Édition avec dossier

Racine

Iphigénie

Présentation
par Marc Escola

GF

Racine
Iphigénie

La guerre de Troie aura-t-elle lieu ? Après l'enlèvement d'Hélène, les Grecs sont confrontés à la colère des dieux qui retiennent leurs navires. Pour les apaiser, Agamemnon doit donner sa fille en offrande. La course d'Iphigénie vers la mort a déjà commencé, mais il est encore possible de l'interrompre…

Dans cette récriture d'Euripide, Racine change avec audace la nature du drame et soustrait Iphigénie à son fatal destin.

Dossier

1. D'Aulis en Tauride : Iphigénie sacrifiée, Iphigénie sacrifiante
2. Le tragique du sacrifice
3. Le vraisemblable racinien : deux spectateurs contemporains
4. Les dénouements : de la « merveille » au sublime
5. Au nom du père
6. Les amants d'Iphigénie

Présentation, notes, dossier, lexique, chronologie et bibliographie par Marc Escola

Texte intégral

Illustration : Virginie Berthemet

© Flammarion

GF Flammarion

194

Iphigénie

Du même auteur
dans la même collection

Andromaque (édition avec dossier).
Bajazet.
Bérénice (édition avec dossier).
Britannicus (précédée d'une interview de François Taillandier).
Phèdre (édition avec dossier, précédée d'une interview d'Éliette Abécassis).
Les Plaideurs (édition avec dossier).
Théâtre I : La Thébaïde. Alexandre le Grand. Andromaque. Les Plaideurs. Britannicus. Bérénice.
Théâtre II : Bajazet. Mithridate. Iphigénie. Phèdre. Esther. Athalie.

RACINE

Iphigénie

●

PRÉSENTATION
DOSSIER
CHRONOLOGIE
BIBLIOGRAPHIE
LEXIQUE

par Marc Escola

GF Flammarion

© Flammarion, Paris, 1998.
Édition corrigée et mise à jour en 2019.
ISBN : 978-2-0814-5079-0

Présentation

La guerre de Troie aura-t-elle lieu ? « Tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune » : le rideau se lève sur ce silence nocturne, sur un temps immobile suspendu aux hésitations d'Agamemnon ; la course d'Iphigénie vers la mort a déjà commencé, mais il est encore possible de l'interrompre. Faut-il sacrifier Iphigénie ? L'alternative, notait Roland Barthes, « ne souffre aucune issue imprévue, aucune issue *inventée* : c'est oui ou c'est non. Or, Racine (et c'est là le sens profond de l'œuvre, sa *nouveauté,* comme la Préface le souligne), Racine donne à ce dilemme une issue non tragique [1] ». Car, si c'est bien le dilemme tragique hérité d'Euripide qui fait le *sujet* d'Iphigénie, le dramaturge classique a cherché à sauver à la fois son personnage et le tragique du dénouement en immolant à l'acte V un personnage inventé. Immoler Ériphile, « c'est sauver la signification du meurtre sans en assumer l'absolu », poursuivait Barthes, avant de conclure : « sans Ériphile, *Iphigénie* serait une très bonne comédie ».

Le texte du spectateur

Il n'est pas de tragédie classique dont le sujet soit délibérément inventé : le théâtre au XVII^e^ siècle est un art de

1. *Sur Racine*, 1960 ; rééd. Seuil, 1963, « Points », p. 109.

la récriture ou, en termes classiques, de l'*imitation*. Peut-être est-ce aussi un art de la *variante :* les dramaturges reçoivent de la tradition antique, histoire ou mythologie, des histoires consacrées ; ces *sujets* dramatiques qui figurent au répertoire du public sont aussi bien des sujets d'exercice, susceptibles de variations, dont il est toujours possible de proposer une autre version.

La récriture à l'âge classique

S'intéresser à la récriture classique, c'est se déprendre d'abord du culte de l'originalité radicale qui fait le fonds de notre idéologie, encore romantique, de la création. Mais ce n'est pas davantage s'abîmer dans la quête des « sources » : la confrontation d'une création classique à son modèle ou à son pré-texte antique n'a de sens que si l'on envisage l'une et l'autre comme deux moments du développement de la signification d'un même sujet. C'est à un tel examen qu'en appelait naguère Paul Bénichou, qui rappelait d'abord le primat du sujet dans la théorie théâtrale classique en invitant les critiques modernes à une analyse poétique des œuvres [1] :

> On dira que les sujets d'une tragédie et la façon dont un auteur les a repris ou modifiés, ne sont pas cette tragédie, à beaucoup près. Mais ce n'en est pas non plus une part négligeable. Racine, assure-t-on, disait sa tragédie faite quand il n'avait plus que les vers à faire. Si le mot est authentique, il faut entendre que, pour Racine, la conception du drame et sa distribution étaient l'étape essentielle du travail créateur,

1. *L'Écrivain et ses travaux*, « Tradition et variantes en tragédie », José Corti, 1967, p. 169. Fondement de la théorie littéraire, la « poétique » s'intéresse aux modalités de la production des textes, leur « fabrication » (*poiein* : « faire »). On verra, dans notre Dossier, p. 173 *sq.*, que les lecteurs contemporains de Racine procédaient à une telle analyse, strictement poétique, sans jamais se livrer à une « interprétation » (politique, psychologique, thématique…) de la pièce.

> la seule du moins où il eût à délibérer et à choisir et où il risquât de se tromper gravement, la diction – comme on disait alors – ou le vêtement poétique étant au contraire assurés d'être ce qu'ils devaient être sous sa main. Conception dans un cas, don ou talent dans l'autre. La critique en tout cas n'a nul intérêt à démentir Racine : la disposition des matériaux dans une œuvre tragique lui sera toujours plus accessible que le je ne sais quoi du vers, qui continue de résister, si cruellement, à ses tentatives d'analyse. Il n'est d'ailleurs pas question d'examiner tout l'arrangement de détail de la matière tragique, auquel le mot de Racine fait allusion, mais seulement ce qui en fait la première charpente : la situation réciproque des personnages, la couleur dominante de la personnalité prêtée à chacun, et les actions fondamentales dont l'auteur a composé son drame.

Paul Bénichou esquissait ainsi le programme de ce qu'on pourrait appeler une « archéologie des variantes » [1] :

> […] Considérons donc les chefs-d'œuvre [du théâtre classique] comme des remaniements autant que comme des créations. Ces histoires dès longtemps consacrées, où vivent des personnages d'avance connus, sont comme des sujets d'exercice que le public propose incessamment aux auteurs en leur demandant de les repenser à l'usage du présent. Ce que chaque version apporte n'a son plein sens que par rapport aux autres. […] Chacune s'éclaire par comparaison avec toutes, car elles font partie, dans la tradition, d'un même ensemble. Une tentative aide à comprendre l'autre, même quand leurs auteurs se sont ignorés. Il ne s'agit pas ici des sources d'une œuvre dans d'autres œuvres, mais d'un *sujet* qui développe sa signification à travers toutes les œuvres où il a été traité. […] Il suffit de supposer que l'ensemble des orientations et innovations adoptées a pu être pressenti

1. *Ibid.*, p. 169. Le « mot » auquel P. Bénichou a fait allusion plus haut est attribué à Racine par Louis Racine, le fils du dramaturge : « quand il avait lié toutes les scènes entre elles, il disait : *Ma tragédie est faite*, comptant le reste pour rien » ; cf. le texte de présentation à notre édition de *Bérénice*, GF-Flammarion, 2013 [1997].

comme possible par chacun à partir du fonds commun à tous. Toute la question est alors de savoir ce qu'ont signifié, pour l'auteur et pour son public, et le sujet lui-même, et les variantes choisies dans chaque cas de préférence à d'autres.

On ne lira donc pas exactement l'*Iphigénie* d'Euripide comme la « source » de l'*Iphigénie* de Racine : il s'agira plutôt de voir ce que Racine et Euripide retiennent du sujet d'Iphigénie, de quelles possibilités dramatiques celui-ci se trouve potentiellement riche, quels ont été les *possibles* effectivement exploités par l'un et/ou l'autre des deux dramaturges, lesquels ont été refusés. Une telle confrontation pousse en effet à examiner aussi bien les solutions retenues que celles qui ont été écartées, et la scène refusée s'avère parfois plus importante pour l'intelligence d'une structure dramatique que celle qui a été finalement adoptée. En d'autres termes, Euripide et Racine se trouvent avoir écrit deux tragédies parmi les *Iphigénies* possibles. On verra qu'il en est bien d'autres.

Le principe des « acheminements »

La doctrine classique énonce, aux côtés des très fameuses « unités » de temps, de lieu et d'action, les règles de l'*invention* pensée comme appropriation d'un texte antérieur, ou plus exactement comme transformation d'un texte dans un autre dont le sujet doit être reconnu et le traitement inédit (reconnu *comme* inédit). Dans son *Discours de la tragédie* [1], où Corneille procède,

1. P. Corneille, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire*, *Trois Discours*, éd. B. Louvat et M. Escola, GF-Flammarion, 1999, p. 115-116. Ces trois *Discours* figuraient en Préface de l'édition des *Œuvres* publiée en trois volumes par Corneille lui-même en 1660 : ils forment la *Poétique* de Corneille. C'est sur une analyse détaillée de ces mêmes *Discours* que G. Forestier a fondé sa méthode de « génétique théâtrale » (*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, 1996) dont notre analyse s'inspire.

en 1660, à une relecture de la *Poétique* d'Aristote à la lumière de sa propre pratique théâtrale, l'illustre prédécesseur de Racine s'interrogeait sur la marge de manœuvre consentie au dramaturge dans la production de « variantes » :

> L'autre question, s'il est permis de changer quelque chose aux Sujets qu'on emprunte de l'Histoire ou de la Fable [1], semble décidée en termes assez formels par Aristote, lorsqu'il dit, *qu'il ne faut point changer les Sujets reçus et que Clytemnestre ne doit point être tuée par un autre qu'Oreste, ni Ériphyle* [2] par un autre qu'Alcméon. Cette décision peut toutefois recevoir quelque distinction et quelque tempérament [3]. Il est constant [4] que les circonstances, ou si vous l'aimez mieux, les moyens de parvenir à l'action demeurent en notre pouvoir. L'histoire souvent ne les marque pas, ou en rapporte si peu qu'il est besoin d'y suppléer pour remplir le Poème : et même il y a quelque apparence de présumer [5] que la mémoire de l'Auditeur, qui les aura lues autrefois, ne s'y sera pas si fort attachée, qu'il s'aperçoive assez du changement que nous y aurons fait, pour nous accuser de mensonge ; ce qu'il ne manquerait pas de faire s'il voyait que nous changeassions l'action principale. Cette falsification serait cause qu'il n'ajouterait aucune foi à tout le reste ; comme au contraire il croit aisément tout ce reste quand il

1. La mythologie.

2. Corneille se réfère ici au chapitre XIV de la *Poétique* d'Aristote (1453b22). On ne confondra pas le personnage d'Ériphyle, tuée par son fils Alcméon pour venger la mort de son père (Amphiaraos) dans une tragédie qui ne nous a pas été conservée, avec l'Ériphile inventée par Racine pour l'action secondaire de sa pièce. Dans l'*Oreste* d'Euripide ou l'*Électre* de Sophocle, Clytemnestre est tuée par son fils Oreste qui venge ainsi la mort d'Agamemnon, assassiné par Clytemnestre et Égisthe à son retour de Troie : c'est un autre épisode de la légende des Atrides, qui précède celui d'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide, et auquel Racine fait lui-même allusion, aux V. 1654 et 1662, ainsi que dans la Préface. Cf. Dossier, p. 155 *sq.*

3. La règle souffre des exceptions et des accommodements.

4. Il est certain.

5. On peut à bon droit supposer que.

> le voit servir d'acheminement à l'effet qu'il sait être véritable et dont l'histoire lui a laissé l'impression.

Le dénouement pour Corneille, qui se fait ici l'interprète de la doctrine classique, ne peut être modifié : d'abord parce qu'il est généralement connu du spectateur qui peut bien avoir oublié le détail de l'intrigue mais non pas sa conclusion ou son terme ; ensuite parce que la fidélité au dénouement connu vient cautionner à rebours les inventions du dramaturge qui a pu mettre à profit les silences de l'histoire ou de la fable sur tel ou tel détail pour promouvoir de nouvelles « circonstances » : pour peu que l'on rejoigne l'événement final dont le spectateur a gardé la mémoire, tous les « acheminements », fussent-ils inédits, se trouvent validés. Le plaisir esthétique classique est ainsi un plaisir de la reconnaissance tout autant que de la surprise ; tout le temps de la représentation, le spectateur confronte le texte dramatique à son propre « texte » – la trame du sujet telle qu'elle figure au répertoire de la mémoire commune –, et le plaisir consiste à évaluer comment le dramaturge a su trouver une « voie » inédite pour donner au conflit une issue par avance connue.

La catastrophe d'*Iphigénie*

C'est en fonction de cette règle, à laquelle Corneille a sans doute donné sa meilleure formulation, que l'on doit mesurer l'audace de Racine dans le « changement » apporté au dénouement de la pièce d'Euripide, indubitablement connu de ses spectateurs : au lieu du sacrifice attendu, on assiste au suicide d'un personnage inventé « substitué » *in extremis* au personnage éponyme, Ériphile se révélant être l'Iphigénie réclamée par l'oracle. Comment comprendre que Racine ait pu prendre ainsi, en connaissance de cause, le risque de discréditer toute

l'action en modifiant précisément ce qui devait, selon la poétique classique d'Aristote à Corneille, demeurer intangible ? En 1640 encore, soit une génération en amont, un autre des grands rivaux de Corneille, Jean de Rotrou, pouvait donner avec une *Iphigénie* respectueuse du dénouement original l'une des plus belles pièces du premier XVII^e^ siècle [1].

Les jugements contemporains sur l'*Iphigénie* racinienne qui nous ont été conservés se font l'écho du trouble ressenti par le premier public devant cette violation délibérée des lois de la récriture : la « catastrophe » d'*Iphigénie*, le ressort même du dénouement, a été partout condamnée, note un critique anonyme [2], si bien que, lors de l'édition de la pièce, Racine ne pouvait pas manquer de justifier et l'invention d'Ériphile et le changement apporté au dénouement.

La Préface de 1675, comme celle de *Bérénice*, a des mots sans doute trop décisifs pour n'être pas suspecte :

> Quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie ? Et quelle apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine, et par une métamorphose, qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous ?

Dans l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, la pièce s'achevait en effet sur le sacrifice d'Iphigénie, mais non pas sur une mort sanglante puisqu'à l'instant fatal la princesse est enlevée par Artémis qui lui substitue sur l'autel une biche ;

---

1. On lira dans notre Dossier, p. 189 *sq.*, 207 *sq.*, 212 *sq.* et 214 *sq.* les meilleures scènes de cette récriture, ainsi que quelques extraits de l'*Iphigénie* de Leclerc et Coras créée pour faire échec à celle de Racine en 1675, p. 192 *sq.* et 213 *sq.*

2. *Remarques sur l'Iphigénie de Monsieur Racine* (1675) ; nous publions l'essentiel de ce texte dans notre Dossier, p. 173.

avec *Iphigénie en Tauride*, Euripide donne d'ailleurs une « suite » à l'épisode d'Aulis [1] : transportée en Tauride au terme de cet enlèvement, Iphigénie devient la prêtresse d'un culte barbare, où elle est amenée à consacrer pour le sacrifice tous les étrangers abordant le rivage du royaume taure (et bientôt son propre frère : Oreste). Le dénouement original tenait donc du merveilleux païen et supposait techniquement une « machine ».

Si l'on en croit Racine, c'est au nom à la fois des « bienséances » et de la vraisemblance qu'il s'est imposé de modifier ce dénouement au risque de violer le texte du spectateur (en rendant *désormais* impossible une *Iphigénie en Tauride*) [2] : le public contemporain n'aurait pu voir « sans horreur » un père sacrifier son enfant innocente, ni accepter de croire à une « métamorphose » par trop merveilleuse qui aurait rompu l'illusion théâtrale. L'« heureuse invention d'Ériphile » permet de remédier à ce qui se trouve ici désigné comme une double inadaptation du sujet d'*Iphigénie* aux attentes du public classique : avec Ériphile, c'est un personnage méchant, sinon « fautif » et étranger à l'univers familial d'Agamemnon, qui se trouve mis à mort ; avec la « reconnaissance » dans le personnage secondaire, ou « épisodique », de la victime désignée par l'oracle, c'est le dénouement tout entier qui échappe au merveilleux, donc à l'invraisemblance.

Mais en quoi, au juste, la substitution finale d'Ériphile à Iphigénie remédie-t-elle à l'horreur que peut inspirer à ce même public le noir dessein d'Agamemnon qui constitue tout au long de la pièce le sujet du débat dramatique ?

1. Voir la première section du Dossier, p. 155.

2. Et c'est sans doute par là qu'on mesure mieux le « coup de force » du dénouement racinien : sa « résolution » du sujet d'*Iphigénie à Aulis* interdit non seulement une *Iphigénie en Tauride*, qui suppose l'« enlèvement » par Diane de la victime pour l'instituer en prêtresse sacrifiante, mais tout l'intervalle, soit l'*Orestie* tout entière et la meilleure part du cycle des Atrides (*Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides* d'Eschyle, les deux *Électre* de Sophocle et Euripide)…

Et le dénouement choisi est-il seulement vraisemblable : comment accepter de croire à une « reconnaissance » aussi providentielle ? Ou encore, comme le notait le même critique contemporain :

> Monsieur Racine dit dans sa préface qu'il n'a pu se déterminer à dénouer sa pièce par le secours de Diane et d'une machine peu vraisemblable. C'est une raison pour ne recourir pas à une machine, mais ce n'en est pas une pour autoriser un changement si prompt, et qui n'a aucune préparation. Monsieur Racine dit aussi qu'il n'y avait nulle apparence de souiller la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il représente Iphigénie. J'avoue que le meurtre d'Iphigénie serait quelque chose d'horrible, mais je ne crois pas que le dessein qu'Agamemnon en avait formé et toutes ses démarches pour y parvenir doivent faire moins d'horreur.

Au reste, si le sujet d'*Iphigénie à Aulis* était impropre au traitement classique de l'action tragique au point qu'il fallait nécessairement en changer le dénouement, pourquoi donc Racine l'a-t-il choisi ?

Le sujet d'*Iphigénie*

Si la fin de la tragédie consiste à éveiller la crainte et la pitié du spectateur, le sujet d'*Iphigénie* peut d'abord sembler l'un des meilleurs qui soient. Parmi les événements les mieux aptes à susciter les deux émotions tragiques, Aristote plaçait au tout premier rang « le surgissement des violences au sein des alliances » [1] ; Corneille, dans le *Discours de la tragédie* déjà cité, traduisait ainsi, avant de le commenter, ce passage du chapitre XIV de la *Poétique :*

1. *Poétique*, chap. XIV (52b14 *sq.*), trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, « Poétique », 1980.

> Qu'un ennemi tue ou veuille tuer son ennemi, cela ne produit aucune commisération, sinon en tant qu'on s'émeut d'apprendre ou de voir la mort d'un homme quel qu'il soit. Qu'un indifférent tue un indifférent, cela ne touche guère davantage, d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'âme de celui qui fait l'action ; mais quand les choses arrivent entre des gens que la naissance ou l'affection attachent aux intérêts l'un de l'autre, comme alors qu'un mari tue ou est prêt de tuer sa femme, une mère ses enfants, un frère sa sœur, c'est ce qui convient merveilleusement à la tragédie.
>
> La raison en est claire : les oppositions des sentiments de la nature aux emportements de la passion et à la sévérité du devoir forment de puissantes agitations, qui sont reçues de l'auditeur avec plaisir, et il se porte aisément à plaindre un malheureux opprimé ou poursuivi par une personne qui devrait se porter à sa conservation, et qui quelquefois ne poursuit sa perte qu'avec déplaisir, ou avec répugnance.

On comprend ce que le sujet d'*Iphigénie* pouvait avoir de séduisant pour un dramaturge tragique : le dilemme d'Agamemnon, déchiré entre ses responsabilités politiques de chef de l'expédition grecque et son amour paternel, autorisait des scènes particulièrement pathétiques ; en désignant Iphigénie, l'oracle lui impose d'immoler celle-là même dont il devait conserver les jours.

L'horreur et la pitié

Mais est-ce bien une émotion pathétique que, dans l'intrigue originale, la perspective du sacrifice d'Iphigénie suscite ? L'horreur qu'inspire le dessein d'Agamemnon ne prend-elle pas finalement le pas sur le pathétique lié au destin prévisible de la jeune victime ? Aristote, dans le chapitre XIII de la *Poétique* où se trouve définie la configuration tragique idéale, excluait du répertoire des sujets authentiquement tragiques les histoires dans lesquelles on voit un innocent sacrifié, un « juste passer du

bonheur au malheur » : un tel événement suscite en effet moins la pitié que la répulsion ou l'horreur (*miaron* [1]), l'indignation s'imposant au détriment de l'apitoiement. Corneille, commentant ce passage dans le même *Discours de la tragédie*, glosait ainsi le terme grec *miaron* qu'il traduisait, pour sa part, par « injuste » :

> Quelques interprètes poussent la force de ce mot grec de *miaron*, qu'il [Aristote] fait servir d'épithète à cet événement [*i.e.* le fait qu'un homme vertueux tombe de la félicité dans le malheur], jusqu'à le rendre par celui d'*abominable* ; à quoi j'ajoute qu'un tel succès [*i.e.* une telle issue] excite plus d'indignation et de haine contre celui qui fait souffrir que de pitié pour celui qui souffre, et qu'ainsi ce sentiment qui n'est pas le propre de la tragédie, à moins que d'être bien ménagé, peut étouffer celui qu'elle doit produire et laisser l'auditeur mécontent par la colère qu'il remporte et qui se mêle à la compassion, qui lui plairait s'il la remportait seule.

C'est la nature même du sujet d'*Iphigénie* qui se trouve ainsi disqualifiée aux yeux d'un Corneille : le sacrifice d'une fille innocente par son propre père est une action proprement monstrueuse, qui confine à l'inadmissible,

---

1. Aristote, *Poétique*, chap. XIII (52b34 *sq.*), éd. citée, p. 77 (et commentaires, p. 240 *sq.*) : « […] On ne doit pas voir des justes passer du bonheur au malheur – cela n'éveille pas la frayeur ni la pitié, mais la répulsion (*miaron*) ; ni des méchants passer du malheur au bonheur – c'est ce qu'il y a de plus étranger au tragique (*atragôidotaton*), puisque aucune des conditions requises n'est remplie : on n'éveille ni le sens de l'humain (*ou philanthrôpon*), ni la pitié, ni la frayeur ; il ne faut pas non plus qu'un homme foncièrement méchant tombe du bonheur dans le malheur : ce genre de structure pourrait bien éveiller le sens de l'humain, mais certainement pas la frayeur ni la pitié ; car l'une – la pitié – s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, l'autre – la frayeur – au malheur d'un semblable, si bien que ce cas ne pourra éveiller ni la pitié ni la frayeur. Reste donc le cas intermédiaire (*ho metaxu*). C'est celui d'un homme qui, sans atteindre l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute (*di'hamartian tina*), de tomber dans le malheur […]. »

c'est-à-dire en définitive à une forme d'invraisemblance [1]. L'intervention d'un *deus ex machina* chez Euripide témoigne du même souci d'éviter que la pitié (sentiment du spectateur à voir souffrir un innocent) et la crainte (lorsqu'il projette sur lui-même le sort de cet innocent) ne se transforme en horreur (répulsion devant l'inadmissible). Le sujet d'*Iphigénie*, qui mène les émotions tragiques jusqu'à leur paroxysme – et c'est en quoi il a d'abord séduit Racine –, ne peut éviter de verser dans l'« horreur » qu'au prix d'un tel subterfuge.

Renversement et reconnaissance

Si l'on examine maintenant la structure de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, on ne peut davantage conclure à l'excellence tragique du sujet. L'intrigue originale relève certes d'un « renversement » (*metabolè* ou *metabasis*) du bonheur au malheur, matrice de toute tragédie, mais elle offre une histoire trop « simple », un enchaînement trop linéaire des faits ; il lui manque ce qui fait, toujours selon Aristote, les histoires « complexes » et les meilleures intrigues : un véritable « coup de théâtre » (*peripeteia*) et une « scène de reconnaissance » (*anagnôrisis*), et *a fortiori* la combinaison de ces deux ressorts qui entraîne nécessairement crainte et pitié [2],

1. Ce même principe devrait interdire logiquement de porter à la scène tragique les martyrs de l'histoire sainte, à l'instar des « personnes vertueuses qui tombent dans le malheur », n'était l'espérance de la résurrection qui les anime : les tragédies chrétiennes sont ainsi exemptes d'« horreur » – et Corneille, auteur d'un *Polyeucte* (1643), peut feindre de s'étonner au passage que sa tragédie religieuse ait reçu les faveurs du public.

2. Aristote, *Poétique*, chap. X (52a12 *sq.*) et XI (52a22 *sq.*), éd. citée, p. 69-71. Le coup de théâtre est le « renversement qui inverse l'effet des actions » ; « par exemple, dans *Œdipe*, quelqu'un vient pour réconforter Œdipe et le délivrer de ses craintes au sujet de sa mère, mais, en lui révélant son identité, il fait l'inverse ». La reconnaissance est « le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre, comme par exemple celle de l'*Œdipe* ».

comme dans l'archétype de la tragédie qu'est *Œdipe*. Dans l'*Iphigénie en Tauride* du même Euripide, on trouve en revanche une telle combinaison de la « péripétie » et de la « reconnaissance » (ou, en termes classiques, de l'« agnition ») : Iphigénie reconnaît son frère Oreste au moment même où elle s'apprêtait à le faire périr en le promettant à un sacrifice barbare. De toutes les figures du « renversement par reconnaissance », celle au cours de laquelle celui « qui était prêt de faire périr un de ses proches sans le connaître, [et] le reconnaît assez tôt pour le sauver » est, aux dires d'Aristote qui donne alors l'*Iphigénie en Tauride* en exemple, la meilleure [1]. Mais dans cette seconde *Iphigénie*, la scène de reconnaissance entre le frère et la sœur vient « sauver » les deux personnages, et rompre avec le pathétique sinon avec le tragique puisque la pièce s'achève sur un dénouement heureux…

On conçoit l'embarras d'Aristote, souligné par ses traducteurs [2], à l'égard des deux chefs-d'œuvre d'Euripide : c'est précisément parce qu'Euripide donne généralement à ses tragédies une fin malheureuse qu'il doit être dit, selon Aristote comme selon Racine dans sa Préface, *tragikôtatos*, « le plus tragique des poètes ». Or, l'*Iphigénie en Tauride*, qui voit le passage du malheur au bonheur d'une vierge innocente, est la tragédie la plus souvent citée dans la *Poétique*, sauf précisément lorsqu'il s'agit d'évaluer les meilleurs dénouements tragiques. Racine, qui avait d'abord projeté une *Iphigénie en Tauride* dont

1. Aristote, *Poétique*, chap. XIV (52a4 *sq.*), éd. citée, p. 83. Nous citons la traduction du passage proposée par Corneille dans le *Discours de la tragédie*.

2. Aristote, *Poétique,* éd. citée, p. 241 : « On se défend difficilement de l'idée que le silence quasi total de la *Poétique* sur l'*Iphigénie à Aulis* dissimule une tension entre les normes théoriques affirmées et des données de fait élémentaires relevant de l'expérience esthétique du spectateur. » Voir également p. 243, pour les ambiguïtés d'Aristote dans son jugement sur *Iphigénie en Tauride*.

le canevas du seul premier acte nous a été conservé [1], a renoncé à l'exercice, faute sans doute d'avoir pu imaginer une variante authentiquement tragique au dénouement. Quant à *Iphigénie à Aulis* du même Euripide, on y voit une innocente marcher au sacrifice, dans un enchaînement qui ne fait aucune place au coup de théâtre, sinon lors de l'enlèvement de la victime par Artémis, ni même à la « reconnaissance », qui forment les deux ressorts tragiques par excellence ; la pièce fournit en outre l'exemple d'un personnage irréprochable dont la mort, décidée par son propre père en connaissance de cause, est propre à susciter non la pitié mais l'horreur. Résumons la lecture aristotélicienne des deux sujets, qui devait suffire à dissuader un Racine de se livrer à une récriture de l'un comme de l'autre : l'histoire d'Aulis offre bien un renversement tragique, mais son pathétique n'est pas le bon ; l'histoire de la Tauride offre une excellente scène de reconnaissance, mais son dénouement n'est pas tragique.

L'invention racinienne

Mais qui ne voit qu'il suffirait de combiner les deux structures pour annuler leur imperfection individuelle et produire la plus parfaite des tragédies ? En introduisant une scène de reconnaissance dans l'intrigue d'*Iphigénie à Aulis*, on transformerait d'abord une intrigue trop linéaire en une intrigue « complexe », riche en rebondissements pathétiques ; en amenant cette scène de reconnaissance par un coup de théâtre au dénouement, on atteindrait au plus haut degré de ce pathétique ; et en faisant en sorte que ce dénouement voie le passage du bonheur au malheur d'un personnage qui aurait mérité son châtiment, on donnerait à cette *nouvelle* tragédie

1. Cf. Dossier, p. 161 *sq.*

cette fin authentiquement tragique qui manquait à *Iphigénie en Tauride* tout en amendant l'« horreur » du sujet. Il suffirait finalement de doter le personnel dramatique d'*Iphigénie à Aulis* d'un nouveau personnage, avec lequel le personnage éponyme pût être confondu jusqu'au coup de théâtre et à la reconnaissance… Cette pièce possible pourrait bien alors constituer le parangon de la tragédie, supérieure même au drame d'*Œdipe Roi* de Sophocle, qui offre sans doute reconnaissance et coup de théâtre, mais dans lequel l'acte effrayant est produit non dans le temps de la représentation mais en amont du drame, si bien que tout le pathétique du sujet se trouve concentré dans le dénouement.

Cette tragédie parfaite, Racine n'avait pas exactement à l'inventer, comme l'a suggéré Georges Forestier [1] : il se trouve qu'Aristote, dans le même passage où il souligne l'excellence de la combinaison du coup de théâtre et de la reconnaissance dans *Œdipe*, mentionnait le dénouement d'une pièce de Théodecte dont le texte ne nous a pas été conservé [2] :

> Dans le *Lyncée*, on conduit un personnage à la mort tandis qu'un autre, Danaos, l'accompagne pour le tuer ; mais ce qui résulte du déroulement des actions, c'est que Danaos meurt tandis que l'autre est sauvé.

---

1. Dans son *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, Genève, Droz, 1988, p. 588.

2. Aristote, *Poétique*, chap. XI (52a27-29), éd. citée, p. 71. Théodecte fut l'élève et l'ami d'Aristote, rhéteur et auteur de tragédies qui lui valurent huit victoires sur treize concours auquel il participa, « soit deux fois plus qu'Euripide sur une période trois fois moindre », souligne M. Magnien dans les notes de sa traduction de la *Poétique* (Le Livre de Poche, 1990, p. 176, n. 14). Parmi ces tragédies de Théodecte figurait l'histoire d'Alcméon et Ériphyle dont il a été question ci-dessus, p. 11 : il n'est donc pas exclu que le choix du nom d'Ériphile pour son personnage épisodique soit, de la part de Racine, un discret signal de ce « jeu » intertextuel avec Aristote… et Corneille.

Tout autant qu'une *Iphigénie à Aulis* qui emprunterait à *Iphigénie en Tauride* le ressort majeur de la reconnaissance, c'est donc finalement le modèle de *Lyncée* que Racine se trouve avoir « récrit », en produisant ainsi l'hypertexte d'un hypotexte perdu.

La leçon cornélienne

Pour l'invention d'un nouveau personnage, et la production d'une action secondaire ou « épisode » susceptible à la fois de renouveler le pathétique du sujet et de reconfigurer son dénouement, Racine a peut-être médité un autre modèle, presque contemporain celui-là, comme Georges Forestier en a également fait l'hypothèse [1] :

> On ne saurait trop souligner ce qui rapproche l'*Iphigénie* racinienne de l'*Œdipe* cornélien. […] Est-ce par hasard que Racine explique ses modifications par rapport à son modèle grec en parlant de « l'heureux personnage d'Ériphile » comme Corneille parlait de « l'heureux épisode des amours de Thésée et Dircé » en expliquant les siennes ? On peut penser qu'en récrivant une des plus fameuses tragédies grecques, Racine soit allé voir comment Corneille avait récrit la plus fameuse de toutes. Et s'il le signale aux connaisseurs, c'est qu'il a encore trop d'ennemis pour ne pas vouloir leur couper l'herbe sous le pied en leur rappelant discrètement la garantie de son prestigieux prédécesseur.

Il faut s'arrêter sur ce terme d'« heureux » : il s'agit non pas du bonheur du personnage (et pour cause) mais bien d'une heureuse trouvaille du dramaturge (un bonheur très exactement structural : *se non è vero, è ben trovato*). Soucieux de corriger ce que la structure d'*Œdipe Roi* pouvait avoir de défectueuse, en ce qu'elle concentrait, du fait même de l'ignorance d'Œdipe, l'essentiel du

1. G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français…*, éd. citée, p. 584.

pathétique dans son dénouement, Corneille s'était ingénié, avec beaucoup d'audace, à introduire dans l'intrigue originale une action épisodique liée à un personnage inventé [1] : alors que la peste sévit à Thèbes, un oracle, énoncé par l'ombre de Laïus, demande que le régicide soit racheté par son propre « sang ». Seule enfant connue de Laïus, Dircé, qui se trouve sans le savoir être la sœur d'Œdipe, est d'abord reconnue comme la victime désignée par l'oracle ; par amour pour elle, Thésée se fait passer à partir de l'acte III pour le fils cru mort de Laïus et de Jocaste – celui-là même que l'on reconnaîtra finalement, au dénouement, être le seul Œdipe. L'ambiguïté sémantique de l'oracle (dont Racine s'est à l'évidence souvenu) autorise ainsi un jeu de réinterprétations à la faveur duquel Corneille a su distribuer et renouveler le pathétique tout au long de la pièce ; l'introduction de l'épisode, loin d'apporter seulement à la pièce une intrigue amoureuse dont l'original grec était absolument dépourvu, complique encore le drame œdipien d'un conflit politique, puisque les amours de Thésée, prince athénien, et de Dircé, seule héritière légitime de Laïus jusqu'au dénouement, constituent une menace pour le trône d'Œdipe. Nul doute que Racine ait médité l'invention cornélienne, et soupesé les variantes que l'introduction d'un épisode dans une structure empruntée à une tragédie grecque autorise. On pourrait pousser sans peine l'analyse, et souligner que dans la pièce de Corneille le personnage épisodique sert à dissimuler jusqu'au dénouement l'identité de la victime véritable, alors que dans l'*Iphigénie* racinienne, c'est le personnage éponyme

1. Sur l'invention de l'épisode de Dircé dans *Œdipe*, voir B. Louvat et M. Escola, « Le complexe de Dircé. Le statut de l'épisode dans la tragédie classique », dans la revue *XVII^e siècle*, et l'introduction de B. Louvat à son édition de la pièce, Société de littérature classique, diff. Klincksieck, 1995. Pour le détail de l'oracle, cf. ci-dessous, Dossier, p. 177 *sq.*

qui occupe le devant de la scène jusqu'à ce que le personnage épisodique soit reconnu comme coupable. *Iphigénie* de Racine, c'est un peu l'anti-*Œdipe*.

L'« heureuse invention » de l'épisode

Si l'on s'en tient à la synthèse élaborée par Jacques Scherer[1] à partir des différentes poétiques de l'âge classique, la doctrine de l'unité d'action, et donc de la nécessaire unification de l'action principale et de l'action secondaire ou épisode, s'énonce selon quatre critères. Ils suffisent à appréhender en quoi le traitement racinien de l'épisode se distingue du modèle classique, ou cornélien.

Critère d'inamovibilité

On ne doit pas pouvoir supprimer l'intrigue secondaire « sans rendre partiellement inexplicable l'intrigue principale ». De fait, on ne peut résumer l'intrigue d'*Iphigénie* sans mentionner Ériphile. Le personnage inventé par Racine s'avère indispensable non seulement au dénouement mais au nœud de la pièce. Dès la scène 1 de l'acte I, avant même son entrée en scène, l'existence d'Ériphile sert la vraisemblance du stratagème d'Agamemnon, qui incite Arcas à appuyer de vive voix la lettre invitant Iphigénie et Clytemnestre à rebrousser chemin (v. 150-155) :

> Je leur écris qu'Achille a changé de pensée,
> Et qu'il veut désormais jusques à son retour
> Différer cet hymen que pressait son amour.
> Ajoute, tu le peux, que des froideurs d'Achille
> On accuse en secret cette jeune Ériphile
> Que lui-même captive amena de Lesbos […]

1. *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, s.d. [1950] ; rééd. 1986, p. 103 *sq.* ; et nouvelle éd. Armand Colin, 2014, p. 142 *sq.*

Et c'est bien la présence d'Ériphile qui assure le succès, même à contretemps, de la ruse d'Agamemnon : à la scène 4 de l'acte II, Clytemnestre n'a pas d'hésitation à imputer à celle qu'elle pense être la « rivale » d'Iphigénie le revirement supposé d'Achille (v. 653-656). Localement, Ériphile s'avère pour le dramaturge une « utilité » bien commode : Achille, tenu dans l'ignorance par Agamemnon, ne peut apprendre que d'Ériphile la raison de l'arrivée inopinée d'Iphigénie et de son départ précipité (II, 7). À l'autre extrémité de la pièce, c'est à l'action d'Ériphile que l'on doit, semble-t-il, le principal rebondissement (la *catastrophe*) qui précipite la pièce vers son dénouement : c'est elle qui, dans l'intervalle des actes IV et V, ébruite le projet de fuite d'Iphigénie ; on est alors au bord de la guerre civile (V, 1, v. 1498-1501). Mais on verra qu'il n'est pas si facile de dire en quoi consiste exactement l'*action* d'Ériphile.

Critère de continuité

L'épisode doit « prendre naissance dès le début de la pièce » et se poursuivre jusqu'au dénouement. Le personnage d'Ériphile, on l'a vu, est mentionné dès la scène d'exposition. Elle entre en scène *à peu près* en même temps qu'Iphigénie, à l'acte II, même si c'est pour garder le silence ; Racine a pris soin de lui donner une fonction dans ce premier entretien entre Agamemnon et sa fille : c'est d'abord à la présence de la princesse étrangère qu'Iphigénie impute la froideur d'Agamemnon. Ériphile enfin est présente – et pour cause – au dénouement, dont elle est finalement la véritable héroïne. On aura cependant à se demander quel sens revêt non seulement le fait que le personnage épisodique soit placé hors scène tout au long de l'acte V, mais encore tenu littéralement en lisière de l'acte IV, où elle figure seulement à la scène 1 et à la scène 11 et dernière, *sans communiquer* avec aucun