Coulisses

Revue de théâtre

42 | Printemps 2011

Racine : Théâtre et émotion

Héritage et mariage racinien ou l'émergence d'un sujet de droit

Jean-Luc Robin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coulisses/617>

DOI : 10.4000/coulisses.617

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 15 février 2011

Pagination : 55-68

ISBN : 978-2-84867-316-5

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Jean-Luc Robin, « Héritage et mariage racinien ou l'émergence d'un sujet de droit », *Coulisses* [En ligne], 42 | Printemps 2011, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/617> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coulisses.617>

Tous droits réservés

Héritage et mariage raciniens ou l'émergence d'un sujet de droit

JEAN LUC ROBIN
Université d'Alabama, É.U.

Un thème hante les tragédies raciniennes, celui de la transmission du pouvoir politique. La tragédie y puise naturellement tout son climat, la succession au trône se déroulant le plus souvent d'une manière catastrophique. Dans la mesure où les onze tragédies de Racine ont été créées dans la première partie triomphale d'un des plus longs règnes de l'histoire, représenter une telle catastrophe au roi, à la cour et à la ville ne constitue-t-il pas une gigantesque flatterie ? La tragédie contredit l'histoire mais lui fournit peut-être sa meilleure caution profane : Louis, dont la longévité témoigne de la sagesse, épargne à ses sujets les aléas d'une succession difficile. À l'issue de la représentation, après la purgation cathartique, les avantages de l'ordre absolutiste deviennent sensibles au cœur, ce qui s'avère plus efficace qu'une démonstration théologico-philosophique de Bossuet, théoricien de l'absolutisme de droit divin. Si « tout comprendre est affectif » (Henry 603), le roi aurait bien tort de chasser les poètes de la Cité.

Flatterie de l'absolutisme, la tragédie racinienne remplit une fonction idéologique indéniable. Inutile cependant d'en faire la démonstration. Loin en effet de dissimuler la flatterie – disons : la louange ou l'éloge – Racine l'assigne en publiant *Alexandre le Grand* pour fin exclusive à sa production poétique, laquelle ne démentira jamais l'épître dédicatoire au roi de 1666. Les œuvres religieuses faisant à peu près écho au retour de la dévotion à la cour, seuls l'*Abrégé de l'histoire de Port-Royal* et quelques autres textes en prose ne sont pas rédigés *Ad Majorem Ludovici Gloriam*. La cohérence de cette belle carrière de courtisan-poète, cohérence démontrée avec brio par Alain Viala, peut toutefois heurter la sensibilité de nos contemporains et rendre Racine plus que suspect : embarrassant. Conséquence obligée de la mort partout proclamée de l'auteur, le phénomène de sacralisation de l'œuvre bute entre autres sur le cas de la tragédie raci-

nienne et l'affreux soupçon qu'elle n'ait été qu'un moyen en vue d'une fin bien temporelle de propagande, condition de la réussite d'auteur. D'où le désir pieux dégénérant parfois en manie de la débarrasser de ses scories, c'est-à-dire de minimiser la valeur des pièces ou des passages où la flagornerie du roi semble trop criarde : *Alexandre le Grand*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*. C'est là une conséquence extrême de l'équation Racine = chantre de l'absolutisme.

Adopter une perspective inverse, renverser cette équation apparaît dès lors bien tentant. D'un Racine chantre de l'absolutisme à un Racine franc-tireur, déconstructeur de l'absolutisme, la conséquence est bonne, mais tout aussi extrême : encore une fois, on privilégie la thématique du pouvoir – ou une certaine idée du pouvoir – même en renversant la perspective. Selon la séduisante thèse d'un Racine franc-tireur, la tragédie racinienne ne serait pas une flatterie mais une image inversée de l'idée absolutiste du pouvoir, une sorte de tableau de ce qu'il en est vraiment du pouvoir, un peu comme dans *Le portrait de Dorian Gray*. Racine déjouerait la pompe d'un pouvoir absolu qui se montre plus qu'il ne s'exerce et – tout le tragique résiderait là – en révélerait l'impuissance. Cette thèse ne déroge pas au goût du XVII^e siècle pour les vanités picturales, ces tableaux invitant le regard à percer les apparences éphémères de la beauté, de la jeunesse ou de la puissance figurées et à découvrir au travail leur destin éternel de mort.

Appliquons cette thèse au tableau le plus lisse que Racine semble peindre de la souveraineté absolue, *Alexandre le Grand*, seule pièce dédiée à Louis XIV. Un mal étrange gangrène le verbe royal : Alexandre, sur 30 répliques, est interrompu huit fois, ce qui fait de lui le personnage le plus bête d'une pièce dans laquelle les mâles (tous rois, à l'exception d'Éphestion, au reste le moins interrompu) ont bien du mal à achever leurs phrases. Ces accidents de dialogue peuvent certes inviter le spectateur et le lecteur à percer l'apparente vanité du pouvoir et de son expression ; après tout, ces interruptions ne sont pas nécessaires au tableau de la générosité héroïque d'Alexandre, elles semblent même atténuer la grandeur du souverain. Mais on peut aussi mettre ces interruptions sur le compte de la forme dialoguée elle-même, laquelle, on le sait depuis Platon, ne se prête pas à l'expression du pouvoir (son genre de prédilection serait plutôt le discours, d'où l'accusation platonicienne de flatterie portée à la rhétorique) mais à la recherche de la vérité entre hommes libres, entre égaux.

Paradoxalement, dès lors que dans la pièce figurent des souverains bien forcés du coup d'accepter la réplique, la tragédie se prête assez mal à la représentation du pouvoir absolu. Elle ne peut le représenter qu'interrompu, c'est-à-dire interrompu verbalement dans son expression comme c'est le cas dans *Alexandre le Grand*, ou bien interrompu dans sa continuité historique, et c'est pourquoi le thème de la succession au trône fournit le cadre général de la tragédie racinienne.

En somme, *Alexandre le Grand* ne dévoile qu'un des aspects inhérents au genre tragique depuis l'antiquité, c'est-à-dire dès l'origine : le pouvoir y est toujours objet de discussion, de dialogue ou de remise en cause, il ne va pas de soi. Cet aspect demeure patent dans *Alexandre le Grand* sans que l'on puisse pour autant assimiler amphithéâtre et agora. Au reste, Racine entend plutôt insister sur la préciosité galante et la générosité héroïque d'Alexandre que sur la légitimité du pouvoir du jeune conquérant, laquelle n'est plus contestée dans l'acte final.

Pour Racine, l'absolutisme louis-quatorzien va de soi : c'est son milieu, un donné sur lequel il bâtit sa carrière. Sa stratégie de courtisan poète a précisément pour condition de succès la stabilité du régime. Dès lors, la moindre distance critique à l'égard du régime paraîtrait suicidaire dans la mesure où elle tendrait à en saper la stabilité. Tel que le rend Alain Viala dans sa biographie, le personnage semble du reste peu frondeur. En revanche, son œuvre témoigne d'un genre de distance autrement digne d'intérêt : la distance poétique, cette faculté d'esthétiser le prosaïque qui procure au poète à la fois son immunité et sa liberté.

Je coupe court à ces trivialités et me borne à rappeler que s'« il y a chez Racine une dimension politique [qui] va de soi » (Viala, « Racine et Machiavel » 92), celle-ci n'est dans l'œuvre en aucun cas primordiale et découle en outre de cette distance poétique. En ce sens, Racine poète s'avère aussi mauvais politique que mauvais historien dans la mesure où la politique – pas plus que l'histoire ou, comme nous le verrons, le droit – ne constitue son *affaire*. Je fais ici allusion aux critiques adressées à *Mithridate* par Donneau de Visée. Ce dernier a beau jeu de dénoncer les entorses faites à « la vérité des histoires anciennes » (Mesnard 5) mais n'en est pas moins contraint de reconnaître l'essentiel : la pièce plaît. En d'autres termes, Racine est un excellent professionnel des spectacles et, si cela était nécessaire, ces critiques confirmeraient *a contrario* l'immunité et la liberté que confère la distance poétique.

À l'instar de Visée, distinguons ce qui est primordial de ce qui ne l'est pas. Racine politique ? Allons donc ! Quoique séduisante et souvent féconde, l'hypothèse introduit une distance critique là où elle n'est que poétique et, dans la mesure où elle privilégie la thématique de l'absolutisme, elle obscurcit ce qui dans l'œuvre témoigne d'une sensibilité à l'éthos bourgeois. Racine touche, tant à la cour qu'à la ville, parce que sa poétique fait fond *aussi* sur des valeurs bourgeoises, qu'elle promeut du même coup universellement en leur conférant un cachet esthétique : ainsi par exemple s'affrontent puis se réconcilient dans *Mithridate* le vœu prosaïque de bonheur individuel et l'obsession de la grandeur lignagère. On assiste au fond dans le théâtre racinien à un phénomène de promotion sociale entraînant moins la démolition proprement dite du héros que le partage de ses privilèges poétiques.

Le Racine poète, le Racine tendre s'avère donc bien plus sensible au mouvement subtil de l'histoire que ne pourrait l'être un Racine politique, chantre ou critique de l'absolutisme. Les deux thèses esquissées plus haut à grands traits sont renvoyées dos à dos dans la mesure où elles identifient implicitement toutes deux le pouvoir en lice dans les tragédies de Racine – le pouvoir poétiquement représenté – au pouvoir historiquement exercé par Louis XIV, l'absolutisme. Quoique antithétiques, elles se fondent sur le même postulat inavoué, à savoir l'assimilation radicale de la scène théâtrale à la scène politique, condition d'une lecture véritablement politique de Racine. Or, à moins de démontrer ce postulat et donc d'établir que Racine se livre dans toute son œuvre à cette confusion, une telle lecture ne me semble pas pouvoir prétendre à la systématité qu'elle vise et revendique. Je me bornerai ici à suggérer les limites d'une des meilleures lectures politiques de Racine pour ce qui concerne le juri-disme racinien.

Soutenant la thèse d'un Racine franc-tireur, Catherine Spencer fonde sa démonstration sur ce postulat et montre que le pouvoir est toujours l'objet d'une « délégation » ou « procuration » dans la tragédie racinienne, c'est-à-dire d'une « médiation, sans laquelle [il] ne peut exister ni subsister » (« Racine s'en va-t-en guerre » 282). Que le pouvoir soit délégué, cela est indéniable pour ce qui concerne au moins une pièce, *Bajazet*, qui montre précisément les effets désastreux de la délégation du pouvoir ici confié à une esclave, Roxane. Hors de cette pièce, on ne voit pas que le pouvoir fasse l'objet d'aucune délégation, et on ne saurait l'affirmer de *Britannicus* où dès la première scène Agrippine attend, confinée dans l'*antichambre* de Néron, c'est-à-dire en nette position d'infériorité par rapport à celui qui *de jure* et *de facto* détient le pouvoir, maîtrise et gère du coup temps et espace à son gré : le tableau en dit donc aussi long que les analyses de Bourdieu sur « le lien entre temps et pouvoir » (270). Le texte racinien on le sait se prête mal aux thèses générales, il paraît difficile d'exporter à l'ensemble de ses tragédies un thème que Racine ne traite que dans *Bajazet* et d'une manière totalement hyperbolique que justifie le déplacement de la scène tragique en Orient, terre de démesure par excellence, où le bon plaisir du souverain ne recule devant rien, surtout pas de confier le pouvoir à une esclave. S'il est une leçon politique à retenir de *Bajazet*, c'est bien que le pouvoir ne saurait se déléguer.

Au reste, l'idée de médiation du pouvoir absolu n'est-elle pas une contradiction dans les termes ? Contre l'absolutisme contractualiste théorisé par Hobbes, Bossuet montre précisément que le pouvoir absolu échoit directement de Dieu, c'est-à-dire sans l'intermédiaire ou la médiation du peuple. On peut donc difficilement soutenir à la fois que le pouvoir représenté dans la tragédie est le pouvoir absolu et qu'il est l'objet d'une perpétuelle délégation ou à la recherche d'une médiation. La thèse d'un Racine critique du pouvoir ne tient donc pas avec ces arguments.

Raison de plus pour l'écartier ici. Comme sa sœur jumelle – la thèse d'un Racine complice – elle semble participer d'une sorte de fascination exclusive à l'égard d'un phénomène historique certes unique, mais qui n'épuise cependant pas toute la richesse de la période à laquelle Racine écrit. Le grand siècle ne se résume pas au pouvoir absolu de Louis. Le dynamisme de la bourgeoisie qui accède aux plus hautes charges de la magistrature, de la finance ou même de l'État se confirme et on assiste à un transfert du pouvoir de l'aristocratie féodale à la nouvelle « noblesse d'État » (Bourdieu 147), conséquence du pouvoir absolu conquis par la famille royale sur la noblesse française comme l'établit Jean-Marie Apostolides. Conséquence ou effet pervers ? En consolidant le pouvoir absolu, Louis XIV a favorisé les causes qui le mettront à bas.

L'École des Annales a montré qu'il ne faut pas s'en tenir aux phénomènes historiques trop spectaculaires. Ils dissimulent le long terme, les grands mouvements historiques déjà difficilement perceptibles. Le précepte vaut aussi pour la littérature et nous l'appliquerons, comme Barthes, aux tragédies raciniennes.

Iphigénie, remarque Barthes, tient plus du drame bourgeois que de la tragédie (103). Au milieu tragique par excellence, la maison, au sens de « la maison de France », succède l'espace dramatique bourgeois de la famille. Ce mouvement, on peut aussi l'observer à l'œuvre dans *Mithridate*. L'individualisation des personnages s'y joue dans une situation caractéristique des tragédies raciniennes depuis *La Thébaine* : mais il n'y s'agit plus exactement de succession au trône, mais d'héritage du trône, c'est-à-dire d'héritage du pouvoir comme patrimoine, au sens bourgeois du terme. Plus qu'au questionnement du pouvoir absolu et de sa succession, la tragédie racinienne se confronte à des thèmes qui lui sont communs avec la comédie, en l'occurrence, l'héritage et le mariage. C'est à partir du même fond théâtral que *Phèdre* s'élèvera à la perfection tragique. Dans *Mithridate* cependant émerge déjà timidement un individu moderne, un sujet de droit qui saura s'imposer, avec la complicité, certes, de la vieille loi.

Mithridate se présente comme *La Thébaine*, c'est-à-dire comme un drame de la succession de l'État. Mais, à la différence de *La Thébaine*, chacun des deux frères (demi-frères) reconnaît et accepte l'autre comme cohéritier. Dans *La Thébaine*, le « trône », un seul trône, et deux héritiers qui se le disputent dans une lutte à mort : il s'agit bien d'une tragédie. Dans *Mithridate*, un empire « dont le débris est même un Empire puissant » (878)¹ et deux héritiers qui acceptent de le partager. La situation à l'exposition est plus dramatique que tragique, la querelle ne portant que sur les modalités du « partage » (20).

Utilisons de préférence la notion bourgeoise d'héritage afin d'analyser adéquatement l'argument de *Mithridate* puisque, contrairement à ce qu'affirme Rudler dans son édition de la pièce (xxiv), le droit d'aînesse (le droit de primo-

1. Il s'agira toujours du vers, sauf lorsque j'évoque la préface et indique, également entre parenthèses, la page dans l'édition Mesnard.

géniture) n'y est pas strictement appliqué, comme par exemple dans la monarchie française de droit divin où c'est d'abord l'aîné qui succède et où on ne partage pas le royaume : « Le roi est mort. Vive *le* roi » et non *les* rois ; il n'y a rien de cela dans *Mithridate*, mais plutôt des héritiers bourgeois.

Tout héritage se compose de valeurs immobilières et de valeurs mobilières. Dans la pièce, quelles sont les valeurs immobilières en jeu ? Le « débris » (18) de l'empire de Mithridate. Les frères s'accordent-ils sur les modalités du partage ? Ils s'accordent sur l'attribution du Pont à Pharnace et de la Colchide à Xipharès. Ce dernier se déclare en effet « content des États marqués pour [son] partage » (20) et rappelle : « Le Pont est son partage, et Colchos est le mien » (114). Ceci est confirmé, pour ce qui concerne la part attribuée à Xipharès, par Pharnace lui-même : « Vous pourriez à Colchos vous expliquer ainsi » (325), en d'autres termes, vous pourriez me braver ainsi si vous étiez chez vous, en Colchide. Cela est avéré enfin par Mithridate, dès son arrivée, dans sa première réplique : « Vous le Pont, vous Colchos, confiés à vos soins » (426).

Un territoire est pourtant disputé par les deux frères : Nymphée et le Bosphore Cimmérien, lieu de la tragédie, qui correspond plus ou moins à la Crimée actuelle, en Ukraine, vers Yalta (je renvoie le lecteur aux précisions apportées par John Campbell). Curieusement, ce territoire n'a été attribué ni à l'un ni à l'autre des deux frères. Cela signifie-t-il que le Bosphore ne fait pas partie de l'héritage, ou bien qu'il y a un troisième héritier ? Monime, par exemple ? Pourquoi pas, on sait que Mithridate l'aime et que c'est précisément grâce à cet amour qu'elle ne subit pas le même sort que ses maîtresses, qu'il diffère sa vengeance contre tous ses principes.

Quoi qu'il en soit, Mithridate confirme dès qu'il prend la parole que les deux héritiers n'ont rien à faire « ici », c'est-à-dire qu'ils n'ont aucun droit sur le Bosphore :

Princes, quelques raisons que vous me puissiez dire,
 Votre devoir ici n'a point dû vous conduire,
 Ni vous faire quitter, en de si grands besoins,
 Vous le Pont, vous Colchos, confiés à vos soins. (423-426)

Arbate l'avait déjà suggéré : « je servais le père et gardais cette place, / Et contre votre frère, et même contre vous » (120-121). Il y a donc apparemment une lacune importante dans ce que nous appellerons faute de mieux le testament de Mithridate ; on sait en effet qu'il est parti depuis un an (435) : il a donc nécessairement laissé des instructions. En apparence, seulement, car il semble que Mithridate ait laissé le Bosphore à Monime.

Il demeure établi – ce sont des faits textuels – premièrement qu'Arbate est là pour protéger Monime des deux frères, en particulier de Pharnace, et, secondement, que le Bosphore est l'objet de leur dispute. Dans ces conditions, Arbate se voit contraint de prendre parti, raison de son entretien avec Xipharès

dans la première scène, la scène d'exposition. On apprend aussi qu'il a déjà eu un entretien avec les deux frères lorsque Xipharès est arrivé à Nymphée : « Tu nous reçus tous deux et tu sais tout le reste » (92). Cet entretien lui a permis de connaître les intentions de Pharnace, qui fait le siège de Nymphée depuis huit jours.

Au cours de son entretien avec Xipharès dans la scène d'exposition, Arbate apprend, *primo*, que Mithridate est vraiment mort ; *secundo*, que Xipharès compte respecter les dispositions de son père relatives à sa succession à la couronne de Pont et au partage de son empire ; *tertio*, que Pharnace attend l'arrivée des Romains pour s'emparer du Bosphore (c'est pourquoi il a besoin d'eux, ce n'est sans doute pas pour leur offrir le royaume qui lui revient) ; et, *quarto*, que Xipharès publie son amour pour Monime et réclame lui aussi le Bosphore.

Le *statu quo* n'est dès lors plus tenable pour Arbate. Il est forcé de prendre une décision concernant le Bosphore et Monime, sinon ce sont les Romains qui vont s'en emparer. Et puisque Xipharès d'une part lui propose une solution légale et familiale, et d'autre part lui offre sa protection – on sait que Xipharès a « la faveur des soldats » (357), ce qui signifie qu'ils le soutiendront en cas de conflit familial – Arbate opte en sa faveur :

Assurez-vous du cœur et du choix de la Reine.
Du reste, ou mon crédit n'est plus qu'une ombre vaine,
Ou Pharnace, laissant le Bosphore en vos mains,
Ira jouir ailleurs des bontés des Romains. (127-130)

Traduction : vous obtiendrez légalement le Bosphore si Monime accepte le mariage. Les Romains n'auront plus aucune raison d'intervenir pour soutenir Pharnace, qui sera bien obligé d'accepter cette solution légale puisque votre armée nous protège de lui.

Mais Pharnace a une autre interprétation du droit de succession, si tant est qu'il puisse se préoccuper d'interprétation ou même d'argumentation dans le style du rationalisme juridique de son demi-frère. Si le Bosphore revient à Monime, Monime, elle, lui revient, dans la mesure où elle est promise au roi de Pont : dans l'héritage, elle n'est qu'une valeur mobilière dépendant des valeurs immobilières dont il a hérité et qu'on ne lui conteste pas. Le Bosphore lui revient donc et c'est pourquoi il est à Nymphée, pour faire valoir son droit par la force s'il le faut, et avec l'aide des Romains si c'est nécessaire, les querelles de succession constituant le prétexte ordinaire des interventions militaires étrangères.

Y a-t-il d'autres objets en litige dans cette querelle d'héritiers ? Il semble que non. On sait que Mithridate possédait d'autres valeurs mobilières, des « trésors » que la mère de Xipharès a remis aux Romains (65-66), peut-être afin qu'ils soutiennent Xipharès en cas de succession de Mithridate. Ces trésors ne

semblent pas avoir été récupérés depuis. Il est probable que leur perte soit la cause de la culpabilité de Xipharès (ce ne serait donc pas une culpabilité métaphysique, une « rédemption inversée » comme dit Barthes dans son chapitre sur « La Faute », 49). Cause aussi, du coup, de sa fidélité à son père dans la mesure où il ne veut pas être déshérité. Si son père ne lui a pas fait payer la trahison de sa mère, c'est sans doute parce que Xipharès a réussi à récupérer l'essentiel de ce qui avait été perdu par la faute de sa mère : l'essentiel, c'est la circulation maritime sur la mer Noire, avec ses enjeux militaires (attestés par le grand « dessein », 797-798) et commerciaux :

L'Euxin, depuis ce temps, fut libre, et l'est encore ;
Et des rives de Pont aux rives du Bosphore,
Tout reconnu mon père, et ses heureux vaisseaux
N'eurent plus d'ennemis que les vents et les eaux. (75-78)

On a là une indication du véritable enjeu du Bosphore, donc de Monime. Si le Bosphore tombe entre les mains de Pharnace, celui-ci va contrôler les rives nord et sud de la mer Noire, c'est-à-dire à la fois l'accès à l'Europe et l'Asie, l'accès à l'Orient, mais aussi et surtout la circulation militaire et commerciale sur la mer Noire. En s'emparant du Bosphore, Xipharès empêcherait cette prise de contrôle et aurait une chance de préserver la liberté de la circulation et des échanges, ce à quoi il tenait plus que les trésors livrés par sa mère aux Romains. Sous l'archaïsme apparent de Xipharès (obsession de la vengeance et fidélité à la loi vendettale, mais seulement après le retour de son père) se dessine un promoteur tout à fait moderne et bourgeois du libre échange.

Au reste, c'est lui qui introduit l'idée de liberté dans la querelle d'héritage. Il s'agit plus précisément de la liberté de choix de Monime, que Pharnace conteste à juste titre, d'abord parce qu'il n'est pas dupe de la stratégie de Xipharès, ensuite parce que cela ne change rien à la loi : Monime doit lui revenir, qu'elle aime Xipharès ou pas, et le Bosphore avec. Pharnace, c'est bien le souverain authentique, fidèle à la loi archaïque, sans hypocrisie ni alibi comme le note Barthes (100-101).

Le thème de la liberté de Monime ne constitue qu'une des stratégies légales inventées par Xipharès pour obtenir le Bosphore. Il a réussi à gagner Arbate grâce à cette stratégie ; il s'en sert du coup pour exercer un chantage sur Monime en lui faisant comparer la liberté qu'il lui offre et le sort contraint que lui propose Pharnace.

Combinée à l'illusion de la liberté, Xipharès met en œuvre une autre stratégie légale afin de parvenir à ses fins : puisqu'il ne peut et ne veut se poser comme le *successeur* de Mithridate (c'est en effet Pharnace qui en vertu du droit d'aînesse l'est incontestablement), il va se présenter comme son *prédécesseur* :

Si le temps peut donner quelque droit légitime,
Faut-il vous dire ici que le premier de tous

Je vous vis, je formai le dessein d'être à vous,
 Quand vos charmes naissants, inconnus à mon père,
 N'avaient encor paru qu'aux yeux de votre mère ? (192-196)

Une stratégie déjà testée avec succès auprès d'Arbate :

Qu'il te suffise donc, pour me justifier,
 Que je vis, que j'aimai la Reine le premier ;
 Que mon père ignorait jusqu'au nom de Monime,
 Quand je conçus pour elle un amour légitime. (45-48)

Si l'on adopte sa perspective, Xipharès apparaît comme lésé, illégitimement dépossédé, et cela avant même l'ouverture de la succession, puisqu'une partie de l'héritage (c'est-à-dire, Monime) lui appartenait déjà.

En deçà de ces artifices plus rhétorico-affectifs que légaux, son ambition annexionniste est formulée dès le début :

Mais ici mon pouvoir ne connaît pas le sien :
 Le Pont est son partage, et Colchos est le mien ;
 Et l'on sait toujours que la Colchide et ses princes
 Ont compté ce Bosphore au rang de leurs provinces. (113-116)

Afin de satisfaire cette ambition annexionniste, le meilleur moyen consiste à obtenir Monime :

Au milieu de mes pleurs, je ne le cèle pas,
 Monime, qu'en tes mains mon père avait laissée,
 Avec tous ses attraits revint en ma pensée. (82-84)

Franchise précieuse ou calcul ? « Attraits » au pluriel désigne aussi bien dans le lexique racinien les charmes physiques que la séduction exercée par le pouvoir ; les deux seules occurrences du mot dans l'autre tragédie de la succession, *La Thébaïde*, témoignent de ce dernier sens : « Et si le diadème a pour vous tant d'attraits » (145), « Et que le diadème ait pour vous tant d'attraits » (variante de 1664).

Les choses en sont là, les frères sont prêts à s'entretuer s'il le faut, c'est-à-dire s'ils ne parviennent pas à un compromis, légal ou non :

XIPHARÈS. Ce n'est que par ma mort qu'on la peut obtenir (106)
 PHARNACE. Ici ? Vous y pourriez rencontrer votre perte... (327)

Mais le père mort n'est pas mort et revient. Et la tragédie meurt dans sa belle simplicité.

Revenons maintenant sur la liberté généreusement offerte par Xipharès à Monime. Il convient de la prendre en deux sens. Le premier, nous l'avons vu, consiste en son apparente liberté de choix, que l'on pourrait rapprocher de la libre disposition de sa personne. C'est bien en ce premier sens qu'un lecteur de la fin du XX^e siècle prendra le terme de liberté. Pour lui en effet, le mariage

consacre une situation qui lui préexiste, à savoir, le plus souvent, la réciprocité de l'affection, de l'amour et de la sexualité. Le texte de *Mithridate* se prête certes à cette lecture – c'est là son étonnante modernité – mais on se gardera d'en conclure qu'elle est la bonne.

La noblesse du XVII^e siècle, et à plus forte raison la grande bourgeoisie, classe montante singeant les valeurs nobles, ne connaissent pour ainsi dire pas le mariage d'amour, sinon dans les comédies. Le mariage y est d'intérêt, arrangé, ce qui n'est pas toujours synonyme de contrainte puisque c'est précisément par le mariage que les époux et en particulier la femme parviennent « à la liberté ». Je me fonde ici comme Elias (28) sur l'article « Mariage (droit naturel) » de l'*Encyclopédie*. De ce second sens du terme de liberté dans la proposition de Xipharès, ces quelques lignes tirées de *La société de cour* rendent parfaitement compte :

En se mariant, l'aristocrate de cour entendait en premier lieu « fonder » et « maintenir » une « maison », en lui donnant le prestige et les relations en accord avec son rang, et augmenter, dans la mesure du possible, le rayonnement de cette « maison », dont les deux époux étaient les représentants. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre les rapports entre le maître et la maîtresse. Le contrôle social portait essentiellement sur cet aspect des rapports conjugaux : les conjoints représentaient leur maison aux yeux d'autrui. Pour tout le reste, ils étaient libres de s'aimer ou de ne pas s'aimer, d'être fidèles ou infidèles, de limiter leurs contacts au minimum compatible avec leur devoir de représentation. (29)

L'offre de Xipharès à Monime s'avère donc bien celle d'un mariage moderne, moderne au sens du XVII^e siècle, pas du XX^e. Sa recherche d'un aveu par Monime de la réciprocité de son amour, outre sa fonction tragique, est justifiée d'une part par la situation de Monime et d'autre part par celle qui lui échoit à la mort de son père. Monime, rappelons-le, se retrouve à la fois disponible et sans « appui », « sans parents, sans amis » (134-135), privée du réseau traditionnel d'influences et de promotion que représente le clan, si important dans la société du XVII^e siècle. Une raison supplémentaire pour elle d'adhérer à la rhétorique de l'individualisme juridique déployée par Xipharès.

Bref, il suffit de la prendre, « la force à la main », ce que se propose Pharnace. Xipharès peut difficilement adopter la même stratégie sans combattre Pharnace – ce qu'il n'envisage que pour défendre Monime et non pour se l'approprier (106) – mais également le « gouverneur de la place de Nymphée », c'est-à-dire Arbate, sous la tutelle de qui Monime est placée. Le mariage ayant plus de chance d'aboutir que le rapt, Xipharès procède selon les règles et commence par obtenir le consentement non pas du père de Monime puisque Philopoemen est mort (265), mais de son tuteur actuel, Arbate. Ce consentement obtenu, Xipharès est conforté dans son choix de la légalité par l'intervention de Monime elle-même qui lui demande de sauver sa liberté et son

repos de jeune veuve : « À peine je suis libre et goûte quelque paix » (149). C'est précisément ce qu'il va lui proposer, la liberté et le repos de l'épouse. L'aveu de la réciprocité de la part de Monime, dès lors, jouera comme confirmation de la communauté d'intérêts qui lie Monime et Xipharès : la gloire de leur « maison », la liberté et le repos, seconde dimension totalement négligée par Pharnace qui a tendance, comme son père (1292), à faire valoir dans sa rhétorique de la grandeur l'hypergamie de Monime, ce que Xipharès n'est pas en mesure de faire.

Si on revient sur la première réplique de Pharnace (229-242), on s'aperçoit qu'elle a toutes les apparences d'une profession de foi, celle d'un grand aristocrate. Pharnace déploie ses couleurs, met ses valeurs en avant, bien conscient que, mesurée à leur aune, sa propre valeur écrasera celle de son demi-frère. Son éthos du prestige et de la grandeur ne s'embarrasse pas de la considération d'un droit universel et abstrait : pour lui, le droit découle de la puissance et la pompe du grandiose tableau (malgré l'urgence reconnue) qu'il peint à Monime doit le justifier plus que n'importe quels vains discours ou louche casuistique. Aristocrate, Pharnace *succède* à son père. Xipharès, plus proche de l'éthos bourgeois, ne succède pas : il *hérite*. Pour Pharnace, la souveraineté va de soi, elle ne se discute pas. Pour Xipharès, elle est affaire de calcul et, surtout, de négociations, c'est-à-dire de discours. Le premier incarne la haute aristocratie sûre de soi, portée dans le triomphe à la générosité désintéressé (« Vous pouvez tout » 247) mais incapable de rendre des comptes ; le second reflète les doutes d'une condition plus basse (n'est-elle pas marquée par le péché maternel ?), faussement généreuse et prête à tout pour s'élever, même à la dissimulation et au mensonge par omission (« Seigneur, le croirez-vous qu'un dessein si coupable... » 999). Plus exactement, dans la perspective de Xipharès, les valeurs du lignage ne valent qu'en tant qu'elles permettent à l'individu de s'élever ; elles sont au service de l'individu plutôt que le contraire et c'est pourquoi la lutte contre les Romains et la punition de la trahison de son frère ne deviendront des priorités qu'après le retour de son père. À ce moment-là en effet, ces valeurs le servent dans son désir d'être confirmé par son père comme l'« héritier ». En revanche, dans la première scène, et dans la mesure où elles desserviraient son projet d'alliance-annexion, ces valeurs paraissent pour le moins relativisées :

Cependant et ma haine et ses prétentions
Sont les moindres sujets de nos divisions. (29-30)

Il est en cela le digne fils de son père, son vrai héritier. Car Mithridate lui aussi semble prêter assez peu d'importance à la trahison politique de Pharnace ; il voit moins en lui le traître que le rival :

Traître, pour les Romains tes lâches complaisances
N'étaient pas à mes yeux d'assez noires offenses. (979-980)

Son grand « dessein », que Goldman appelle « la tâche » ou « la mission historique » (393-402), va de même passer à la trappe, emporté par l'obsession jalouse qui le constitue comme individu. Racine, dans sa préface, alors même qu'il se félicite du succès remporté par ce beau morceau de bravoure cornélien inaugurant le troisième acte, insiste sur le caractère purement instrumental de ce ressort dramatique : « Je m'en suis servi pour faire *connaître* à Mithridate les secrets sentiments de ses deux fils » (pages 17-18, nous soulignons). Le héros est démolí, submergé par le doute universel (1022-1023), c'est-à-dire désormais incapable de s'appuyer sur la certitude de soi. De fait, « ce noble dessein » (545) de Mithridate, « l'ambition dont [son] âme est saisie » (843), c'est-à-dire frapper Rome directement en « son sein », va se fractionner, éclater – « D'ailleurs mille desseins partagent mes esprits » (1045) – et se transformer en « fuite » (1048). Mithridate y reviendra dans son troisième monologue (IV, 5), mais pour constater qu'il ne saurait le réaliser sans l'aide de Xipharès, pour qui on ne sait pas au reste quel rôle il avait envisagé dans son grand projet d'invasion de Rome. Que sont « Scythe », « Daces, Pannoniens, la fière Germanie », « l'Espagne, et surtout les Gaulois » devenus (799-805, on notera le « surtout ») ? Ne réclament-ils plus « un chef contre la tyrannie » de la Rome républicaine ? Est-ce la défection de Pharnace, et donc l'impossibilité d'obtenir l'alliance du « Parthe » qui le font renoncer ? Certes non, l'abandon du « dessein » n'est pas motivé par des raisons stratégiques puisque ce n'était qu'un artifice épistémologique. Pharnace, toujours lucide, avait suggéré la supercherie en rappelant respectueusement à son père « l'inconstance au Parthe si commune » (896), pour ne pas dire la flèche du Parthe... : le montage stratégique de Mithridate ne tient pas debout et Racine ne se prive pas ici de le suggérer ironiquement.

Signe d'une gloire factice puisque instrumentalisée, le grand dessein sera désavoué dans la scène finale face à Xipharès qui se propose cependant de le mettre en œuvre. L'un dans le doute, l'autre par une conscience malheureuse, Mithridate et Xipharès vivent une transition qu'ils n'assument pas ou mal : la subordination des valeurs archaïques lignagères au souci de soi de l'individu. Le ver est cependant dans le fruit, le mal irréversible, et la pompe (le « drapé » dit Barthes, 99) dont se pare *in extremis* Mithridate pour mourir confirme le sacrifice de ces valeurs. Au terme de *Mithridate*, le sacrifice du bouc émissaire n'est pas encore consommé ; cela ne saurait cependant être différé trop longtemps : « Tôt ou tard il faudra que Pharnace périsse » (1691). Ce sacrifice s'accomplira dans *Iphigénie*, drame bourgeois dans lequel triomphe l'individu, plus à l'aise dans un système de valeurs dont il représente la cardinale.

Sans contester l'idée d'un Racine politique, nous avons tenté de démythifier son rapport au pouvoir absolu, montrant qu'il s'agit plus d'un cadre général de l'économie tragique qu'une essence avec laquelle le tragédien n'aurait eu de cesse de se colleter. Racine n'est pas philosophe, ses rapports avec la thématique du pouvoir conservent la désinvolture et l'amateurisme du poète, de

l'artiste, ce qui ne signifie pas qu'il ne saurait produire une vérité philosophique dépassant son contexte historique et culturel. Ceci dit, il ne faut pas en chercher dans ses tragédies une énonciation philosophique. En cherche-t-on dans les comédies ? La thématique du pouvoir n'y est pas moins présente et, malgré les apparences, peut-être plus subtilement.

Ainsi, réduire la tragédie racinienne à sa dimension idéologique, au service ou non du pouvoir absolutiste, me paraît relever d'un fantasme romantique. Le romantique, c'est bien celui qui croit que l'être, ou le vrai, ne saurait être atteint que dans l'art, c'est-à-dire par une démarche avant tout non-scientifique et non-philosophique. On ne lui reproche rien, il est même des philosophes qui sont tombés dans le panneau, oubliant que l'art n'atteint qu'au beau. L'auteur de tragédie, comme celui de comédie, ne disent pas ce qu'il en est du pouvoir, de ce pouvoir absolu échu à Louis XIV et qui fascine encore l'occident. Ils ne livreront pas l'essence du pouvoir. En revanche, ils ont su être attentifs à la réalité de leur temps, cherchant et découvrant parfois l'éternel derrière l'éphémère, mais le restituant dans son mouvement naturel, dans sa vie, parvenant, enfin, à représenter simplement ce que par exemple le sociologue peinerait à énoncer.

Racine montre dans *Mithridate* l'émergence timide de l'individu moderne, d'un sujet de droit dans un monde encore marqué par la vieille loi. On ne cherchera pas à réduire la pièce à cette dimension, même si elle figure de façon insistante dans d'autres tragédies, dans *Phèdre* par exemple :

Madame, j'ai sur lui de véritables droits
Que je saurais sauver du caprice des lois. (491-492)

Mithridate, le personnage le plus bavard de la tragédie racinienne, entérine en mourant le triomphe du droit moderne sur la loi archaïque. Cela n'a pas été sans difficulté, sans difficulté à mourir.

Sources

- Apostolidès, Jean-Marie. *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris : Minuit, 1981.
- Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris : Seuil, 1963.
- Bénichou, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris : Gallimard, 1948.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. London : NLB, 1977.
- Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris : Seuil, 1997.
- Campbell, John. « Racine's Bosphorus ». *French Studies Bulletin* 63 (1997) : 14-15.
- Elias, Norbert. *La société de cour*. Trad. Pierre Kamnitzer. Paris : Calmann-Lévy, 1974.
- Henry, Michel. *L'essence de la manifestation*. Vol. 2. Paris : PUF, 1963.

- Goldman, Lucien. *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard, 1959.
- Mesnard, Paul, ed. *Œuvres de J. Racine*. Vols. 1 et 3. Paris : Hachette, 1865.
- Rudler, Gustave, ed. *Mithridate*. Oxford : Blackwell, 1965.
- Spencer, Catherine. *La tragédie du prince : étude du personnage médiateur dans le théâtre de Racine*. Tübingen : PFSC, Biblio 17, 1987.
- _____, « Racine s'en va-t-en guerre : tragédie du pouvoir ou pouvoir de l'histoire ? » *Papers on French Seventeenth Century Literature* 32 (1990) : 273-285.
- Viala, Alain. *Racine : la stratégie du caméléon*. Paris : Seghers, 1990.
- _____, « Péril, conseil et secret d'État dans les tragédies romaines de Racine : Racine et Machiavel ». *Littératures classiques* 26 (1996) : 91-113.