

Le sacrifice humain dans la tragédie

Une comparaison analytique entre les *Iphigénies*
d'Euripide et de Racine

Sarah Ronsmans

Mémoire de master présenté en vue de l'obtention du diplôme de
Master en langue et littérature françaises

Sous la direction du Professeur Luc Van der Stockt (directeur)

Année académique 2015-2016

137 862 caractères

Remerciements

A l'issue de la rédaction de ce mémoire de master je voudrais exprimer ma gratitude envers un grand nombre de personnes qui m'ont soutenu lors de ce processus d'apprentissage. Sans leur support le résultat que vous voyez devant vos yeux ne serait pas de la même qualité.

En tout premier lieu je remercie mon directeur de thèse, le Professeur Luc Van der Stockt, qui m'a toujours apporté son aide avec un sourire chaleureux. Son intérêt sincère et sa connaissance inépuisable en combinaison avec une passion profonde pour la langue et littérature grecques se sont montrés les caractéristiques parfaits pour me diriger à travers les chemins merveilleux de la tragédie.

Deuxièmement je souhaiterais adresser ma gratitude envers les autres professeurs du master en littérature à la KU Leuven. Les cours de l'année passée m'ont appris à trouver le juste équilibre entre d'un côté une approche strictement académique et de l'autre une approche plus personnelle, libre aux procédés créatifs. Les compétences que j'ai acquises se révéleront sans aucun doute très valables dans le futur.

Ces remerciements seraient incomplets si je n'en adressais pas à toute ma famille, à mes parents en particulier, qui m'ont toujours fourni des mots de confiance. Ensuite il n'y aurait pas de résultat final du même niveau sans le support continu, imperturbable de Staf Nys. Ses capacités rédactionnelles extraordinaires ont élevé de nombreuses de mes dissertations universitaires à un tout autre niveau. Finalement je ne peux pas oublier le sourire encourageant d'Andreas De Troyer, qui m'a fourni de l'inspiration sans fond.

Introduction

Le fossé étendu qui se trouve entre l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide (405 av.J.-C.) et de l'*Iphigénie* (1674) de Racine est tangible temporellement mais aussi socialement. Les vingt-deux siècles qui se trouvent entre les premières des deux pièces ont laissé leur marque sur la société. Comment peut-on expliquer que les deux dramaturges ont choisi comme point de départ pour leurs tragédies le même mythe ?

Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes. Mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce, et qui ont fait dire, qu'entre les poètes, Euripide était extrêmement tragique, c'est à dire qu'il savait merveilleusement exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie.¹

Racine explique lui-même dans la préface de sa pièce qu'il a suivi l'exemple d'Euripide pour des raisons tragiques. Les pièces qu'il en avait déjà remanié avaient toujours été des succès fulgurants, commercialement le choix pour une autre imitation du tragédien grec n'était donc pas infondé. Ce succès provenait de l'effet émotionnel que provoquaient les pièces, un trait de caractère essentiel dans une culture qui ne visait qu'à plaire. A cause de ce goût pour les passions, conforme à celui de l'Athènes du 5^{ème} siècle, Racine aurait imité Euripide.

S'agit-il cependant d'une simple imitation ? Si cela est le cas, pourquoi Racine choisit-il un mythe mettant en scène un sacrifice humain ? Pourquoi Euripide avait-il choisi cette même histoire ? Aucune des deux sociétés, ni l'Athènes antique, ni la France classique, ne connaissaient cette pratique barbare. Afin de déterminer pourquoi Euripide et Racine ont choisi précisément ce mythe et comment ils s'en sont servis, la fonction du sacrifice doit être examinée plus en détail. Ainsi l'analyse du sacrifice relèvera les dynamiques plus profondes des pièces.

Les deux pièces seront d'abord analysées séparément afin de pouvoir confronter deux analyses autonomes, ce qui résultera en un résultat plus objectif. En nous basant sur une seule théorie sur le sacrifice, les deux analyses seront comparables. René Girard nous offre un fondement vigoureux, dans son *La violence et le sacré* (1972) il explique comment le sacrifice fonctionne dans des sociétés qui ne sont plus soumises à l'idée que les dieux règnent sur terre

¹ Jean Racine, *Œuvres Complètes, tome I : Théâtre-Poésie*, éd. R. Picard (Paris : Gallimard, 1951), 699.

et que leur volonté est absolue. La fonction sociale que prend le sacrifice nous guidera dans l'analyse de sens du mythe dans les deux *Iphigénie*.

Table des matières

Remerciements

Introduction

Table des matières

Première partie : <i>L'Iphigénie à Aulis</i> d'Euripide	3
1. Introduction	5
1.1 L'innovation du théâtre euripidien	5
1.2 Mythe et tradition	6
1.3 La marque d'Euripide	7
1.4 Les problèmes textuels	7
1.5 Les interprétations antérieures	8
1.6 La problématique	10
2. Le sacrifice dans <i>l'Iphigénie à Aulis</i>	12
2.1 Une tragédie humaine	12
2.1.1 La psychologie au premier plan	12
2.1.2 Un scepticisme croissant	12
2.1.3 Les dieux à l'aide du pathos	13
2.2 La fonction sociale du sacrifice	14
2.2.1 Le sacrifice comme conducteur de violence	14
2.2.2 Les campements : pépinière de tension	15
2.2.3 Les germes de violence familiale	17
2.3 L'échec du sacrifice	18
2.3.1 La victime : sacrificable ?	19
2.3.2 Le rituel sacrificiel perverti	20
2.3.3 La tromperie des convoitises terrestres	24
Deuxième partie : <i>L'Iphigénie</i> de Racine	27
1. Introduction	29
1.1 La période classiciste et son théâtre tragique	29
1.2 Racine	30
1.3 <i>L'Iphigénie</i> : développement et prise de vue racinienne	31
1.4 Status Questionis	33

1.5	La problématique	35
2.	L'interprétation du sacrifice : l' <i>Iphigénie</i> de Racine	36
2.1	Les dieux, la religion et le sacré	36
2.1.1	La volonté divine absolue	36
2.1.2	L'expérience religieuse personnelle	38
2.1.3	Le dieu humain	39
2.2	Théâtre de la violence	41
2.2.1	La relation fondamentale	41
2.2.2	Le problème de l'identité	44
2.3	Mécanismes de victimage.....	46
2.3.1	L'observateur éternel	47
2.3.2	La culpabilité	48
2.3.3	Sauver le Père	49
	Conclusion comparatiste	51
	Bibliographie	54

Première partie : L'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide

Table des matières

Première partie : L' <i>Iphigénie à Aulis</i> d'Euripide	3
1. Introduction	5
1.1 L'innovation du théâtre euripidien	5
1.2 Mythe et tradition	6
1.3 La marque d'Euripide	7
1.4 Les problèmes textuels	7
1.5 Les interprétations antérieures	8
1.6 La problématique	10
2. Le sacrifice dans l' <i>Iphigénie à Aulis</i>	12
2.1 Une tragédie humaine	12
2.1.1 La psychologie au premier plan	12
2.1.2 Un scepticisme croissant	12
2.1.3 Les dieux à l'aide du pathos	13
2.2 La fonction sociale du sacrifice	14
2.2.1 Le sacrifice comme conducteur de violence	14
2.2.2 Les campements : pépinière de tension	15
2.2.3 Les germes de violence familiale	17
2.3 L'échec du sacrifice	18
2.3.1 La victime : sacrificable ?	19
2.3.2 Le rituel sacrificiel perversi	20
2.3.3 La tromperie des convoitises terrestres	24

1. Introduction

1.1 L'innovation du théâtre euripidien

Les pièces d'Euripide ont souvent été vues comme le point de départ du déclin de l'art dramatique grec.² Vis-à-vis de ses précurseurs, Eschyle et Sophocle, Euripide a en effet adhéré à une tout autre poétique en rédigeant ses structures tragiques. La question reste s'il s'agit simplement d'un poète incapable de se familiariser avec la tradition classique ou si la réalité d'Euripide différait autant que le modèle ancien ne suffisait plus.³

Conacher argumente que la tragédie grecque a toujours été basée sur la nécessité de la souffrance. En consacrant les maux de la vie à une force inéluctable les poètes essayaient de rendre des catastrophes hasardeuses et chaotiques en des étapes d'un plan plus englobant. Ainsi les tragédiens ont tenté d'accorder un sens à l'inexplicable. La tension née de cette lutte entre la nécessité inéluctable et la volonté individuelle du héros de s'en libérer a mené au caractère dramatique des pièces classiques tragiques.⁴

Eschyle, aussi bien que Sophocle, a réalisé cette tension à l'aide du surnaturel. Les sources de leurs tragédies, c'est-à-dire la tradition mythologique, entraînait l'usage de dieux et de forces qui dépassent la réalité quotidienne. En retravaillant ces mythes en des pièces tragiques ils ont fait coïncider les éléments surnaturels avec cette 'Nécessité'. Chez Euripide la nécessité ne trouvait plus ses fondations dans le surnaturel, il se servait de l'expérience de la vie quotidienne à cette fin. La tension des pièces euripidiennes est provoquée par les conflits entre les différents personnages et la façon dont ils manient leurs collisions avec le malheur sur terre. Euripide quittait les dieux pour qu'il puisse mettre la focalisation sur l'homme, sur ses émotions et sur ses passions.⁵

Par rapport à ses collègues, l'œuvre d'Euripide est souvent ressentie comme plus moderne. Cette caractéristique pourrait être expliquée à l'aide du contexte social dans lequel vivait l'auteur. Après des années d'épanouissement du pouvoir, on voyait s'ouvrir une crise politique à Athènes. La guerre du Péloponnèse avait mené à des luttes violentes, la perte de l'indépendance de la cité et une politique pervertie.⁶ La crise gagnait aussi du terrain sur le

² Desmond Conacher, *Euripidean Drama: myth, theme and structure* (Toronto: University of Toronto, 1967), 3.

³ Cette introduction ne vise pas à décrire en détail la vie et l'œuvre d'Euripide. Pour un tel aperçu on renvoie à l'ouvrage de Marie Delcourt, *La vie d'Euripide* (Paris : Gallimard, 1930).

⁴ Conacher, *Euripidean drama*, 3-5.

⁵ Ibid., 258.

⁶ Jacqueline De Romilly, *La modernité d'Euripide* (Paris : PUF, 1986), 6-7.

plan intellectuel. La montée des sophistes allait de paire avec une aversion envers toute tradition. Ils mettaient en question les règles et la religion, le fondement des obligations morales et les distinctions sociales.⁷ Cette double crise explique la vision artistique originale d'Euripide. Le genre classique de la tragédie s'est simplement adapté à l'esprit du moment, qui différait de celui d'Eschyle et Sophocle.⁸ Le côté pathétique, la perte des valeurs héroïques homériques et la confrontation de la réalité quotidienne qui caractérisent son théâtre ne sont que des produits de son temps.⁹

1.2 Mythe et tradition

Les sources à partir desquelles sont reprises les intrigues des tragédies grecques étaient toujours des mythes ou légendes traditionnels.¹⁰ Ils fonctionnaient comme des portemanteaux : les tragédiens accrochaient à des histoires connues des personnages, des motifs et des thèmes pour délivrer un message actuel. Bien que le degré de fidélité à l'intrigue originale diffère chez Euripide, il puisait également son inspiration dans la mythologie autour d'Iphigénie.

La figure d'Iphigénie fonctionnait de longue date comme figure de culte dans la société grecque. Son rôle principal était celui de prêtresse divine d'Artémis en Tauride, Halae et Brauron. La ressemblance avec le nom de la fille d'Agamemnon dans *L'Illiade* d'Homère, Iphianassa, pourrait avoir facilité son apparition dans la littérature épique.¹¹ Son personnage était en effet présent dans l'épopée de Stasinos, *Les chants cypriens*, dont Euripide s'est inspiré pour sa propre tragédie. Hésiode mentionne également dans le *Catalogue des femmes* le sort de la fille de l'Atride, Iphimédè. Elle aurait été sauvée par Artémis lors de son sacrifice en Aulide. Stésichore reprend cette intrigue mais ajoute le motif du mariage supposé. Sur les *Iphigénie* des autres deux grands tragédiens il ne reste que peu de traces. Quelques fragments de l'*Agamemnon* d'Eschyle et de l'*Electre* de Sophocle pourraient offrir des indications sur

⁷ Ibid., *La modernité d'Euripide*, 7.

⁸ Ibid., *La modernité d'Euripide*, 10. Pour plus d'informations concrètes sur les adaptations 'modernes' du théâtre euripidien, l'ouvrage de De Romilly est fort conseillé. La citation suivante montre déjà comment l'esprit moral de l'époque a entré dans l'œuvre d'Euripide :

« On a donc un théâtre moins figé, plus souple, ouvert aux surprises et aux débats, aux analyses psychologiques et aux péripéties pathétiques. Tout est prêt pour accueillir les nouveautés de l'heure. » (Ibid., 10).

⁹ Bruno Snell, "From tragedy to philosophy: *Iphigenia in Aulis*," dans *Oxford readings in Greek tragedy*, ed. par Erich Segal (Oxford : Oxford university press, 1983), 399-400.

¹⁰ Conacher, *Euripidean drama*, 5.

¹¹ Selon Jouan Stasinos a simplement ajouté le nom d'Iphigénie à ceux des trois filles d'Agamemnon citées par Homère. (*Iphigénie à Aulis*, 11).

leurs positions vis-à-vis de la fille, on ne peut cependant guère passer au-delà des hypothèses.¹²

1.3 La marque d'Euripide

Comme déjà mentionnée, la méthode de remanier le matériel de source d'Euripide diffère fortement de celle d'Eschyle et de Sophocle. Sa marque est également présente dans l'*Iphigénie à Aulis*. Par rapport à la tradition mythologique il suit les grandes lignes des *Chants cypriens*.¹³ Or, il retravaille également une partie de la matière disponible : il remplace la figure d'Ulysse par Ménélas, dépeint toute l'évolution psychologique du roi Agamemnon et accorde une fonction active au personnage d'Achille.¹⁴ La modification la plus contestée depuis Aristote reste celle de la mort volontaire d'Iphigénie, sur laquelle Euripide a focalisé abondamment dans son récit.¹⁵ La tradition lointaine ne fonctionne dès lors pas comme portemanteau adoucissant de la souffrance chez Euripide. Le mythe d'Iphigénie forme au contraire une illustration d'un monde de désordres dans lequel l'homme est soumis à ses passions et ses faiblesses.¹⁶

1.4 Les problèmes textuels

En 408 Euripide avait quitté Athènes pour aller s'installer dans la cour du roi de Macédoine, Archélaos. Il était mort deux ans plus tard, en 406. L'*Iphigénie à Aulis* n'était présentée qu'au printemps de 405 par le fils du tragédien, Euripide le Jeune. A cause de plein d'anomalies de forme quelques critiques ont commencé à présumer que le texte remis n'a pas uniquement été écrit de la main d'Euripide. Les circonstances exceptionnelles de la composition de la pièce ne font que renforcer cette hypothèse.¹⁷

Les discussions sur l'authenticité du texte parlent surtout du prologue et de l'exodos de la pièce. Dans le cadre de cette dissertation, un aperçu de tous les participants et de leurs

¹² Paragraphe entier basé sur Conacher, *Euripidean drama*, 250-251, et sur la notice dans la traduction de Jouan, *Iphigénie à Aulis* (Paris : Les belles lettres, 1983), 9-14.

¹³ « Rassemblement des Achéens à Aulis, impossibilité de prendre la mer qui entraîne la lassitude générale et les menaces d'une dispersion de l'armée, révélation par Calchas de l'oracle exigeant le sacrifice d'Iphigénie, prétexte d'un mariage avec Achille, sacrifice et substitution de la biche, rancune de Clytemnestre à l'égard de son mari. » : Jouan, *Iphigénie à Aulis*, 16.

¹⁴ Conacher, *Euripidean drama*, 252.

¹⁵ Aristote pose dans sa *Poétique* (15.9 [1454a31]) que le choix de la fille de mourir ne convient pas avec son caractère comme introduit auparavant dans la pièce, la tragédie contiendrait par la suite une inconsistance inacceptable.

¹⁶ De Romilly, *La modernité d'Euripide*, 22.

¹⁷ Jouan, *Iphigénie à Aulis*, 8-9.

positions dans la discussion semble moins intéressant.¹⁸ Ce paragraphe est par la suite limité à la prise de position adoptée dans cette interprétation de la pièce. En ce qui concerne le prologue, l'argumentation de Parmentier s'est montrée la plus solide. Il consent avec la plupart des éditeurs qu'il s'agit de deux prologues distincts.¹⁹ Ce qu'il ajoute c'est qu'ils sont tous les deux de la main d'Euripide. Sa mort l'aurait empêché de retravailler les deux textes en une union dramatique, ce qui explique pourquoi on a beaucoup pensé que le prologue serait de la main de différents auteurs.²⁰

Enormément d'arguments ont été invoqués contre l'authenticité de l'exodos. La gravité des contestations a mené au consensus parmi les critiques que l'exodos ne soit pas (uniquement) de la main d'Euripide.²¹ Qu'il s'agisse de quelques modifications, d'ajouts mineurs ou même de plusieurs pages par Euripide le Jeune, par des éditeurs ou par des copieurs n'a pas d'importance ici. Le fait est que l'authenticité de plusieurs éléments de l'exodos n'est pas fiable, raison pour laquelle il ne sera pas inclus dans l'interprétation de cette dissertation.²²

1.5 Les interprétations antérieures

L'*Iphigénie à Aulis* n'est certainement pas la pièce euripidienne la plus étudiée par les critiques littéraires. Bien qu'elle ne se situe pas au centre de l'intérêt de l'œuvre du tragédien, quelques interprétations intéressantes sont apparues à son sujet les dernières décennies.

C'est Conacher qui a fourni une classification alternative de l'œuvre d'Euripide. Au lieu de classer les ouvrages chronologiquement ou selon leur sujet principal il a proposé de lier les différentes pièces selon leur lien avec les mythes-sources. Ainsi Conacher a obtenu quatre catégories qui montrent en quelle mesure chaque tragédie garde une relation avec la réalité quotidienne. Ainsi la première catégorie comprend des pièces qui ridiculisent toute l'interprétation littérale de la tradition mythologique. Parfois il décide toutefois de prendre au sérieux l'élément surnaturel de la mythologie : ce sont les pièces qui appartiennent à la deuxième catégorie. Entre ces deux prises de position extrêmes se trouvent encore deux autres catégories plus nuancées à propos desquelles je n'entrerai pas dans les détails. Il est frappant

¹⁸ Une description détaillée de tous les participants et leur contribution au débat peut être retrouvée dans l'introduction de Jouan à la traduction de la pièce. Pp. 25-28.

¹⁹ Conacher, *Euripidean drama*, 253.

²⁰ Léon Parmentier, "L'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide," *Académie royale de Belgique, Bulletins de la classe des lettres* 12(1926) : 267.

²¹ Jouan, *Iphigénie à Aulis*, 26-28.

²² Ce sont les ouvrages d'England (1891) et de Page (1934) qui sont considérés d'importance primordiale dans la discussion autour des problèmes textuels du texte.

que l'IA ne trouve nulle part place dans dans cette classification. Il s'agirait d'une 'tragédie manquée'. Comme déjà mentionné, Conacher affirme que l'idée de la Nécessité n'est plus liée à la fonction des dieux dans l'œuvre d'Euripide. Par la suite il interprète l'IA en focalisant principalement sur le rôle des personnages dans l'ensemble de l'intrigue. En mettant l'accent sur la tension provenant de conflits humains, Conacher montre comment les passions et les émotions forment la base de la structure dramatique euripidienne.²³

Euripide peut être vu comme un tragédien plus 'humain' que ses prédécesseurs. De Romilly est celle qui a argumenté qu'une telle évolution de l'art dramatique provenait du contexte social dans lequel vivait l'auteur. L'évolution intellectuelle qui a eu lieu à Athènes pendant le 5^{ème} siècle trouve également son reflet dans les pièces d'Euripide selon Snell. L'art tragique ne suffisait plus tel quel dans un climat politique et intellectuel changeant. Une conscience de soi élevée menait à la transposition de l'intérêt de l'art vers la philosophie. L'analyse de soi, un trait typique des personnages d'Euripide, est donc colorée par l'esprit du temps. L'interprétation de l'IA selon Snell met par la suite l'accent sur l'idée de la contemplation. La contemplation et le savoir seraient responsables de la désintégration et la détérioration des héros homériques en des faibles pathétiques. Même la structure de l'IA suit cette idée : la pièce s'ouvre sur un personnage, Agamemnon, qui se torture l'esprit sans cesse mais finit avec l'héroïsme d'Iphigénie. Snell démontre dès lors comment la structure va de la contemplation à l'action, de « theorein » à « prattein ». En démontrant comment Euripide a voulu montrer la supériorité du dernier il remet la pièce dans son contexte historique.²⁴

Foley donne une interprétation plutôt « intratextuelle » de la pièce. Dans son article elle essaie de réconcilier un paradoxe de l'IA : comment est-il possible que l'action, qui est pleine de motifs pervers à cause des désirs personnels des personnages, existe à côté de chants de chœur méditant de valeurs pures et nobles ? Elle cherche la réponse dans le sacrifice volontaire d'Iphigénie. En montrant comment les rituels de mariage et de sacrifice sont confondus à travers toute la pièce, Foley offre une solution à l'ambiguïté textuelle. Le mélange des deux rituels symboliserait les intérêts conflictuels de l'individuel par rapport à la masse. Le rituel du sacrifice volontaire d'Iphigénie offre la solution au conflit : elle fait rapprocher l'action et les chants de chœur.²⁵

²³ Conacher, *Euripidean drama*, 253-264.

²⁴ Snell, "From tragedy to philosophy," 396-405.

²⁵ Helene P. Foley, "Marriage and sacrifice in Euripides' *Iphigenia in Aulis*," *Arethusa* 15 (1982): 159-180.

Le sacrifice volontaire n'est pourtant pas toujours interprété comme une solution aux ambiguïtés textuelles. Le choix d'Iphigénie de mourir a été qualifié d'inconsistant par Aristote. Ses contestations ont influencé beaucoup de critiques. Une première interprétation de la pièce qui cherche une explication pour le choix de la fille, à première vue inexplicable, est celle de Smith.²⁶ Il voit dans le sacrifice la main d'Eros : Iphigénie serait tombée amoureuse d'Achille. Pour lui sauver d'une mort violente par ses propres soldats, les Myrmidons, elle aurait consenti d'être sacrifiée à Artémis.

Rabinowitz propose une lecture ayant une base plus approfondie du sacrifice volontaire. Son analyse d'une perspective de genre offre une compréhension toute nouvelle à la pièce. Même si les tragédies d'Euripide ont souvent été vues comme des manifestations d'un auteur favorable aux femmes, Rabinowitz argumente que le choix d'Iphigénie de mourir aurait fonctionné comme un renforcement de la structure sociale, comme une illustration de la façon dont les femmes et leur sexualité auraient été abusées en servant la culture masculine. Parallèlement à l'article de Foley les liens de ressemblance entre le mariage et le sacrifice reçoivent beaucoup d'attention chez Rabinowitz. Comme le mariage, le rituel sacrificiel construirait une structure sociale autour de l'usage de femmes : l'objectification qui est nécessaire afin d'exécuter les deux rituels devient une normalité dans la société. La liberté de choix d'Iphigénie est par la suite illusoire. Elle a été conditionnée par cette culture masculine à choisir la mort. En faisant le choix de la mort elle se soumet à ses supérieurs, à son père et à son 'mari'. Avec son sacrifice elle essaie de contrarier son objectification et de gagner de la gloire, en réalité elle ne fait que renforcer le pouvoir masculin. Même si elle meurt pour sa patrie, sa mort n'est colorée que par un code de genre spécifiquement féminin. La descendance qui proviendrait d'un mariage est simplement remplacée par une gloire qui ne surpassera jamais celle accordée à un soldat masculin. Elle reste coïncidée dans sa position de femme dans un monde masculin. De plus sa glorification donne au public féminin une raison de plus pour consentir à ce que demandent les prescriptions culturelles.²⁷

1.6 La problématique

Euripide a écrit une de ses dernières tragédies, *Iphigénie à Aulis* (appelé dorénavant IA), à Pella vers la fin de sa vie. L'atmosphère harmonieuse d'Athènes avait été remplacée par des

²⁶ W.D.Smith, "Iphigenia in love," dans *Arktouros : dans Hellenic studies presented to Bernard M.W. Knox on the occasion of his 65th birthday*, éd. Glen W. Bowersock (Berlin: de Gruyter, 1979), 173-180.

²⁷ Nancy Sorkin Rabinowitz, *Anxiety veiled: Euripides and the traffic in women* (Ithaca: Cornell university press, 1993), 38-54.

intrigues politiques, de la démagogie et des coups d'état.²⁸ C'est ce contexte de guerre, de décadence et de politique pervertie qui nourrira le fond de la tragédie. La pièce a lieu à la veille de la guerre de Troie et est fortement liée à la situation du public grec au moment où la pièce est présentée en 405.

Pourtant la pièce ne peut correspondre à la réalité que jusqu'à un certain point. L'élément du sacrifice humain d'Iphigénie pose problème à cet égard. La question de savoir si une pratique si cruelle aurait pu avoir lieu parmi les peuples de la Grèce ancienne est l'objet de beaucoup de discussions scientifiques. Diverses études montrent qu'au 5^{ème} siècle, le sacrifice humain ne faisait pas partie de la réalité quotidienne. La société était coupée de cet usage par une distance temporelle et géographique : le sacrifice humain était pratiqué par des peuples barbares dans un passé lointain. Pourtant cet usage portait aussi des traces de valeurs reconnaissables en soi. Etre sacrifié signifiait une dévotion ultime à la communauté, ce qui correspond à l'idéal ultime. L'horreur avec laquelle on regardait cette pratique allait donc de pair avec admiration et curiosité.²⁹ On pourrait conclure que le sacrifice humain prenait la place d'un phénomène entre norme et anormalité dans la Grèce ancienne du 5^{ème} siècle. Tout le monde connaissait bel et bien l'usage par le biais des mythes et acceptait la fonction religieuse du rituel dans les histoires. En réalité, personne n'avait affaire à ce phénomène physiquement.³⁰

Il reste à creuser pourquoi Euripide évoque le sacrifice humain dans IA. Sa fonction est-elle de glorifier le passé de la Grèce avec des personnes qui veulent se sacrifier pour la patrie ou est-elle de montrer la barbarie sur laquelle le présent contemporain glorieux est fondé ? Comment doit-on interpréter la fonction du sacrifice d'Iphigénie dans l'ensemble de la pièce ? Les recherches antérieures ne se sont pas encore focalisées sur la fonction interne du sacrifice et sa valeur pour l'ensemble de la pièce. A travers *La violence et le sacré* de René Girard, cette dissertation tentera de combler cette vide dans la critique euripidienne.³¹

²⁸ Jouan, *L'Iphigénie à Aulis*, 8.

²⁹ Pantelis Michelakis, *Euripides : Iphigenia at Aulis* (Londres : Gerald Duckworth & co, 2006), 66.

³⁰ Pierre Bonnechere, "Le sacrifice humain grec, entre norme et anormalité," dans *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne. Actes du XIe colloque du CIERGA*, éd. Pierre Brulé (Seraing : Adress, 2009), 212.

³¹ La traduction utilisée est celle de François Jouan pour la société d'édition « Les Belles Lettres ».

2. Le sacrifice dans l'*Iphigénie à Aulis*

2.1 Une tragédie humaine

2.1.1 La psychologie au premier plan

Le mythe d'Iphigénie était bien connu à l'époque où *Iphigénie à Aulis* d'Euripide a été porté sur la scène. Le drame d'un père qui doit sacrifier sa fille afin de pouvoir partir en guerre avait déjà été exploité tant par la littérature épique et lyrique que par les dramaturges Eschyle et Sophocle. Bien que leurs versions du mythe aient été perdues au fil des années, on a pu reconstruire les innovations qu'Euripide a insérées dans l'histoire existante.

Il s'agit de changements ou additions qui se focalisent sur l'homme et ses émotions plutôt que de montrer le rôle des dieux. Il y a plusieurs exemples : si Euripide limite la prise de connaissance de la prophétie de Calchas à trois personnes (Agamemnon, Ménélas et Ulysse), c'est pour ouvrir la voie à une intrigue dirigée par la décision d'un père sur le sort de sa fille sans l'influence de sources externes. La focalisation reste sur sa propre indécision. Ainsi la pièce garde la capacité de montrer l'homme individuel et ses défauts au public. De même le sacrifice volontaire d'Iphigénie, une adaptation radicale de la tradition mythique, a été le travail de l'auteur pour renforcer le côté dramatique humain.³²

Plutôt que montrer comment les personnages sont conduits par le destin, IA met au centre d'intérêt la psychologie de l'homme. « Le mystère du divin nous laisse donc de plus en plus confrontés aux simples désordres du hasard. Du coup, les mots se succèdent et se multiplient pour dire l'incertitude, l'incohérence, l'absurdité de ce qui arrive aux hommes »³³. L'homme perçoit les maux de la vie, mais ne peut plus en accuser les dieux, ce sont ses propres décisions qui le mènent soit au malheur soit à une vie heureuse. La pièce montre comment il cherche dans lui-même les réponses aux épreuves.

2.1.2 Un scepticisme croissant

La pièce montre explicitement dans les dialogues que le rôle des dieux est mis à l'arrière-plan. Dans le mythe, la présence d'Artémis est prépondérante. Dans l'art et la littérature Iphigénie a toujours été représentée comme sa prêtresse, elle est inséparablement associée à la déesse. C'est pourquoi il est surprenant que son rôle reste limité dans la tragédie d'Euripide.³⁴ Le fait

³² Michelakis, *Euripides: Iphigenia at Aulis*, 26.

³³ De Romilly, *La modernité d'Euripide*, 29.

³⁴ Michelakis, *Euripide : Iphigenia at Aulis*, 61.

que son rôle ne prenne pas autant de place qu'on pourrait attendre, est illustré d'abord par son absence physique. Nulle part elle ne paraît sur la scène. Deuxièmement les autres personnages ne ressentent aucun sentiment de crainte réelle et manifestent même un manque de respect vis-à-vis d'elle. Cela est démontré par l'extrait suivant, tirée du dialogue entre les frères argiens sur le sort d'Iphigénie.

Agamemnon Calchas révélera l'oracle aux soldats argiens.

Ménélas Non : il peut mourir avant. L'affaire est aisée.

Agamemnon Toute l'engeance des devins est un fléau d'ambition.³⁵

Le médiateur de la déesse sur terre, le devin Calchas, qui peut entrer en contact immédiat avec elle est méprisé et repoussé par Agamemnon et Ménélas (518-520) et par Achille (150). On ne lui fait pas confiance et on n'hésitera même pas à le tuer.³⁶ Cela démontre que le scepticisme vis-à-vis des dieux et leur fonction sur terre est déjà présent. Une deuxième preuve de cette défection croissante est que la parole de la déesse n'est pas interprétée comme absolue. On ne la ressent pas comme un ordre auquel il faut obéir sans aucune possibilité de refus. L'extrait montre que l'immolation d'Iphigénie n'est pas conditionnelle. Si Agamemnon choisit de ne pas tuer sa fille, il n'y aura aucune conséquence divine, il a le choix libre. De cette façon la pièce a créé l'opportunité d'explorer quelques thèmes particulièrement humains.³⁷ Quand on n'a rien à craindre des dieux, comment l'homme va-t-il mener sa vie, s'accommoder de la souffrance, manier le pouvoir ?

Dans notre embarras, le devin Calchas nous révéla que ma propre fille, Iphigénie, devait être immolée à Artémis, maîtresse de cette terre. La traversée aurait alors lieu et les Phrygiens seraient écrasés. Cela, si nous l'immolions : sinon, rien ne se ferait.³⁸

2.1.3 Les dieux à l'aide du pathos

Les autres dieux sont traités de la même façon. Ils sont interpellés assez souvent, bien que leur présence et leur importance doivent être nuancées. À cet égard, il est frappant de voir comment ces interpellations sont représentées. Il semble que les références aux dieux soient devenues des expressions informelles, des généralisations ou des locutions verbales.³⁹ Leur rôle semble être repoussé à une formalité, une tradition sans valeur réelle. C'est Clytemnestre

³⁵ p. 80, 518-520.

³⁶ Le scepticisme par rapport à l'apparat divin sur terre est un motif revenant dans la tragédie antique grecque.

³⁷ Psychologue Jacqueline De Romilly state dans *La modernité d'Euripide* qu'il ne s'agit de que « l'abandon d'une foi dans les dieux comme en des gardiens indiscutés d'un ordre juste dans le monde. Les dieux sont toujours là, dans le théâtre d'Euripide. Mais l'ordre juste n'y est plus, » 25.

³⁸ p. 63, 89-94.

³⁹ Michelakis, *Euripides : Iphigenia at Aulis*, 64.

qui s'interroge explicitement sur le statut des dieux quand elle essaie de convaincre Achille de sauver sa fille. Le divin est dès lors remis en question explicitement. De plus l'extrait fait naître la question si la présence du divin ne pourrait fonctionner que comme un moyen pour renforcer le pathos dans la pièce : afin d'exprimer sa douleur, Clytemnestre invoque les dieux.⁴⁰ Evidemment la tradition n'a pas entièrement disparue et sert encore comme fondement de la tragédie. Les dieux n'ont cependant plus de rôle réel, c'est l'homme qui se trouve au centre de l'action.

S'il y a des dieux, juste comme tu l'es, tu connaîtras leur faveur. Sinon à quoi bon s'efforcer ?⁴¹

Les théories de l'antiquité, ainsi que celles des temps modernes ont souvent interprété le sacrifice comme un acte de médiation entre un prêtre sacrificiel et une déité. Dans cette conceptualisation un dieu sanguinaire et cruel réclame une offrande, soit en forme d'animal, soit en forme d'homme.⁴² On vient de découvrir que dans IA les dieux ne disposent plus d'une valeur de vérité mais sont devenus une sorte d'encadrement abstrait de la société. Un réseau de traditions religieuses existe encore mais n'exerce plus de pouvoir divin sur l'homme. Dans un tel raisonnement le sacrifice ne pourrait plus apporter aucune fonction réelle dans IA.⁴³ Artémis ne réclame pas réellement l'immolation de la fille, elle reste à l'arrière-plan et ne fait que suggérer au roi de la sacrifier. Quel autre sens pourrait être accordé à un acte si cruel que la revendication irréversible d'un être féroce et tout-puissant ?

2.2 La fonction sociale du sacrifice

2.2.1 Le sacrifice comme conducteur de violence

Girard explique dans *La violence et le sacré* comment le sacrifice peut gagner une valeur réelle et même essentielle dans une communauté où l'existence des dieux devient de plus en plus problématique. Il reprend la théorie de la substitution pour donner un sens constructif à un phénomène terrifiant et attirant en même temps. A l'aide d'un substitut on essaie de dériver les maux croissants. Des querelles, de la rivalité, de la jalousie et des disputes qui

⁴⁰ « [...] la nouvelle dimension tragique est assurée désormais par l'idée d'une destinée humaine brisée par des forces, dans lesquelles on a parfois voulu reconnaître des divinités, mais qui se présentent à nous sous la forme des passions. » : Jacqueline De Romilly soutient la théorie que le divin se rapprochent dans l'œuvre d'Euripide plutôt des passions que des êtres surnaturels réels. (*La modernité d'Euripide*, 40).

⁴¹ p. 101, 1034-1035.

⁴² Selon Girard les deux offrandes (humaines et animales) doivent être mises dans le même panier. Il n'y a pas de raisons pour les diviser en deux catégories. La fonction du rite reste la même. Dans René Girard, *La violence et le sacré* (Paris : Grasset, 1972), 25.

⁴³ Girard, *La violence et le sacré*, 20.

peuvent mener à de problèmes consécutifs dans une société, sont étouffées dans l'œuf à l'aide du sacrifice. Pour arrêter la violence continue et méchante présente dans la communauté, on se sert une seule fois de violence essentielle. C'est cet acte du sacrifice, un acte très violent, qui doit distraire la violence de son objet principal : briser la communauté. Sa fonction sociale devient dès lors de protéger un milieu où la violence se trouve en germe. Ainsi on essaie préventivement de garder l'harmonie et l'uniformité dans la société. Si on ne faisait rien, la violence méchante déborderait et mènerait à une réaction de chaîne de représailles qui aurait des conséquences destructives. La sécurité du groupe prend le pas sur la vie d'une seule personne.⁴⁴

2.2.2 Les campements : pépinière de tension

Il est possible que le sacrifice d'Iphigénie fonctionne dans IA comme le décrit Girard. Pour découvrir si c'est le cas, il faut premièrement vérifier s'il y a des germes d'une violence menaçante présente dans les campements grecs à Aulis dans l'ouvrage d'Euripide. On doit vérifier si la situation tragique a besoin d'un conducteur de conflits. La situation en Aulide au moment où commence le prologue est déjà tendu. Ménélas explique au vieux serviteur d'Agamemnon pourquoi toute l'armée grecque s'est rassemblée là-bas : Paris a enlevé Hélène, femme de Ménélas, qui est le frère d'Agamemnon. A cause d'un serment à son père, Ménélas et toute la Grèce sont obligés d'aller retrouver Hélène. Par manque de vent toutefois, l'armée n'est pas capable de partir pour Troie. Elle a été bloquée depuis longtemps en Aulide. A cause de cette situation les troupes grecques se montrent plutôt échauffées. Achille rend un rapport sur le déroulement des faits à Agamemnon :

Certains d'entre nous, encore libres des liens du mariage ont laissé leurs demeures désertes pour se rendre ici, où ils restent désœuvrés sur le rivage ; d'autres ont femmes et enfants : si fort est le désir qui a saisi la Grèce de mener cette campagne (les dieux y ont leur part) ! Il me faut donc faire valoir les propres droits ; un autre, s'il le veut plaidera pour lui-même. J'ai quitté le pays de Pharsale et Pélée, et j'attends devant l'Europe et ses faibles risées. Je dois contenir mes Myrmidons, qui ne cessent de me harceler, et me disent : « Achille, qu'attendons-nous ? Combien de temps devons-nous encore compter avant de partir pour Ilios ? Agis, si tu dois agir ; sinon ramène l'armée dans ses foyers, sans plus te soumettre aux atermoiements des Atrides ». ⁴⁵

Ce discours montre sur plusieurs niveaux la tension qui menace l'harmonie dans le campement. L'impatience qui y règne met de plus en plus en péril l'esprit de corps de

⁴⁴ Ibid., 12-19.

⁴⁵ p. 92, 804-818.

l'armée. Ils veulent retourner chez eux et commencent à se plaindre en permanence à leur commandant. L'ennui les mène même à s'irriter aux peuples des autres cités grecques aussi présents en Aulide. La désunion entre les soldats des différentes cités montre que l'idéal d'une nation qui part en guerre contre les barbares unanimement est loin d'être la réalité.⁴⁶

L'atmosphère régnant au campement devient de plus en plus agitée. Les femmes y arrivant, Clytemnestre et Iphigénie, ne se sentent pas à l'aise parmi les hommes fort excités et essaient de se retrancher aussi souvent que possible à l'intérieur de la tente royale. De l'extrait suivant suit que Clytemnestre se sent en effet menacée par la présence des hommes, qui sont devenus nerveux et sanguinaires. Il n'est dès lors nullement bizarre de présupposer que la violence a trouvé un endroit où elle s'enflammerait bien.

Me voici arrivée, tu le vois, simple femme dans un camp de matelots turbulents, prompts au mal mais capables du bien, quand ils veulent.⁴⁷

Bien que la myriade de soldats ne soit pas physiquement présente sur la scène, elle exerce de plus en plus d'influence sur la décision d'Agamemnon. Cela rend la situation encore plus tragique pour le père : plus ses hommes se montrent en faveur du sacrifice, moins il est capable d'agir comme un père pour sa fille. Le climax de la violence des soldats prend place pendant qu'Achille raconte à Clytemnestre qu'il n'a pas été capable de sauver sa fille. Ses propres hommes ont essayé de le lapider. A ce moment-là Clytemnestre se rend compte qu'il n'y a plus rien à faire contre la masse. La violence sous-jacente des troupes connaît un point culminant pendant lequel il est très clair que quelque chose doit être entrepris pour détourner le danger. Agamemnon est poussé par son armée afin d'agir comme capitaine, au dépit d'Iphigénie.

Clytemnestre Qui aurait osé porter la main sur toi ?

Achille Tous les Grecs.

Clytemnestre Le corps des Myrmidons n'était donc pas à tes côtés ?

Achille Ils étaient au premier rang de mes adversaires.

Clytemnestre Alors, nous sommes perdues, ma fille.

Achille Quel fléau que la foule !⁴⁸

⁴⁶ L'interprétation de ce fragment pourrait être mise en contexte de l'Athènes du 5^{ème} siècle. La ville participait à cette époque à la guerre du Péloponnèse contre Sparte. Il s'agit de deux cités grecques attrapées dans un conflit dévastateur. Par manque de patriotisme, la société est mise en péril. Moralement ce fragment-ci pourrait être interprété comme un appel à la cohésion nationale.

⁴⁷ p. 96, 913-916.

⁴⁸ pp. 113-114, 1354-1359.

2.2.3 Les germes de violence familiale

La violence menaçant la société grecque en Aulide se répand également d'autres façons. Les germes ne sont pas seulement déjà présents dans les troupes, mais aussi dans le cercle familial argien l'harmonie est loin à chercher. Des mensonges et de la trahison mènent à beaucoup de tension. Le personnage principal menteur et tricheur est Agamemnon. Il ment à son frère, Ménélas, quand il a changé d'avis sur le sort de sa fille. Il ment à sa femme et à sa fille sur la raison de leur arrivée. Surtout le conflit entre les deux frères est fort accentué.

Dans le passage cité, Ménélas est le bénéficiaire du sacrifice, il regagnera sa femme de la mort d'Iphigénie. Agamemnon est surtout vu comme victime, car il perdra sa fille si le sacrifice prend place. Il s'oppose ardemment à ce sort encore à ce moment-là. Le conflit des frères met l'accent dès le début sur l'impossibilité du choix que doit faire Agamemnon : doit-il renier sa famille et suivre Ménélas et son ambition politique ou plutôt choisir au bénéfice de sa famille ? Le conflit montre les défauts de caractère des deux frères sur lequel toute la menace de la violence est fondée.⁴⁹ Ménélas est trop égoïste et trop préoccupé par Hélène, Agamemnon a trop d'ambition politique mais ne sait pas prendre de décisions. Finalement ce sont ces défauts qui nourrissent la violence et qui font du sacrifice un acte nécessaire pour le bien-être de la société.

Agamemnon Je veux partager ta raison et non pas ta folie.

Ménélas Un ami doit s'associer aux peines de ses amis.

Agamemnon Encourage-moi par des bienfaits, et non par des ennuis.

Ménélas Tu n'es donc plus d'avis de t'associer ainsi aux épreuves de la Grèce ?

Agamemnon C'est que la Grèce et toi, un dieu vous rend malades.

Ménélas Fais donc le fier avec ton sceptre, traître à ton frère ! Pour moi, je recourrai à d'autres moyens et à d'autres amis.⁵⁰

Pour conclure on pourrait dire que la communauté qui s'est formée en Aulide après l'enlèvement d'Hélène est menacée de l'intérieur. L'harmonie et l'uniformité des troupes grecques sont sur le point de s'effondrer à cause du vent qui leur empêche de partir pour Troie. L'ennui qui s'en suit mène à beaucoup d'agitation et à des tensions qui deviennent de plus en plus fortes à travers la pièce. Le seul acte capable de sauver la communauté semble être le sacrifice d'Iphigénie. Ainsi la violence pourrait être déviée de son objet principal et se fixer sur une seule personne au lieu de toute la société. Pour l'armée le sacrifice réalise son

⁴⁹ Conacher, *Euripidean drama*, 254-255.

⁵⁰ p. 76, 406-415.

but: la violence interne est étouffée dans l'œuf, la communauté est sauvée. Les troupes peuvent finalement partir. Peut-on cependant vraiment dire que le sacrifice a complètement purifié la violence ?

2.3 L'échec du sacrifice

Dans *La violence et le sacré* Girard n'explique pas seulement de quelle façon le sacrifice peut purifier la société de violence non désirée. Il montre aussi comment cet acte sacré dégénère si les conditions auxquelles le rituel sacrificiel devrait répondre ne sont pas remplies. C'est ce qu'il nomme 'la crise du sacrifice': le sacrifice n'est plus assez pur pour pouvoir purifier ce qui ne l'est pas- il n'est plus de bon 'conducteur'. La différence entre violence sacrée et violence coupable est levée. Cela mène à l'impossibilité pour la première d'arrêter la chaîne. La violence se répandra de plus en plus et mènera finalement à un processus de destruction.⁵¹

Dans IA il semble à première vue que les conflits les plus pressants sont résolus à l'aide du sacrifice d'Iphigénie. Néanmoins les tensions plus profondes restent présentes. Premièrement on pourrait remarquer que les troupes, réunifiées, s'en vont pour commencer une guerre sanglante à Troie. La violence ne pose donc plus de problèmes à l'intérieur de la communauté, elle se répand vers l'extérieur. La guerre conservera l'existence des germes violents jusqu'à ce qu'elles se tournent à nouveau vers l'intérieur. La violence n'est pas du tout éliminée. Au niveau familial, deuxièmement, les représailles de Clytemnestre envers son mari à son retour de la guerre alimentent à nouveau la flamme d'agression encore présente. Bien que le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre fasse partie de la culture générale du public athénien, IA y fait encore référence.⁵² Au moment où Clytemnestre fulmine contre son mari (car il veut sacrifier leur fille) elle lui dit par rapport à son retour de Troie au futur :

Il suffira d'un léger prétexte pour qu'avec les filles que tu m'auras laissées nous te réservions l'accueil que tu mérites.⁵³

Il est surprenant que dans la société ainsi que dans le cercle familial, la violence soit loin d'être exterminée par le sacrifice d'Iphigénie. Elle montre sa supériorité dans la guerre contre Troie et dans la chaîne continue de représailles dans la famille d'Argos. La question reste pourquoi le sacrifice n'a pas eu assez d'impact. Est-il possible que la fonction sacrée décrite par Girard ait été pervertie dans *Iphigénie à Aulis* ? Certains éléments dans le texte suggèrent

⁵¹ Girard, *La violence et le sacré*, 45-55.

⁵² Le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre est suivi par le meurtre de Clytemnestre par son fils Oreste. Cet exemple illustre très bien comment la chaîne de représailles se répand.

⁵³ p. 76, 406-415.

en effet que l'acte rituel du sacrifice est transformé plutôt en acte criminel. Premièrement le choix de la victime n'est pas idéal pour l'objectif visé. Deuxièmement le rituel même n'est pas exécuté selon les règles, il a perdu sa pureté. Finalement la fonction sacrée du sacrifice s'est mélangée avec des choses terrestres, ce qui a aussi mené à une perversion.

2.3.1 La victime : sacrificable ?

La première cause possible pour l'échec du sacrifice pourrait être qu'Iphigénie n'était pas la candidate idéale. En choisissant une victime, il faut s'assurer d'abord que le sacrifice sera un acte de violence sans risque de vengeance. Un animal ou une personne est qualifié de « sacrificable » s'il se trouve à côté de la société selon Girard.⁵⁴ A cette catégorie appartiennent par exemple des enfants, des esclaves, des non-mariés, des handicapés, ... Ils ne sont tous pas indispensables pour la communauté, il n'y a pas de relation sociale entre eux et la société. Ainsi leur mort ne provoquera pas de représailles, la chaîne de violence ne sera pas transmise.⁵⁵

Dans le cas d'Iphigénie, ces critères semblent être remplis à première vue. Elle est une jeune fille non-mariée qui ne remplit aucune fonction importante dans la société. Personne n'aurait de raison pour venger sa mort. C'est sa mère, Clytemnestre, qui forme le plus grand problème. Elle s'oppose radicalement à la mort de sa fille dans IA. De notre point de vue du 21^{ème} siècle, il est évident qu'une mère essaie de sauver sa fille. Les valeurs antiques diffèrent néanmoins à tel point que Clytemnestre aurait pu accepter le sacrifice de sa fille si cela avait mené à la délivrance de la ville ou à la libération de sa famille.⁵⁶ Elle ne voit pourtant aucune raison acceptable pour la violence contre sa fille dans l'argumentation d'Agamemnon, comme le montre l'extrait :

Et si on te demande pourquoi tu veux la tuer, dis-moi, que répondras-tu ? Ou dois-je le dire pour toi ? Afin que Ménélas retrouve Hélène ! Belle réponse, vraiment : donner tes enfants pour payer le rachat d'une femme perdue !⁵⁷

En plus Clytemnestre ressent encore de rancune contre son mari qui date d'auparavant. Elle lui reproche encore le passé, comme le montre ladite citation. Elle ne s'est pas encore vengée

⁵⁴ « On comprend sans peine en quoi consiste cette résolution sacrificielle : la communauté se retrouve tout entière solidaire, aux dépens d'une victime non seulement incapable de se défendre, mais totalement impuissante à susciter la vengeance. » René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (Paris : Grasset, 1978), 32.

⁵⁵ Girard, *La violence et le sacré*, 27.

⁵⁶ Ibid., 25-26.

⁵⁷ p. 106, 1165-1169.

pour cette violence antérieure, par la suite leur relation n'a pas été purifiée et la violence a les coudées franches. La violence s'est amplifiée et est prête à déborder :

D'abord – et ce sera mon premier grief- tu m'as épousée malgré moi, tu m'as prise de force après avoir tué mon premier mari, Tantale, et écrasé sur le sol mon enfant vivant, brutalement arraché à mon sein.⁵⁸

Finalement, il faut garder en tête qu'une victime sacrificielle doit être « pure », c'est-à-dire non-mariée. Iphigénie, qui a déjà exécuté une partie des rituels conjugaux au moment du sacrifice, ne l'est dès lors pas. Son état de victime-vierge approprié se voit compromis.⁵⁹

Il est clair que le choix de la victime n'a pas été idéal, elle ne se trouve pas assez à côté de la société et a perdu par la leurre de son père son état pur de fille non-mariée. De plus la mère nourrit une rancœur contre son mari et ne voit pas de raison raisonnable pour la mort de sa fille, ce qui l'empêche d'accepter son sort et qui allume de nouveau ses représailles. La combinaison d'une mère et une épouse furibonde et d'un manque de rationalité dans le discours du père font multiplier la violence jusqu'au point qu'elle débordera au moment qu'Agamemnon retourne à Argos.

2.3.2 Le rituel sacrificiel perverti

Un rituel strictement équilibré

Pour être capable de « tromper la violence »⁶⁰, le sacrifice doit être effectué de façon correcte. L'équilibre qui naît du rapport entre la victime et la société à laquelle elle se substitue est très facile à bousculer: la hiérarchie stricte ne permet pas que la rupture entre eux soit trop ou pas assez grande. Si l'équilibre n'est pas en balance la victime ne sera pas capable d'attirer la violence, les conflits peuvent se multiplier et le risque de réactions de chaîne devient de plus en plus probable.⁶¹ Des perversions du sacrifice sont par la suite dangereuses pour la communauté car elles pourraient provoquer l'échec du sacrifice. La violence pure du sacrifice se confondrait avec la violence impure de l'acte criminel. Il ne s'agirait pas d'autre chose que du meurtre.

Presque chaque page d'IA contient des références aux procédés rituels. Cela n'est pas surprenant car ils faisaient partie de la vie quotidienne athénienne. Ce qui est frappant

⁵⁸ p. 105, 1148-1151.

⁵⁹ Foley, "Marriage and sacrifice," 162-163.

⁶⁰ Girard, *La violence et le sacré*, 17.

⁶¹ *Ibid.*, 63.

néanmoins est la position qu'ils occupent dans l'œuvre d'Euripide. Avec des scénarios complexes il essaie d'explorer les limites du processus. Il joue avec la norme religieuse de son public : en montrant des anomalies il crée un nouveau niveau de sens dans ses tragédies.⁶² L'anomalie la plus grande est tout d'abord l'évocation d'un sacrifice humain. Dans l'introduction on a déjà expliqué que celui-ci ne fait pas partie de la vie quotidienne du public. Deuxièmement le rituel sacrificiel est à plusieurs reprises confondu avec les rituels conjugaux. Même si les deux rituels remplissent la même fonction – transformer la jeune vierge en une femme⁶³ - et partagent certains procédés, en les confondant, le procédé rituel sacré perd sa valeur initiale et ne sera plus capable d'atteindre son but purifiant.

L'ambiguïté rituelle

Le mélange des deux rituels est premièrement présent dans le leurre qu'invente Agamemnon pour convoquer sa fille: le mariage avec Achille. A partir du moment où il met au courant son vieux serviteur de son plan, le mariage prétendu commence cependant à mener sa propre vie. De plus en plus les deux rites se confondent et servent comme le point de départ pour des dialogues ambigus. L'extrait suivant en fait preuve. Quand Iphigénie arrive en Aulide avec sa mère, elle est enthousiaste de voir son père. D'un côté la jeune fille naïve s'enthousiasme de son mariage imminent. De l'autre, son père troublé fait d'ores et déjà allusion à son sort horrible de façon cachée. Cela provoque une ironie dramatique obscure qui alourdit encore l'intrigue.

Iphigénie Sois à moi maintenant. Laisse-là tes tracas.

Agamemnon Mais je suis près de toi maintenant tout entier, je ne suis pas ailleurs.

Iphigénie Dérive alors ton front et tends-moi un regard aimant.

Agamemnon Eh bien, je suis joyeux autant que je le peux de te voir, mon enfant.

Iphigénie Puis voilà que des larmes coulent de tes yeux !

Agamemnon C'est qu'une longue séparation nous attend.

Iphigénie Je ne saisis pas ce que tu veux dire, je ne saisis pas, mon père chéri.⁶⁴

Pour être comparés, les deux rites doivent avoir certaines caractéristiques en commun. D'abord les deux rites sont qualifiés de « rituel de passage », ce qui signifie que la personne

⁶² Albert Henrichs, "Let the good prevail: Perversions of the ritual process in Greek tragedy," dans *Hellenic studies 3. Greek ritual poetics*. Éd. Dimitrios Yatromanolakis et al. (Cambridge, Massachusettes et London : Harvard University Press, 2004), 189.

⁶³ Rabinowitz, *Anxiety veiled*, 33.

⁶⁴ p. 85, 646-652.

en question fait le passage d'un état civique ou biologique à un autre.⁶⁵ En plus dans l'IA Euripide ne fait référence au mariage que de façon négative : il est toujours lié à la destruction et au chaos.

Un premier exemple est le mariage d'Hélène qui était la première impulsion pour la tragédie d'Agamemnon, Clytemnestre et Iphigénie. Le chant choral suivant montre à quel point son mariage, ses amours ont été désastreux pour la famille.

Misérable Hélène, pour toi et pour tes amours, une terrible épreuve frappe les Atrides et leurs enfants !⁶⁶

Comme déjà mentionné, le mariage de Clytemnestre et Agamemnon a également connu un début violent et désastreux. Le seul mariage qui agit comme contrepoids, est celui de Pelée et Thétis, les parents divins d'Achille. Leurs noces sont décrites par le chœur comme une fête merveilleuse et fantastique (1036-1058). C'est pourtant la seule attestation positive du mariage. Cette antithèse renforce en fait encore le sort malheureux du « mariage » d'Iphigénie.

Le chant de chœur cité traite des mariages des personnages de l'IA. A la fin il s'agit des rituels de mariage d'Iphigénie, qui ne peuvent plus être détachés de l'acte du sacrifice. Les deux rituels sont si emmêlés, « the entanglement between the plots appears irresolvable »⁶⁷, qu'on oublierait que le mariage n'est que fictif. Cette citation est particulièrement intéressante à cause des références aux procédés rituels. L'ambiguïté du couronnement de la tête de la fille - les deux rituels l'exigent - résulte en une ironie qui augmente encore la tragédie de la fille et qui démontre comment des rituels sacrés peuvent être désacralisés et perdre leur sacralité.

Mais toi, les Argiens vont couronner ta tête, les belles tresses de tes cheveux, comme une génisse tachetée, une pure génisse venue de la montagne, et de ta gorge mortelle ils feront jaillir le sang.

Et pourtant tu ne fus point nourrie au son du chalumeau, ni des pipeaux des bouviers, mais auprès de ta mère, afin de revêtir un jour la parure nuptiale et d'épouser un fils d'Inachos.⁶⁸

Le mariage porte dès lors, comme le sacrifice, de la violence en soi dans IA. C'est pour cette raison que les deux rites sont liés et même confondus à plusieurs reprises. Les actes préparatoires qui précèdent le mariage sont les mêmes que ceux qui précèdent le sacrifice.

⁶⁵ Froma I. Zeitlin, *The ritual world of Greek tragedy* (Columbia University, 1970), 322. Phd Diss.

⁶⁶ p. 109, 1253-1255.

⁶⁷ Foley, *Mariage and sacrifice*, 164.

⁶⁸ pp. 102-103, 1080-1088.

Quand Agamemnon explique à Clytemnestre que tout est prêt pour le mariage, elle ne soupçonne rien car les préparations des deux rites ne diffèrent pas. Cette ressemblance est dangereuse pour le but du sacrifice. Si au moment du sacrifice, le rituel conjugal s'impose, le rituel sacrificiel pourrait perdre de son efficacité.⁶⁹

Fais sortir ta fille de cette demeure. Qu'elle suive son père car tout est prêt : l'eau lustrale, les grains d'orge qu'on jette à deux mains dans le feu purificateur, et les génisses qui doivent avant les noces tomber pour Artémis, dans le bouillonnement du sang noir.⁷⁰

Un équilibre facilement perturbé

Cette perte d'efficacité semble menacer de plus en plus l'intrigue. Les deux « fiancés », Achille et Iphigénie, parlent de leurs noces comme s'il s'agissait d'un événement réel. Achille veut protéger la fille car il se sent lié à elle. Son admiration quand elle montre sa volonté de mourir pour la Grèce lui fait regretter sa mort, il aurait voulu l'épouser. L'extrait témoigne de son amour croissant :

En renonçant à lutter contre la divinité, maîtresse de toi, tu as choisi le parti honorable et nécessaire. Mais le désir de t'épouser grandit en moi à considérer ta nature, car tu es un noble cœur. Songes-y : pour moi, je désire te servir et t'emmener à mon foyer.⁷¹

Iphigénie subit une évolution semblable: vers la fin de la pièce elle considère Achille comme son fiancé. L'extrait en fait preuve, elle montre la honte qu'elle ressent vis-à-vis de « leur mariage raté »⁷². Pour les deux personnages, leurs fiançailles sont devenues réelles. L'équilibre fragile qui caractérise le rituel sacrificiel est de plus en plus mis en péril. Son ambiguïté menace sa force purifiante.

Iphigénie Ouvrez-moi la demeure, serviteurs, que je m'y cache !

Clytemnestre Pourquoi, mon enfant, t'enfuis-tu ?

Iphigénie Je rougis de voir Achille.

Clytemnestre Pour quelle raison ?

Iphigénie Ces noces malheureuses me couvrent de honte.⁷³

⁶⁹ Foley argumente : « the constant repetition of ritual detail in context of deception seems to undermine the inner meaning and purposes of both rites, » dans "marriage and sacrifice", 160.

⁷⁰ p. 104, 1110-1114.

⁷¹ p. 116, 1409-1413.

⁷² Toute l'interprétation de Smith est basée sur le fait qu'Iphigénie ne se sacrifie que pour sauver Achille, duquel elle est tombée amoureuse ("Iphigenia in Love", 173-180).

⁷³ p. 113, 1340-1345.

Le climax insatisfaisant

Finalement le climax de la pièce, le sacrifice d'Iphigénie, réunit les deux rituels de façon absolue.⁷⁴ Elle n'est cependant plus la future mariée d'Achille mais remplira le rôle d'épouse d'Hadès. (461) A ce point elle n'est plus soumise à un sacrifice forcé mais a choisi elle-même de mourir pour la Grèce, pour sauver sa patrie des barbares.⁷⁵ (1379) Le choix de la mort, le sacrifice volontaire fonctionne finalement comme l'événement pour laquelle elle est allée en Aulide : son mariage.⁷⁶ C'est le passage suivant qui montre qu'elle interprète son immolation en effet comme ses noces. Avec sa mort elle se lie pour toujours à la Grèce.

J'offre ma personne à la Grèce. Immolez-la, allez détruire Ilion. Voilà le monument qui perpétuera ma mémoire, voilà mes enfants, mon hymen et ma gloire.⁷⁷

Le sacrifice ne constitue plus une imitation pure de la violence coupable qu'il faut imiter afin de la détourner. Il est de plus en plus représenté et même confondu avec le mariage. Par la suite le sacrifice d'Iphigénie ne fonctionnera plus comme conducteur, la violence coupable n'est pas satisfaite par l'immolation d'Iphigénie. Elle la voit elle-même comme son mariage avec Hellas et la subit volontairement.⁷⁸ La violence n'a pas été imitée de façon suffisante et ne peut par la suite pas être absorbée par le sacrifice. La confusion des rituels a perverti la force purifiante, c'est une deuxième raison pour laquelle la violence s'avance encore après la « mort » d'Iphigénie.

2.3.3 La tromperie des convoitises terrestres

Une dernière explication possible pour l'échec du sacrifice pourrait être les motifs qui l'ont provoqué. Comme déjà démontré, la parole de la déesse, Artémis, n'était pas conditionnelle : la seule conséquence pour Agamemnon de ne pas avoir sacrifié la fille, aurait été l'absence de gloire. Il n'est pas obligé de l'immoler. De plus Hélène serait restée à Troie, ce qu'elle voulait en réalité, car elle était tombée amoureuse de son kidnappeur, Pâris. (75) En fait, il n'y avait

⁷⁴ « [...] the false marriage motif is expanded until it shares a nearly equal place with that of the sacrifice. » Foley, "Marriage and sacrifice," 160.

⁷⁵ Conacher y donne le terme « edification of martyrdom », *Euripidean drama*, 250.

⁷⁶ Le chevauchement continu des deux procédés rituels finit par un climax étrange: « The structural overlap between the two rites, so insistent throughout the plot, thus survives in the finale, with its strange mixture of violence, joyous submission and a movement to a new existence [...], » : Foley, "Marriage and sacrifice," 165.

⁷⁷ p. 116, 1397-1399.

⁷⁸ Rabinowitz argumente qu'il s'agirait d'un « faux » auto-sacrifice. Iphigénie ne le subit en fait pas volontairement mais est conditionnée par la communauté. En faisant le choix de se sacrifier elle se soumet à son supérieur : l'homme. Ainsi elle réaffirme les structures sociales existantes. Cette analyse intéressante d'une perspective de genre cherche à expliquer pourquoi les femmes – qui ne tenaient qu'une place modeste dans la société athénienne – étaient si souvent les victimes idéales au sacrifice. Rabinowitz, *Anxiety Veiled*, 38-54.

aucune raison pressante pour laquelle Iphigénie devait mourir. Qu'est-ce qu'a donc mené Agamemnon à décider de tuer sa fille ?

On a déjà mentionné la pression qu'apportaient les troupes. Du moment qu'ils ont appris que leur immobilité pouvait être résolue par le sacrifice de la fille, ils ont impitoyablement exigé sa mort. Forme-t-elle cependant une vraie menace pour le roi et sa famille ? C'est Agamemnon qui introduit l'angoisse face à elle. De plus la masse reste absente physiquement pendant toute la pièce. Il est bien possible que son rôle doive être nuancé. L'extrait suivant est frappant à cet égard. Achille cherche Agamemnon pour se renseigner sur le départ. Ses troupes lui ont demandé l'état des choses et proposé elles-mêmes de retourner chez elles. La seule solution n'était donc pas de sacrifier sa fille, Agamemnon n'a même pas voulu réfléchir à d'autres solutions car cela aurait pu mettre en danger sa position de commandant : il aurait perdu son pouvoir sur toute l'armée grecque. Serait-il possible que sa priorité ne fût pas sa famille, mais plutôt l'ambition politique qui s'est emparée de lui ?⁷⁹

Je dois contenir mes Myrmidons, qui ne cessent de me harceler, et me disent : « Achille, qu'attendons-nous ? Combien de temps devons-nous encore compter avant de partir pour Ilios ? Agis, si tu dois agir ; sinon ramène l'armée dans ses foyers, sans plus te soumettre aux attermoissements des Atrides ». ⁸⁰

Agamemnon est conscient du fait qu'une telle ambition pourrait déplaire à certaines personnes, c'est pourquoi il essaie de la cacher. Ainsi sa décision ne semble pas être influencée par des éléments inconvenants : de la gloire et le pouvoir politique. Plusieurs éléments dans le texte en font preuve. Il exprime deux fois explicitement son regret vis-à-vis de sa position de général dans l'armée. Il envie un homme pauvre et sans gloire et voudrait qu'il n'avait pas été choisi par les grecs (84-86).

J'envie ton sort, vieillard. J'envie l'homme dont la vie s'écoule à l'abri du danger, obscure et sans renom. Ceux qui sont à l'honneur, je les envie moins. ⁸¹

Cette fausse modestie est facilement réduite en néant en observant les opinions de ses proches. Une autre version des événements est fournie par Ménélas, son frère. Il dévoile les plans cachés d'Agamemnon, ses désirs les plus profonds.

⁷⁹Conacher pense que oui. L'hésitation et l'indécision du roi n'est que « false agonizing » et « he is merely playing with his emotions to deceive his conscience [...] » (p. 249). Par la suite il trouve qu'Agamemnon peut être décrit le plus adéquatement avec les termes « vacillation, a weak fatalism and, paradoxically, personal ambition » (p. 256).

⁸⁰ p. 92, 813-818.

⁸¹ p. 60, (16-19).

Tu le sais, lorsque tu aspirais à commander les Danaens contre Ilion, sans le souhaiter en apparence, mais le désirant au-dedans de toi, comme tu étais humble alors devant tous !⁸²

Clytemnestre le soupçonne également de ne pas montrer les vraies circonstances de sa décision. Elle essaie de le faire avouer ce défaut de caractère trop ambitieux en criant hystériquement pour la vie de sa fille. Elle lui reproche de ne penser qu'à « exhiber ton sceptre et à commander ton armée »⁸³. Il persiste cependant à dire qu'il était forcé par le pouvoir de l'armée à sacrifier sa fille, que c'est Hellas qui exige sa mort. Ainsi il peut se détourner de toute responsabilité pour que personne ne puisse le culpabiliser.

En fait, il n'y a pas de contexte critique, pressant et inéluctable qui exige impitoyablement le sacrifice. Par ennui l'atmosphère dans les campements est devenue tendue, par la suite des conflits se sont formés. La mort d'Iphigénie n'était pourtant pas la seule solution pour résoudre ladite situation. Le retour chez eux aurait eu le même résultat : le limogeage de la violence interne. L'ambition et la volonté de puissance d'Agamemnon l'ont mené toutefois à faire la seule chose qui lui donnerait de la gloire : la mort de sa fille. Par ce défaut de caractère, une dernière raison pour l'échec du sacrifice est démontrée. Le but du sacrifice n'a pas été entièrement rempli parce que la sacralité de la violence a été mélangée avec des convoitises terrestres : de l'ambition politique et de la gloire. Ainsi le sang coulant de l'autel n'est plus la preuve d'un rituel sacré et purifiant mais il est plutôt le résultat d'un acte criminel du père.⁸⁴ Le sacrifice a perdu tous ses pouvoirs purifiants et laisse la violence persister : « [...] the homology between marriage and sacrifice expands to include war, the cause for which Iphigenia is to be sacrificed ».⁸⁵

⁸² p. 73, (335-338).

⁸³ p. 107, (1194-1195)

⁸⁴ Girard, *La violence et le sacré*, 63.

⁸⁵ Foley, "Marriage and sacrifice," 170.

Deuxième partie : L'*Iphigénie* de Racine

Table des matières

Deuxième partie : <i>L'Iphigénie</i> de Racine	27
1. Introduction	29
1.1 La période classiciste et son théâtre tragique	29
1.2 Racine	30
1.3 <i>L'Iphigénie</i> : développement et prise de vue racinienne	31
1.4 Status Questionis	33
1.5 La problématique	35
2. L'interprétation du sacrifice : <i>l'Iphigénie</i> de Racine	36
2.1 Les dieux, la religion et le sacré	36
2.1.1 La volonté divine absolue	36
2.1.2 L'expérience religieuse personnelle	38
2.1.3 Le dieu humain	39
2.2 Théâtre de la violence	41
2.2.1 La relation fondamentale	41
2.2.2 Le problème de l'identité	44
2.3 Mécanismes de victimage	46
2.3.1 L'observateur éternel	47
2.3.2 La culpabilité	48
2.3.3 Sauver le Père	49

1. Introduction

Pourquoi parlerions-nous aujourd'hui d'un auteur classiciste du 17^{ième} siècle ? D'où l'intérêt pour un texte qui ne semble tenir plus aucun lien avec l'actualité d'aujourd'hui ? Comment peut-on néanmoins expliquer qu'autant de critiques littéraires se sont penchés sur le corpus du tragédien au fil des siècles ? Barthes nous offre une réponse en décrivant Racine comme un auteur qui tient sa force d'une certaine « transparence » :

Sa transparence fait de lui un véritable lieu commun de notre littérature, une sorte de degré zéro de l'objet critique, une place vide mais éternellement offerte à la signification, se maintient éternellement dans le champ de n'importe quel langage critique, la réponse du monde à l'écrivain est infinie.⁸⁶

La force d'attraction des tragédies de Racine proviendrait d'une part de leur insaisissabilité : le sens de l'œuvre racinienne se transforme constamment sans qu'on puisse en capter la cause. L'esprit intrinsèque des textes reste plutôt dans le domaine de l'intuition que dans celui du véritable savoir. D'autre part chaque temps semble trouver une nouvelle raison d'appréciation dans l'œuvre de Racine. Ses textes contiennent apparemment assez de flexibilité afin d'être appliqués à chaque système de valeurs. Cette valeur universelle montre que malgré son insaisissabilité, l'œuvre racinienne est en accord avec le plus profond de l'esprit humain.

1.1 La période classiciste et son théâtre tragique

Le théâtre de la période classique est souvent décrit dans les manuels d'histoire littéraire de façon trop borne. Bien sûr qu'il existait cette forme de théâtre soucieuse de rigueur propagée depuis Richelieu. Or si l'on observe toute la vie sociale, politique et morale du temps, on découvre que ce théâtre classique n'était qu'un idéal qui ne répondait guère à la réalité et au goût du grand public.⁸⁷

Quand le cardinal Richelieu devenait chef du gouvernement en 1624, une grande pensée a inspiré sa politique. Il voulait instaurer de nouveau un sens de grandeur nationale dans la vie des français. Le théâtre classique y formait un des moyens les plus importants.⁸⁸ En propageant leur idéal d'un théâtre de la raison naturelle très simple, les « Réguliers » recouraient à la *Poétique* d'Aristote. Son discours sur l'essence du théâtre justifiait la manie pour l'art régularisé en laissant d'espace pour quelques modifications plus modernes. La

⁸⁶ Roland Barthes, *Sur Racine* (Paris: Seuil, 1963), 11.

⁸⁷ Antoine Adam, *Le théâtre classique, Que sais-je ?*, 1414 (Paris : PUF, 1970), 42.

⁸⁸ *Ibid.*, 7.

tragédie parfaite disposait d'une intrigue très simple habitée par des personnages historiques. Seul des personnes avec une ascendance de noblesse démontrable étaient dignes du genre tragique.⁸⁹ De plus les tragédiens devaient se conformer à quelques règles afin de rendre leurs textes « plaisants » au public.⁹⁰ C'étaient la vraisemblance et la bienséance qui devaient veiller à la favorisation de compassion et participation du spectateur sans aucune possibilité d'être choqué une fois de trop.⁹¹

Néanmoins le type du théâtre dit « tragédie classique » ne plaisait pas à tout le monde. Une grande querelle éclatait au début du siècle entre les Réguliers et ceux avec une vision plus 'moderne'.⁹² Aux alentours des années 1640 la victoire des Réguliers prenait son essor jusqu'à ce que des signes de désaffection commençaient à se montrer pendant les années 1650. Le public comme les auteurs avaient perdu leur intérêt en devenant trop accoutumés aux intrigues tragiques pour encore y compatir. Une crise menaçait l'existence du théâtre classique jusqu'à sa ressuscitation dix ans après. Une tragédie profondément transformée, plus adaptée au goût du grand public, entraînait en scène. Des auteurs comme Thomas Corneille et Quinault prolongeaient la vie de la tragédie avec quelques dizaines d'années en exploitant des aventures romanesques et galantes.⁹³ Vers la fin du siècle toutefois la magie des aventures galantes brisait. L'art du théâtre n'était plus capable de plaire au public dans une variante fort régularisée. D'autres formes d'arts du spectacle gagnaient en élan en dépit de la tragédie jusqu'à son coup de grâce par Victor Hugo en 1715.⁹⁴

1.2 Racine

Les tragédies raciniennes sont toutes écrites pendant les années 1660-1670.⁹⁵ Cette période est caractérisée par les tragédies galantes de Quinault et Thomas Corneille et ne porte que des souvenirs lointains en soi du succès de la tragédie classique. Toutefois Racine a souvent été

⁸⁹ Ibid., 39-46.

⁹⁰ Cette notion d'un « art de plaire » a tenu une place immense dans la société du 17^{ième} siècle, plus importante même que celle de la raison.

⁹¹ Daniel Mornet, *Histoire de la littérature française classique 1660-1700, ses caractères véritables, ses aspects inconnus* (Paris : Colin, 1950) 98.

⁹² Cette dispute est entrée dans les annales comme la « Querelle des Anciens et des Modernes ».

⁹³ Les formes de l'art dramatique ne doivent toutefois pas être réduites aux catégories présentées ici. La réalité dramatique consistait plutôt à une zone grise où les genres empruntaient des éléments aux autres genres en donnant naissance aux formes intermédiaires du théâtre. Surtout vers la fin du siècle de telles formes mixtes connaissaient un succès augmenté remarquable. (Adam, 1970 : 49)

⁹⁴ Adam, *Le théâtre classique*, 46-51.

⁹⁵ Ce mémoire ne vise pas à donner un aperçu exhaustif de la vie et de l'œuvre de Racine, le lecteur intéressé peut trouver ces informations dans l'essai de François Mauriac, *La vie de Racine* (Paris : Grasset, 1934).

vu comme l'auteur s'adaptant le plus parfaitement aux exigences de l'Académie Française.⁹⁶ Bien qu'il écrive dans une période pendant laquelle les Réguliers avaient perdu tout contrôle de la littérature, aurait-il persisté obstinément à écrire un type de théâtre sans chance de survie ? Ou faut-il chercher les germes de sa renommée éternelle autre part ? Cette introduction montrera que la perception générale du tragédien doit être mise au point, qu'il ne suffit pas de lui catégoriser sous l'étiquette d'auteur classiciste par excellence mais que ce sont ses propres accents qui lui ont accordé sa gloire.

Sans avoir marqué le théâtre classique de son empreinte, ses tragédies seraient tombées dans l'oubli – ce qui s'est passé avec de milliers d'autres pièces de son temps du même type et traitant le même sujet. La tragédie racinienne par excellence est identifiable par quelques traits typiques : son intrigue relativement simple est combinée avec un goût pour le pathétique. Ce ne sont néanmoins pas seulement ces caractéristiques qui ont rendu les textes de Racine en de tels succès fulgurants. Étonnamment c'est son irritation vis-à-vis des règles classiques qui a rendu ces pièces en des chefs-d'œuvre inoubliables. Bien sûr qu'il se conformait aux convenances les plus prépondérantes, à l'égard de 'l'esprit de la règle' régnant partout dans le milieu classique, il se montre tout de même plus indépendant que ses contemporains.⁹⁷

Le but de ses pièces est plutôt d'éveiller auprès du spectateur des émotions vives, spontanées que de produire en lui une admiration réfléchie et raisonnée. En traitant les passions de ses personnages comme celles qu'il rencontrait dans la vie réelle, ces tragédies faisaient preuve d'une profonde impression de vie. Cette spontanéité et naturelle et la volonté de dévoiler les dessous de l'âme humaine ont finalement accordé à ses pièces leur statut intemporel.⁹⁸

1.3 L'Iphigénie : développement et prise de vue racinienne

La figure d'Iphigénie a vécu les siècles entre les tragédies d'Euripide et Racine dans la mémoire collective subconsciente. Ce n'est que pendant le 16^{ième} siècle que la littérature retrouvait un intérêt explicite au sujet de la jeune fille immolée par son père.⁹⁹ En 1506 Erasme publiait sa traduction en Latin de la pièce euripidienne, qui servait comme modèle pour de nombreux traducteurs. La fidélité aux modèles antiques entraînait toutefois de plus en

⁹⁶ Ibid., 69.

⁹⁷ Mornet, *Histoire de la littérature française classique*, 241-242.

⁹⁸ Ibid., 242.

⁹⁹ Pour un aperçu plus détaillé de tous les ouvrages dans lesquelles la figure d'Iphigénie apparaît : Jean-Michel Gliksohn, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières* (Paris : PUF, 1985).

plus en dialogue avec un esprit de temps nouveau. Les scrupules de la conscience chrétienne et les expérimentations formelles, différentes selon le goût littéraire du pays traducteur, menaient aux développements et amplifications de la pièce originale. C'est le classicisme français finalement qui a rendu à *Iphigénie à Aulis* plus qu'une place modeste dans la littérature du 17^{ième} siècle. Bien que les pièces au sujet d'Iphigénie soient bien nombreuses, seul le succès de la tragédie de Racine ne s'est pas démenti.¹⁰⁰

L'*Iphigénie* est conçue dans une période qui était marquée par une augmentation d'intérêt pour l'opéra. La tragédie classique avait fort ressenti les suites de la querelle violente à son propre sujet et semblait toucher à sa fin. Racine, qui était rempli d'émerveillement devant les Tragiques grecs cherchait par la suite à restaurer leur gloire.¹⁰¹ Il n'est par la suite pas étonnant que son *Iphigénie* se place dans la sphère du miracle et des dieux qui peut sembler contradictoire à l'esprit chrétien du temps, mais qui ne sert pas à d'autre fin qu'honorer la tragédie classique. Son admiration était aussi grande qu'il renonçait même à son style racinien jusqu'alors adopté. Il préférait écrire de façon la plus grecque que possible : des « résonances lyriques » et « images chargées » éclairaient dès lors ses textes. Il ne faut pourtant pas assumer qu'en invoquant cet esprit ancien que ses textes perdaient leur valeur universelle.¹⁰² En évoquant cette humanité ancienne il voulait démontrer que « dans tous les siècles certains hommes découvrent en eux-mêmes des forces qui les mènent dont ils voient la malfaisance, mais à la tyrannie desquelles ils ne peuvent échapper »¹⁰³. Il est toujours resté fidèle à sa soif du pathétique ; en y ajoutant le monde de la Grèce mythologique il a simplement transmis à son œuvre l'éternité.¹⁰⁴

La préface de la main de Racine suggère que les modifications à la tragédie d'Euripide ne sont introduites que pour rendre la pièce plus digestible pour un public français du 17^{ième} siècle. Comme déjà évoqué Racine a pris ses distances par rapport à l'usage trop rigoureux des règles classicistes ; pourtant il a toujours évalué les lignes directrices de la bienséance et

¹⁰⁰ Jean-Michel Ghlikson, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières* (Paris : PUF, 1985), 65-71.

¹⁰¹ Comme Racine en témoigne dans la préface de *Iphigénie*: « Je m'étonne après cela que des Modernes aient témoigné depuis peu tant de dégoût pour ce grand poète dans le jugement qu'ils ont fait de son Alceste. Mais en vérité j'ai trop d'obligation à Euripide pour ne pas prendre quelque soin de sa mémoire, et pour laisser échapper l'occasion de le réconcilier avec ces messieurs ».

¹⁰² Dans son préface Racine argumente: « Mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce, et qui ont fait dire, qu'entre les poètes, Euripide était extrêmement tragique, c'est à dire qu'il savait merveilleusement exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie ».

¹⁰³ Adam, *Le théâtre classique*, 88.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 84-89.

vraisemblance à leur juste valeur. C'est la raison pour laquelle il a dû remplacer le personnage d'Iphigénie par celui d'Eriphile. Dans la préface à sa pièce, Racine défend son choix de substituer Eriphile à Iphigénie. Il l'aurait fait pour « plaire aux spectateur » :

Et il ne faut que l'avoir vu représenter, pour comprendre quel plaisir j'ai fait au spectateur, et en sauvant à la fin une princesse vertueuse pour qui il s'est si fort intéressé dans le cours de la tragédie, et en la sauvant par une autre voie que par un miracle, qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire.¹⁰⁵

La pièce gagnait en crédibilité en remplaçant la substitution magique de la fille par une biche. De plus il n'aurait été guère acceptable qu'une princesse vertueuse et loyale avait été immolée par son père. La deuxième modification évoquée par Racine est le voyage d'Achille à Lesbos, où il aurait enlevé Eriphile. Il justifie les deux amplifications de l'intrigue en les accordant aux sources antiques. En plaçant son ouvrage entièrement dans la tradition tragique de l'antiquité, il visait sans doute à renforcer le goût de ses contemporains pour les anciens. S'ils étaient émus par les passions des personnages mythiques, ils pouvaient après tout réaliser de quelle façon les tragédies antiques portaient une valeur éternelle en soi. Parce que finalement « le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes ».¹⁰⁶

1.4 Status Questionis

L'œuvre de Racine a été analysée par autant de critiques littéraires que les théories sur l'auteur sont aussi nombreuses que les débats. La diversité des analyses montre en tout cas que la richesse des pièces raciniennes est restée inépuisable au fil des siècles.

Barthes offre une théorisation de toute l'œuvre de Racine. Il cherche aux racines de son effet tragique en définissant « le héros racinien ». L'analyse des pièces qu'il en ajoute sert d'illustration à sa théorie abstraite. *Iphigénie* est décrite ainsi de « tragédie la plus séculière des tragédies de Racine ». Elle mettrait de véritables individus sur scène. Au lieu de simples fonctions dans une configuration prédéterminée, les personnages dans *Iphigénie* ne sont définis que mythiquement. Dans la petite société qui entoure la question du sacrifice, des idéologies très différentes sont confrontées les unes aux autres. Barthes prête beaucoup d'attention au personnage du Père qui reçoit une identification négative de roi hésitant qui ne vaut caractériellement rien. La valorisation d'Eriphile par Barthes peut sembler étonnante, vu

¹⁰⁵ Citation de la préface de Jean Racine, *Œuvres Complètes, tome I : Théâtre-Poésie*, éd. R. Picard (Paris : Gallimard, 1951), 698.

¹⁰⁶ Jean Racine, *Œuvres complètes*, 699.

que son invention par Racine a mené à beaucoup de critique inflexible. Or, sans elle « l'*Iphigénie* ne serait qu'une très bonne comédie »¹⁰⁷. L'analyse de la pièce semble à première vue un peu disparate et associatif. Le sens de ses interprétations ne se relève toutefois pas qu'en le confrontant aux autres analyses de l'œuvre racinien. L'*Iphigénie* trouve un sens par rapport aux autres ficelles du réseau racinien.¹⁰⁸

Mauron croit à l'idée que la vie de Racine tient des rapports inconscients avec son œuvre. Il se sert de tout l'appareil freudien pour examiner les pièces une par une. Sa méthode 'scientifique' lui permet de structurer les tragédies, d'en filtrer les motifs et les thèmes les plus importants et de les mettre ainsi en rapport. L'interprétation psychanalytique de l'*Iphigénie* est basée sur la réunion de deux structures : d'un côté le sujet fourni par le monde extérieur (la légende antique d'Iphigénie) de l'autre les champs de forces sous-jacent qui proposent un conflit tendant vers une solution. Lorsque les deux systèmes se trouvent rapprochés, le sujet antique extérieur fourni par Euripide sera complété et transformé par Racine, qui est guidé par son inconscient. Cette conception explique pourquoi Mauron ne crois pas à l'intégrité du préface. Racine n'aurait pas inventé le personnage d'Eriphile juste pour conformer au goût français, mais de raisons plus profondes, inconscientes l'auront guidé vers l'invention de la fille troublée.¹⁰⁹

La discussion autour du personnage d'Eriphile est bien illustrée dans l'article de Wygant. Elle démontre comment la fin de la pièce –la révélation par Calchas qu'Eriphile est en fait l'Iphigénie qui doit être immolée- est en fait une fin ouverte, qui a problématisé le sens du sacrifice pendant le 17^e siècle. De plus, elle lie la pièce à son contexte historique : le sacrifice impliquait des rapports nécessaires avec la politique de guerre et la pièce se placerait au milieu de cette interrogation.¹¹⁰ Une autre conception sur la légitimité d'Eriphile est celle de Jaouën. Elle propose une nouvelle lecture basée sur une analyse de discours par laquelle l'identité et la fonction des personnages dans la tragédie se révèle. Pour Racine, Eriphile prendrait une position unique : elle servirait à glorifier l'auteur même. En ajoutant une nouvelle figure à l'ouvrage d'Euripide, Racine pouvait montrer sa suprématie. « La version d'Euripide est sacrifiée, offerte en holocauste à la gloire de Racine », qui se substitue à Calchas à l'autel pour sacrifier le poème du tragédien antique. La préface ne servait donc qu'à la justification et l'absolution de l'auteur même. L'interprétation du personnage d'Eriphile

¹⁰⁷ Barthes, *Sur Racine*, 115.

¹⁰⁸ Ibid., 109-115.

¹⁰⁹ Charles Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* (Genève : Slatkine, 1986) 129-143.

¹¹⁰ Amy Wygant, "Fire, Sacrifice, *Iphigénie*," *French Studies* 60 (3) (2006) : 305-319.

reste ainsi liée à la vie littéraire de l'auteur même mais ne reçoit aucune fonction dans l'intrigue même.¹¹¹

Une autre interprétation de la tragédie, de grande valeur pour cette dissertation, est celle de Defaux. Il part de la perspective que le mythe ne joue qu'un rôle de figure de style dans l'*Iphigénie* et que tout élément surnaturel reste sans épaisseur ou signification. En se focalisant sur les personnages et la façon dont ils désignent leurs passions et les extériorisent, Defaux argumente comment le mythe montre que la tragédie fonctionne comme « double et unique célébration de la violence et l'amour » pour finalement pouvoir épuisier les richesses du texte.¹¹²

1.5 La problématique

A ce stade il est important de clarifier que la préface de l'*Iphigénie* ne doit pas être lue trop littéralement. Une telle interprétation impliquerait que le rôle d'Eriphile se limite vraiment à rendre la pièce plus vraisemblable et que les passions fonctionnent de façon entièrement parallèle dans l'*Iphigénie à Aulis* que dans l'*Iphigénie*.¹¹³ Il faut au contraire prendre ses distances vis-à-vis de l'auteur et aller à la découverte d'une analyse de la tragédie de façon autonome. En cet égard Eriphile jouera sans doute un rôle plus fondamental que postulé par Racine même. Ce qui suit examinera si les modifications de Racine ont mené à une variation concernant la dynamique de la pièce et plus spécifiquement si le fonctionnement du sacrifice a changé par rapport à la tragédie d'Euripide. De cette façon il deviendra clair si et comment les deux pièces diffèrent au niveau sous-jacent, même si leurs dispositifs et intentions ont souvent été décrites de similaires.

¹¹¹ Françoise Jaouën, "Iphigénie: Poétique et politique du sacrifice," *Littérature* 103 (1996) : 3-19.

¹¹² Gérard Defaux, "Violence et passion dans l'*Iphigénie* de Racine," *French Forum* 9(2) (1984) : 162-180.

¹¹³ Gliksohn, *Iphigénie*, 75 affirme même que: « [...] le dispositif pathétique mis en place par l'auteur d'*Iphigénie à Aulis* semble n'avoir rien perdu de son efficacité et le savoir-faire de ses émules lui donnera quelques touches nouvelles sans en modifier le fonctionnement ».

2. L'interprétation du sacrifice : l'*Iphigénie* de Racine

2.1 Les dieux, la religion et le sacré

Selon la théorie de Girard le sens du sacrifice peut différer selon le rôle que joue la divinité dans la communauté observée. En observant la pièce pour la première fois, il est marquant que les dieux y prennent une place de grande importance. Si la crédulité des dieux n'est pas compromise par n'importe quel facteur, la fonction du sacrifice devient « une médiation entre un sacrificateur et une « divinité » » qui n'a aucune fonction réelle dans la société »¹¹⁴. La vision de Defaux, qui réduit le rôle des dieux dans l'*Iphigénie* aux « figures de rhétorique sans épaisseur ni signification »¹¹⁵, semble en cet égard trop catégorielle. Tout de même il faut rester attentif aux implications qu'emporte une interprétation trop unilatéralement focalisée sur le rôle des dieux du sacrifice. En excluant l'homme et la société, d'autres côtés importants liés au sens du sacrifice se perdront. Afin de pouvoir offrir au lecteur une image aussi nuancée et complète que possible, ce chapitre examinera premièrement le rôle que jouent les dieux dans la pièce. Est-ce qu'il s'agit d'êtres présents sur la scène qui interviennent dans la vie de l'homme ou faut-il les imaginer comme des entités abstraites, insaisissables qui ne s'occupent que guère de la vie terrestre ?

2.1.1 La volonté divine absolue

« Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie, sacrifiez Iphigénie ». ¹¹⁶ La parole du prêtre Calchas place Agamemnon devant le plus grand dilemme de sa vie. Or, il ne s'agit pas d'un vrai dilemme : bien qu'à première vue la parole des dieux se présente sous la forme d'une suggestion, il s'agit en fait d'une loi divine irréfutable. ¹¹⁷ Lorsqu'il veut en échapper, pense à la possibilité de réfuter, les dieux viennent hanter ses rêves, comme le démontre ladite citation. La volonté des dieux entre dans l'inconscient du père, ils le rappellent la douloureuse réalité qu'il reste soumis à leurs lois, que du blasphème n'est pas toléré. De cette façon la pièce témoigne pour la première fois comment les dieux agissent sur la vie de l'homme rigoureusement.

¹¹⁴ René Girard, *La violence et le sacré* (Paris : Grasset, 1972), 20.

¹¹⁵ Defaux, "Violence et passion," 163.

¹¹⁶ Acte I, scène I.

¹¹⁷ Ce champ si glorieux, où vous aspirez tous,
si mon sang ne l'arrose, est stérile pour vous.
Telle est la loi des dieux à mon père dictée.

(V, II)

Dès qu'un léger sommeil suspendait mes ennuis,
Vengeant de leurs autels le sanglant privilège,
Me venaient reprocher ma pitié sacrilège,
Et présentant la foudre à mon esprit confus,
Le bras déjà levé, menaçaient mes refus.¹¹⁸

L'image de la foudre et de l'orage revient à plusieurs reprises et fonctionne toujours en association avec le divin. La présence physique qui légitime l'angoisse des personnages vis-à-vis du surnaturel n'éclate qu'à la fin et rassure une interprétation de la pièce fort liée au divin. L'extrait montre que sur le coup, les dieux se font entendre et que leur influence sur la vie terrestre ne doit pas être sous-estimée. D'une accalmie complète au début, la pièce évolue au climax complet à la fin. Le temps déchaîné doit rappeler les personnages qu'ils ne peuvent pas échapper à la volonté divine :

A peine son sang coule et fait rougir la terre,
Les dieux font sur l'autel entendre le tonnerre [...] ¹¹⁹

Un autre élément qu'on peut déduire de l'extrait, et de toutes les autres représentations des dieux dans la pièce, est qu'ils ne sont représentés que d'une seule façon : ils n'existent que comme des êtres furibonds et cruels. Les dieux vengeurs veulent la mort d'un innocent. Périvier note que l'imagerie liée à la description des dieux est empruntée aux « rites sparagmatiques et omophagiques communs à de nombreuses religions primitives, mais plus particulièrement caractéristiques des sacrifices dionysiaques. Le corps de la victime est démembré et consommé »¹²⁰. Le ciel affamé cherche à se nourrir d'innocents humains.¹²¹ Cette « imagerie sinistre »¹²² montre bien la nature des dieux dans la pièce. Leur appétit, privé de raison, n'existe que pour harceler l'homme. Le « dieu vengeur » qui s'annonce par des tonnerres et qui ne fait que tester l'homme et le punit lorsqu'il commet la moindre infraction morale nous rappelle le Dieu de l'Ancien Testament.¹²³ Dans l'*Iphigénie* pourtant, la vengeance et violence divine va encore plus loin : elle ne se lie jamais à l'amour pour l'homme.¹²⁴ « Injustes, capricieux, impitoyables, les dieux sont, par surcroît, souvent sourds.

¹¹⁸ Acte I, scène I.

¹¹⁹ Acte V, scène dernière.

¹²⁰ Jacques-Henri Périvier, «Le problème du mal dans l'*Iphigénie* de Racine,» *French Forum* 14(2) : 149.

¹²¹ Achille se plaint du « ciel affamé » (V, III), Clytemnestre parle d'un « horrible festin » (IV, IV).

¹²² Terme empruntée à Périvier, «Le problème du mal», 150.

¹²³ Périvier («Le problème du mal,» 159) indique déjà à quel point il est difficile de distinguer la tradition grecque de la tradition biblique dans l'œuvre de Racine, car les deux types de dieux partagent quelques traits caractéristiques.

¹²⁴ La vocation d'Agamemnon de « quelque dieu plus doux » (I, IV) lorsqu'il s'oppose à Ulysse contre l'immolation de sa fille montre qu'il ne croit pas lui-même à l'existence d'une telle divinité. Son désespoir le mène à interpeller n'importe quel dieu qui pourrait montrer le moindre signe de douceur.

S'ils écoutent les plaintes des créatures et s'ils répondent à leurs prières, c'est uniquement pour mieux les accabler. »¹²⁵ Les personnages sont les jouets du ciel et en sont conscients, ils sont emprisonnés sur terre conformément la volonté des dieux.

Est-il cependant vrai que les personnages se soumettent entièrement aux dieux ? Ce qui suit examinera la position que prennent les personnages par rapport au ciel. Est-ce qu'ils restent immobiles dans leurs vies prédestinées ou montrent-ils néanmoins certains signes de résistance ou d'initiative personnelle? Cette analyse nous rapprochera au sens final du sacrifice.

2.1.2 L'expérience religieuse personnelle

Bien que la menace soit immanente et présente tangiblement à la pièce, les dieux montrent leur présence physiquement, le sacré ne remplit presque nulle part complètement la fonction qu'il remplissait dans l'antiquité mythologique, c'est-à-dire « l'oppression de l'innocence »^{126, 127}. La toute première réaction d'Agamemnon à la parole de l'oracle, condamnant sa fille, en témoigne déjà. La situation suscite un sentiment d'impuissance auprès d'Agamemnon. Sa première réaction à l'oracle, la plus spontanée, en est une de désespoir. D'abord son état d'esprit se traduit physiquement, puis aussi verbalement. Pour savoir exprimer des émotions trop profondes, innommables, il cherche du soutien chez des puissances supérieures. Ainsi les dieux deviennent des moyens à l'aide desquels la pièce peut « exprimer, en le poétisant et en l'élargissant, l'univers intérieur de ses personnages, [...] les dieux sont loin d'épuiser, l'essentiel de la substance et de la signification du mythe. »¹²⁸

Je sentis dans mon corps tout mon sang se glacer,
Je demurai sans voix, et n'en repris l'usage,
Que par mille sanglots qui se firent passage,
Je condamnai les dieux, et sans plus rien ouïr,
Fis vœu sur leurs autels de leur désobéir.¹²⁹

¹²⁵ Emy Batache-Watt, *Profils des héroïnes raciniennes* (Michigan : C. Klincksieck : 1976), 103.

¹²⁶ Dans l'acte I, scène V en cédant aux dieux, Agamemnon confirme que la fonction qu'ils occupent dans la mythologie ancienne, est aussi présente dans *l'Iphigénie* en disant :

Seigneur, de mes efforts je connais l'impuissance.
Je cède, et laisse aux dieux opprimer l'innocence,
La victime bientôt marchera sur vos pas.

¹²⁷ Delcroix, *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine : essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité dans La Thébaine, Andromaque, Iphigénie et Phèdre* (Paris : Nizet, 1970), 146.

¹²⁸ Defaux, "Violence et passion", 171.

¹²⁹ Acte I, scène I.

La vocation des dieux appartient dès lors au domaine de l'irrationnel, de l'intuitif et de l'émotionnel et pas toujours à la réalité physique de la vie humaine comme dans les mythes anciens. Le même fonctionnement trouve place à plusieurs reprises. Lorsque Clytemnestre et Iphigénie découvrent le plan d'Agamemnon, elles invoquent de même le ciel et les dieux¹³⁰. Etant confrontées à une situation devant laquelle elles restent impuissantes, elles invoquent la seule réalité qui pourrait donner une expression à leur désespoir.

Delcroix a analysé plus en détail la fonction du sacré dans la pièce et conclut notamment : « chaque fois la montée du sacré se greffe directement sur une exigence affective acculée à l'impuissance. »¹³¹ On a pu observer jusqu'ici que l'image des dieux occupe en fait deux positions dans la pièce. D'un côté les dieux sont le moteur du malheur dans la vie des personnages, ils ont un véritable effet sur l'intrigue. De l'autre les personnages les invoquent en maniant des émotions de désespoir et de vulnérabilité. L'expérience personnelle religieuse que ressentent les personnages dans de moments difficiles nuance déjà l'image unilatérale que le rôle du divin ne se montre que par la présence du dieu vengeur absolu.

2.1.3 Le dieu humain

On a vu jusqu'à maintenant que les passages dans lesquelles le divin est présent remplissent deux fonctions différentes. Premièrement l'image des dieux en est une de vengeance et cruauté. Leur courroux se montre physiquement à la fin de la pièce et ne peut pas être sous-estimé, ils influencent la vie de l'homme. Deuxièmement la foi des personnages prend la forme d'une expérience religieuse : en invoquant les dieux les situations de désespoir deviennent plus supportables.

Pourtant de cette façon certains passages attestant les dieux n'ont pas reçus une interprétation adéquate. Defaux note déjà que les dieux ne constituent rien d'autre que « des figures de style, des métaphores rebattues à l'aide desquelles les personnages désignent leurs passions et les extériorisent. »¹³² Cette citation nous aide à clarifier la fonction des passages restants.

L'extrait suggère que les dieux n'ont aucune importance réelle dans la pièce, qu'ils ne sont que des constructions exploitées par l'homme. En effet, certains éléments de la tragédie nous montrent que l'apparat divin ne relève pas toujours d'une force divine, mais qu'il peut être modifié par des interventions humaines. Quand Ulysse essaie de faire changer d'avis

¹³⁰ Acte 3, scène V.

¹³¹ Delcroix, *Le sacré*, 147.

¹³² Defaux, "Violence et passion," 170.

Agamemnon, il lui explique que Calchas a déjà répandu la nouvelle que les vents reviendraient. Il est remarquable qu'Ulysse suggère qu'il n'y aurait aucun problème pour Calchas de « laisser mentir les dieux ». Ces mots ne rendent l'existence des dieux pas moins crédible, mais prennent d'assaut l'oracle même. Il est bien probable que Calchas est en contact direct avec les dieux, il peut cependant transformer leur parole à son gré afin de manipuler ses auditeurs. Il ne reste qu'un « profane » comme Eriphile qui le remarque dans la scène finale.

A ses prédictions si l'effet est contraire,
Pensez-vous que Calchas continue à se taire,
Que ses plaintes, qu'en vain vous voudrez apaiser,
Laissent mentir les dieux, sans vous en accuser ?¹³³

De même Eriphile accuse la communauté de faire trop pour Iphigénie.¹³⁴ Si l'enjeu est assez important, le mot des dieux peut simplement être modifié. Le ton ironique du discours de la fille montre encore mieux que la volonté des dieux puisse bel et bien exister, sur terre, l'homme décide lui-même s'il veut obéir ou poursuivre ses propres intérêts.

Il est intéressant d'observer la position que prennent ces intérêts dans la vie de l'homme. Parfois ils sont considérés si importants, qu'ils commencent à coïncider avec la fonction des dieux, ils reçoivent le même statut sacré. Clytemnestre voit clair dans les motifs de son mari, et lui en reproche la férocité. Sa « soif de régner » devient pour le roi le seul dieu auquel il obéit.

Cette soif de régner, que rien ne peut éteindre,
L'orgueil de voir vingt rois vous servir et vous craindre,
Tous les droits de l'empire en vos mains confiés,
Cruel, c'est à ces dieux que vous sacrifiez.¹³⁵

De cette façon il faut consentir avec Defaux en décrivant les dieux comme une construction pour extérioriser les passions des personnages. Sa perspective reste cependant trop limitée en traitant chaque expression du divin comme « métaphorique ». On a vu que le rôle de la volonté des dieux ne peut pas être négligé. Bien que chaque personnage vive sa propre expérience religieuse, la cruauté garde son effet sur la vie terrestre. Cet effet doit néanmoins être nuancé car l'apparat divin sur terre reste pour une grande partie une construction humaine. L'homme sait ce que veulent les dieux, mais en entend ce qu'il en veut entendre. Il

¹³³ Acte I, scène III.

¹³⁴ Acte IV, scène I : Hé quoi ! ne vois-tu pas tout ce qu'on fait pour elle ?
On supprime des dieux la sentence mortelle.

¹³⁵ Acte IV, scène IV.

est guidé par son humanité et sacralise ses propres idéaux. La dynamique du sacré dans la pièce reste très complexe. Les mots d'Achille en clarifient une grande partie, finalement l'homme règne en maître sur le dénouement de sa propre vie :

Les dieux sont de nos jours les maîtres souverains,
Mais, Seigneur, notre gloire est dans nos propres mains.¹³⁶

Il n'écoute pas seulement les dieux divins, mais aussi ses propres dieux humains : les passions. Il évoque le divin en justifiant ses actions guidées par ses désirs personnelles. La dynamique du sacrifice ne se limite dès lors pas au terrain des dieux et doit encore être examinée de façon plus profonde. Pour cette raison le chapitre suivant traitera de la violence dans la communauté en Aulis.

2.2 Théâtre de la violence

Si on veut laisser de côté une interprétation purement divine, il faut d'abord examiner si la fonction sociale du sacrifice est de force dans *l'Iphigénie*. Comme abondamment analysé et expliqué dans la première partie de cette thèse, la présence de la violence est critique pour que le sacrifice puisse être expliqué comme préservateur de la communauté. Cette deuxième partie examinera par la suite le rôle que la violence joue dans la pièce de Racine.

2.2.1 La relation fondamentale

Contrairement à ce que beaucoup de critiques ont laissé remarquer, l'amour n'est pas le sujet principal de l'œuvre de Racine. La relation fondamentale dans les tragédies raciniennes ne prend que deux formes : celle de convoitise et celle d'autorité. Les relations amoureuses ne servent qu'à relever les rapports d'autorité. Pour cette raison Barthes a argumenté que le théâtre de Racine en est une de violence.¹³⁷

Tous les héros raciniens sont tenus enfermés dans la configuration générale d'une telle relation violente. Ils reçoivent leur place et fonction dans la pièce selon « leur degré d'émancipation par rapport à la figure la plus régressive de leur lignage »¹³⁸. Ils n'existent que par rapport à l'autre et en tirent même leur identité tragique. *L'Iphigénie* en forme une illustration claire.

¹³⁶ Acte I, scène II.

¹³⁷ Barthes, *Sur Racine*, 34-35.

¹³⁸ *Ibid.*, 21.

La figure d'Agamemnon prend la fonction que Barthes nomme le « Père ». Il est « cet autre dont le héros ne peut se séparer »¹³⁹. Son rôle ne dépend pourtant pas de son sexe ou de son sang. On ne renvoie pas au sens du père dans le sens familial, mais plutôt aux caractéristiques innées qu'emporte ce rôle. Par rapport à tous les autres personnages, il est la force autoritaire.

Son droit de Père lui permet d'être le propriétaire inconditionnel de la vie de sa fille et de sa femme. Il décide sur leurs choix à prendre et même sur leur vie. Après avoir renseigné Clytemnestre sur le mariage de leur fille, Agamemnon essaie d'éloigner sa femme de l'autel où trouvera place le sacrifice. Après avoir invoqué quelques arguments rationnels sans résultat, il décide de quitter la raison et de rappeler à sa femme sa position de Père en l'ordonnant brutalement. Bien qu'il essaie à tout prix de cacher son goût pour le pouvoir, il ne peut jamais le quitter. Le Père n'utilise des gens que pour atteindre son but final, l'objectification de sa femme en fait preuve. Clytemnestre n'est pourtant pas la femme idéale, elle obéit seulement aux ordres qui lui semblent raisonnables et utiles. La mort de sa fille ne l'est évidemment pas, c'est pourquoi elle va à l'encontre du Père.

J'avais plus espéré de votre complaisance.
Mais puisque la raison ne vous peut émouvoir,
Puisque ma prière a si peu de pouvoir,
Vous avez entendu ce que je vous demande,
Madame. Je le veux, et je vous le commande.
Obéissez.¹⁴⁰

Iphigénie, fille naïve, est complètement soumise à son père, le Père : elle l'adore¹⁴¹ et suit tous ses ordres¹⁴². Bref, elle accepte qu'il a « sur mon âme un trop juste pouvoir »¹⁴³. En retour il ne fait que traiter sa fille comme un objet qu'il possède. Contrairement à sa mère elle ne se défend pas et laisse son père abuser d'elle. Dans l'extrait, Iphigénie défend son père vis-à-vis des accusations d'Achille. Elle a bloqué ses toutes premières réactions d'injustice, de colère et d'angoisse et les remplacées par un sentiment de culpabilité.¹⁴⁴ La fille, étant confrontée avec la malignité du Père essaie quand même de le sauver. Elle prend la faute sur elle pour décharger l'image du bien absolu avec lequel le Père est associé.¹⁴⁵

Pourquoi me perdait-il, s'il pouvait me sauver?

¹³⁹ Ibid., 48.

¹⁴⁰ Acte III, scène I.

¹⁴¹ Acte II, scène II, 546.

¹⁴² Acte II, scène II, 554.

¹⁴³ Acte II, scène III, 596.

¹⁴⁴ Elle croit elle-même qu'elle « mérite » sa mort. (Acte V, scène II).

¹⁴⁵ Barthes démontre que toute la tragédie de Racine réside dans cet instant paradoxal. En se déportant entièrement dans son ombre, le héros sauve l'être du Père. (*Sur Racine*, 54-55).

J'ai vu, n'en doutez point, ses larmes se répandre.
Faut-il le condamner avant que de l'entendre ?
Hélas ! De tant d'horreurs son cœur déjà troublé
Doit-il de votre haine être encore accablé ?¹⁴⁶

La position que prend Agamemnon vis-à-vis d'Achille est aussi fondée sur la violence. Achille réagit encore plus agressivement que Clytemnestre à Agamemnon. De plus, il va encore plus loin pour Iphigénie, il n'hésite pas à se jeter dans une bataille physique en sauvant son épouse.¹⁴⁷ Il est néanmoins ironique que son combat ne vise pas seulement à détruire la force autoritaire du Père mais qu'il veuille la remplacer. Même si le pouvoir du roi n'est pas encore brisé, il essaie déjà d'imposer sa volonté à Iphigénie, qui est encore captive de la relation avec Agamemnon. La lutte de pouvoir entre les deux figures masculines de la pièce montre bien comment fonctionne le désir de garder les autres sous son contrôle, de remplir la fonction de « l'autre autoritaire » dans les relations de violence. Iphigénie mentionne déjà dans la septième scène du troisième acte que son père est jaloux d'Achille. La conversation animée entre Agamemnon et Achille montre encore mieux que les deux hommes sont pris dans une telle lutte pour le pouvoir. Achille est d'opinion que l'époux devrait recevoir tous les droits qu'appartenaient auparavant au père. Agamemnon, trop rongé par la jalousie, préfère finalement immoler sa fille que de la céder au héros prétentieux.¹⁴⁸

Agamemnon Et qui vous a chargé du soin de ma famille ?
Ne pourrai-je sans vous disposer de ma famille ?
Ne suis-je plus son père ? Êtes-vous son époux ?
Et ne peut-elle...
Achille Non, elle n'est plus à vous.
On ne m'abuse point par des promesses vaines.¹⁴⁹

La position de pouvoir qu'Achille cherche dans la relation avec Iphigénie, il la trouve déjà dans ses rapports avec Eriphile. Il est son Père. En la captivant, il a suscité un amour intense en elle. Même s'il la libère physiquement de sa position de captive, elle reste soumise à lui par ses émotions.¹⁵⁰ Leur relation est l'exemple par excellence de la relation fondamentale de

¹⁴⁶ Acte III, scène III.

¹⁴⁷ Selon Barthes il est le seul vrai héros racinien, car il sait qu'il veut rompre avec le pouvoir du Père, il n'en trouve simplement pas le moyen. (*Sur Racine*, 56). De même Mauron trouve en Achille « l'unique force virile luttant contre l'arrêt de mort ambigu » (*L'inconscient dans l'œuvre de Racine*, 133).

¹⁴⁸ Mauron suggère même qu'Agamemnon ressentirait une jalousie amoureuse par rapport à Achille. « Le crime collectif, inexplicité, que devait expier le sacrifice de la vierge, devient très précisément le crime du fils œdipien, l'offense au père à qui l'on veut ravir « sa » vierge » (*L'inconscient dans l'œuvre de Racine*, 136).

¹⁴⁹ Acte IV, scène V.

¹⁵⁰ Barthes explique que son amour relève d'un « Eros immédiat ». C'est un amour qui « naît brusquement ; sa génération n'admet aucune latence, il surgit à la façon d'un événement absolu, ce qu'exprime en général un passé défini brutal » (*Sur Racine*, 22).

violence dont Barthes parle. Il y a le côté de la convoitise et celui de la possession, qui lient les deux personnages étroitement.

Les relations dans *l'Iphigénie* relèvent donc de la violence exercée par le Père sur ses inférieurs, qui ne sont pas capables de s'en séparer à cause de l'amour qu'ils ressentent par rapport à lui. Dans la configuration de cette relation de violence, « l'autre est un corps entêté qu'il faut posséder ou détruire. Le radicalisme de la solution tragique tient à la simplicité du problème initial : toute la tragédie semble tenir dans un vulgaire *pas de place pour deux*. »¹⁵¹ A cause de l'espace limité de cette configuration dans lequel le tyran et le sujet tirent leur être de leur situation par rapport à l'autre, les deux *acteurs* de la relation entrent parfois en conflit. Le but de ce conflit est d'arracher l'identité à l'autre afin de briser la violence. La partie suivante examinera dans quelle mesure l'identité est problématisée dans *l'Iphigénie*.

2.2.2 Le problème de l'identité

Dans les rapports violents la forme du combat n'est pas l'affrontement mais plutôt un règlement de comptes. « Il s'agit en somme de faire vivre l'autre comme une nullité, de faire *exister*, c'est-à-dire durer, sa négation, il s'agit de lui voler continûment son être, et de faire de cet état dérobé le nouvel être [...] »¹⁵² Les deux personnages impliqués dans la relation se trouvent par la suite à plusieurs reprises confrontés à la question « Qui suis-je ? ». A cause de la violence les crises d'identité fleurissent partout dans la pièce.¹⁵³

La figure la plus « régressive » est sans aucun doute celle d'Iphigénie. Elle reste fidèle au Père à travers toute la pièce et ne montre aucune trace de résistance. Soudée à Agamemnon, elle reste « enveloppée dans sa substance » à travers l'intrigue.¹⁵⁴ La fille n'existe que par rapport à Agamemnon, elle tire son identité seulement de leur relation. C'est pourquoi elle ne le supporte pas si son père, en la revoyant en Aulide¹⁵⁵, ne la rassure pas de leur lien. A cause de son attitude réservée, Iphigénie a peur de perdre le facteur qui l'a déterminée jusqu'à ce point. Lorsque le plan du père de la sacrifier était dévoilé, la seule façon de se sauver d'une crise d'identité fatale est de nier la faute du père. Cela explique pourquoi elle se comporte soudainement de façon très hostile par rapport à Achille.¹⁵⁶ Quand ce dernier veut qu'elle

¹⁵¹ Barthes, *Sur Racine*, 36.

¹⁵² Barthes, *Sur Racine*, 38.

¹⁵³ *Ibid.*, 38-43.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 56.

¹⁵⁵ Acte II, scène II.

¹⁵⁶ Acte III, scène VI et acte V, scène II.

montre un peu de résistance, elle voit son identité menacée. En fait ce n'est pas autre chose qu'un mécanisme de défense.

Iphigénie se montre dès lors la victime idéale à la violence du Père. Or, pas tous les personnages n'y apportent le même degré de fidélité. Achille lui résiste le plus hardiment, suivi par Clytemnestre. Parce qu'ils se sentent intimidés par Agamemnon, ils essaient de lui voler son être, de provoquer en lui cette crise d'identité pour briser les liens violents et son autorité sur eux. Le nom est en cet égard l'arme de choix.

Dès le début la question du nom se pose. Arcas identifie Agamemnon comme « Roi, père, époux heureux, fils du puissant Atrée »¹⁵⁷ : ce sont tous les noms qu'utiliseront plus tard ses autres adversaires. En le redéfinissant continuellement Agamemnon est confronté à une crise d'identité liée à une crise de choix. Quel côté de sa personnalité doit-il faire confiance, quelle voix doit-il suivre?

Qu'il se sent déchiré entre le rôle du père et celui du roi commence par la vocation d'Iphigénie. Elle lui demande de revenir à son identité de père et par la suite de quitter celle de roi. Sa vocation fixe son être dans le rôle du père sans en tenir compte que le rôle du roi pourrait aussi faire partie de sa totalité humaine. La scène dont est prise l'extrait, dans laquelle père et fille se retrouvent après un temps de séparation, porte en soi les premières traces du déchirement intérieur d'Agamemnon. Quand Iphigénie ne l'appelle plus « père » mais « Seigneur », il essaie de sortir de la fixation de sa fille en l'appelant lui-même « ma fille »¹⁵⁸. La crise d'identité commence à se révéler peu à peu.

Hé, mon père, oubliez votre rang à ma vue.

Je prévois la rigueur d'un long éloignement.

N'osez-vous sans rougir être père un moment ?¹⁵⁹

Contrairement à la naïveté de la fille, Clytemnestre sait très bien à quel point son mari peut être déconcerté par de simples ruses rhétoriques. En fixant Agamemnon consciemment dans une certaine identité elle essaie de sauver la vie de sa fille. La scène suivante montre une mère furieuse qui confronte le père avec ses défauts parentaux. En parlant d'Iphigénie comme « sa » fille elle prive Agamemnon de tout droit paternel. Ce n'est pas seulement son identité de père qu'elle nie mais aussi celle d'époux. Qu'elle le fixe dans son rôle de roi est encore renforcé par la vocation (« Seigneur ») sur la règle suivante.

¹⁵⁷ Acte I, scène I.

¹⁵⁸ Acte IV, scène IV.

¹⁵⁹ Acte II, scène I.

S'il faut partir, ma fille est toute prête
Mais vous, n'avez-vous rien, Seigneur, qui vous arrête ?¹⁶⁰

Psychologiquement Agamemnon devient de plus en plus confondu. D'un côté il ne peut pas abandonner ses sentiments de père¹⁶¹, de l'autre il ne peut non plus accepter qu'on ne respecte pas son être de roi.¹⁶² Quand le moment est venu où il ne peut plus retarder la décision sur la vie de sa fille, sa crise atteint son apogée. Agamemnon n'a plus aucune idée de sa propre identité, il est privé de contact avec son être profond : il parle de lui-même comme il parlerait d'autrui et devient observateur vide de sa propre vie. De cette position il devient néanmoins capable de prendre la décision finale de laisser fuir sa fille.

Une mère m'attend, une mère intrépide,
Qui défendra son sang contre un père homicide.
Je verrai mes soldats, moins barbares que moi,
Respecter dans ses bras la fille de leur roi.¹⁶³

L'importance de l'appellation par l'autre et le nom utilisé à cette fin est déterminante pour conserver ou briser l'équilibre de la relation de violence. Quand Agamemnon abuse du nom d'Achille pour bloquer l'arrivée de sa fille en Aulis, Achille le subit comme un assaut direct contre son identité. Agamemnon essaie de réduire l'autre pour gagner en pouvoir sur lui. Le seul personnage qui ne peut pas être dominé à l'aide d'un effacement d'identité, est Eriphile. Elle n'a jamais reçu un nom de ses parents, car elle ne connaît pas son lignage et vit dans l'anonymat. Elle est définie par rapport à la société dans laquelle elle vit. Il n'est dès lors pas surprenant qu'à la fin de la pièce elle devient la victime de toute la communauté : elle servira comme bouc émissaire pour sauver les autres de « la Discorde maîtresse »¹⁶⁴. Le chapitre suivant examinera de quelle façon ce mécanisme de victimage mènera au sacrifice de l'*Iphigénie*.

2.3 Mécanismes de victimage

Dans *La violence et le sacré* Girard donne quelques critères dont devrait disposer la victime sacrificielle pour que le sacrifice réussisse. Son sacrifice est à la fois une substitution et une offre à tous les membres de la société. Cela implique que toute la communauté doit consentir avec l'immolation de la victime. Il n'est donc pas surprenant que celle-ci provient la plupart

¹⁶⁰ Acte IV, scène III.

¹⁶¹ « Grands dieux ! me deviez-vous laisser un cœur de père ? » (Acte IV, scène V).

¹⁶² Acte IV, scène VI montre bien comment il devient furieux si Achille ne reconnaît pas son identité de roi.

¹⁶³ Acte IV, scène VIII.

¹⁶⁴ Acte V, scène dernière.

du temps « des catégories extérieures ou marginales qui ne peuvent jamais tisser avec la communauté des liens analogues à ceux qui lient entre eux les membres de celle-ci. C'est tantôt leur qualité d'étranger, ou d'ennemi [...] qui empêchent les futures victimes de s'intégrer pleinement à cette communauté »¹⁶⁵. Ce chapitre démontrera de quelle façon le personnage d'Eriphile reste à la périphérie de la société et comment fonctionne le processus de victimage qui la rend « dramatiquement sacrificable »¹⁶⁶.

2.3.1 L'observateur éternel

Eriphile ne fait pas partie de la société en Aulide, elle n'est qu'une « étrangère, inconnue, et captive »¹⁶⁷. Après avoir été enlevée par Achille à Lesbos et laissée à Mycènes dans le palais d'Agamemnon, elle tenait compagnie auprès de la fille du roi. En venant en Aulide, soi-disant pour consulter Calchas sur son identité, sa position de captive sans ascendance la mènera finalement à son sort tragique.

Les mots qu'elle utilise montrent bien qu'elle ne fait pas partie de la société « aulidienne », qu'elle reste cependant coïncidée en une position d'observateur des vies des autres. Ce rôle d'observateur se révèle par l'usage fréquent des mots comme « les yeux », « voir » et « le regard » dans ses perceptions. Elle vit dans un monde construit par d'images des vies d'autres personnages, mais ne fait pas partie de ce monde elle-même. Arrivée en Aulide, elle est témoin des retrouvailles d'Agamemnon avec sa mère et fille sans être capable d'en faire partie. La tendance d'observer des moments des vies d'autres personnes et ensuite de s'en retirer entièrement, est intrinsèque au personnage d'Eriphile. Elle observe les situations comme il s'agissait de tableaux à analyser. Sa focalisation visuelle renforce sa position « d'outsider » parmi les Grecs en Aulide.

Ne les contraignons point, Doris, retirons nous,
Laissons-les dans les bras d'un père et d'un époux,
Et tandis qu'à l'envi leur amour se déploie,
Mettons en liberté ma tristesse et leur joie.¹⁶⁸

Les images qu'Eriphile enregistre ne se trouvent pas nécessairement dans le présent immédiat. Elle revit également ce monde d'images par le biais de ses souvenirs. Ainsi son amour pour

¹⁶⁵ Girard, *La violence et le sacré*, 27-28.

¹⁶⁶ Gliksohn, *Iphigénie*, 98.

¹⁶⁷ Acte II, scène I.

¹⁶⁸ Acte II, scène I.

Achille est nourri en se rappellent sans cesse au premier moment qu'elle l'a vu.¹⁶⁹ Ce moment dépend également du regard. En détournant ses yeux, rien ne se passait. La courte phrase « Je le vis » met l'accent sur le caractère imprévu et bouleversant du simple regard, qui provoque en elle toute une série de réactions physiques émotionnelles. L'impact qu'a eu cette image d'Achille guidera ses actions à travers toute la pièce.

J'entrai dans son vaisseau, détestant sa fureur,
Et toujours détournant ma vue avec horreur.
Je le vis. Son aspect n'avait rien de farouche.
Je sentis le reproche expirer dans ma bouche.
Je sentis contre moi mon cœur se déclarer,
J'oubliai ma colère, et ne sus que pleurer.
Je me laissai conduire à cet aimable guide.
Je l'aimais à Lesbos, et je l'aime en Aulide.¹⁷⁰

Eriphile n'est pas seulement exclue de la communauté, mais aussi du temps, car « le passé redevient présent sans cesser pourtant d'être organisé comme un souvenir : le sujet vit la scène sans être submergé ni déçu par elle »¹⁷¹. L'image est toujours répétée, elle ne peut toutefois pas la dépasser : elle reste coïncidée dans cette position d'observateur de laquelle elle n'est pas capable de sortir car le passé est devenu sa réalité.

2.3.2 La culpabilité

Un autre facteur qui aide à faire retourner toute la communauté contre une seule fille, est de la rendre aussi coupable que possible. En premier lieu ses actions révèlent sa personnalité rancuneuse et cruelle : elle ment sur ses motifs de venir en Aulis, elle damne la relation d'Achille et Iphigénie et elle dénonce la fuite de la reine et sa fille à Calchas pour qu'Iphigénie n'éviterait pas son sacrifice.

Le texte alerte le lecteur immédiatement sur le contraste qui existe contre Eriphile et Iphigénie. Il est frappant que le personnage d'Eriphile se lie toujours aux descriptions péjoratives tandis que la fille du roi est portée aux nues. La fille vertueuse et heureuse se met

¹⁶⁹ Eriphile mentionne le même souvenir pour la deuxième fois à Iphigénie, en mettant la même focalisation sur le regard :

Moi j'aimerais, Madame, un Vainqueur furieux,
Qui toujours tout sanglant se présente à mes yeux,
Qui la flamme à la main, et de meurtres avide
Mit en cendres Lesbos... » (Acte II, scène V)

¹⁷⁰ Acte II, scène I.

¹⁷¹ Barthes, *Sur Racine*, p. 29.

en opposition à un être extrêmement jaloux et rancunier qui est destiné à « une noire destinée »¹⁷² et à la tristesse. Tout de même « du point de vue de l'origine du mal [...] on est conduit à faire d'Iphigénie et d'Eriphile l'allégorie d'un seul et même être »¹⁷³ : elles partagent la même ascendance, le même nom et le même destin. Le motif du double renforce encore la culpabilité d'Eriphile. Ce n'est qu'en la comparant à Iphigénie qu'on se rend compte de son être coupable et qu'on accuse son « double sombre »¹⁷⁴ à la mort.

Toute la société consent finalement l'immolation d'Eriphile. Même si les soldats croient qu'ils la tuent pour qu'ils puissent partir en guerre, la fonction sous-jacente du sacrifice est de purifier cette société de la violence. L'extrait montre que toute la société soutient son sacrifice, un critère indispensable pour le succès de la fonction sociale.

On admire en secret sa naissance, et son sort.
Mais puisque Troie enfin est le prix de sa mort,
L'armée à haute voix se déclare contre elle,
Et prononce à Calchas sa sentence mortelle.¹⁷⁵

La fille d'Hélène est la victime par excellence par son ascendance inconnue, elle se trouve hors de la société, même hors du temps. De plus elle s'est faite coupable par ses actions, il s'agit d'une culpabilité fort renforcée par contraste avec l'être pur d'Iphigénie. Tous la sacrifieront au succès du clan. « Eriphile, la mauvaise fille, la noire Iphigénie, reçoit le coup fatal où toute agressivité se décharge, tandis que la blanche Iphigénie est sauvée »¹⁷⁶.

2.3.3 Sauver le Père

Finalement la société a besoin d'un bouc émissaire pour pouvoir quitter la tragédie. Cette tragédie « fixée dans le personnage d'Eriphile »¹⁷⁷ sera surpassée par les autres personnages une fois l'intruse immolée. Péruvier affirme qu'en tuant Eriphile, et pas Iphigénie, la tragédie sauve l'image des dieux. Eriphile est une coupable, les dieux sont donc justes d'exiger son sacrifice.¹⁷⁸ Par ailleurs, le sacrifice ne sauve pas seulement l'image des dieux, il fait beaucoup plus que ça. Il règle également le problème de la culpabilité du Père. Par une mauvaise fois, la société choisit de nier l'être mauvais d'Agamemnon. En fixant toute la faute sur Eriphile, en l'excluant jusqu'à sa mort, « les autres peuvent respirer, vivre, quitter la

¹⁷² Acte V, scène dernière.

¹⁷³ Péruvier, "Le problème du mal," 163.

¹⁷⁴ Terme de Mauron.

¹⁷⁵ Acte V, dernière scène.

¹⁷⁶ Mauron, *L'inconscient*, 132.

¹⁷⁷ Barthes, *Sur Racine*, 110.

¹⁷⁸ Péruvier, *Le problème du mal*, 162-163.

tragédie, personne n'est plus là pour les regarder : ils peuvent mentir en commun, célébrer le Père comme un Droit naturel, jouir du triomphe de leur bonne conscience »¹⁷⁹.

La fixation du problème sur la figure d'Eriphile n'est en réalité qu'un palliatif. Sa sortie aidera la société à fonctionner jusqu'à ce qu'une autre question tragique se présente. La figure du Père gardera toujours sa position autoritaire : en immolant Eriphile on ne tue qu'un symptôme de la maladie qui est la violence du Père. Bien que la fonction sociale du sacrifice semble remplie en arrêtant le combat entre les troupes d'Agamemnon et les troupes d'Achille, la violence reste présente dans la société de façon sous-jacente sous la forme de la relation fondamentale. Voici le cercle vicieux sur lequel est basé le théâtre racinien : même si l'on succède à éliminer la force autoritaire du Père, la violence trouvera toujours d'autres sols nourriciers. Le Père « est un fait primordial, irréversible, »¹⁸⁰ il se trouve hors du temps et est immortel. Il s'agit en quelque sorte d'un trait de caractère humain qui ne peut pas être exterminé mais qui trouvera pour toujours de nouvelles victimes.

¹⁷⁹ Barthes, *Sur Racine*, 60.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 48.

Conclusion comparatiste

Maintenant que nous avons examiné séparément comment fonctionne le sacrifice dans les deux pièces, il est temps d'en synthétiser les plus grandes différences et ressemblances. En confrontant les deux tragédies, il deviendra plus simple de déterminer en quoi réside leur idiosyncrasie. Les deux pièces, à première vue fort semblables, ne fonctionnent pas de la même façon. Cette comparaison pourrait relever la dynamique tragique profonde de chacune d'entre eux.

Le divin

Concernant le rôle du divin, les tragédies partagent certains traits de caractère, mais diffèrent sur un niveau plus profond. Les deux ont besoin de l'arrière-fond de la mythologie pour transmettre le message au lecteur qu'il s'agit d'un ouvrage qui s'inscrit dans une tradition antique. De cette façon leurs intrigues gagnent immédiatement une valeur éternelle. On ne peut cependant pas laisser tomber la structure globale dans laquelle cette tradition s'inscrit : le surnaturel. Bien que le seul moyen de se greffer sur cette tradition ancienne soit d'inclure le divin, son rôle est problématisé dans les deux tragédies.

L'Iphigénie à Aulis rejette tout l'apparat divin. Les personnages se moquent de l'oracle, se montrent sceptique par rapport à l'existence du surnaturel et n'utilisent des vocations aux dieux que de façon rhétorique. La parole de Calchas ne fait que suggérer le sacrifice, aucun désastre ne trouvera lieu si Agamemnon n'immole pas sa fille. *L'Iphigénie* au contraire porte en soi un réseau religieux plus tangible. Les dieux montrent leur présence physiquement et la parole de Calchas n'est plus de suggestion, il s'agit d'une loi rigoureuse. Néanmoins la pièce se focalise surtout sur la perspective de l'homme. Les dieux peuvent beau montrer leur volonté, l'homme décide lui-même ce qu'il en fait. Que le divin ne se trouve pas au centre d'intérêt soit également démontré par l'expérience religieuse personnelle que vivent les personnages. En trouvant en la religion un soutien à la réalité insupportable, l'homme exploite l'apparat divin à son propre avantage.

En montrant comment l'homme est confronté à la Nécessité, qui ne provient plus du surnaturel mais du monde de l'expérience, la focalisation des deux pièces se met sur ce que fait le malheur avec l'humanité. Comment l'homme réagit-il aux conflits ? Comment fonctionne-t-il par rapport aux autres ? Que fait-il en confrontation avec des idées contraires ?

L'*Iphigénie à Aulis* comme l'*Iphigénie* cherchent à mettre à nu la condition humaine. Bien qu'ils traitent le divin d'une toute autre façon, le sacrifice doit être interprété de la même perspective, celle de Girard. La fonction sociale, qui vise à assurer l'existence de la communauté, ne peut être nécessaire qu'en cas où la violence menace la société. On peut facilement constater que la violence est présente dans les deux tragédies, elle opère néanmoins différemment dans les deux cas.

La violence et l'échec du sacrifice

L'opposition entre l'intérêt de l'individuel d'un côté et celui de la masse de l'autre est un thème récurrent dans chacune des tragédies. Dans l'*Iphigénie à Aulis* elle fonctionne comme moteur de la violence : le choix impossible d'Agamemnon entre la vie de sa fille ou le départ de ses troupes, et l'indécision qui en suit, provoque de situations de plus en plus tendues. La tension augmentée menaçante a besoin de la fonction conductrice du sacrifice. Le mélange des rituels de mariage et de sacrifice symbolisent le conflit entre l'intérêt public et l'intérêt privé. Leur fusion absolue à la fin de la pièce ne sauve pourtant pas la communauté de la violence, un échec du sacrifice a eu lieu. La chaîne de représailles continue à se répandre à cause de « l'insacrifiabilité » de la victime et la perversion du rituel sacrificiel par des convoitises terrestres.

L'*Iphigénie* peut beau porter sur scène une victime extrêmement sacrificiable – Eriphile répond à tous les critères - le sacrifice ne peut non plus remplir sa fonction de conducteur. La violence est trop ancrée dans la dynamique de la pièce. La relation fondamentale de la tragédie en est une de violence : la figure du Père soumet l'autre à sa volonté. Il n'y a cependant pas de place pour deux, les deux acteurs essaient continuellement à expulser l'autre. Ce n'est que pour sauver l'image de cette figure de Père qu'on sacrifie Eriphile. Il faut à tout prix faire coïncider le Père avec le Bien Absolu. Cette dynamique morbide rassure l'existence de la violence, la pièce ne sortira jamais de ce cercle vicieux du « théâtre de la violence ». Son être intrinsèquement violent est rassuré par l'immortalité et intemporalité de la figure du Père.

Le sacrifice ne purifie pas la violence impure présente dans les deux sociétés à cause de deux raisons différents. Dans l'*Iphigénie à Aulis* le rituel sacré est souillé par les passions humaines tandis que la raison d'échec dans l'*Iphigénie* est enfermée dans l'essence violente de la pièce. Depuis son début elle n'a aucune possibilité de réussite. Dans cet égard on pourrait dire que la tragédie euripidienne est plus tragique, elle avait une chance à la purification, la brutalité des passions humaines l'a néanmoins étouffée.

L'image de l'homme pessimiste

Nos tragédies étalent dès lors toutes les deux une image de l'homme très pessimiste. Elles montrent comment même le héros mythique tombe toujours en proie à ses désirs humains et comment son côté égocentrique met en péril toute la société. Les parallèles qu'on peut retrouver entre les esprits de temps d'Euripide et Racine - l'esprit d'une société changeante, le fond de la guerre, bref la perte de l'importance des idéaux héroïques – pourraient avoir poussé les deux tragédiens à choisir le même mythe destructeur. Le mythe d'Iphigénie forme le point de départ idéal pour montrer la faiblesse humaine. Le divin problématisé, toute responsabilité tombe sur les épaules de l'homme. Le cas extrême du choix de sacrifier une fille innocente constitue l'arrière-fond idéal en détruisant l'image de l'homme finalement, car des situations extrêmes mènent sans aucun doute à des réactions extrêmes. Quoi qu'il en soit, Euripides et Racine se servent du mythe différemment, mais parviennent finalement à transmettre le même message universel.

Bibliographie primaire

Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset , 1972.

Jouan, François, trad. *Euripide. 7,1: Iphigénie à Aulis*. Paris: Belles Lettres, 1983.

Racine, Jean. *Œuvres Complètes, tome I: Théâtre-Poésie*, édité par R. Picard. Paris: Gallimard, 1951.

Bibliographie secondaire

Adam, Antoine. *Le théâtre classique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1940.

Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1963.

Batache-Watt, Emy. *Profils des héroïnes raciniennes*. Michigan: C. Klincksieck, 1976.

Bonnechere, Pierre. "Le sacrifice humain grec, entre norme et anormalité." Dans *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne. Actes du XIe colloque du CIERGA*, édité par Pierre Brulé, 189-212. Seraing: Adpress, 2009.

Conacher, D.J. *Euripidean Drama: Myth, Theme, and Structure*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.

De Romilly, Jacqueline. *La modernité d'Euripide*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

Defaux, Gerard. "Violence et passion dans l'*Iphigénie* de Racine." *French Forum* 9(2), 1984: 162-180.

Delcourt, Marie. *La vie d'Euripide*. Paris: Gallimard, 1930.

Delcroix, Maurice. *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine: essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité dans La Thébàïde, Andromaque, Iphigénie et Phèdre* (Paris: Nizet, 1970).

England, Edwin Bourdieu. *The Iphigeneia at Aulis of Euripides*. London, 1891.

Foley, Helene P. "Marriage and sacrifice in Euripides' *Iphigeneia in Aulis*." *Arethusa* Vol. 15, 1982: 159-180.

Girard, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset, 1978.

Gliksohn, Jean-Michel. *Iphigénie: de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.

Henrichs, Albert. "Let the good prevail: perversions of the ritual process in Greek tragedy." Dans *Hellenic studies 3. Greek ritual poetics*, édité par Dimitrios Yatromanolakis et Panagiotis Roilos, 189-198. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Hughes, Dennis. *Human sacrifice in ancient Greece*. London: Routledge, 1991.

Jaouën, Françoise. "Iphigénie: poétique et politique du sacrifice." *Littérature* 103, 1996: 3-19.

Mauriac, François. *La vie de Racine*. Paris: Grasset, 1934.

Mauron, Charles. *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*. Genève: Slatkine, 1986.

Michelakis, Pantelis. *Euripides: Iphigenia at Aulis*. London: Gerald Duckworth & co, 2006.

Mornet, Daniel. *Histoire de la littérature française classique 1660-1700: ses caractères véritables, ses aspects inconnus*. Paris: Colin, 1940.

Page, Denys Lionel. *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*. Oxford, 1934.

Parmentier, Léon. "L'Iphigénie à Aulis d'Euripide." *Académie royale de Belgique, Bulletins de la classe des lettres* 5e série , nr. XII, 1926: 266-73.

Pérvier, Jacques-Henri. "Le problème du mal dans "l'Iphigénie" de Racine." *French Forum* 14 (2), 1989: 147-171.

Rabinowitz, Nancy Sorkin. *Anxiety veiled: Euripides and the Traffic in Women*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

Smith, Wesley D. "Iphigenia in Love." Dans *Arktouros: Hellenic Studies presented to Bernard M.W. Knox on the occasion of his 65th birthday*, édité par Glen W. Bowersock, Walter Burkert et Michael C.J. Putnam, 173-180. Berlin: Walter de Gruyter, 1979.

Snell, Bruno. "From Tragedy to Philosophy: Iphigenia in Aulis." Dans *Oxford Readings in Greek Tragedy*, édité par Erich Segal, 396-405. Oxford: Oxford University Press, 1983.

Wygant, Amy. "Fire, Sacrifice, Iphigénie." *French Studies Vol.60(3)*, 2006: 305-319.

Zeitlin, Froma I. "The ritual world of Greek tragedy." Thèse de doctorat, Columbia University, 1970.

