenté le lieu (où ?)
 - L'exposition répond à la question qui ?
 - et apporte des précisions sur quoi ?

Comme dans la réplique d'Antiochus, c'est l'occasion pour Arsace de nommer son interlocuteur – et donc de faire en sorte que le spectateur l'identifie sans ambiguïté :

- cf. « Antiochus », au vers 13, et même, auparavant, « Seigneur »

Quelles informations nous donnent les substituts nominaux qu'emploient Arsace pour désigner son maître ?

- Seigneur (11) = rang
- « cet ami fidèle » (11) = sa relation aux protagonistes
- « son amant autrefois » = sa relation aux protagonistes
- « Vous que l'Orient compte entre ses plus grands rois » = rang

- ⇒ Organisation de cette présentation en **chiasme** (une composition que l'on peut schématiser de cette façon : [1^{er} élément / 2^e élément // 2^e élément / 1^{er} élément]) – en ce cas le 1^{er} élément (seigneur, roi) renvoie au rang social élevé d'Antiochus et le second (ami, amant) le définit plutôt dans un cadre privé. Or, dans toute la pièce, le problème majeur tournera justement autour de la manière dont les sentiments privés doivent être soumis aux exigences de devoirs publics.

La surprise et l'indignation d'Arsace ont deux causes. Selon lui, Antiochus ne saurait être « importun » :

- parce que son rang ne permet pas de le considérer ainsi (cette humilité est hors de propos pour un roi)

- parce que son intimité avec Titus et Bérénice ne justifie pas tant de distance (16)

Par ailleurs, ce faisant, Arsace nous donne une information essentielle : Titus est près d'épouser Bérénice : « de Titus épouse en espérance »

Le spectateur sent bien à la fois par l'insistance et par le type de situation exposé, qu'il y a bien là – dans ce mariage proche et en même temps à l'état d'espérance – matière à un **nœud** tragique.

- Antiochus aimait Bérénice
- Mais Bérénice aime et est aimée de Titus, mais leur mariage n'a pas eu lieu

Antiochus clôt la scène en marquant sa supériorité sur Arsace (confirmation de ce qui vient d'être dit)

- reprise de l'impératif (va, vois)
 - insistance sur le pouvoir de sa parole (va, dis-je)
 - évacuation de ces questions dont il ne veut pas s'entretenir avec Arsace, même s'il est son confident « et sans (...) soins »
- ⇒ Cette réplique marque l'agacement d'Antiochus, peut-être parce qu'Arsace a touché juste sans le vouloir
- ⇒ Mais surtout, insistance sur ce qui lui apparaît comme essentiel (et doit apparaître ainsi aux spectateurs)
- L'entretien : « parler » (18)
 - Et le secret : « sans témoins » (18)

Bilan – transition

Cette 1^{ère} scène, tout en respectant l'exigence de vraisemblance, permet donc de donner des informations aux spectateurs (infos nécessaires à la compréhension de la suite). Sans être **dans** l'action, elle la prépare .

Quelles sont ces informations ?

- où ? = le palais comme espace divisé et lieu du secret
- qui ? = Antiochus, mais dans son rapport à Titus et Bérénice
- quoi ? =
 - une reine aimée « successivement » par un roi et par un grand romain
 - un mariage en perspective
 - les deux personnages principaux, pour l'instant, s'aiment en secret

Le départ d'Arsace, sur l'ordre d'Antiochus, va nous permettre de connaître les sentiments intimes – et secrets, eux aussi ! – de ce personnage, grâce au procédé du monologue délibératif.

*

II. LA 1^{ÈRE} PARTIE DU MONOLOGUE DELIBERATIF : CONTRE L'AVEU

Là encore, on pourrait croire que le monologue est susceptible de mettre en péril la vraisemblance.

Mais le procédé de la délibération permet d'éviter cet écueil (comme auparavant, celui du dialogue entre le roi et son confident fraîchement arrivé au palais).

En quoi consiste la délibération ?

- ⇒ Développement d'arguments pour et contre dans l'optique d'une décision à prendre. En quelque sorte un débat intérieur tellement important, et vif, qu'il s'extériorise et se fait entendre sur la scène (justification psychologique qui permet de rendre le procédé vraisemblable)
- ⇒ D'ailleurs, ce débat intérieur fait, au sein du discours d'Antiochus, entendre plusieurs voix, ce qui préserve sa théâtralité

Comme on pouvait s'y attendre, la délibération est binaire (= deux possibilités contradictoires de décision) sur la question de savoir s'il faut ou non déclarer son amour à Bérénice.

Une organisation extrêmement rigoureuse et équilibrée :

- 1^{er} temps : exposé du problème en 4 vers / arguments contre en 9 vers
- 2^{ème} temps : arguments pour en 9 vers / décision finale en 4 vers

- Là encore, une structure chiasmique (4/9 // 9/4) mais cette fois-ci au niveau de la composition du discours.

a. OUVERTURE

Elle met en valeur l'agitation du personnage : ce qui justifie, du point de vue de la vraisemblance, la présence du monologue sur le théâtre.

Cette agitation est marquée, dans les vers 19 à 21, par les interrogations qui portent :

- sur la persistance d'Antiochus dans son être et dans ses sentiments « es-tu toujours le même ? »
- sur sa capacité à dire son amour
- et enfin qui exprime son émotion, et un sursaut, avec « Mais quoi ? »

Le premier élément qui semble être un obstacle à la déclaration est d'ordre émotif : cf. « trembler » (20), « tremble » (21), « cœur agité » (21) et enfin « craint » (22) qui précise la nature de cette émotion.

Le paradoxe de cet état, qui justifie d'ailleurs la délibération est marqué au v. 22, dans la composition même du vers :

- « craint » au début
- s'oppose à « souhaité », à la fin
- or les deux sont liés au sin du vers par la structure comparative d'égalité « autant (...) que »

C'est d'abord la crainte qui semble l'emporter (dans un respect signifiant de l'ordre adopté dans le v. 22) mais cette crainte va se dissimuler sous les oripeaux de la raison.

b. ARGUMENTS CONTRE

Pour ce faire, Antiochus, dans les v 23 à 26, propose une sorte de récapitulatif historique de sa relation à Bérénice, qui poursuit l'exposition.

Dans ce passage, il donne, à l'orée de la tragédie, une épaisseur biographique et temporelle aux personnages que nous allons voir évoluer sur scène avec des termes comme « autrefois » ou « cinq ans » qui s'opposent à « jusques à ce jour » et au présent de la pièce.

Autre élément signifiant de ce récapitulatif, Antiochus reprend un terme employé dans la 1^{ère} scène par Arsace, « espérance », mais ce jeu d'écho se fait sur un mode antithétique : à « l'épouse en espérance » du v. 15 s'oppose le « m'ôta toute espérance » du v. 23.

Finalement, qu'est-ce qui se joue ici ?

Dire son amour, ce serait « rompre un éternel silence » (24), prendre la parole alors qu'il s'est « tu pendant cinq ans ».

- ⇒ ce serait donc opérer une rupture radicale entre silence et parole d'une part ; et passé / présent d'autre part.

Prendre la parole, c'est déchirer le « voile » du secret (26), mettre au jour ce qui était « couvert », le donner à voir et à entendre sur scène. C'est donc apparemment une attitude justifiée – et même attendue – au théâtre, à plus d'un titre :

- d'abord parce que la parole est le centre du théâtre classique
- ensuite parce que ce déchirement du voile et cette progression est compatible avec la progression d'une pièce qui avance inexorablement de l'exposition vers un dénouement.

Mais Antiochus a des arguments rationnels contre ce qui lui apparaît contre une folie. Une nouvelle série d'**interrogations** – clairement **rhétoriques** – l'indique, dans laquelle il opère une évaluation pragmatique de ses chances de réussite (partant du principe que si ces chances sont nulles, mieux le *statu quo* qu'un échec).

- Les deux premières questions soulèvent le problème du moment opportun à la déclaration

- v. 29 la phrase simple, brève et remarquable par sa sécheresse et sa forme de constats dépouillé de toute évaluation passionnelle : « Il l'épouse » fonctionne comme un pivot, au cœur d'un système de vers. Elle renforce l'aspect rhétorique des questions qui l'entourent.
- Voici un acte (un mariage, présenté comme assuré par l'emploi du présent) qui semble rendre vains la parole, l'espoir d'être « écouté » (28) comme la possibilité même de se « déclarer » (30), d'autant plus que cette déclaration est itérative (« encor »)
- La dernière question évoque quant à elle les effets à attendre d'« un aveu téméraire » (31). L'adjectif ici utilisé indique un jugement de valeur qui oriente la réponse à cette question et ce d'autant plus que « téméraire » rime avec « déplaire ».

Il semble donc que la RAISON qui ici fait entendre sa voix, implique une décision de renoncement, mais si cela ne va pas sans soupir (Ah !) et sans déchirement : cf. la répétition du verbe « partir » au centre du vers, de part et d'autre de la **césure** : « partir / partons »

Ici, Antiochus semble donc céder à la nécessité (« il faut ») qui lui commande de ne pas se « découvrir » (33), terme qui fait écho, là encore par antithèse au « couvert » du v. 26.

Pour se donner le courage d'assumer cette décision, il s'exhorte lui-même à la séparation (ce qui fait une fois de plus de ce personnage une sorte de variation sur le thème de Titus, puisque cela va précisément être pour le protagoniste de la pièce tout l'enjeu de la tragédie). Cf. les 4 verbes expriment l'idée de départ, à l'impératif 1^{ère} personne du pluriel : « partons » (32), « retirons-nous » (33), « sortons » (33), « allons loin de ses yeux » (34).

MAIS :

- sortir au moment où le rideau se lève sur le théâtre ...
- se taire dans le lieu même de la parole ...
 - ... sont deux décisions qui semblent produire une aporie dramaturgique, une sorte de « cul-de-sac » théâtral.

Et déjà, la raison semble s'infléchir devant la puissance de la PASSION, moteur tragique par excellence. Cf. le dernier vers de cette partie, « l'oublier ou mourir » > forte charge passionnelle de ces termes qui provoque l'apitoiement (rappelons que l'un des ressorts de la tragédie est, avec la crainte, également ressentie par Antiochus, la pitié) sur le personnage, non seulement de la part des spectateurs, mais aussi de la part du personnage lui-même.

Bilan – transition

Orientation / tentation première = semble-t-il, écouter la voix de la raison :

- cela permet de préciser, pour le spectateur, les obstacles qui rendent la décision d'Antiochus si difficile à prendre
- de compléter, toujours pour le spectateur la connaissance de la situation antérieure (= épaisseur temporelle).

Mais ce point de vue semble contenir en germe sa propre dénégation :

- d'un point de vue « psychologique » (prudence !) présence du passionnel encadrant le rationnel (crainte / pitié). Par ailleurs on a le sentiment que le rationnel tente de faire plier quelque chose qui est de l'ordre du passionnel, l'amour → impression d'inadéquation de la méthode à son objet
- d'un point de vue rhétorique : la place initiale de cette argumentation la fragilise. Elle s'expose en effet à un renversement dans le temps ultime de la délibération, renversement plus propre à emporter l'adhésion (dernière impression)
- d'un point de vue dramatique enfin : il paraît peu probable qu'on opte, dès l'ouverture de la pièce, pour le silence et l'absence, comme semble prêt à le faire Antiochus.

*

III. LA 2^o PARTIE DU MONOLOGUE DELIBERATIF : POUR L'AVEU

Et, de fait, l'ultime note élégiaque de ce premier moment, engendre comme un effet de balancier, un sursaut qui ouvre le second temps de la délibération : « Hé quoi ? » (35).

a. ARGUMENTS POUR

Les interrogatives se multiplient, que l'on peut diviser en 2 séries :

- 1^{ère} série : v. 35 / 37 : interrogations à l'infinif, dont le sujet implicite est Antiochus. Les verbes ou GV de ces interrogations (« souffrir », « verser des pleurs », « redouter son courroux ») délimitent à présent un axe passionnel qui s'oppose à l'axe rationnel développé auparavant.
 - o L'ampleur de la souffrance en perspective est aggravé par son caractère définitif : « toujours » est répété aux vers 35 et 36, à des positions stratégiques de l'alexandrin, avant la césure en 35 ; à l'entame du vers en 36. Cela fait écho à « éternel silence » imposé par Bérénice (24)
 - o La répétition de « quoi » (36) semble mêler interrogation et exclamation dans un même élan élégiaque (registre de la plainte).
- 2^{ème} série : cet élan passionné, cette voix du cœur et des sentiments qui prend le pas sur la raison et se fait fortement entendre transforme le monologue en dialogue fictif (vivacité + vraisemblance + théâtralité) augurant ce que pourrait être l'entretien sollicité auprès de Bérénice.
 - o 38 : vocatif « Belle Reine » + « vous » → implication fictive de la 2^{ème} personne qui justifie la parole
 - o Les ambitions d'Antiochus sont modestes. Il exclut d'abord ce qu'il pourrait demander au nom de son amour mais qui pourrait « déplaire » à Bérénice,
 - Ni sacrifice public / social (« quitter l'Empire » - 39)
 - Ni sacrifice privé (« que vous m'aimiez ? » - 40)
 - o Un premier « Hélas ! » marque l'articulation plaintive / élégiaque entre cet idéal auquel le roi a renoncé et sa position plus réaliste et plus humble.
 - o La restriction « je ne viens que vous dire » ramène à de plus justes proportions les vœux d'Antiochus : dire son amour avant de partir.

Il procède alors à une sorte d'annonce programmatique de ce qu'il voudrait dire à Bérénice. Dans son propos on note une opposition binaire :

- longtemps – 41 (« après 5 ans » – 45) *vs* [= *versus* → qui s'oppose à] « aujourd'hui » (43)
 - passé / présent, donc
- espoir que « rival » rime avec « fatal » (41 / 42) *vs* « il peut tout »
- l'espoir et le silence *vs* l'aveu et le désespoir : cf. 46 « je pars, fidèle encor quand je n'espère plus » = sorte de synthèse sous forme d'un vers très ramassé, du discours envisagé et qui illustre un état paradoxal : fuite volontaire / fidélité / perte de l'espoir se trouvent ainsi liés.

Cette dimension préparatoire du passage est d'ailleurs particulièrement nette quand on le confronte au discours développé par Antiochus en I, 4, lorsqu'il est reçu par Bérénice : cette même idée y est mise en œuvre, sans nuances supplémentaires (« es-tu toujours le même ? » (19) → oui dans cette ouverture). Par ailleurs on peut remarquer des reprises de mots ou d'expressions clés de l'un à l'autre texte : par exemple

- « je me suis tu 5 ans » repris exactement en 25 et 209
- « rival » 41 / 211
- « un voile d'amitié 26 / 243
- « espoir » 45 / 245
- « partir », répété deux fois en 32 / 181 et 182
- à « éternel silence » (24) fait écho « éternel adieu » (178)

- à « elle m'imposa même un éternel silence »(24) répond « vous sûtes m'imposer l'exil ou le silence » (204)

Tout se passe donc comme si Antiochus profitait du monologue pour répéter son discours. Ce n'est pas une parole tournée vers soi, et donc peu théâtrale et invraisemblable : c'est le « brouillon » intime d'une parole adressée et profondément théâtrale – au-delà même de ce qu'exige le conflit intérieur et la délibération.

b. DÉCISION FINALE

La modestie de l'aveu, envisagé de cette manière, emporte finalement l'adhésion d'Antiochus. À la possibilité que Bérénice « s'offense » (fermeture sur soi) se substitue celle qu'elle le plaigne (ouverte à lui, même si ce n'est pas dans une perspective amoureuse) – 47. C'est pourquoi le « partons » du vers 32 se trouve remplacé (provisoirement) par « parlons » au v. 48.

On peut s'interroger sur les raisons de l'aveu, conçu d'emblée comme désespéré : complaisance dans le malheur ? ou tout simplement excès de malheur qui a besoin de se dire, qui ne peut se satisfaire de la perspective du silence éternel ? En tous cas, la plainte sature, jusque dans ses sonorités même, ces vers où s'expriment la décision d'Antiochus : cf. plaindre / contraindre / craindre où le groupe [aindre] est comme un écho **assonantique** qui se propage au-delà même de ce qu'exige la rime. Un second « hélas ! » vient synthétiser cette dimension plaintive de la résolution et marquer la profonde douleur d'un personnage qui se définit *in fine* comme un « amant sans espoir », pris dans la contradiction tragique qui est une annonce (ou, là encore, une première esquisse) de celle de Titus et de Bérénice : « aimer » et pourtant « se résoudre à ne la jamais voir ».

*

CONCLUSION

Ces deux premières scènes constituent donc, classiquement, un moment d'information pour le spectateur sur le lieu, le moment, les personnages et la trame de l'action à venir. Mais, plus spécifiquement encore, on assiste ici à une sorte de **mise en abyme** au travers d'un personnage secondaire – Antiochus – et en 50 vers du nœud de la tragédie qui s'ouvre.

Ainsi se font jour des questions qui vont paraître primordiales tout au long de la pièce :

- sur le statut de la parole : on verra qu'elle prime même l'action et que l'antithèse parler / se taire structure l'œuvre
- sur la question de la séparation de ceux qui s'aiment : là encore voir / partir sont des verbes récurrents et dont l'antithèse structure la pièce.

Significativement, c'est dans le monologue d'un personnage qui exprime sa douleur dans la solitude et par les artifices d'une parole adressée dans le vide que s'ouvre la pièce, comme si les paroles d'amour étaient vouées d'emblée à l'échec et qu'il n'y avait de tangible, de réel, et peut-être même de raisonnable que cette solitude.