

Mithridate ou beaucoup de bruit pour rien. Racine, le politique et le tragique

Arnaud Rykner

► **To cite this version:**

Arnaud Rykner. Mithridate ou beaucoup de bruit pour rien. Racine, le politique et le tragique. Suzanne Guellouz. Racine et Rome, Paradigme, pp.199-205, 1995, 2-86878-164-0. halshs-00630082

HAL Id: halshs-00630082

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00630082>

Submitted on 7 Oct 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Mithridate* ou beaucoup de bruit pour rien (Racine, le politique et le tragique)**

Paradoxal en plus d'un point, *Mithridate* l'est notamment par l'accueil qui lui a été fait au fil des siècles. Assez largement sacrifié par la critique moderne, qui ne s'y intéresse le plus souvent qu'au sein d'études générales sur Racine, la pièce est apparemment la moins appréciée des oeuvres de la "maturité" (d'*Andromaque* à *Phèdre*). Un retour sur la réception qu'on lui réserva au temps de sa création nous apprend qu'à l'inverse ce fut l'un des moins contestables succès de son auteur, qui désarma jusqu'à ses ennemis les plus retors. Un tel décalage a de quoi surprendre.

On serait tenté de l'expliquer d'abord en voyant dans *Mithridate* la moins "racinienne" des pièces de Racine (si l'on veut bien mettre de côté *La Thébaïde* et *Alexandre le Grand*), sans préjuger de l'intérêt qui lui est propre. Une telle affirmation contredit pourtant *a priori* la richesse thématique de la pièce : celle-ci se présente en effet comme un foyer où converge l'ensemble des forces qui parcourent l'univers du dramaturge. En se contentant d'une perspective barthésienne, par exemple, on s'aperçoit que la tragédie s'intègre parfaitement dans le reste de l'oeuvre, tant au niveau des structures globales (ainsi *Mithridate* et *Monime* occupent-ils rigoureusement les places définies par la fameuse "équation" : A aime B, etc.) qu'au niveau des motifs particuliers (comme l'Eros "sororal" dont le couple *Monime/Xipharès* pourrait être l'archétype¹). Indépendamment de toute synthèse généralisante, on pourrait citer pêle-mêle les figures qui apparaissent dans les pièces antérieures ou celles qui annoncent les pièces à venir : de la rivalité fraternelle qui fait la trame de *La Thébaïde* ou de *Britannicus* à la tentation de la palinodie qui ouvrait *Alexandre le Grand*² et à laquelle succombe *Pharnace*; du vol de l'aveu (la lettre dérobée de *Bajazet*, la feinte de *Mithridate*, qui dépossèdent traîtreusement les personnages de leur silence) à l'inceste contrarié par le retour du père/de l'époux - qui sera

¹ Cf. vers 38- 39 :

Mais ce n'est point Arbate un secret de deux jours
Cet amour s'est longtemps accru dans le silence.

Vers 679-680:

Vous m'aimez dès longtemps : une égale tendresse
Pour vous, depuis longtemps, m'afflige et m'intéresse.

² Vers 23-24.

bien sûr au cœur de *Phèdre*. Avec *Mithridate* le spectateur racinien paraît en terrain connu et pourtant se sent dépaycé. Tout y est et quelque chose manque. Ou plutôt *tout* y est, et quelque chose *en plus*. Ce quelque chose c'est la dimension politique de l'action : le "bruit" de la "guerre" qui gronde et vient tout compromettre.

Si l'on se permet de détacher ainsi deux termes récurrents de la pièce, c'est précisément parce que leur importance est telle qu'elle détonne par rapport aux autres oeuvres. Avec douze occurrences du substantif "bruit"¹, *Mithridate* peut, à la lettre, être considéré comme le texte le plus *bruyant* de Racine. Certes le mot est le plus souvent employé dans son sens classique de "rumeur" (ou "nouvelle") mais il n'est jamais tout à fait exempt de ses connotations concrètes : le bruit dans *Mithridate*, c'est celui qui circule mais c'est surtout celui qui résonne; c'est le fracas d'une chute - celle du personnage-titre² - et le vacarme d'une guerre qui n'en finit plus. Car c'est aussi avec le terme "guerre", justement, que la pièce se distingue le plus. Si avec huit occurrences elle arrive loin derrière *La Thébaïde* (clairement la plus guerrière de toutes, ce qui n'a rien pour étonner), elle est à parité avec *Alexandre le Grand* et devance nettement *Iphigénie* (quatre occurrences) et *Bajazet* (trois). Ce n'est certes pas un hasard, et l'étude du vocabulaire ne fait que corroborer l'impression générale qui saisit tout lecteur. *Mithridate* renoue sans ambiguïté avec le contexte guerrier des deux premières tragédies de Racine (qui n'étaient pas encore dégagées de l'esthétique dominante, et en particulier de la tragédie politique cornélienne). L'intériorisation relative des conflits, accomplie d'*Andromaque* à *Bajazet*, est ici fortement remise en question. Sans compter les discours généraux sur les combats menés par les héros (comme la longue tirade de la scène 3 de l'acte I), *Mithridate* l'emporte par le nombre des récits de bataille¹, la pièce s'ouvrant et se refermant même sur l'un d'eux. Même dans *La Thébaïde* et *Alexandre le Grand* on cherche en vain une agitation si constante et une menace si souvent renouvelée. Le nombre des péripéties qui rythment la pièce (retour de Mithridate, emprisonnement de Pharnace, feinte de Mithridate, fuite de Pharnace, condamnation à mort de Monime, salut de Monime sauvée de justesse par Arbate, mort de Mithridate, retournement du combat devenu funeste aux Romains, fuite de Pharnace...) est singulièrement élevé, davantage encore que

¹ Onze pour *Alexandre le Grand*, dix pour *Iphigénie*. Dans *Mithridate*, ces occurrences sont aux vers 57, 81, 329, 428, 450, 485, 487, 778, 862, 922, 1469 et 1562.

² Cf. "Je fus soudain frappé du bruit de son trépas" (acte I, scène 1, vers 81).

dans *Andromaque* ou *Bajazet* pourtant fertiles en bouleversements. On est loin de la tragédie “si peu chargée d'intrigues” que vante la préface de *Bérénice* - et pour tout dire *Mithridate* c'est l'anti-*Bérénice*. Le versant politique de l'intrigue ouvre la voie au déchaînement des contingences extérieures, qui interfèrent avec le drame interne des personnages.

Au point que le politique paraît parfois *polluer* la pureté de l'érotique racinienne, donnant au monde du dehors un rôle hors du commun. Là encore l'usage du vocabulaire se présente comme un indice intéressant du travail de sappe qui mine discrètement l'univers habituel du dramaturge. Ainsi plusieurs termes jusqu'ici intégrés au lexique racinien à peu près dans leur seule acception métaphorique et amoureuse, se voient réinjecter un contenu concret, sans rapport avec la “galanterie” (pour reprendre l'expression de l'époque) qui les caractérisait jusque là. C'est notamment le cas du mot “fureur” qui, dans presque la moitié des cas, quitte le registre amoureux qui est généralement le sien pour être investi d'une dimension guerrière². Mais c'est surtout le cas des mots relevant du champ sémantique du *feu*, ailleurs presque toujours utilisés par Racine pour désigner le *sentiment* qui consume les amants : cinq occurrences au moins viennent cette fois redonner à la “flamme” son sens propre et ses effets ravageurs :

Vous trouverez partout l'honneur du nom romain,
Et la triste Italie encore toute fumante
Des *feux* qu'a rallumés sa liberté mourante.
(Vers 814-816)

Jamais on ne vaincra les Romains que dans Rome.
Noyons-la dans son sang justement répandu;
Brûlons ce Capitole où j'étais attendu;
Détruisons ses honneurs, et faisons disparaître
La honte de cent rois, et la mienne peut-être;
Et, la *flamme* à la main, effaçons tous ces noms
Que Rome y consacrait à d'éternels affronts.
(Vers 836-841)

Brûlez le Capitole, et mettez Rome en cendre.
Mais c'est assez pour vous d'en ouvrir les chemins :

¹ I, 1 (3-8); II, 3 (439-450); IV, 5 (1427-1441); V, 4 (1579-1627).

² Vers 267, 832, 850, 1388, 1581, 1601. On voit que si *Bérénice* (vers 231 et 395) et *Bajazet* (vers 456 et 1419) ne sont pas dépourvus de telles occurrences, il s'agit d'un motif *prégnant* de *Mithridate*.

Faites porter ce *feu* par de plus jeunes mains
(Vers 924-926)

On a en fait l'impression que percent sous les structures de la tragédie racinienne des thématiques toutes cornéliennes, capables de contaminer de loin en loin différents termes du lexique. Car il est indéniable que *Mithridate* rappelle en plus d'un point les oeuvres de Corneille. La couleur et le ton de la pièce semblent avoir été importés de certaines d'entre elles; la place de Rome, le rôle joué par la référence, accentue même certains effets de réminiscence (cf. "Et Rome, unique objet d'un désespoir si beau", vers 945). Tout se passe comme si, au plus fort de la rivalité entre les deux dramaturges, le cadet allait – non sans malice – chasser sur les terres de son aîné. Deux ans auparavant, la victoire de *Bérénice* sur *Tite et Bérénice* (novembre 1670) avait déjà posé les bases d'une concurrence ouverte. Un an après *Mithridate*, *Suréna* (1674) apportera un point final au dialogue des deux tempéraments et des deux écritures : comme si la plus racinienne des pièces de Corneille répondait à la plus cornélienne des pièces de Racine. Mais ce qui nous intéresse par-delà le contexte et l'histoire littéraire, c'est la façon dont chacun des deux textes – et en l'occurrence *Mithridate* – tente de préserver le principe qui l'a vu naître tout en travaillant au rebours de ce principe : ici, comment Racine fait jouer le "bruit" et la "guerre" contre le silence et le secret de ses personnages.

Car l'originalité – et l'ambiguïté – de *Mithridate* c'est justement la manière dont son auteur utilise la dimension politique de l'action qu'il bâtit pour finalement désamorcer le tragique de cette action. Plusieurs éléments nous semblent pouvoir étayer ce point de vue. Tout d'abord, la complexité déjà évoquée de la fable masque en fait sa bipolarisation : d'un côté se dessinent les contours d'une intrigue amoureuse (l'amour contrarié de Xipharès et de Monime); de l'autre apparaît clairement une intrigue purement politique (la trahison de Pharnace et son pacte avec les Romains) qui reste *indépendante* de la première. Or, si celle-là porte en elle tous les germes de la tragédie (Monime objet de désir irrésistible et impossible), celle-ci vient au contraire lever l'interdit qui pesait sur le couple. Si deux silences structurent la pièce (celui de Xipharès qui doit taire son amour et celui de Pharnace qui doit taire son alliance), c'est l'impossibilité qu'aura Pharnace de préserver le sien et son refus de renoncer à trahir qui conduiront à la mort du roi, et à l'union des amants.

Un autre indice de ce court-circuitage du tragique par le politique nous est donné par une comparaison avec *Phèdre*. Si l'on veut bien mettre de côté le

fait que Monime n'a pas encore épousé Mithridate, Hippolyte et Xipharès sont apparemment dans une situation identique vis à vis de leurs pères : mais tous deux accusés de désirer la femme choisie par ceux-ci, l'un succombe, l'autre est sauvé. A lire attentivement les deux textes, on s'aperçoit que la différence de sort ne tient nullement au fait que le mariage n'a pas été célébré dans un cas. Elle vient seulement du statut propre à Xipharès (qui rappelle d'ailleurs celui de Rodrigue face à son roi); Mithridate sur le point de renier violemment son fils (comme le fera Thésée, en y ajoutant la malédiction que l'on sait) est retenu par un argument essentiel : Xipharès n'est pas seulement son rival, il est aussi son seul appui politique fort :

Je vais à Rome; et c'est par de tels sacrifices
Qu'il faut à ma fureur rendre les dieux propices. [...]
Allons, et commençons par Xipharès lui-même.
Mais quelle est ma fureur ! et qu'est-ce que je dis !
Tu vas sacrifier... qui, malheureux ? Ton fils !
Un fils que Rome craint ! qui peut venger son père !
Pourquoi répandre un sang qui m'est si nécessaire ?
(Vers 1387-1388, 1392-1396)

Si bien que Xipharès, que tout semblait condamner dans l'intrigue amoureuse, est sauvé par sa fonction dans l'intrigue politique. Le politique loin de motiver le tragique le contredit. Au point même qu'il donne à la tragédie une trame de comédie. Car qu'est-ce que *Mithridate*, en un sens ? L'histoire d'un couple tyrannisé par la figure du père/de l'époux, et qui sera libéré par l'élimination du gêneur.

Il n'est pas jusqu'à l'utilisation emblématique du *bandeau* royal qui n'aille dans ce sens. Car on ne relèvera jamais assez l'importance capitale conférée à cet objet par Racine. *Signe théâtral* entre les signes, il acquiert une valeur dramaturgique rare (dont il existe très peu d'exemples dans le reste de l'oeuvre). A travers lui, Monime est physiquement marquée du sceau de l'interdit, en même temps qu'elle porte sur son front le poids du pouvoir, enjeu de l'intrigue politique :

Absent, mais toujours plein de son amour extrême,
Il lui fit par tes mains porter son diadème.
(Vers 55-56)

Pharnace entr'ait à peine
Qu'il courut de ses feux entretenir la reine
Et s'offrit d'assurer par un hymen prochain

Le bandeau qu'elle avait reçu de votre main.
(Vers 491-494)¹

Or c'est instinctivement à lui que Monime fait appel lorsqu'elle veut se donner la mort (comme si elle n'avait pas d'arme plus sûre – fer ou poison). Et l'on sait que le bandeau casse lamentablement, provoquant les vaines malédictions du personnage :

Et toi, fatal tissu, malheureux diadème,
Instrument et témoin de toutes mes douleurs,
Bandeau que mille fois j'ai trempé de mes pleurs,
Au moins en terminant ma vie et mon supplice,
Ne pouvais-tu me rendre un funeste service ?
(Vers 1500-1505)

On comprend ainsi fort bien que Racine – à qui l'on reproche trop facilement le caractère creux de ses préfaces – ait attiré l'attention sur lui dans celle de *Mithridate*. On peut même penser que c'est lui – son caractère historique – qui justifie le choix de Monime entre toutes “les femmes que Mithridate a aimées”. Car avec lui c'est aussi le sublime de l'action politique qui craque. Tenter de s'étrangler et rater son suicide avec ce symbole du pouvoir, c'est marquer la dérision de ce dernier; c'est lui retirer toute efficacité tragique.

“Tragédie qui finit bien” au même titre qu'*Iphigénie*, *Mithridate* est dès lors plus qu'une pièce à *happy end*. Dans *Iphigénie*, la fin est une surprise, presque une pirouette un peu laborieuse due à l'intervention d'un *deus ex machina*. Dans *Mithridate*, elle apparaît davantage comme la solution logique d'une tragédie dont le tragique ne peut être qu'escamoté par la vanité de l'intrigue politique. Et même, à tout prendre, y a-t-il eu tragédie ? On serait tenté de dire que non, tant la pièce semble jouer avec un sentiment tout moderne de la déception. Que disent de fait les premiers vers ?

Rome en effet triomphe, et Mithridate est mort.

Et que disent les derniers ? Que “les Romains triomphants”

Viendront ici sur vous fondre de tous côtés...

¹ Voir aussi vers 56, 393, 976, 232-233, 1331-1332.

In *Racine et Rome*, sous la direction de Suzanne Guellouz, Orléans, Paradigme, 1995, p. 199-205.

...et que Mithridate “expire”. La boucle est bouclée. Les “bruits” initiaux n’ont fait que se confirmer. Et le lecteur de se demander, non sans une voluptueuse frustration : beaucoup de “bruit” pour rien ?

Arnaud Rykner