La *Bérénice* de Klaus Michael Grüber, ou la contemplation du « rien » sur la scène

Carole Guidicelli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1390>

DOI : 10.4000/doublejeu.1390

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 41-52

ISBN : 978-2-84133-341-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Carole Guidicelli, « La *Bérénice* de Klaus Michael Grüber, ou la contemplation du « rien » sur la scène », *Double jeu* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1390> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1390>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LA BÉRÉNICE

DE KLAUS MICHAEL GRÜBER,

OU LA CONTEMPLATION

DU « RIEN » SUR LA SCÈNE

Antiochus : Arrêtons un moment.

Racine, *Bérénice*, acte I, scène 1, vers 1.

Bérénice?... « De l'essence du théâtre, comme on dit de l'essence de rose »¹, déclare Jean-Louis Barrault. Par le minimalisme dont elle fait preuve, la pièce de Racine se prête à une interrogation sur le théâtre et ses limites. En effet, quand l'auteur compose sa tragédie en 1670, il cherche à atteindre la « simplicité d'action »² qui est, selon lui, la force première des œuvres de l'Antiquité. Épurant le conflit dramatique de toute intrigue construite, il se borne à mettre en scène une rupture amoureuse déjà en partie accomplie au début de la pièce. Développant sur cinq actes la fameuse phrase de Suétone (qu'il traduit ainsi : « Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui, malgré elle, dès les premiers jours de son empire »³), il a l'ambition de « faire quelque chose de rien »⁴. « Rien », en effet, ne se passe dans *Bérénice*, puisqu'aucune action à proprement parler n'y est

1. Jean-Louis Barrault, « Notes de travail en marge des préfaces et épîtres dédicatoires de Racine », *Cahiers Renault-Barrault*, n° 8, 1955, *Jean Racine*, p. 96.

2. Racine, « Préface », *Bérénice*, Paris, Bordas, 1965, p. 39.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

montrée, aucun revirement ni aucune révélation ne s'y produisent, et que le conflit dramatique, ténu, relève presque uniquement des mouvements intimes de la passion amoureuse.

Dans un espace clos, celui du palais impérial romain, le temps de la tragédie classique (une journée) est celui que prennent les personnages pour dire et pour entendre la passion de l'autre ainsi que le renoncement à l'autre. Au début de la tragédie, tout a déjà eu lieu. Bérénice et Titus ont pleinement vécu leur amour et la reine souffre de l'éloignement de son amant qui, depuis huit jours, ne se consacre plus qu'à ses devoirs de Romain : la pitié filiale envers le défunt empereur Vespasien et ses nouvelles obligations envers Rome, qui l'a choisi comme successeur. Titus, de son côté, a déjà pris la décision de quitter Bérénice pour respecter les lois que Rome a édictées contre les rois. Quant à Antiochus, il s'est résigné à ne plus jamais revoir la reine après avoir attendu cinq ans en silence qu'elle daigne s'apercevoir de son amour. Leur prise de parole à tous trois est donc entièrement tournée vers le passé, à travers des récits de souvenirs qui, même actualisés au présent, ne parviennent pourtant pas à conjurer la menace du malheur qui s'est déjà installée. Ainsi, dans les années mêmes où triomphe la tragédie classique, Racine, avec *Bérénice*, pousse-t-il paradoxalement ce genre jusqu'à une forme de « crise du drame »⁵ qui anticipe sur celle qu'exploreront les dramaturgies d'Ibsen ou de Maeterlinck deux siècles plus tard.

Avec la mise en scène de Klaus Michael Grüber à la Comédie-Française en 1984, le « rien » sur lequel repose *Bérénice* devient concrètement le lieu d'une expérience des limites : dans cette tragédie où personne ne meurt, les acteurs, presque immobiles, interprètent un long chant de deuil amoureux ; leur lente plainte tragique, d'une intensité continue, fait attendre le désastre irrémédiable à l'œuvre dès le lever du rideau. À la frontière entre le silence et la parole, la représentation, dans un présent qui semble suspendu, accentue le sentiment de vacuité chez le spectateur, confrontant celui-ci à l'expérience de nouveaux régimes de l'audible et du visible.

UNE DUALITÉ INSCRITE DANS L'ESPACE

De cette tragédie construite sur « rien », Grüber entreprend de faire un « spectacle essentiel », qui interroge les fondements mêmes de la représentation, en déchargeant les acteurs de la tâche de représenter le conflit amoureux pour confier celle-ci au scénographe, le peintre Gilles Aillaud. Ainsi

5. Cf. *Études théâtrales*, n° 15-16, 1999, *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), p. 8.

ce dernier traduit-il dans la bipartition du décor la séparation des amants et celle-ci, plutôt que de s'accomplir dans le déroulement de l'action, se trouve-t-elle d'entrée de jeu donnée à voir, comme figée dans l'espace.

L'imaginaire spatial de la pièce s'organise, on le sait, selon le principe d'une dualité, celle du couple, qu'Antiochus présente à son confident Arsace :

Souvent ce cabinet superbe et solitaire / Des secrets de Titus est le dépositaire. [...] / De son appartement cette porte est prochaine, / Et cet autre conduit dans celui de la Reine⁶.

Mais ce lieu, qui chez Racine matérialise la possibilité de la rencontre amoureuse, devient dans le traitement qu'en propose Gilles Aillaud le symbole même de l'écart, de la coexistence difficile entre leurs deux mondes. Juxtaposant la Rome occidentale et l'Orient bérénicien sur le plateau, le scénographe rend leur opposition insurmontable à travers une série de forts contrastes sur le plan de l'architecture, des formes, des matières et des couleurs.

Pour l'anecdote, c'est en visitant un jour l'appartement du metteur en scène à Berlin que Gilles Aillaud a eu l'idée de ce dispositif scénique : « J'ai été touché par la disposition des lieux. Il y avait, d'une part, une cage d'escalier, de l'autre, une grande fenêtre. Tout le décor est parti de là »⁷. Côté cour, « la cage d'escalier s'est transformée en une coupole recouverte de briques, semblable à l'intérieur du Panthéon à Rome »⁸ et qui constitue l'espace de Titus ; côté jardin, un mur peint en rouge, décoré d'une frise inspirée de Matisse et troué par une ouverture vert clair compose l'espace de Bérénice. Devant cette ouverture lumineuse, un léger voilage de couleur grise paraît parfois agité d'un souffle de vent.

De par sa rotondité et sa monumentalité, la coupole évoque un espace clos et écrasant, faisant de la Rome antique « un univers oppressif »⁹, selon les termes de Gilles Aillaud. La lourdeur de l'architecture de briques associée à des couleurs ternes symbolise l'absence de vie, tandis que la lumière tombant à la verticale dit l'inflexibilité des lois romaines. Au sol, un brûle-parfums laisse monter une légère volute d'encens, assimilant la coupole à un lieu funéraire. Mais surtout, une énorme pierre blanche, de forme ovoïde, envahit cette partie du décor. Sa présence résulte de

6. Racine, *Bérénice*, acte I, scène 1, vers 3-4 et 7-8.

7. Gilles Aillaud, « La poésie selon Matisse », *Théâtre aujourd'hui*, n° 2, 2^e trimestre 1993, *Dire et représenter la tragédie classique*, p. 58.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

la rencontre de l'imaginaire du texte avec celui du scénographe qui l'explique en ces termes :

C'est un galet que j'avais trouvé dans la mer en Grèce et que j'ai fait copier par un sculpteur. Elle sert à meubler le côté Titus. Elle représente quelque chose de tombal, de violent, qui empêche. Comme dit Ponge : « La vie est un cœur de pierre. » Et ce cœur de pierre s'opposait au rideau, à la légèreté aérienne de la partie « Bérénice »¹⁰.

Cette pierre suggère la loi inamovible, la tragédie irrémédiable, mais elle est aussi dotée d'une valeur onirique. Elle semble posée là de toute éternité, comme si elle contenait le mystère de l'univers tout entier. Georges Banu la rapproche de l'Omphalos de Delphes, qui indique le centre du monde, mais aussi de l'œuf de Brancusi qui, lui, désigne le commencement du monde. Condensant ces deux significations, il propose une interprétation qui éclaire toute la tragédie de Racine :

Car qu'est-ce que Rome pour Titus sinon les deux à la fois ? Un centre et un commencement. La tragédie est un interstice entre le début et la fin, interstice dont le murmure des voix dit l'ambiguïté¹¹.

Ainsi, le seul objet présent sur la scène (le brûle-parfums excepté) peut-il apparaître comme une nouvelle matérialisation d'un temps arrêté : la *Bérénice* de Grüber donne à voir la pétrification de la temporalité tragique.

Aucune transition n'est ménagée entre ces deux espaces : la rupture entre l'homme et la femme est déjà consommée et l'agencement du décor a pour fonction de nous le rappeler. D'ailleurs Bérénice ne se risque jamais sous le dôme ; quant à Titus, il prend soin de se tenir à distance du mur rouge et, plus encore, de son ouverture, laissant sa béance entre eux deux. Quand, pris d'un élan amoureux, il s'avance dans sa direction, Paulin se met en travers de son chemin et l'arrête brutalement ; c'est seulement après l'avoir raisonné, quand le danger d'une réconciliation semble écarté, qu'il le laisse s'approcher du rideau et l'étreindre délicatement comme s'il s'agissait de Bérénice. Même à l'acte IV, lorsque Titus et Bérénice sont pour la première fois ensemble sur la scène, leurs interprètes (Richard Fontana et Ludmila Mikaël) semblent se repousser mutuellement jusqu'aux deux extrémités du plateau : fuyant chacun le regard de l'autre, ils s'appuient

10. Gilles Aillaud, « La poésie selon Matisse », *Théâtre aujourd'hui*, n° 2, 2^e trimestre 1993, *Dire et représenter la tragédie classique*, p. 59.

11. Georges Banu, « Les déçus de *Bérénice* de Grüber », *Art press*, n° 88, décembre 1984, p. 47-48.

contre le cadre de scène et tentent parfois d'y dissimuler leur visage aux yeux des spectateurs.

RENDRE LE TEMPS VISIBLE ET PALPABLE

Malgré la longueur de la représentation (un peu plus de trois heures, soit au moins une demi-heure de plus qu'il n'est d'usage pour cette tragédie), ce dispositif scénique ne connaît aucune transformation ni même aucun changement de lumière marquant. La salle demeure légèrement éclairée durant toute la durée du spectacle, sauf lors des baissers de rideau séparant chaque acte, pendant lesquels les spectateurs sont baignés dans le noir. Cette quasi-immobilité de l'image scénique a beaucoup contribué à renforcer l'impression de lenteur donnée par le jeu et la diction des acteurs. Klaus Michael Grüber, en effet, a voulu étirer le « rien » de la tragédie de Racine aux dimensions d'une cérémonie, rendant le temps visible¹² et presque palpable pour le public. Dès lors, le destin tragique qui accable les personnages ne se traduit plus par une mécanique de l'action dramatique où les événements s'emboîteraient de manière nécessaire et suffisante, mais au contraire par l'installation d'une durée étale où la parole se fait paysage, espace poétique donné à voir et à entendre simultanément.

Aucun geste ou déplacement ne vient parasiter les mots. La gestuelle n'est absolument pas expressive, suggérant à peine le drame intérieur. Hiératiques, les interprètes ne se déplacent presque pas, sauf pour entrer ou pour sortir très lentement de scène. Le ralentissement de leur jeu est caractéristique du travail mené par Grüber sur la perception de la durée. Comme le remarque Jean-Loup Rivière, ce ralentissement permet aux acteurs de rester en retrait par rapport aux personnages :

Klaus Michaël Grüber ralentit les acteurs. Il a besoin de corps engourdis. Il ne s'agit pas d'un effet esthétique ni d'une signature, mais plutôt d'une nécessité de travail. C'est un moyen d'empêcher l'acteur de se précipiter au devant du personnage et de la situation¹³.

Bérénice pénètre sur le plateau de profil, toujours depuis le côté jardin, Phénice sur ses pas, et sa gestuelle se réduit le plus souvent à une main

12. C'est ce que remarquait déjà Michel Deutsch dans son chapitre « Matthias Langhoff, Klaus Michael Grüber. Propos en désordre sur deux rapports remarquables à l'espace du théâtre », in *Inventaire après liquidation*, Paris, Éditions de l'Arche, 1990.

13. Jean-Loup Rivière, « La forme et l'humeur », in *Il faut que le théâtre passe à travers les larmes*, portrait proposé par Georges Banu et Mark Blezinger, Paris, Éditions du Regard – Académie expérimentale des théâtres – Festival d'automne, 1993, p. 40.

glissant sur le mur ou appuyée sur les pans du cadre de scène. Des gestes très simples se reproduisent : souvent un personnage pose sa main sur l'épaule de son interlocuteur. C'est ce que fait Arsace à la scène 3 de l'acte I, comme pour parler à l'oreille d'Antiochus. À la scène 2 de l'acte II, Titus, de côté par rapport à Paulin, tient sa main sur l'épaule de son confident en signe de confiance. Il renouvelle ce geste pendant son entretien avec Antiochus, lorsqu'il lui avoue sa décision de quitter Bérénice et lui demande de prendre soin d'elle.

La main est aussi utilisée pour se cacher le visage, comme le font Antiochus ou Titus lorsque la douleur est trop forte. Ludmila Mikaël évoque :

[...] le geste de la rencontre de Bérénice avec Antiochus, la main tendue vers lui, comme lui la tend vers elle. C'était ainsi, entre la main tendue et le repli de la douleur. Ce sont ces éléments discrets qui, en fait, donnent la clé des personnages¹⁴.

Les protagonistes trahissent leurs émotions par un geste, réduisant le jeu à de rares mouvements quintessenciés. Jean-Loup Rivière remarque que :

le geste ne doit pas être plus grand que ce que l'immobilité tolère, de même, la voix ne doit pas remplir plus d'espace que ce que le silence admet pour être encore présent¹⁵.

S'opère alors une alliance paradoxale entre le mouvement et l'immobilité : intérieurement bouleversés, les personnages se figent dans leurs attitudes douloureuses et dignes, comme pétrifiés à leur tour.

L'EFFET DE SOURDINE DE LA MISE EN SCÈNE

La volonté d'épurer la représentation et de la réduire à l'essentiel contribue à faire ressortir la dimension élégiaque de *Bérénice*, transformant la tragédie racinienne en une poésie funèbre et transposant, dans le domaine de la mise en scène, l'« effet de sourdine » présent dans le texte. L'on sait, depuis les *Études de style* de Léo Spitzer, que cet « effet de sourdine » est la caractéristique essentielle du style racinien et plus largement de l'écriture classique :

14. Ludmila Mikaël, « Elle savait lire les étoiles dans le ciel », propos recueillis par Mark Blezinger, in *Il faut que le théâtre passe à travers les larmes*, p. 89.

15. Jean-Loup Rivière, « La forme et l'humeur », in *Il faut que le théâtre passe à travers les larmes*, p. 40.

un style souvent modéré et assourdi, d'un rationalisme posé, presque purement formel; parfois, et pour quelques instants, la langue s'élève inopinément au pur chant poétique et à l'épanchement direct de l'âme, mais vite l'éteignoir de la froide raison vient tempérer l'élan lyrique. [...] la langue de Racine fait succéder un vol majestueux, un glissement serein, un retour en douceur vers la terre¹⁶.

À l'instar des procédés d'atténuation recensés par Léo Spitzer dans le corpus racinien (désindividualisation par l'article défini, démonstratif de distance, pluriel de majesté, personnification des termes abstraits...), il serait possible de relever dans la mise en scène les modalités par lesquelles l'expression de la douleur se trouve elle aussi assourdie, jusque dans les moments les plus intenses.

La douleur n'apparaît en effet qu'à travers de très rares gestes, et c'est à l'expression des visages qu'il revient de montrer ce qui se passe à l'intérieur des personnages. Pendant la première scène, Antiochus (Marcel Bozonnet), figure mélancolique, arbore un sourire figé. Son regard, fixe, vient se perdre bien au-delà du public. De sa voix douce, pleine d'une émotion contenue, il s'adresse à Arsace comme pour lui confier un douloureux secret. À la scène 5 de l'acte IV, le désarroi de Bérénice se traduit par des cheveux défaits, un regard égaré, plein de larmes, tandis que des pleurs intarissables baignent le visage de Titus. Immanquablement, lorsqu'ils s'assoient comme accablés ou pleurent, la manifestation même la plus simple de la douleur des protagonistes produit un grand effet: à la scène 2 de l'acte I entre Titus et son confident Paulin, l'empereur déambule le long du mur arrondi, côté cour, alors qu'une lumière rasante projette son ombre sur le mur. Après les paroles cruelles de Paulin, Titus se recroqueville sur la pierre et pleure: « Je lui dois tout, Paulin. Récompense cruelle!... ».

Comme il a déjà été dit, même pendant la fameuse scène 5 de l'acte IV – point d'orgue de la tragédie, puisque c'est celle, tant attendue, du face-à-face des amants –, Bérénice et Titus ne s'approchent jamais l'un de l'autre. Les spectateurs doivent donc attendre leurs adieux à l'acte V pour les voir dans une proximité et une intimité amoureuses: d'abord leurs légers effleurements se chargent d'une très grande intensité émotionnelle; puis Bérénice s'écroule, tête en avant, dans les bras de Titus. Ce mouvement brusque dit pourtant moins le désordre psychologique qui s'empare de la reine de Palestine qu'il ne montre la violente coupure arrachant le sujet à lui-même et qui le laisse comme brisé en deux.

16. Léo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1980, p. 208-209.

LA VOIX ET L'ART DU SILENCE

La diction elle-même participe à l'effacement de toute expressivité, la noblesse d'attitude des personnages se trouvant renforcée par la solennité de l'alexandrin. Nous savons que Grüber n'a pas fait travailler spécifiquement la métrique, mais qu'il s'est plutôt attaché à conduire les interprètes vers une image quintessenciée de la musicalité du langage. Chaque mot semble se détacher sur un fond de silence. Dès lors, l'alexandrin racinien peut être perçu comme une parole essentielle, dépouillée de toutes ses scories : « L'alexandrin est la conclusion, la fin, le moment où la parole est inévitable, essentielle »¹⁷.

L'acteur doit s'efforcer de trouver le juste équilibre entre le mot, le souffle et le vers. S'il focalise toute son attention sur la métrique, la musicalité des mots et l'émotion se perdent. Au contraire, s'il détache trop les mots, on n'entend plus le vers. Loin de réduire la diction à la métrique, tous les aspects techniques ont été évités, sans que toutefois aucun des alexandrins n'ait été mutilé. Peut-être parce que Grüber avait à sa disposition des interprètes suffisamment expérimentés pour parvenir à restituer le rythme juste des alexandrins sans avoir besoin de répéter. Quoiqu'il en soit, Marcel Bozonnet se souvient encore de cette phrase de Grüber : « Je veux que vous parliez le cœur chaud et la bouche froide ». Et il la commente en ces termes : « c'est-à-dire en relation avec votre souffle et quand même dans le contrôle de l'émission articulaire »¹⁸. Pour exprimer sa double exigence, le metteur en scène, comme il en a l'habitude, s'exprime par le détour d'une image associant le souffle brûlant de la passion (chaud comme le désert) et le contrôle absolu de l'articulation des mots.

Toute emphase est donc soigneusement rejetée, et les effets rhétoriques sont bannis au profit d'une expressivité minimale. La parole prononcée est seulement murmurée, c'est-à-dire qu'elle se situe « entre le silence et la parole », comme l'écrit Marion Scali. Elle ajoute : « Le public protestait : "On n'entend rien." Les acteurs retenaient leurs voix à l'extrême, il fallait, dans la salle, retenir son souffle »¹⁹. Un des partis pris de Grüber consiste en effet à favoriser une parole intimiste en effectuant « un travail sur le secret, sur la confiance, sur l'intimité, où toute enflure est inter-

17. Ludmila Mikaël, « Elle savait lire les étoiles dans le ciel », in *Il faut que le théâtre passe à travers les larmes*, p. 89.

18. Marcel Bozonnet, « Pareil à un maître de chant », in *Il faut que le théâtre passe à travers les larmes*, p. 80-81.

19. Marion Scali, « Le plus noble théâtre... », *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 116.

dite », comme en témoigne Ludmila Mikaël²⁰. Sur ce plan aussi, le metteur en scène pratique l'art de la litote : montrer le moins pour produire la plus grande intensité émotionnelle possible.

L'interprète de Bérénice définit la direction d'acteurs de Klaus Michael Grüber comme un « art du silence », qui passe d'abord par la nécessité de faire le vide en soi. Quant à Richard Fontana, qui joue Titus, il résume en ces termes son expérience : « Avec Klaus Michael Grüber, nous travaillons sur l'intériorité, mais en faisant en nous comme un grand vide, et le texte alors devient un véritable cristal »²¹. Selon le metteur en scène, la tragédie ne peut en effet naître que d'une forme d'intériorisation du texte qui s'opère par le travail sur la voix. Cette diction si particulière correspond à un jeu en retrait de la part de l'acteur et l'effet recherché sur le spectateur n'est pas de l'ordre de l'identification mais de l'étonnement. L'intégralité de la représentation repose sur une diction à la frontière entre le silence et la parole : « Non pas neutre, mais intense, quoiqu'à la limite voulue de l'audible »²², pour reprendre les termes de François Regnault. Si pour Barthes *Bérénice* est la tragédie de l'impossibilité de parler, Grüber va plus loin : il met en scène la tragédie de la disparition de la parole.

LE FRÉMISSEMENT DES OBJETS, OU LES BAROMÈTRES DE L'ÉMOTION

Tout – action, mouvement, diction – se trouve donc comme freiné dans la réalisation de Klaus Michael Grüber ; l'effusion amoureuse est bannie et l'émotion se joue à la surface, par de légers tremblements. Aussi les plus petits gestes, les plus légères variations de l'intonation et les modifications les plus infimes de l'image scénique sont-ils comme soumis à un effet de grossissement : ils sont d'autant plus forts qu'ils sont plus rares. Dès lors, le regard du spectateur, fasciné, se perd dans la contemplation de ce tableau vivant, pris dans ce que Bernard Dort définit comme un « voyage immobile ».

Chacun des mouvements du rideau de scène instaure ainsi une ritualisation du spectacle. Le rideau se lève ou se baisse alors que les comédiens sont encore en scène : chaque acte se clôt donc sur une image scénique

20. Ludmila Mikaël, « Elle savait lire les étoiles dans le ciel », in *Il faut que le théâtre passe à travers les larmes*, p. 89.

21. Richard Fontana, « Fontana / Titus à la recherche du point d'équilibre », propos recueillis par Armelle Héliot, *Acteurs*, n° 23, janvier-février 1985, p. 35.

22. François Regnault, *Théâtre aujourd'hui*, n° 2, 2^e trimestre 1993, p. 2 de couverture.

souvent forte destinée à rester gravée dans la mémoire du spectateur. Le baisser de rideau final, par exemple, se produit sur le geste de Rutile, qui semble l'appeler de son bras levé, tandis que résonne le dernier mot de la pièce, le « hélas ! » d'Antiochus. Certains détails peuvent même passer inaperçus au spectateur. Le passage du temps, par exemple, est marqué par une légère altération du corps des comédiens : au fur et à mesure que le dénouement approche, le visage de Titus, livide, se couvre d'une barbe.

Mais surtout, pendant que prisonniers d'un espace monumental et mortifère les protagonistes de la tragédie semblent statufiés dans leur douleur contenue, deux objets animent d'une vie presque imperceptible l'image scénique : le brûle-parfums, d'où s'échappent de légères volutes de fumée, et le voilage gris presque transparent barrant l'entrée des appartements de la reine, comme pour empêcher la lumière méditerranéenne qui les baigne de pénétrer sur le plateau.

Gilles Aillaud dit avoir été particulièrement frappé, lors de sa visite de l'appartement de Grüber, par une grande fenêtre où « un rideau transparent remuait car le vent soufflait. Cela donnait une atmosphère plutôt tropicale, orientale »²³. Cette fenêtre ouverte sur l'extérieur et les mouvements du rideau agité par les courants d'air lui ont rappelé le fameux tableau de Matisse, *La Leçon de piano*, qui l'a guidé pour composer la partie du décor où évolue le personnage de Bérénice. La référence à Matisse met l'accent sur la couleur, la fluidité et l'orientalisme associés à la reine de Palestine : l'ouverture verte dans le mur rouge laisse entrer une lumière horizontale (en contraste avec la lumière verticale du côté de Titus) et le léger rideau gris, agité par une brise légère, contribue à faire de cet espace celui d'une langueur tout orientale.

Les frémissements de ce second rideau rythment toute la représentation. Sa fonction première est d'annoncer les entrées en scène de Bérénice : il « palpite chaque fois qu'elle apparaît, au gré des tensions et des accalmies, [...] ou s'immobilise, gris et terne comme la mort »²⁴, remarque Marion Scali. Mais elle observe aussi que d'autres fonctions lui sont dévolues : « Il cachera Bérénice. Titus viendra l'embrasser »²⁵. Ce rideau exacerbe donc les conventions du théâtre puisqu'il en redouble les procédés, annonçant les entrées et sorties des personnages. Il fonctionne ainsi comme un instrument de jeu, comme un baromètre de la tension entre les protagonistes, et enfin comme une figure poétique lorsqu'il devient la métaphore du corps de Bérénice dans les mains de Titus.

23. Gilles Aillaud, « La poésie selon Matisse », p. 58.

24. Marion Scali, « Le plus noble théâtre... », p. 116.

25. *Ibid.*

La réduction de l'action expérimentée par Racine dans sa tragédie trouve donc en définitive son prolongement dans la réduction de ce qui est donné à voir et à entendre par Klaus Michael Grüber. Les émois de la passion ne trahissent sur la scène qu'à travers des signes aussi ténus que des cheveux épars, une barbe naissante, un rideau frémissant et, au moment de la plus grande intensité dramatique, des visages baignés de larmes. Comme le suggère Gilles Aillaud, ce que le metteur en scène allemand cherche à éveiller chez le spectateur, c'est un sentiment mêlé d'étonnement et de fascination devant ce « feu déjà éteint mais dans lequel il reste des braises »²⁶.

CAROLE GUIDICELLI
UNIVERSITÉ DE PARIS 3

26. Gilles Aillaud, « La poésie selon Matisse », p. 59.