



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

“Iphigénie” (1674)

Tragédie en cinq actes et en vers de Jean RACINE

pour laquelle on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

les sources (page 4)

l'intérêt de l'action (page 5)

l'intérêt littéraire (page 11)

l'intérêt psychologique (page 14)

l'intérêt philosophique (page 22)

la destinée de l'œuvre (page 24)

le commentaire d'un passage de IV, 4 (page 27).

Bonne lecture !

RÉSUMÉ

Acte I

Scène 1 : Agamemnon, le chef des Grecs rassemblés à Aulis pour aller attaquer Troie, confie à son domestique, Arcas, que, la flotte étant arrêtée par l'absence de vent, les dieux avaient, par la voix du devin Calchas, indiqué que devait être sacrifiée «*une fille du sang d'Hélène*», c'est-à-dire sa fille, Iphigénie, à qui il avait donc demandé de venir avec sa mère, la reine Clytemnestre, en prétextant l'impatience d'Achille, son fiancé, qui voulait qu'on célébrât les noces avant le départ de la flotte. Pris de remords, il voudrait maintenant qu'Arcas aille porter aux deux femmes une lettre leur indiquant que le mariage est repoussé par Achille qui est revenu de Lesbos avec une jeune captive nommée Ériphile.

Scène 2 : Achille et Ulysse pressent Agamemnon d'attaquer Troie.

Scène 3 : Ulysse insiste sur la nécessité de la guerre et du sacrifice d'Iphigénie, auquel Agamemnon a du mal à se résoudre, espérant en quelque moyen de l'éviter.

Scène 4 : Eurybate, un autre des domestiques d'Agamemnon, lui annonce l'arrivée à Aulis d'Iphigénie, Clytemnestre et Ériphile, Arcas les ayant manqués.

Scène 5 : Ulysse, s'il comprend la douleur de père d'Agamemnon, lui indique que Calchas a hâte de sacrifier sa victime, et qu'ainsi il pourra se couvrir de gloire. Aussi cède-t-il.

Acte II

Scène 1 : Ériphile confie à sa suivante, Doris, qu'au spectacle des retrouvailles d'Agamemnon et d'Iphigénie, elle a souffert, d'abord parce qu'orpheline, elle ne sait qui sont ses parents, ce sur quoi Calchas pourrait la renseigner, mais surtout parce qu'elle est tombée amoureuse de son ravisseur, Achille, et qu'il n'y a rien qu'elle ne se sente capable de tenter pour empêcher l'union qu'on projette entre lui et Iphigénie.

Scène 2 : Iphigénie s'étonne de la froideur d'Agamemnon qu'elle attribue au souci que lui donne la guerre. Et, comme elle évoque le «*pompeux sacrifice*» que doit exécuter Calchas, le trouble du roi ne fait que croître.

Scène 3 : Auprès d'Ériphile, Iphigénie s'étonne encore de la froideur de son père, mais surtout de celle de son fiancé.

Scène 4 : Clytemnestre, outragée parce qu'elle a pris connaissance de la lettre que devait lui remettre Arcas, exhale sa fureur, et invite sa fille à quitter Aulis.

Scène 5 : Iphigénie accuse Ériphile de lui avoir pris Achille.

Scène 6 : Achille, survenant, s'étonne de la présence à Aulis d'Iphigénie qui déclare sèchement qu'elle «*n'y sera pas longtemps*».

Scène 7 : Il s'étonne auprès d'Ériphile de cet accueil d'Iphigénie et de la volonté des Grecs de le voir renoncer à son amour pour elle.

Scène 8 : Ériphile se réjouit, se voyant «*ne pas pleurer seule, et mourir sans vengeance*».

Acte III

Scène 1 : Agamemnon, qui fait semblant de consentir au mariage afin d'attirer Iphigénie vers l'autel, ordonne à Clytemnestre de ne pas y assister et de s'éloigner du camp.

Scène 2 : Elle s'étonne de cette exigence, mais s'y soumet.

Scène 3 : Achille lui annonce qu'Agamemnon l'accepte pour gendre, et se réjouit de pouvoir à la fois se marier et aller vers Troie.

Scène 4 : Alors qu'il se réjouit encore auprès d'Iphigénie, celle-ci se préoccupe du sort d'Ériphile qui dit vouloir quitter Aulis, où elle souffre de se trouver parmi ses «*persécuteurs*» qui menacent sa «*patrie*». Achille lui promet la liberté.

Scène 5 : Arcas révèle le subterfuge d'Agamemnon à Achille, Iphigénie et Clytemnestre, qui exhale sa colère.

Scène 6 : Achille lui aussi s'enflamme de haine contre «*le barbare*» dont il veut se venger. Mais Iphigénie lui oppose son amour pour son père et sa soumission à sa volonté.

Scène 7 : Il laisse donc Clytemnestre et Iphigénie parler à Agamemnon, mais se prépare à agir pour empêcher le sacrifice.

Acte IV

Scène 1 : Ériphile confie à Doris qu'elle envie le sort d'Iphigénie car, pour elle, s'anime Achille qui fait hésiter Agamemnon. Aussi souhaite-t-elle qu'un conflit les oppose, qui serait bénéfique pour Troie.

Scène 2 : Clytemnestre, étonnée de l'attitude de sa fille, veut néanmoins affronter Agamemnon.

Scène 3 : Il s'étonne de l'absence d'Iphigénie qu'il voudrait voir aller vers l'autel, sans révéler dans quel but.

Scène 4 : Devant les larmes d'Iphigénie et de Clytemnestre, il comprend que son plan a été divulgué, et cesse de jouer. Iphigénie se soumet à sa volonté non sans lui rappeler l'amour et l'admiration qu'elle a pour lui. Mais Clytemnestre fait éclater de violents reproches, d'amers sarcasmes, attribuant ce malheur aux Atrides, à cette Hélène dont la conduite a toujours été si indigne, au goût du roi pour la gloire ; et elle affirme sa volonté de mère de s'opposer au sacrifice.

Scène 5 : Agamemnon, étant seul, se plaint des dieux.

Scène 6 : Achille, fou de rage, lui demandant une explication, se voit opposer le respect qu'il doit au roi, puis l'accusation d'être la cause de ce malheur par son esprit de conquête. Mais il dit n'avoir que faire de Troie et d'Hélène : il aime Iphigénie, et prendra sa défense.

Scène 7 : Cet affront décide Agamemnon à accomplir son dessein.

Scènes 8 et 9 : Pourtant, il hésite encore, envisage les différentes options qui s'offrent à lui.

Scène 10 : Il invite Clytemnestre et Iphigénie à fuir.

Scène 11 : Ériphile ne les suit pas, et va «*tout découvrir*» à Calchas.

Acte V

Scène 1 : Iphigénie apprend à Aegine, suivante de Clytemnestre, que les Grecs ont empêché une fuite à laquelle elle ne tient plus car, Agamemnon interdisant son mariage avec Achille, elle préfère rester et mourir.

Scène 2 : Mais Achille veut la contraindre à fuir, l'assurant de la protection de ses hommes. Comme elle est décidée à obéir à son père et aux dieux, qu'elle l'incite à aller guerroyer, il déclare vouloir aller à l'autel pour le détruire.

Scène 3 : Eurybate racontant que le camp a été soulevé par Calchas contre lequel Achille ne peut rien, Clytemnestre se dit prête à défendre jusqu'à la mort Iphigénie qui, elle, veut la préserver du danger, et être conduite à l'autel.

Scène 4 : Alors que Clytemnestre est retenue par les gardes, Aegine lui indique qu'Ériphile a révélé la fuite aux Grecs. Aussi la reine lance-t-elle des imprécations contre Ériphile, contre les Grecs, contre les Atrides, contre Calchas.

Scène 5 : Arcas lui rapporte qu'Achille est parvenu à protéger Iphigénie, et l'invite à venir le soutenir par ses discours.

Scène 6 : Survient Ulysse qui raconte que les dieux ont finalement réclamé à Calchas une autre victime qu'Iphigénie, Ériphile, qui est le fruit d'un mariage clandestin entre Thésée et Hélène, de telle sorte que l'oracle qui désignait pour victime «*une fille du sang d'Hélène*» s'éclaircit désormais. Pressée de faire un choix, l'armée la désigne au coup fatal. Mais Ériphile, «*furieuse*», devance le sacrificateur, et se tue elle-même sur l'autel pour qu'Achille constate qu'elle a tout fait pour qu'Iphigénie soit sauvée. Iphigénie pourra épouser Achille, réconcilié avec Agamemnon.

Sources

L'histoire d'Iphigénie, fille aînée d'Agamemnon et de Clytemnestre, soeur d'Oreste et d'Électre, pure jeune fille entièrement soumise à un destin sur lequel elle n'a aucune prise, qui doit être sacrifiée par son père sur un autel pour que la guerre de Troie puisse être déclenchée, qui est donc l'image même de la victime innocente, son sang, dans la version la plus cruelle de sa légende, étant effectivement répandu, remonte à la mythologie grecque, car elle appartient à une fabuleuse lignée de héros et de demi-dieux. Sa mère est née de l'union de Zeus avec une mortelle, et son père, guerrier de renom et roi célèbre, est de la race d'Atrée et de Tantale, les Atrides, que poursuit la fatalité.

Pour comprendre les morts sanglantes et les sacrifices humains de la mythologie, il faut savoir que, pour les Anciens, les êtres humains dépendaient des dieux ; qu'il était impératif de leur rendre les hommages qui leur revenaient ; que tous, dieux et humains, étaient, à un niveau supérieur, soumis au Destin, sans doute la plus grande de toutes les divinités chez les Grecs.

La beauté, la candeur et la juvénilité d'Iphigénie ont ensuite ému des générations d'écrivains. Si la guerre de Troie eut lieu une douzaine de siècles avant Jésus-Christ, ce n'est qu'au huitième siècle, soit quatre cents ans après les événements, qu'Homère en fit mention dans l'"*Iliade*" (livre IX) : Iphigénie y apparaît sous le nom d'Iphianassa, que reprit aussi Lucrèce. Au siècle d'or du théâtre grec, elle fut célébrée par Eschyle, Sophocle et Euripide, qui lui ont chacun consacré des tragédies. Les pièces d'Eschyle et de Sophocle sur Iphigénie sont perdues, mais Eschyle fit le récit de son sort dans "*Agamemnon*" (venant d'expirer, il rencontre dans les Enfers sa fille qu'il a autrefois immolée), Sophocle l'évoqua dans "*Électre*". D'Euripide (voir, dans le site, "EURIPIDE") nous sont parvenues "*Iphigénie en Tauride*" (414 avant J.-C.) et "*Iphigénie en Aulide*" (405 avant J.C.), deux pièces dont l'intrigue suit de près la légende.

Dans la seconde, Agamemnon doit, afin que des vents favorables puissent permettre à la flotte grecque d'avancer vers Troie, offrir sa fille à la déesse Artémis ; d'abord terrifiée, Iphigénie se résigne à mourir pour sa patrie, et, finalement, émue par son courage, la déesse la sauve, remplaçant son corps, sur l'autel, par celui d'une jeune biche (ce qui n'eût guère paru crédible dans la mythologie). Ainsi, le personnage le plus fort moralement n'y est pas Agamemnon, chef pusillanime, mais Iphigénie, qui pousse le respect filial et le patriotisme jusqu'à accepter la mort.

Dans "*Iphigénie en Tauride*", Iphigénie, devenue prêtresse d'Artémis et installée en Tauride, épargne à son frère, Oreste, d'être lui-même immolé.

Par rapport à la mythologie ou à ses deux prédécesseurs, Euripide dépeignit davantage les passions et le trouble de l'âme humaine. Mais son œuvre, où l'action était peu dynamique et peu conflictuelle, était encore habitée par la toute-puissance du divin. Iphigénie, vue par lui, ne pouvait que se soumettre, et son sort en était d'autant plus déchirant, la tragédie grecque voulant ultimement inspirer au spectateur pitié et crainte devant un être qui souffre.

Racine, qui avait lu et étudié Euripide dans sa jeunesse, qui était même un brillant helléniste, le relut de janvier 1673 à août 1676.

En 1640, Rotrou avait porté sur la scène une "*Iphigénie*" quelque peu languissante où Achille était amoureux de l'héroïne, et où figurait aussi Ulysse, idées que Racine reprit sans signaler ces emprunts dans sa préface. Mais c'était une tragédie à machines : à la fin l'héroïne «est enlevée au ciel» ; puis se fait une «soudaine clarté» : «le ciel s'ouvre, Diane apparaît dans un nuage», fait un discours puis «disparaît et le ciel se referme».

On peut penser que la Bible aussi put inspirer Racine, et donner une dimension nouvelle à la tragédie mythologique. En effet, la situation d'Agamemnon et d'Iphigénie rappelle celle d'Abraham s'appêtant pareillement à sacrifier sur l'ordre de Dieu son fils Isaac ("*Genèse*", 21), lui aussi sauvé au dernier moment. Mais il y a une nette différence : contrairement au chef de l'armée grecque, Abraham n'a aucun intérêt d'ambition à sacrifier son fils, et pourtant la Bible nous les montre tous deux obéissant sans la moindre réticence. Cependant, Racine atténua cette différence en tirant le sujet grec vers la morale et le sacré tels qu'on les conçoit dans une culture chrétienne.

D'autre part, on peut aussi évoquer la situation de Jephté qui, dans le "*Livre des juges*" (10, 11, 12), avant d'attaquer les Ammonites, fit le vœu imprudent d'offrir à Dieu, en holocauste, en cas de victoire, la première personne qui viendrait à sa rencontre ; or ce fut sa fille unique qui accourut la première au-devant de lui ; il dut accomplir son vœu, et sa fille consentit au sacrifice, après qu'il lui eut été accordé deux mois pour «pleurer sa virginité» (le fait de mourir avant d'avoir été mariée).

Racine, nouvel académicien, était un écrivain d'esprit classique, appartenant d'ailleurs, dans la querelle littéraire du temps, au camp des Anciens contre celui des Modernes. Sans renoncer à satisfaire les gens sensibles, il voulut plaire également aux lettrés, qui célébraient la supériorité des Anciens, en se tournant vers Euripide. Dans sa préface d'"*Iphigénie*", il affirma «*la vénération qu'il avait] toujours eu pour les ouvrages qui nous restent de l'antiquité*», pensant que l'invention passait par leur imitation. Ainsi, il tira de l'"*Iphigénie à Aulis*" d'Euripide la tragédie qu'il intitula "*Iphigénie*". On sait qu'il prépara une "*Iphigénie en Tauride*", dont il écrivit le premier acte en prose, qu'il songea à une "*Alceste*" qu'il aurait écrite puis détruite. Il redonna ainsi vie à la période de l'Antiquité que les Anciens révéraient comme modèle et source de leur création.

On peut penser aussi qu'il voulut réagir contre l'engouement pour l'opéra, où on travestissait des sujets grecs. Lui, qui était le plus grand auteur tragique du temps, put se sentir tenu de se réapproprier ce domaine, qu'un Quinault commençait à brader. Le succès de l'opéra était dû à une cause précise. Le classicisme discipliné et dépouillé était loin d'être dominant au XVIIe siècle. La monarchie, l'Église, les grands, les mondains, le peuple, en un mot tout le monde sauf les intellectuels et les moralistes, préféraient un théâtre spectaculaire qui, dès que la discipline s'imposa dans la tragédie au long des années 1630, se développa parallèlement, avec des mécanismes (des «machines») permettant de changer les décors et de transporter dans les airs divinités et personnages. D'autre part, la tragédie en musique ou opéra trouva sa forme définitive, brillamment illustrée en 1673 par "*Cadmus et Hermione*" (paroles de Quinault et musique de Lully), qui obtint un triomphe : le roi, la cour, le public mondain adorèrent ce théâtre total, merveilleux sur tous les plans et tellement moins dérangeant que "*Le misanthrope*" ou "*Britannicus*". On se demanda s'il n'allait pas «ruiner la tragédie». Intellectuels et moralistes réagirent contre ces flatteuses féeries : «une sottise chargée de musique, de danse, de machines, de décorations, est une sottise magnifique, mais toujours sottise» (Saint-Évremond, 1676).

On peut aussi trouver à la pièce une raison externe. Racine aurait voulu célébrer les succès militaires de Louis XIV. Or il avait déclaré la guerre à la Hollande le 6 avril 1672. Il avait d'abord remporté de brillants succès, grossis par une propagande orgueilleuse. Mais les Hollandais avaient inondé leur pays (juin-juillet) : comme celle d'Agamemnon, l'armée française était donc arrêtée au bord de l'eau, cependant qu'une large coalition se formait contre elle. Il pouvait être opportun de mettre en scène les difficiles débuts de la plus célèbre, de la plus triomphale des guerres. Mais, de février à juillet 1674, Louis XIV s'empara de la Franche-Comté, jusque-là espagnole.

Intérêt de l'action

Avec "*Iphigénie*", Racine revint aux sujets grecs et mythologiques qu'il avait délaissés depuis "*Andromaque*" pour des tragédies historiques romaines ("*Britannicus*" et "*Bérénice*") ou orientales ("*Bajazet*" et "*Mithridate*"). Il reprit l'un des épisodes les plus pathétiques et les mieux connus de la vie de la famille maudite des Atrides : celui du sacrifice d'Iphigénie par son propre père, Agamemnon.

Il s'inspira des données de la tragédie d'Euripide, qu'il semble avoir traduite ici et là avec une expressive sobriété dans certains de ses plus beaux vers, ayant indiqué dans sa préface : «*J'avoue que je lui dois un bon nombre des endroits qui ont été les plus approuvés dans ma tragédie*».

La pièce est toujours le lieu de l'affrontement de passions déchaînées qui, toutes, font d'Iphigénie leur victime : l'ambition (Agamemnon, Ulysse), le désir de gloire (Achille), la colère (Clytemnestre), l'amour (Iphigénie-Achille face à la passion jalouse d'Ériphile), la vengeance (Ériphile). Elle appelle notre pitié

pour une jeune fille soumise à une terrible exigence. L'amour y a nettement moins d'importance que dans toutes les précédentes tragédies de Racine, en dehors de la première.

L'intrigue évolue de l'accablante profération du sens apparent de l'oracle à la révélation salutaire de son sens véritable, et elle comporte entre temps huit revirements radicaux portant tous sur le même point : Iphigénie va-t-elle être sacrifiée ou non?

- Agamemnon décide d'empêcher l'arrivée de sa fille (I, 1).
- On annonce son arrivée (I, 4).
- Clytemnestre, outragée parce qu'elle a pris connaissance de la lettre que devait lui remettre Arcas, apprenant qu'Achille ne veut plus de sa fille, décide de la ramener aussitôt en Argos (II, 4).
- Mais elles rencontrent Achille qui, stupéfait de les voir là, réussit à les convaincre qu'il est plus amoureux que jamais (II, 6).
- Tous trois se préparent donc au mariage quand survient le coup de théâtre de la révélation de la cruelle vérité par Arcas, à la suite duquel Clytemnestre exhale sa colère. (III, 5).
- Agamemnon décide de faire fuir sa fille (IV, 8-10).
- Mais Ériphile dénonce cette tentative à Calchas (IV, 11).
- Calchas révèle le véritable sens de l'oracle : Ériphile se poignarde, Iphigénie est sauvée (V, 6).

Le seul revirement qui est dû à une réaction passionnelle est celui déclenché par Ériphile à la fin de l'acte IV. Les autres sont imputables soit aux hésitations d'Agamemnon, soit surtout à des coïncidences, méprises ou révélations où le dramaturge voulut nous faire ressentir l'intervention d'une volonté supérieure, maligne ou providentielle.

On peut donc se demander si cette pièce à rebondissements est encore conforme à l'idéal d'«*une action [...] qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages*» que Racine avait défini dans la première préface de "Britannicus".

Il faut remarquer que Racine eut soin de nous préparer au dénouement dès la première scène.

La révélation centrale : le magistral «*Il l'attend à l'autel pour la sacrifier*» d'Arcas, suivi dans ce vers 913, qui est éclaté, des exclamations de quatre autres personnages, «*Lui !*», «*Sa fille !*», «*Mon père*», «*Ô ciel, quelle nouvelle*», est une saisissante prise de conscience de toute l'horreur de la pièce, au beau milieu de laquelle on se trouve (elle compte 1792 vers, et c'est la dix-neuvième scène sur trente-sept). Et elle est en effet ainsi séparée en deux parties bien distinctes :

- La première partie est dominée par la dissimulation du roi. Sauf Ulysse, tous les autres personnages vivent une grave illusion. L'intrigue n'est dramatisée que par les décalages et malentendus qui résultent de cette étrange situation.
- La seconde partie, au contraire, est faite d'affrontements directs de plus en plus violents par lesquels Racine, prolongeant la résistance d'Achille, maintient jusqu'au bout la tension. Vers le quatrième acte, comme habituellement dans les tragédies de Racine, survient un moment d'indécision où plusieurs solutions demeurent possibles : Iphigénie pourra peut-être échapper au sacrifice.

On peut se demander aussi si la pièce ne sacrifie pas au goût de la surprise qui est propre au mélodrame, dont pourrait aussi relever la situation d'Iphigénie, qui est condamnée au sacrifice, défendue par sa mère et par son galant, sauvée au dernier moment pour être mariée tandis que la traîtresse se poignarde. La pièce, où Racine exploita les possibilités pathétiques avec plus d'insistance que précédemment, remporta d'ailleurs «un triomphe de larmes». Et on remarque que, dans le texte, «*pleurer*» apparaît 18 fois contre 10 dans "Andromaque" et une moyenne de 5,6 ailleurs, «*larmes*» 13 fois comme dans "Andromaque" et "Bérénice" contre une moyenne de 7,25 dans les autres tragédies, et «*pleurs*» 20 fois contre 34 dans "Bérénice" et une moyenne de 11,2 ailleurs.

On peut se demander encore si la pièce ne sacrifie pas au goût de l'ironie. Ainsi :

- Arcas énumère toutes les qualités d'Agamemnon, lui fait des compliments qui tombent à contretemps, et torturent celui qu'il croit célébrer (vers 17-20), et il insiste évidemment sur le prochain mariage d'Achille avec Iphigénie (vers 21-24).

- Eurybate met le comble à cette torture, en annonçant comme une joie la catastrophe que constitue l'arrivée d'Iphigénie : «*Jamais père ne fut plus heureux que vous l'êtes*», conclut-il (vers 358).

- Iphigénie manifeste sa «*joie*» de retrouver son père, et d'assister à un «*pompeux sacrifice*» (vers 573).

- La confidente d'Ériphile lui rappelle que : «*L'aimable Iphigénie*

D'une amitié sincère avec vous est unie.

Elle vous plaint, vous voit avec des yeux de sœur,

Et vous seriez dans Troie avec moins de douceur.» (vers 409-412)

et qu'elle peut se réjouir du mariage d'Iphigénie avec Achille :

«Bientôt Iphigénie en épousant Achille

Vous va sous son appui présenter un asile.

Elle vous l'a promis, et juré devant moi,

Ce gage est le premier qu'elle attend de sa foi.» (vers 461-464).

On voit les attentes et les initiatives se retourner contre leurs auteurs :

- Le bouillant Achille, qui est pressé de «*voler à Troie*» «*quelque prix qu'il en coûte*» (vers 277-278), ne sait pas du tout quel est ce prix et, au même moment, apprend qu'Iphigénie arrive pour l'épouser, ce qui le «*comble de joie*» (vers 174).

- Agamemnon, qui vient de charger Arcas d'empêcher l'arrivée d'Iphigénie, promet à Ulysse de la sacrifier, à moins que «*quelque dieu*» ne «*l'arrête en chemin*» (vers 329-336) ; or à peine a-t-il prononcé ces mots que la voici.

- Ulysse et Agamemnon redoutaient la réaction d'Achille en faveur d'Iphigénie, mais il vient exiger qu'on se hâte de partir en guerre, et Ulysse commente : «*lui-même aujourd'hui*

Par une heureuse erreur nous arme contre lui.» (vers 279-280).

- Agamemnon empêche Clytemnestre de repartir avec sa fille (vers 814-819).

- Achille annonce joyeusement à Clytemnestre que :

«Les dieux vont s'apaiser. Du moins Calchas publie

Qu'avec eux dans une heure il nous réconcilie,

Que Neptune et les vents, prêts à nous exaucer,

N'attendent que le sang que sa main va verser.» (vers 837-840).

- Iphigénie se réjouit d'arriver, pour se marier croit-elle, au camp où l'on doit la sacrifier, mais voit son père l'accueillir bien froidement.

- Elle se console en pensant à son cher Achille, mais apprend aussitôt qu'il ne veut plus d'elle, et que la captive qu'elle protégeait, qu'elle traitait en amie, pour qui elle sollicitait sa bienveillance, le lui a ravi.

- Ériphile, qui vient de dénoncer au devin la fuite d'Iphigénie, la rivale dont elle voulait la mort, qui

«peut-être en son cœur

Du fatal sacrifice accusait la lenteur» (vers 1759-1760),

dont la quête de soi était l'obsession, a enfin la révélation de son identité dont elle attendait tant, et est celle qu'on sacrifie.

Cependant, Racine se détacha d'Euripide par différents aspects.

Sans doute par bienséance, il supprima le rôle de Ménélas, mari trompé et oncle cruel, qui, pressé d'aller chercher son épouse infidèle, exigeait violemment le sacrifice de sa nièce, avant de changer complètement d'attitude de façon peu vraisemblable. Il reporta son rôle sur deux autres personnages au caractère desquels il convient parfaitement : d'une part, Ulysse, symbole traditionnel de l'habileté machiavélique, qui raisonne comme un pédant hypocrite ; d'autre part, le bouillant Achille qui est pressé de «*voler à Troie*» «*quelque prix qu'il en coûte*» (vers 277-278) sans savoir que ce prix est Iphigénie.

Il insista sur le dilemme d'Agamemnon, dont il raffina l'analyse, dont il renforça les sentiments paternels : il est déchiré par la situation voulue par les dieux, et cherche à sauver Iphigénie. Le personnage en devint plus vraisemblable et plus sympathique, et l'action plus dynamique : le dernier tiers de l'acte IV, où il évoque les cris de son cœur de père (scène 5), se décide au sacrifice en réaction à l'audace d'Achille (scènes 6 et 7) et commande à Clytemnestre de fuir secrètement avec sa fille (scène 10), fut entièrement imaginé par Racine.

Autre innovation, il fit d'Achille un amoureux quelque peu galant, mais aussi l'être humain révolté contre l'injustice des dieux.

Il évacua l'ancienne fatalité au profit de l'analyse psychologique. Il n'accepta pas plus le sacrifice humain que le miracle de la biche, qui rappelait fâcheusement le merveilleux outré des opéras à la mode, déclarant encore dans sa préface : *«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?»*

Cependant, il ménagea un autre coup de théâtre qui lui permit de finir tout de même dans une apothéose, car il avait tenu à ce que Iphigénie soit épargnée, comme il l'indiqua encore dans sa préface : *«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.»*

Surtout, l'originalité majeure d'"Iphigénie", à une époque où, depuis trente ans, la littérature s'abstenait généralement de toute irruption du sacré, c'est que les rapports entre les êtres humains y sont subordonnés à une exigence transcendante. Il y a certes des conflits entre Agamemnon et Clytemnestre, Achille ou Ulysse, mais ils proviennent de la différence de leurs réactions à l'exigence de la divinité, Racine posant clairement le problème du rapport aux dieux dès la première scène, à travers les paroles qu'il attribue au roi. Cette irruption du sacré renouvela le comportement d'Iphigénie, motivé ici par un esprit religieux inconnu d'Euripide. Et c'est aussi par rapport au divin bien plus fondamentalement que par rapport à Achille que se constitue l'antagonisme entre la pieuse Iphigénie et la satanique Ériphile. La structure dramatique était, dans ses pièces précédentes, ouverte et close par une violence passionnelle ; elle l'est ici par l'oracle et par sa réalisation. Les êtres humains sont réduits à l'impuissance (Agamemnon), à moins de choisir la révolte (Achille, dont la conscience se révolte contre l'ultimatum immoral des dieux, et plus fondamentalement Ériphile) ou une soumission à la volonté divine (Iphigénie). Seuls Ulysse, Clytemnestre et Agamemnon restent étrangers à la sphère du sacré : la traditionnelle médiocrité louvoyante du roi des rois s'en trouve encore aggravée.

Si le rapport majeur reste le même que dans les tragédies précédentes : l'opposition entre la concupiscence et l'idéal, celui-ci, au lieu d'être incarné par une conscience humaine (Andromaque, Junie, Ataride et Bajazet, Monime) l'est par les dieux qui nouent et dénouent l'action, qui est clôturée par l'élimination du monstre de concupiscence sacrilège qu'est Ériphile, s'ouvre sur une nouvelle alliance, où ils permettent à la victime désignée de jouir de la vie et de l'amour, et à une humanité purifiée de se lancer dans une triomphale épopée.

Pourtant, la perception du sacré n'est pas bien facile : des dieux, qui ne sont pour le public que des merveilles poétiques, opèrent une intervention incroyable (arrêter les vents) assortie d'une exigence scandaleuse. Si l'on n'est pas sensible à la transcendance, si l'on refuse une lecture symbolique, voire mythique, la pièce paraît bien pâle : Agamemnon manque de caractère, Achille est parfois travesti en galant, Ulysse raisonne comme un pédant hypocrite, et, à côté d'Agrippine ou d'Athalie, Clytemnestre n'est qu'une épouse de drame bourgeois. Selon Roland Barthes, critique du XXe siècle, sans Ériphile, *«"Iphigénie" serait une très bonne comédie*», et l'ensemble lui paraissait caractérisé par *«un singulier prosaïsme des rapports humains»*.

Par contre, si l'on se rend sensible à la transcendance et au sacré, on constate que les signes en abondent dans cette histoire à la fois romanesque et religieuse de sacrifice (ou de massacre) programmé mais remplacé au dernier moment par l'exécution cathartique du personnage pervers, histoire, qui, par bien de ses aspects, est proche d'un conte (on en retrouve des éléments typiques : d'illustres guerriers sont à la veille d'une glorieuse épopée ; une pieuse jeune fille à l'heureuse innocence est destinée à un mariage ou à un sacrifice ; un oracle est prononcé à l'entrée ; un miracle se produit au dénouement). Et la pièce offre un spectacle merveilleux, sans que Racine ait recouru aux «dei ex machinis» et autres manoeuvres artificielles qui éblouissaient les yeux du public de l'opéra, contre la concurrence duquel d'ailleurs il voulait réagir, d'autant plus que ces tragédies en musique empruntaient généralement leurs sujets à la mythologie grecque.

Les dieux se manifestent :

- Dans des personnages d'origine divine : Achille est le fils de la déesse Thétis (vers 253 et 806) ; Agamemnon est «*Du sang de Jupiter issu de tous côtés*» (vers 19), tandis que «*l'hymen [le] lie encore aux dieux dont [il sort]*» (vers 20), et qu'il implore Clytemnestre «*au nom des dieux auteurs de notre race*» (vers 809) ; dans les veines de sa fille circule «*le pur sang du dieu qui lance le tonnerre*» (vers 1693).

- Dans le «*respect*» et le frisson d'«*horreur*» qu'inspire le sacré. Tout tourne autour de l'ambiguïté du sacrifice prévu sur l'«*autel*», lieu de mise à mort ou d'heureux mariage d'une pieuse jeune fille, qui est motivé par une religieuse piété. Le divin électrise Calchas, «*l'oeil farouche [...] et le poil hérissé, [...] plein du dieu qui l'agitait sans doute*» (vers 1740-1741), qui, quarante fois nommé dans la pièce, obsède l'imagination.

- Dans la destruction d'Ériphile qui incarne une sexualité sacrilège, dont le caractère diabolique relève de cet au-delà interdit, devant la révélation duquel on est «*saisi d'horreur*» en même temps que «*de joie et de ravissement*» (vers 1728), le sacré assumant donc, au dénouement, l'une de ses fonctions essentielles : circonscrire la violence, en proscrire une forme perverse, qui se retourne contre son auteur en sacrifice purificateur, et ouvrir sur une nouvelle alliance, où il est permis à la victime désignée de jouir de la vie et de l'amour.

- Dans la domination d'une nature qui, au début, est arrêtée, les vents étant magiquement retenus :

*«Un prodige étonnant fit taire ce transport.
Le vent qui nous flattait nous laissa dans le port.
Il fallut s'arrêter, et la rame inutile
Fatigua vainement une mer immobile.
Ce miracle inouï me fit tourner les yeux
Vers la divinité qu'on adore en ces lieux»* (vers 47-52),

tandis qu'à la fin sont ranimées les pulsions cosmiques, se manifeste la présence de l'Esprit dans le monde physique, les quatre éléments étant ressuscités :

*«Les dieux font sur l'autel entendre le tonnerre,
Les vents agitent l'air d'heureux frémissements,
Et la mer leur répond par ses mugissements.
La rive au loin gémit blanchissante d'écume.
La flamme du bûcher d'elle-même s'allume.
Le ciel brille d'éclairs, s'entr'ouvre, et parmi nous
Jette une sainte horreur qui nous rassure tous.»* (vers 1774-1780).

De l'oracle, par lequel s'ouvre l'action, au miracle, par lequel elle s'achève, les dieux ont donc tout conduit. Il en allait de même chez Euripide, mais ses dieux n'avaient aucune présence : il ne donnait même pas le texte de l'oracle ; au dénouement, il décrivait soigneusement les rites du sacrifice, mais ne faisait pas apparaître Artémis, et ne donnait à voir aucun sentiment religieux.

Cependant, si tout se révèle conforme à l'avertissement des dieux, qui avaient annoncé tout ce qui allait se passer, en même temps tout reçoit une explication rationnelle, la pensée rationaliste française ne pouvant accepter qu'Iphtigénie soit sacrifiée que si elle était coupable, ni qu'intervienne une divinité pour la sauver. Aussi, pour donner à sa pièce un dénouement plus vraisemblable, tout à fait original, pour se soumettre à la règle de respect des bienséances qui s'imposait dans la tragédie classique

pour plaire aux «honnêtes gens», Racine s'inspira-t-il d'une autre version de l'histoire d'Iphigénie, indiquant dans sa préface : «*Plusieurs auteurs, et entre autres Stésichorus, l'un des plus fameux et des plus anciens poètes lyriques [poète grec du VI^e siècle avant J.C], ont écrit qu'il était bien vrai qu'une princesse de ce nom avait été sacrifiée, mais que cette Iphigénie était une fille qu'Hélène avait eue de Thésée. Hélène, disent ces auteurs, ne l'avait osé avouer pour sa fille, parce qu'elle n'osait déclarer à Ménélas qu'elle eût été mariée en secret avec Thésée.*» À ce sombre personnage sans lequel il n'aurait jamais osé entreprendre sa pièce, il donna le nom d'Ériphile. Cependant, depuis trois siècles, des commentateurs regrettent qu'il se soit laissé aller à cette facilité dramatique, à ce vulgaire quiproquo.

Clytemnestre rappelle que Calchas, l'interprète des dieux, a dit «*mille fois*» qu'une fille était née autrefois d'une union clandestine entre Thésée et Hélène, et que cette «*jeune princesse*» était «*cachée au reste de la Grèce*» (IV, 4). Cette Ériphile, dont le «*silence même, accusant la noblesse, / Nous dit qu'elle nous cache une illustre princesse*», est venue en Aulide «*interroger Calchas*» afin de «*perdre un faux nom*» pour «*reprendre le sien*». Racine dota cette jeune fille inconnue d'une fatale passion pour Achille (au sujet duquel il prit soin de nous indiquer, dans sa préface, que son voyage à Lesbos «*n'est pas non plus sans fondement*»), en fit donc une rivale d'Iphigénie, constituant ainsi le triangle amoureux qu'il affectionnait tant, faisant culminer l'intérêt dramatique de cette femme jalouse lorsqu'elle dénonce tout (IV, 11). Comme elle incarne la concupiscence, il put faire de sa pièce le triomphe de l'amour pur. De plus, elle serait une Troyenne, qui n'était que de passage à Lesbos quand Achille la captura, donc une ennemie qui oppose son patriotisme à celui des Grecs. Surtout, Racine la sacrifia en lieu et place de l'héroïne, Ainsi, malgré le respect dû à la vérité, il céda au souci de la règle de respect des bienséances qui s'imposait dans la tragédie classique pour plaire aux «honnêtes gens». Cependant, depuis trois siècles, des commentateurs regrettent qu'il se soit laissé aller à cette facilité dramatique, à ce vulgaire quiproquo. En fait, Ériphile constitue la clé de la pièce, car elle et Iphigénie constituent le dédoublement d'un même personnage, s'opposent très exactement comme la nuit et le jour. De là, un jeu subtil de distinctions et de ressemblances, dont on peut pousser l'analyse fort loin : elles sont liées parce qu'elles ne sont qu'une ; tout les sépare en apparence, tout les rapproche en vérité.

Voilà ce qui fait bien d'*''Iphigénie''* une tragédie classique, qui respecte d'ailleurs la fameuse règle des trois unités.

Elle respecte la règle de l'unité de l'action, car l'attention, loin de se disperser, est concentrée sur un problème unique : Iphigénie sera-t-elle sacrifiée?

Elle respecte la règle de l'unité de lieu car l'intrigue se déroule en un seul et unique lieu : le port d'Aulis, en Béotie, la région entourant la ville étant désignée sous le nom d'*''Aulide''* qui apparaît dès le vers 43, plus précisément dans un «*camp*» (vers 342), où séjourne l'armée d'Agamemnon, qui attend de pouvoir cingler sur Troie. Ainsi, contrairement à la majorité des pièces écrites jusque-là, l'intrigue ne se déroule pas dans l'antichambre d'un palais. Agamemnon le rappelle d'ailleurs à Clytemnestre en III, 1 : «*Vous n'êtes point ici dans le palais d'Atrée. / Vous êtes dans un camp.*» (vers 802-803). Le lieu justifie l'atmosphère épique, qui souffle sur la pièce, les bruits de bottes des soldats résonnant sur le claquement sourd des voiles des navires, qui attendent le départ au combat. Mer, port, vaisseaux, armes, et projets de conquête dessinent le décor tragique. D'autre part, situer la scène dans un port, c'était choisir un espace de l'entre-deux, à l'image de l'hésitation et de l'incertitude qui traversent toute la tragédie. De plus, le camp est à la fois un lieu clos, un piège, dont on ne peut s'échapper (Agamemnon échoue à faire s'enfuir Iphigénie [IV, 10]) et un lieu ouvert (sur l'avenir : le départ de la flotte grecque ; le mariage d'Iphigénie).

''Iphigénie'' respecte aussi la règle de l'unité de temps, l'intrigue se déroulant sur une seule et unique journée. Le rideau se lève à l'aube («*Quel important besoin / Vous a fait devancer l'aurore de si loin?*» demande Arcas à Agamemnon [vers 3-4]), pour se refermer à la tombée de la nuit, sur un ciel noir déchiré par le «*tonnerre*» (vers 1774). D'un monde immobile et figé, on passe donc à un déchaînement des éléments durant cette unique «*journée*» (vers 869).

Pour Jules Lemaître, « Cette pièce où il n'y a que des rois et des reines et où chaque personnage doit opter entre un sentiment privé et un intérêt public est, par excellence, la "tragédie royale". » ('*Jean Racine*'). Sous la pompeuse fadeur du mélodrame héroïco-galant, c'est une tragédie de la violence et du sacré.

Intérêt littéraire

La dimension spectaculaire de l'action dans "*Iphigénie*" est soutenue par la pompe du style, Racine ayant, comme la composition, particulièrement soigné l'écriture de cette tragédie en cinq actes et en vers qui offre la particularité d'être, avec 1 796 vers (1794 alexandrins et 2 octosyllabes), la plus longue de ses tragédies « païennes ». Le style est en effet généralement plus soutenu que d'habitude, la parole est moins spontanée ou moins passionnelle.

Le lexique concourt à la majesté de cette œuvre spectaculaire, Racine ayant renforcé encore à ce niveau la dimension transcendante de sa pièce, qui a plus de points communs avec "*Phèdre*" et les tragédies sacrées qu'avec les pièces antérieures.

On note :

- la fréquence de termes solennels, moraux et religieux : « *abominable* », « *autel* » (36 emplois contre une moyenne de 2,75 ailleurs, si l'on excepte "*Athalie*" où il y en a 24, pour d'autres raisons), « *cérémonie* », « *ciel* », « *destin* », « *destinée* », « *détestable* », « *détester* », « *dieux* » (le mot apparaît 71 fois contre 74 pour les six tragédies précédentes, où n'apparaissent jamais « *dieu* » ni « *divinité* », qu'on retrouve ici sept et une fois), « *exaucer* », « *fatal* », « *honneur* », « *horreur* » (12 et 21 emplois contre 3,5 et 8,8 ailleurs), « *noblesse* », « *oracle* » (le mot, absent des huit autres tragédies profanes, est employé ici 13 fois), « *pompe* », « *pompeux* », « *prière* », « *pudeur* », « *puisque* », « *pur* », « *prodige* », « *respect* » (12 emplois contre une moyenne de 3,5 ailleurs), « *respecter* » (6 emplois contre une moyenne de 2,9 ailleurs), « *serment* », « *spectacle* » (le mot apparaît ici 7 fois contre des moyennes de 2,5 ailleurs), « *sublime* », « *triomphe* » (le mot apparaît ici 6 fois contre des moyennes de 1,5 ailleurs) ;
- la fréquence de mots donnant le sentiment que la pièce est proche d'un conte : « *félicité* » apparaît 7 fois contre 3 dans "*Esther*" et 3 pour l'ensemble des neuf autres tragédies, « *bonheur* » et « *heureux* » 14 et 25 fois contre des moyennes de 5,3 et 14,2 ailleurs, avec des maxima de 11 (dans "*Britannicus*") et de 21 (dans "*Esther*") ;
- la présence de noms propres qui sacralisent le réel ;
- à l'opposé, la présence de mots concrets fort simples employés pour leur valeur symbolique : l'« *autel* » du mariage et du sacrifice, le « *sang* » qui doit être répandu puisque Diane exige qu'on « *ensanglante l'autel* » par le sacrifice d'« *une fille du sang d'Hélène* » (vers 59-62) ; ils disent la présence de l'Esprit dans le monde physique : le soleil, le vent, le tonnerre et les éclairs, l'animation soudaine des quatre éléments dans le final ; ils donnent le sentiment qu'"*Iphigénie*" est proche d'un conte.
- le manque de force, les mots « *ardeur* », « *ardent* », « *extrême* », « *extrémité* », « *impétueux* », « *violence* » et « *violent* » n'apparaissant au total que 6 fois, contre une moyenne de 21 ailleurs.

Le style descend parfois à une simplicité insolemment familière :

- dans la bouche d'Achille : « *Vous en Aulide? Vous? Hé ! qu'y venez-vous faire?* » (vers 725) ;
- dans celles d'Agamemnon et de Clytemnestre (vers 1151-1170), dans cette répartie du roi : « *Pourquoi le demander, puisque vous le savez?* » (vers 1336) ;
- dans des échanges qui sont si animés que les alexandrins sont alors éclatés (vers 901-929, et tout particulièrement le vers 913, composé des exclamations de quatre personnages).

Mais le long et véhément discours de Clytemnestre, en IV, 4 (vers 1245-1312), est marqué d'une belle ampleur rhétorique car il est composé avec une parfaite logique, les arguments s'enchaînant avec rigueur.

Et on trouve aussi de nombreux passages lyriques.

Dès le début, Agamemnon se livre à cette brève méditation sur la condition humaine qui semble adressée au spectateur :

*«Heureux ! qui satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'éclat obscur où les dieux l'ont caché.»* (vers 10-12).

On l'entend aussi se plaindre :

*«Encor si je pouvais, libre dans mon malheur,
Par des larmes au moins soulager ma douleur !
Triste destin des rois ! esclaves que nous sommes
Et des rigueurs du sort, et des discours des hommes.
Nous nous voyons sans cesse assiégés de témoins,
Et les plus malheureux osent pleurer le moins.»* (vers 363-368).

Clytemnestre aussi se lamente :

*«Et moi, qui l'[Iphigénie] amenai triomphante, adorée,
Je m'en retournerai, seule et désespérée?»* (vers 1301-1304).

Le même registre élégiaque s'entend dans les confidences de l'orpheline Ériphile :

*«Je vois Iphigénie entre les bras d'un père.
Elle fait tout l'orgueil d'une superbe mère.
Et moi, toujours en butte à de nouveaux dangers,
Remise dès l'enfance en des bras étrangers,
Je reçus, et je vois le jour que je respire,
Sans que mère ni père ait daigné me sourire.
J'ignore qui je suis. Et pour comble d'horreur,
Un oracle effrayant m'attache à mon erreur,
Et quand je veux chercher le sang qui m'a fait naître,
Me dit que, sans périr, je ne me puis connaître.»* (vers 421-430).

La soumission d'Iphigénie ne peut qu'émouvoir, qu'elle s'adresse :

- à son père :

*«Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente,
Et respectant le coup par vous-même ordonné,
Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné.»* (vers 1177-1180),

- à Achille :

*«Songez, Seigneur, songez à ces moissons de gloire
Qu'à vos vaillantes mains présente la victoire.
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.
En vain sourd à Calchas il l'avait rejetée.
Par la bouche des Grecs contre moi conjurés,
Leurs ordres éternels se sont trop déclarés.
Partez. À vos honneurs j'apporte trop d'obstacles.
Vous-même, dégagez la foi de vos oracles.
Signalez ce héros à la Grèce promis,
Tournez votre douleur contre ses ennemis.
Déjà Priam pâlit. Déjà Troie en alarmes
Redoute mon bûcher, et frémit de vos larmes.
Allez, et dans ses murs vides de citoyens,
Faites pleurer ma mort aux veuves des Troyens.
Je meurs dans cet espoir satisfaite, et tranquille.
Si je n'ai pas vécu la compagne d'Achille,
J'espère que du moins un heureux avenir,
À vos faits immortels joindra mon souvenir ;
Et qu'un jour mon trépas, source de votre gloire,
Ouvrira le récit d'une si belle histoire.
Adieu, Prince, vivez, digne race des dieux.»* (vers 1537-1559).

Un ton épique anime le tableau de l'expédition contre Troie avec son cortège de souvenirs homériques :

*«Voyez tout l'Hellespont blanchissant sous nos rames,
Et la perfide Troie abandonnée aux flammes,
Ses peuples dans vos fers, Priam à vos genoux,
Hélène par vos mains rendue à son époux.
Voyez de nos vaisseaux les poupes couronnées
Dans cette même Aulide avec nous retournées,
Et ce triomphe heureux, qui s'en va devenir
L'éternel entretien des siècles à venir.»* (vers 381-388).

Le récit final, d'un Ulysse «saisi d'horreur, de joie et de ravissement» (vers 1728), constitue un modèle de narration épique qui culmine dans l'évocation de la réanimation de la nature et de l'intervention divine :

*«Les dieux font sur l'autel entendre le tonnerre,
Les vents agitent l'air d'heureux frémissements,
Et la mer leur répond par ses mugissements.
La rive au loin gémit blanchissante d'écume.
La flamme du bûcher d'elle-même s'allume.
Le ciel brille d'éclairs, s'entr'ouvre, et parmi nous
Jette une sainte horreur, qui nous rassure tous.
Le soldat étonné dit que dans une nue
Jusque sur le bûcher Diane est descendue,
Et croit que s'élevant au travers de ses feux,
Elle portait au ciel notre encens et nos vœux.»* (vers 1773-1784).

Si "Iphigénie" a pu être considérée comme la tragédie de Racine la plus poétique, comme «une véritable anthologie de la poésie racinienne», Racine ayant «trouvé une langue qui chante et signifie à la fois [...] incantation et démonstration» (R. Picard), on doit cependant constater qu'en fait les effets proprement poétiques sont rares. On remarque :

- Cette belle accumulation : «*Vous êtes en ces lieux / Son père, son époux, son asile, ses dieux.*» (vers 939-940).

- Ces antithèses :

- Achille se récrie : «*Qu'au lieu de votre époux je sois votre bourreau?*» (vers 980) ;

- Iphigénie se résigne : «*tout mon espoir / N'est plus qu'au coup mortel que je vais recevoir.*» (vers 1527-1528) ; «*les arrêts du sort / Veulent que ce bonheur soit un fruit de ma mort.*» (vers 1535-1536) ;

- Achille encore prédit un carnage sacrilège dans des alliances de termes contradictoires qui soulignent le caractère subversif : «*Le prêtre deviendra la première victime ;*

*Le bûcher, par mes mains détruit et renversé,
Dans le sang des bourreaux nagera dispersé.*» (vers 1604-1604).

- Quelques métaphores et peu originales :

- Achille est, pour Agamemnon, un «*torrent*» (vers 107), et, pour Eurybate, les Grecs du camp sont aussi un «*torrent*» (vers 1624).

- Achille dit à Iphigénie de «*la foule qui se presse autour de [sa] tente*» : «*Ces flots tumultueux s'ouvriront devant vous*» (vers 1516), tandis que, pour Eurybate, il ne résistera pas à «*tous les flots d'ennemis prêts à l'envelopper*» (vers 1628).

- Iphigénie déclare à Ériphile : «*Moi-même à votre char je me suis enchaînée*» (vers 694), allusion au fait que, lors des cérémonies célébrant les victoires romaines, les chefs vaincus suivaient, enchaînés, le char du triomphateur, comparé ici au char du cortège nuptial.

- Ériphile pense que, sur Iphigénie et sa famille, «*quelque orage est tout prêt d'éclater*» (vers 760), métaphore conventionnelle que reprend d'ailleurs Iphigénie : «*Regarde quel orage est tout prêt à tomber*» (vers 1492), et qui revient encore dans la bouche d'Eurybate : «*Achille à cet orage / Voudrait lui-même en vain opposer son courage.*» (vers 1625-1626).

- Iphigénie, évoquant son amour pour Achille, considère que «*les arrêts du sort / Veulent que ce bonheur soit un fruit de ma mort*» (vers 1536).

- Si elle promet à Achille des «*moissons de gloire*» (vers 1537), elle affirme encore : «*Ce champ si glorieux où vous aspirez tous, / Si mon sang ne l'arrose, est stérile pour vous.*» (vers 1539-1540).

- Ériphile est traitée de «*serpent inhumain*» qu'Iphigénie «*avait retiré dans son sein*» (vers 1671-1672).

- Des «*traits*», vraisemblablement de flèches, forment un «*nuage*» (vers 1737).

- Des personnifications dans le passage où est décrite la réanimation de la nature : celles des vents qui «*agitent l'air d'heureux frémissements*» (vers 1775), de la mer qui «*leur répond par ses mugissements*» (vers 1776), de la rive qui «*gémît blanchissante d'écume*» (vers 1777) et, auparavant déjà, «*l'air gémit*» (vers 1701).

- L'allégorie qu'est la Discorde et «*son bandeau fatal*» (vers 1730-1731).

L'esthétique d'"*Iphigénie*" est l'une des plus agréables des pièces de Racine, avec celles d'"*Andromaque*", de "*Bérénice*" et de "*Phèdre*".

Intérêt psychologique

Chose exceptionnelle, il y a, dans "*Iphigénie*", dix personnages parlants contre sept ou huit dans les autres pièces. On remarque que, parmi eux, figurent trois héros plus célèbres que tous ceux des pièces précédentes : Agamemnon, Achille, Ulysse ; que trois d'entre eux, Ulysse, Clytemnestre et Agamemnon, restent étrangers à la sphère du sacré ; qu'ils fonctionnent par couples : d'un côté, le couple Agamemnon / Iphigénie, qui incarne le respect des dieux et de l'ordre ancien ; de l'autre, Clytemnestre et Achille qui défient l'ordre monarchique et divin, tandis qu'à l'écart se tient Ériphile, qui se dessine comme le double noir de la vertueuse Iphigénie, leur antinomie morale les mettant en conflit aigu.

Examinons les protagonistes dans l'ordre de leur importance.

Achille est, on l'a signalé, à la fois un héros dont Racine fit un amoureux quelque peu galant, et l'être humain dont la conscience se révolte contre l'ultimatum immoral des dieux, même s'il est le fils de la déesse Thétis (vers 253 et 806).

Déjà chez Euripide, c'était le prétexte d'un mariage avec lui qui servait à faire venir Iphigénie. Non seulement il n'en était pas informé, mais il n'éprouvait aucun sentiment particulier pour la jeune fille, dont il décidait toutefois d'empêcher le sacrifice, puisqu'on avait voulu l'y conduire par fourberie, en utilisant son nom. Mais il ne défiait pas Agamemnon, devait reculer devant l'armée qui menaçait de le lapider, ne résistait guère à la détermination d'Iphigénie, dont il approuvait bientôt le dévouement, et c'était même lui qui accomplissait les rites préparatoires au sacrifice.

Chez Racine, ce héros éprouve un désir de gloire qui est si vif (il veut «*voler à Troie*», «*quelque prix qu'il en coûte*» [vers 277-278]) qu'il préfère renoncer à son projet de mariage plutôt qu'à la guerre, ce qui serait pour lui «*ne laisser aucun nom et mourir tout entier*» (vers 256). Et il veut partir malgré l'oracle.

Mais il est aussi un amoureux qui attend Iphigénie avec une ardeur impatiente, Ulysse lui reprochant de penser à l'amour alors que l'expédition vers Troie se prépare. Puis l'annonce de l'arrivée de la jeune fille, qui vient à Aulis pour l'épouser, le «*comble de joie*» (vers 174). Apprenant l'existence du complot contre elle, il ne pense qu'à la venger, jure de la sauver au risque de sa propre vie, et, dans une scène (IV, 6) inventée par Racine, affronte violemment et menace Agamemnon :

«*Vous pensez qu'approuvant vos desseins odieux,*

Je vous laisse immoler votre fille à mes yeux?

Que ma foi, mon amour, mon honneur y consente?» (vers 1339-1341).

Le roi l'accusant d'avoir causé le drame par son impatience, il répond par les paroles mêmes de l'Achille d'Homère lorsqu'il est privé de Briséis : «*Et que m'a fait à moi cette Troie où je cours?»* (vers

1568). Pourquoi défendrait-il Hélène? Et il rappelle au roi qu'il ne lui doit pas obéissance. Il affirme qu'il ne veut plus d'autre gloire que celle de sauver la vie d'Iphigénie, dont dépend son bonheur. À la fin, déployant sa vigueur militaire, il entoure l'autel avec ses hommes, épouvante l'armée, fait couler le sang, Arcas racontant à Clytemnestre :

*«N'en doutez point, Madame. Un dieu combat pour vous.
Achille en ce moment exauce vos prières.
Il a brisé des Grecs les trop faibles barrières.
Achille est à l'autel. Calchas est éperdu.»* (vers 1696-1699),
«Achille furieux

Épouvantait l'armée, et partageait [disposait en deux camps] les dieux.» (vers 1735-1736).

Certains critiques (Schlegel, le père Brunoy, Taine) le considérèrent trop galant, trop «français». Mais Voltaire apprécia mieux le personnage qu'il définit «beaucoup plus fier qu'il n'est tendre», en ajoutant : «Jamais Achille n'a été plus Achille que dans cette tragédie.»

D'autre part, représentant une détermination proprement humaine, Achille défie jusqu'au bout l'exigence divine, incarne la réaction des êtres humains contre l'injustice des dieux. D'emblée, il s'affirme comme un héros qui ne connaît ni dieu ni maître quand il y va de l'honneur :

*«L'honneur parle, il suffit, ce sont là nos oracles.
Les dieux sont de nos jours les maîtres souverains.
Mais, Seigneur, notre gloire est dans nos propres mains.
Pourquoi nous tourmenter de leurs ordres suprêmes?
Ne songeons qu'à nous rendre immortels comme eux-mêmes,
Et laissant faire au sort, courons où la valeur
Nous promet un destin aussi grand que le leur.»* (vers 258-264).

Pour conclure l'acte III, il affirme à Clytemnestre :

*«Votre fille vivra, je puis vous le prédire.
Croyez du moins, croyez que tant que je respire,
Les dieux auront en vain ordonné son trépas ;
Cet oracle est plus sûr que celui de Calchas.»* (vers 1077-1080).

Agamemnon voit cet être de démesure «querelle[r] tous les jours le ciel qui [l'] arrête.» (vers 1358).

Cela l'amène même à résister à la volonté d'Iphigénie (III, 6). Décidé à la défendre malgré elle, il prédit un carnage sacrilège :

*«Le prêtre deviendra la première victime ;
Le bûcher, par mes mains détruit et renversé,
Dans le sang des bourreaux nagera dispersé.»* (vers 1602-1604).

On ne peut donc qu'admirer le courage limpide d'Achille.

Pour Clytemnestre, Racine négligea les traits de poésie familière qu'avait mis en valeur Euripide, et qui faisaient d'elle une mère attentive aux détails de la vie quotidienne. Il vit en elle une reine hautement soucieuse de sa dignité, l'a rendu terrible par les fureurs de l'amour maternel, et l'opposition au mari.

Elle n'entre en scène (II, 4) qu'après avoir découvert qu'elle a été trompée. Elle est donc, dès l'instant où elle paraît, une mère offensée. Lorsqu'elle apprend qu'Iphigénie est destinée au supplice, l'amour pour sa fille, et le sens de son rang lui inspirent, en IV, 4, une sortie violente contre Agamemnon qui va de l'ironie cinglante à l'insulte, et qui fait contraste avec la noble résignation d'Iphigénie, ce remarquable morceau d'éloquence ayant attiré les grandes tragédiennes (Mlle George, Madeleine Roch), et leur ayant valu tant de succès que le personnage passait au premier plan, reléguant dans l'ombre celui d'Iphigénie.

Plus loin, elle manifeste une douleur presque extravagante, qui lui fait proclamer, parlant d'Iphigénie : «Oui, je la défendrai contre toute l'armée.» (vers 1613). Et, comme tout semble abandonner sa fille, avec exaltation, elle prie Achille d'être «Son père, son époux, son asile, ses dieux.» (vers 940).

En effet, sa colère s'exerce aussi contre les dieux ; elle s'étonne que «*le ciel, le juste ciel*» puisse ordonner «*un meurtre abominable*» (vers 921), et elle s'écrie :

«*Un oracle fatal ordonne qu'elle expire.
Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire?
Le ciel, le juste ciel par le meurtre honoré
Du sang de l'innocence est-il donc altéré?*» (vers 1261-1264).

Elle parut à André Gide un personnage «fabriqué». Pour Roland Barthes, à côté d'Agrippine ou d'Athalie, elle n'est qu'une épouse de drame bourgeois

En ce qui concerne Agamemnon, depuis Homère, la tradition soulignait volontiers sa faiblesse. Et Euripide fut particulièrement sévère envers cet arriviste qui flattait les gens afin d'être élu chef suprême, et les dédaignait ensuite.

Racine, lui aussi, rendit antipathique ce digne descendant d'Atrée (qui tua son frère pour prendre le pouvoir), ce guerrier valeureux mais qui est dévoré par une «*soif de régner*» (vers 1285), qui aspire à des conquêtes et à des titres toujours plus nombreux. Déjà roi de Mycènes et d'Argos, même s'il se plaint de la servitude héroïque à laquelle est soumis un souverain :

«*Heureux ! qui, satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché.*» (vers 10-12),

il reconnaît son avidité : «*Charmé de mon pouvoir, et plein de ma grandeur,
Ces noms de roi des rois, et de chef de la Grèce
Chatouillaient de mon cœur l'orgueilleuse faiblesse.*» (vers 80-83).

Monarque despotique, il est «*jaloux de son autorité*» (vers 1060). Pour lui, seule compte la gloire, et il n'entend pas la partager. Ainsi, à Achille, il ne cesse de rappeler qu'il est son supérieur (vers 1343) ; de Clytemnestre, sa femme, il entend être obéi sans discussion (vers 818-819) ; véritablement odieux, ce père persécuteur demande à sa fille de mourir avec un courage digne de lui (vers 1241-1244). Le trait le plus marquant de son caractère est celui qui, selon les moralistes de la seconde moitié du XVII^e siècle, domine les êtres : un amour de soi d'autant plus sensible que ce prétentieux, ce chef pusillanime, est conscient de sa médiocrité.

Mais Racine approfondit et enrichit le personnage. Manifestant plus de compréhension, voire de sympathie, il supprima son cynisme, atténua son ambition, renforça ses sentiments paternels, lui accordant le minimum indispensable d'amour paternel. Il raffina son analyse, le rendit plus complexe, et même protéiforme, plus vraisemblable, plus humain, mais du même coup plus velléitaire et plus médiocre.

Par rapport à Euripide et Rotrou, il insista sur le dilemme tragique auquel son personnage se trouve acculé : il est déchiré car il veut à la fois satisfaire les dieux, et sauver Iphigénie. L'«*orgueilleuse faiblesse*», qu'il confessa lui-même (encore au vers 142), le pousse à un horrible marchandage, même s'il est bouleversé à l'idée de sacrifier une fille chérie. Bien que, si Iphigénie affirme avoir vu «*ses larmes se répandre*» (vers 1017), et s'il se «*voil[e] le visage*» (vers 1706) pour cacher ses pleurs quand il la mène à l'autel, on a le sentiment que quelque chose de plus profond, de plus trouble, le pousse à vouloir la tuer. Il a un premier mouvement de refus, éprouvant une «*pitié sacrilège*» (vers 86) pour elle, «*sacrilège*» car, en la prenant en pitié, il contrevient à l'ordre des dieux, d'autant plus «*sacrilège*» qu'il les en a pris à témoin :

«*Je condamnai les dieux, et sans plus rien ouïr,
Fis vœu sur leurs autels de leur désobéir.*» (vers 67-68).

En réaction, il voit en songe «*les dieux toutes les nuits*» qui le menacent de «*la foudre*» (vers 83-88). C'est pour les avoir outragés qu'il subirait leur (juste?) vengeance. En tout cas, il est, du fait de la situation qu'ils ont voulue, en proie à un profond déchirement intérieur ; victime d'une décision qui le dépasse, il est conduit au seuil de l'irréparable, Mais il ne réussit pas à croire que cette exigence soit autre chose qu'une mise à l'épreuve :

*«Non, je ne croirai point, ô ciel ! que ta justice
Approuve la fureur de ce noir sacrifice.
Tes oracles sans doute ont voulu m'éprouver.
Et tu me punirais si j'osais l'achever.» (vers 121-124).*

Ne cherchent-ils pas simplement à mesurer sa piété, comme le dieu des Hébreux le fit pour Abraham ou pour Job? De surcroît, il se méfie du devin qui «*fera parler les dieux*», et manipulera «*les timides Grecs*» (vers 134-141).

Cependant, il ne fait plus que se soumettre :

*«Seigneur, de mes efforts je connais l'impuissance.
Je cède, et laisse aux dieux opprimer l'innocence.» (vers 389-390).*

Et il passe le plus clair de son temps en dérobades devant Achille, Ulysse, sa femme ou sa fille (au terme du quiproquo sur le «*pompeux sacrifice*», à bout de faux-fuyants, il lui répond : «*Vous y serez, ma fille.*» [vers 578]), et en piteux subterfuges pour la faire venir puis pour l'arrêter (I, 1), pour apaiser Achille et Ulysse (I, 2 et 3), pour éloigner Clytemnestre (III, 1) ou la duper (IV, 3).

Son comportement est tout à fait fluctuant dans le dernier tiers de l'acte IV, qui fut entièrement imaginé par Racine :

- à la scène 4, devant le courage limpide d'Iphigénie, il paraît bien lâche et même odieux quand il lui confirme son aristocratique exigence de la voir mourir avec un courage digne de lui, quand il en reporte toute la responsabilité sur ces dieux qui oppriment l'innocence (vers 1217-1244) ;
- à la scène 5, il reproche la douleur imposée à son cœur de père aux dieux, reportant sur eux toute la responsabilité, et paraissant bien lâche, cette fois-ci, par rapport à l'audace d'Achille ;
- à la scène 6, auprès d'Achille, il dégage encore sa responsabilité : «*Plaignez-vous donc aux dieux qui me l'ont demandée*» (vers 1354) ;
- à la scène 7, il se décide au sacrifice en réaction à l'audace d'Achille, n'ayant vraiment de vigueur qu'au moment où son mépris l'oblige à réagir (vers 1421-1428), sans que sa raison de le faire ne soit très pure, car ne dit-il pas : «*Ma pitié semblerait un effet de ma peur.*» (vers 1427)?
- mais, à la scène 8, dans un revirement qui prépare a contrario la situation pathétique de l'acte V, il envisage de nouveau de «*fléchir des dieux la puissance suprême*» (vers 1445) ;
- à la scène 10, il commande à Clytemnestre de fuir secrètement avec sa fille, ce qui est encore un subterfuge (vers 1470-1474).

À l'acte V, alors que tout le camp est en effervescence, que chacun s'apprête à tuer ou à mourir, lui seul, le chef suprême et le père de la victime, «*se tait*», et n'ose même pas soutenir Achille qui s'apprête à défendre sa fille au prix d'un «*carnage*».

En dépit de sa mauvaise conscience d'hypocrite, de ses indécisions, de son impuissante et louvoyante médiocrité, de sa faiblesse désenchantée, cet être qui n'est au service que de son égoïsme, qui est toujours entre deux craintes, mais qui doit choisir entre être roi ou être père, entre les lois de la cité et la loi du cœur, entre le crime et la lâcheté, qui doit s'efforcer de concilier sa mission de chef d'armée et son amour de père, osciller entre la fameuse «*raison d'État*» et la tendresse paternelle, peut cependant toucher le spectateur, lui tirer même des larmes, car sa soif de pouvoir ne l'empêche pas d'être humain. On peut même voir en ce personnage très lucide, qui devient pleinement conscient de sa situation, l'archétype du héros tragique : représentant de l'impuissante médiocrité du souverain, jouet d'un destin auquel il doit se soumettre, il est conduit à commettre un crime de par son statut même de roi. Et il est bien ce héros «*ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent*», qui est l'idéal fixé par Aristote. C'est un rôle difficile car il oscille de la majesté à la veulerie, sa faiblesse permettant l'affirmation des autres personnages.

D'Ériphile, Racine put se dire «*très heureux de trouver dans les Anciens cette autre Iphigénie que j'ai pu représenter telle qu'il m'a plu*». Elle aurait pu n'être qu'une simple utilité dramatique, rendue vraisemblable par quelques banalités, mais, voulant satisfaire à l'exigence des dieux par le sacrifice d'une autre Iphigénie, il fit d'elle une héroïne exemplaire, une victime de la fatalité, et une incarnation de la concupiscence.

Comme il était nécessaire qu'elle ne sut pas d'abord son véritable nom, elle est une orpheline (vers 586-588), qui ne peut donc se dévouer à des parents qu'elle n'a pas connus. On peut se demander si Racine, lui-même orphelin, n'a pas pu vouloir exprimer sa frustration affective en formules émouvantes et fort originales à une époque où l'amour parental ne se disait guère.

Elle cherche en vain non seulement un père, une identité, mais une cause, un amant. Or, dès qu'elle entre en scène (II, 1), elle est présentée comme déterminée par l'oracle qui déclara que, si son identité est ignorée, elle ne pouvait se «connaître» sans «périr» (vers 430).

Le devin révèle à la fin qu'elle est issue du «sang d'Hélène» et de Thésée, qu'elle est «une autre Iphigénie» (vers 1745). Il menace aussitôt «d'un sinistre avenir» (vers 1752), d'une «noire destinée» (vers 1753), cette enfant peu légitime d'une secrète liaison entre deux figures de l'adultère, ce fruit d'une sexualité scandaleuse qu'un mariage régulier n'avait pas exorcisée. Et ce péché originel est sans doute la cause première de ses «fureurs» d'être sauvage (vers 1754), et justifie le fait que «c'est elle en un mot que demandent les dieux.» (vers 1756).

De plus, elle serait une Troyenne, qui n'était que de passage à Lesbos quand Achille, qui vint ruiner l'île, la captura. Elle serait donc une ennemie qui oppose son patriotisme à celui des Grecs.

Mais le destin voulut qu'à l'encontre d'Andromaque, elle soit face à son «vainqueur sauvage» (vers 495) dans un corps à corps dont le texte signale le caractère brutal. Mais, d'abord évanouie sous le choc (vers 490), elle se découvrit ensuite pressée par son «bras ensanglanté» (vers 494), fut effrayée avant de constater que son «aspect n'avait rien de farouche» (vers 497), et se découvrir amoureuse, la peur du mâle précédant la découverte de sa douceur (vers 498-502). Elle avoue : «Je sentis contre moi mon cœur se déclarer» (vers 499). Cette fatale passion sensuelle est l'objet d'une seconde description, d'autant plus remarquable que c'est la pure Iphigénie qui la fait, en soulignant son anomalie masochiste : «Ces bras que dans le sang vous avez vus baignés,

Ces morts, cette Lesbos, ces cendres, cette flamme,

Sont les traits dont l'amour l'a gravé dans votre âme.» (vers 680-682).

Comme Hermione et Roxane, elle est une amoureuse ardente et jalouse, car son amour est impossible, Achille étant non seulement un ennemi, mais le fiancé d'Iphigénie.

Celle dont le

«silence même, accusant la noblesse,

Nous dit qu'elle nous cache une illustre princesse» (vers 241-242),

est venue en Aulide «interroger Calchas» (vers 348) afin de «perdre un faux nom» pour «reprendre le sien». Elle trouve alors en Iphigénie une rivale qui, pourtant, se lie à elle (vers 409-411), devient même sa protectrice, Racine constituant ainsi le triangle amoureux qu'il créa si souvent.

Or, du fait que chez lui (et c'est un des aspects de son ironie tragique), lorsque l'amour est violemment contrarié, il est emporté vers la haine et la cruauté, elle est décidée à s'«armer» (vers 507) contre cette rivale. Sa frustration et sa morosité la conduisent à une volonté de vengeance : «un bonheur dont je ne puis jouir» (vers 420) devient vite «un bonheur que je ne puis souffrir» (vers 508), qui la pousse à «ne pas pleurer seule et mourir sans vengeance» (vers 766 ; voir vers 1139-1140). Cette frustration vengeresse qu'on trouvait déjà chez Taxile, Narcisse, Néron, Roxane et Pharnace, allait revenir chez Phèdre, Aman et Mathan.

D'où sa décision :

«Pour troubler un hymen odieux,

Consultons des fureurs qu'autorisent les dieux» (vers 1139-1140).

C'est donc à la fois par une jalousie perfide, et pour prendre une revanche sur le destin acharné contre elle, que cette possédée d'une «folle amour» (vers 528), d'un «fatal amour» (vers 482), cette réprouvée (ce que n'étaient pas Néron ni Roxane), s'applique à détruire le bonheur d'Iphigénie. Elle signale au devin Calchas la feinte d'Agamemnon qui s'apprête à faire fuir sa fille pour la soustraire au sacrifice, dénonce tout, faisant ainsi culminer l'intérêt dramatique (IV, 11). Or elle, qui avait déclaré vouloir être aimée comme Iphigénie, même si elle devait «comme elle expirer dans une heure» (vers 1101), par l'ironie tragique qu'affectionnait Racine, connaît la mort sans avoir eu l'amour. Cette quête de soi qui était son obsession, cette révélation d'identité dont elle attendait tant, cette dénonciation vengeresse d'une rivale dont elle voulait la mort, se retournent contre elle, entraînant sa destruction immédiate. En effet, quand, l'oracle se vérifie, la révélation de son identité conduit directement à sa

condamnation ; elle doit donc être sacrifiée à la place de l'héroïne. Mais, dans sa fureur, pouvant, parce qu'elle incarne intensément le revers satanique du sacré, écarter les «*profanes mains*» du sacrificateur Calchas (vers 1770), elle se poignarde sur l'autel, suicide cathartique qui, satisfaisant les dieux, rend vie à la nature exorcisée, et permet à Racine un dénouement plus vraisemblable, tout à fait original.

En l'appelant Ériphile, nom qui signifie «la querelleuse», «la semeuse de discorde», Racine la situa aux antipodes de la pieuse Iphigénie, dont elle est à la fois le double et l'envers, fit d'elle l'incarnation de la concupiscence satanique pour mieux permettre à sa pièce, dont elle constitue la clé, d'être le triomphe de l'amour pur. On retrouve en elle, dont la passion a une intensité sensuelle tout à fait exceptionnelle dans la littérature bienséante de l'époque, ce qui est le propre des grandes amoureuses de Racine : l'illogisme de la passion, la violence jalouse, la soumission à une fatalité. Ce personnage d'une trouble profondeur, Racine faisant à son propos une véritable plongée dans l'inconscient qui est révélatrice de sa vision d'une humanité grevée par une perversité morbide, masochiste, est le plus riche de ses personnages secondaires et de ceux qu'il a inventés, et même le plus original de tous ceux qu'il a mis en scène. On peut le ranger dans la catégorie de ses «monstres».

Coupable sans être pleinement responsable, elle «*tombe dans le malheur où [elle] voulait précipiter sa rivale, mérite en quelque façon d'être punie, sans être pourtant tout à fait indigne de compassion*» (préface). Elle répond donc à la définition aristotélicienne du héros tragique, et, blessée par sa passion comme toutes les héroïnes raciniennes, elle est même ici, en ce sens, le seul véritable personnage tragique de la pièce.

Le rôle fut pourtant longtemps négligé par les tragédiennes : c'est Mlle Clairon qui en révéla les beautés au public du XVIII^e siècle, qui déjà se détachait des figures de douceur (comme Iphigénie) pour se laisser attirer par les personnages violents. Ce fut, au XIX^e siècle, un des rôles les mieux adaptés au talent âpre, frémissant, de Rachel. Les interprètes modernes insistent sur le caractère «fatal» du personnage : une héroïne quasi romantique, vouée au crime et au malheur par une force qui la dépasse.

Iphigénie, si elle est toujours chez Racine «*vertueuse et aimable*» (préface), si elle est toujours la victime à laquelle on dissimule le sort qui l'attend, est moins naïve, simple, ignorante, que celle d'Euripide. Même si, cas unique chez le dramaturge, elle est entourée de son père et de sa mère, comme elle est un peu trop princesse, elle n'est pas aussi humaine que celle du Grec. Le vernis aristocratique du XVII^e siècle lui donna de la lucidité et une juste conscience de sa grandeur, fit d'elle un miracle de grâce et de noblesse. Et son amour pour Achille et sa jalousie à l'égard d'Ériphile ajoutèrent au drame un élément absolument nouveau.

Racine ayant compris que la soumission à un ordre impie était le plus émouvant des défis, que l'authenticité de la victime est plus accablante pour le traître louvoyant que tous les raisonnements accusateurs, elle montre une pieuse vénération envers les dieux et envers son père, une fierté aristocratique et un zèle patriotique.

Dès qu'elle arrive à Aulis, au début de II, 2, elle manifeste à l'égard de son père une admiration respectueuse, torturant d'ailleurs la mauvaise conscience de l'hypocrite Agamemnon par ses insistantes questions :

«*Seigneur, où courez-vous? Et quels empressements*

Vous dérobent sitôt à nos embrassements?

À qui dois-je imputer cette fuite soudaine?

Mon respect a fait place aux transports de la reine.

Un moment à mon tour ne vous puis-je arrêter?

Et ma joie à vos yeux n'ose-t-elle éclater?» (vers 531-536).

«*Calchas, dit-on, prépare un pompeux sacrifice.[...]*

L'offrira-t-on bientôt?» (vers 573-574).

«*Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille?»* (vers 577).

Son amour pour ce père qu'elle «adore» (vers 1002) est total et aveugle. Mais, dès qu'elle arrive, Racine utilise son admiration respectueuse et l'opportune naïveté qu'il voulut bien lui donner pour torturer la mauvaise conscience de l'hypocrite Agamemnon par des exclamations à contretemps et des questions qui pénètrent sa plaie :

«*Quel bonheur de me voir la fille d'un tel père !*» (vers 546),
«*Calchas, dit-on, prépare un pompeux sacrifice.*» (vers 573),
«*L'offrira-t-on bientôt?*» (vers 575),
«*Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille?*» (vers 577).

Cependant, cette victime désignée ne se révolte-t-elle jamais contre la tyrannie paternelle, d'autant plus que se révolter contre l'ordre de son père, ce serait «*mérite[r] la mort*» en cherchant à l'«*éviter*» (vers 1571-1572). Elle sait d'ailleurs qu'il ne sert à rien d'aborder de front le guerrier qu'il est, et, à trois reprises, recommande à sa mère de ne pas durcir le conflit. Si elle reproche à Agamemnon : «*N'osez-vous sans rougir être père un moment.*» (vers 560), si elle a, sans le savoir, des mots terribles pour lui (vers 1174-1220) car il lui manque ce surcroît de générosité qui lui permettrait d'avoir pitié de lui (Péguy parla de la «*cruauté de sa tendresse*»), elle lui est en fait totalement dévouée.

Racine ayant compris que la pieuse soumission à un ordre impie était le plus émouvant des défis, et que l'authenticité de la victime serait plus accablante pour le traître louvoyant que tous les raisonnements accusateurs, on voit ici la victime rassurer le bourreau angoissé, qu'elle place d'ailleurs ainsi durement devant la plénitude de sa libre responsabilité. Elle le surclasse même en se dévouant, en se mettant au service d'une valeur, en transcendant tout problème et toute passion, et jusqu'au désir d'exister :

«*Mon père,
Cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi.
Quand vous commanderez vous serez obéi.
Ma vie est votre bien. Vous voulez le reprendre,
Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre.
D'un oeil aussi content, d'un coeur aussi soumis
Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente,
Et respectant le coup par vous-même ordonné,
Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné.
Si pourtant ce respect, si cette obéissance
Paraît digne à vos yeux d'une autre récompense,
Si d'une mère en pleurs vous plaignez les ennuis,
J'ose vous dire ici qu'en l'état où je suis,
Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie,
Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie,
Ni qu'en me l'arrachant un sévère destin
Si près de ma naissance en eût marqué la fin,
Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père.*» (vers 1171-1190),
«*Mon cœur de votre honneur jaloux
Ne fera point rougir un père tel que vous*» (vers 1203-1204).

Dans cette relation troublante et troublée faite d'interdépendance et de passion secrète, ne se trahit-il pas une quête d'amour, un désir de reconnaissance insatisfaits? On pourrait se demander s'il n'y a pas chez cette innocente acceptant la mort un intime désir d'expiation :

«*Termine, juste ciel, ma vie, et mon effroi,
Et lance ici des traits, qui n'accablent que moi.*» (vers 1611-1612),

si son obéissance ne cache pas un désespoir.

En fait, elle n'est pas dégoûtée de la vie. Non : elle est heureuse et fière d'être la fille du plus grand des rois, et la fiancée du plus valeureux des héros. Cette figure du dévouement, mesurant lucidement le prix de son sacrifice, souffre de renoncer au bonheur de vivre. Mais, si elle exprime parfois un désir de survivre, c'est pour ne pas faire de peine à ceux qui l'aiment :

*«Et que ne pourra point m'inspirer la pensée
De prévenir les pleurs que vous ne verseriez tous,
D'arrêter vos transports, et de vivre pour vous?»* (vers 1066-1068),
*«Mais à mon triste sort, vous le savez, seigneur,
Une mère, un amant attachaient leur bonheur.
Un roi digne de vous a cru voir la journée
Qui devait éclairer notre illustre hyménée.
Déjà sûr de mon cœur à sa flamme promis,
Il s'estimait heureux, vous me l'aviez permis.
Il sait votre dessein, jugez de ses alarmes.
Ma mère est devant vous, et vous voyez ses larmes.
Pardonnez aux efforts que je viens de tenter,
Pour prévenir les pleurs que je leur vais coûter.»* (vers 1207-1216),
*«Aegine, il faut des dieux apaiser la colère.
Pour ce sang malheureux qu'on veut leur dérober,
Regarde quel orage est tout prêt à tomber.
Considère l'état où la reine est réduite.
Vois comme tout le camp s'oppose à notre fuite,
Avec quelle insolence ils ont de toutes parts
Fait briller à nos yeux la pointe de leurs dards.»* (vers 1490-1497).

Ainsi, comme elle éprouve pour Achille, une admiration passionnée et un amour qu'elle avoue sans réticence ni déguisements, ce qui était assez rare à l'époque, et qu'il veut la sauver, pour le convaincre d'accepter son immolation, elle déploie à ses yeux la perspective de la «*gloire*» que doit lui apporter la conquête de Troie :

*«Songez, Seigneur, songez à ces moissons de gloire
Qu'à vos vaillantes mains présente la victoire.
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.
En vain sourd à Calchas il l'avait rejetée.
Par la bouche des Grecs contre moi conjurés,
Leurs ordres éternels se sont trop déclarés.
Partez. À vos honneurs j'apporte trop d'obstacles.
Vous-même, dégagez la foi de vos oracles.
Signalez ce héros à la Grèce promis,
Tournez votre douleur contre ses ennemis.
Déjà Priam pâlit. Déjà Troie en alarmes
Redoute mon bûcher, et frémit de vos larmes.
Allez, et dans ses murs vides de citoyens,
Faites pleurer ma mort aux veuves des Troyens.
Je meurs dans cet espoir satisfaite, et tranquille.
Si je n'ai pas vécu la compagne d'Achille,
J'espère que du moins un heureux avenir,
À vos faits immortels joindra mon souvenir ;
Et qu'un jour mon trépas, source de votre gloire,
Ouvrira le récit d'une si belle histoire.»* (vers 1537-1558).

De même, elle affermit le courage de sa mère devant la terrible épreuve :

*«N'allez point, dans un camp rebelle à votre époux,
Seule à me retenir, vainement obstinée,
Par des soldats peut-être indignement traînée,
Présenter, pour tout fruit d'un déplorable effort,
Un spectacle à mes yeux plus cruel que la mort.»* (vers 1640 1644).

Si elle hésite, ce n'est que pour parvenir à s'offrir librement. Car, Racine ayant déplacé l'enjeu tragique originel, c'est par sens du devoir, pour obéir à son idéal aristocratique, à son esprit patriotique, et rester digne d'elle-même et de ceux qu'elle aime, qu'elle finit par consentir à l'immolation, se voulant une «*victime obéissante*» (vers 1177), dont le «*devoir suprême*» (vers 1573) et même la «*gloire*» (vers 1590) est d'assumer l'exigence des dieux. Elle n'entend pas infléchir le destin qu'ils lui ont assigné, mais, d'un bout à l'autre de la pièce, résistant aux cris de sa mère et repoussant l'aide d'Achille, l'assume, le subit, se soumet, accepte de périr, comme le montre encore sa dernière formule où elle se dépouille déjà de toute présence subjective : «*Eurybate, à l'autel conduisez la victime*» (vers 1662).

Alors que les autres personnages sont quelque peu pitoyables, mais ont un sens démesuré de leur importance, de leur rang, de leur sang, de leur destinée, cet être moins d'action que de déploration, de résignation et de compassion, ne se préoccupe pas de son ego. Cette jeune héroïne, miracle de simplicité, de grâce, de noblesse et de générosité naturelle, apparaît comme particulièrement pure, droite, lumineuse, lucide, ces qualités s'opposant à la faiblesse désenchantée d'Agamemnon, aux emportements de Clytemnestre, à la perfidie jalouse d'Ériphile qui la trahit, mais qu'elle n'accable jamais : quand elle découvre l'amour de la captive pour Achille, elle lui «*pardonne*» (vers 695), et, après sa mort,

*«La seule Iphigénie
Dans ce commun bonheur pleure son ennemie.»* (vers 1785-1786).

Cette femme vouée à la mort quoique pleinement innocente, symbole de l'universelle et cruelle injustice, est «*digne de pitié*» (vers 891), est bien une victime tragique, susceptible d'arracher les larmes des spectateurs, étant plus émouvante que si elle était révoltée. Et cette victime surclasse son bourreau parce qu'elle se dévoue, qu'elle se met au service d'un idéal transcendant tout problème et toute passion, et jusqu'au désir d'exister. Elle nous rappelle ainsi que la plus haute liberté procède du dévouement, et non de l'émancipation subversive du désir, comme le croyaient Néron et Narcisse. Mais ce dévouement de l'innocente ne met-il pas radicalement en question la validité du sacrifice, et celle du père et des dieux qui l'ordonnent?

Si, dans sa préface à la pièce, Racine put déclarer que son but était, suivant la formule héritée d'Aristote, d'«*exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie*», il faut admettre qu'il fit de ses héros des personnages simples, crédibles, vraisemblables, ressemblant aux personnes de son époque, à l'opposé des figures souvent boursouflées et excessives des tragédies baroques.

Intérêt philosophique

Si «*Iphigénie*» est une pièce d'un autre temps, on a pourtant l'impression qu'elle se passe au cœur de notre réalité, qu'à travers des personnages mythologiques, c'est de l'être humain de tous les temps que parla Racine, qui put, grâce à la qualité de son expérience, montrer un monde de passions et de sentiments éternels, ce qui est le propre des grands classiques qui sont en nous, que nous reconnaissons peut-être dans la mesure où nous nous reconnaissons nous-mêmes.

On remarque des thèmes de réflexion, qui s'avèrent utiles dans nos propres vies :

Réflexion sociale

Derrière les conventions propres au théâtre classique, "*Iphigénie*" offre au spectateur une véritable métaphore de la société. Derrière la tragédie familiale se profile la complexe question de l'intérêt collectif et de la justice sociale.

On assiste à l'immolation d'une fille, qui est destinée à satisfaire le besoin de pouvoir, de conquête, des hommes. Aussi pourrait-on déceler une protestation pas uniquement féministe contre la guerre, l'instinct guerrier étant superbement montré et critiqué.

De même, sont bien définis les rôles sexuels : si Iphigénie, Ériphile et Clytemnestre représentent trois figures féminines bien connues, il est plus intéressant de percevoir qu'Agamemnon doit, pour arriver à faire la guerre, et imposer son pouvoir, tuer ce qu'il y a de féminin en lui, et qu'il est le seul personnage racinien qui conteste, qui interroge sa propre virilité ; ce n'est pas tant son rôle de chef d'État qui le tourmente que le carcan de son identité masculine.

Ne peut-on constater aussi qu'il apparaît que, comme toujours, le sacrifice de la jeunesse est nécessaire pour le maintien de l'ordre établi, qu'il soit politique, social ou économique, pour que les vents (l'économie?) reviennent, et que la flotte (la société?) puisse recommencer à «fonctionner»? Iphigénie et son pendant tragique, Ériphile, pourraient représenter la double facette d'une jeunesse en péril : si la frustration de celle-ci s'exprime par toutes sortes de comportements négatifs (qu'on pourrait transposer dans la délinquance, les drogues dures, la prostitution et le suicide), la première offre l'image d'une jeunesse qui, malgré les obstacles et les difficultés, finit par s'en sortir.

Réflexion morale

Dans "*Iphigénie*", Racine dispensa quelques maximes de valeur générale :

- «*Il faut des amants excuser l'injustice*» (vers 705).
- «*Quel père de son sang se plaît à se priver?*» (1015).
- «*Un bienfait reproché tint toujours lieu d'offense*» (vers 1409).

Surtout, la pièce vibre encore aujourd'hui à travers cet amour d'un père et d'une fille, relation troublante et troublée faite d'interdépendance et de passion secrète.

Si on peut trouver que l'oeuvre est empreinte d'une sensiblerie moralisatrice, il reste qu'elle nous rappelle que la plus haute liberté procède, non de l'émancipation subversive du désir que veut Ériphile avec toute sa fureur, mais du dévouement, du renoncement à l'amour, au bonheur, à la vie pour assumer pieusement son devoir, que montre Iphigénie.

Réflexion religieuse

"*Iphigénie*" est la première pièce de Racine dont le sujet est le rapport entre le désir des êtres humains et l'exigence des dieux ; où les êtres humains sont explicitement soumis à une exigence transcendante, cruellement mis à l'épreuve ; où les conflits entre les personnages proviennent de la différence de leurs réactions devant elle : la pieuse soumission d'Iphigénie, la satanique rébellion d'Ériphile et la détermination proprement humaine d'Achille, animée par l'honneur et l'amour ; où le Père céleste sauve la jeune fille des funestes conséquences de «*l'orgueilleuse faiblesse*» de son père terrestre (vers 82), trop attaché à sa réussite en ce monde. De cette différence naît le chaos (au dernier acte, les hommes sont près de s'ensanglanter), quand il suffirait de prêter une oreille attentive pour entendre clairement la voix des dieux qui ne cessent de parler.

Poussés dans leur dernier retranchement, les personnages font face à un choix éthique : être humain et refuser la cruauté des dieux, ou se soumettre à une force aveugle en sacrifiant une victime innocente ; ils doivent ainsi faire taire ou au contraire révéler, exprimer, leur part d'humanité. C'est aussi par rapport au divin bien plus fondamentalement que par rapport à Achille que se constitue l'antagonisme entre la pieuse Iphigénie et la perverse Ériphile.

Plus précisément, en montrant, d'un côté, l'avidité dans toute sa fureur, de l'autre, le renoncement à l'amour, au bonheur, à la vie pour assumer pieusement son devoir, "*Iphigénie*" est

bien une illustration de la morale chrétienne de 1670. Racine, en tirant le sujet grec vers le sacré tel qu'on le concevait alors, confirma ainsi une évolution vers une conversion, révéla qu'il désirait se délivrer de ses passions, de sa concupiscence, pour revenir à Dieu.

De plus, cet ancien élève des jansénistes de Port-Royal trahissait son retour à leur sévère doctrine. Ne dénonçait-il pas l'impossible suffisance d'humains victimes de la fatalité de leurs passions comme de leurs illusions? Ne montra-t-il pas en Agamemnon l'erreur fondamentale qu'est l'égoïsme, qui ne peut nous donner valeur, ni par conséquent vigueur, ce «*roi des rois*», toujours entre deux craintes, étant l'image dérisoire des grandeurs creuses de ce monde? Ne signifia-t-il pas que la maîtrise de notre vie nous échappe, que nous sommes les jouets de puissances supérieures qui prennent plaisir à ruiner amèrement nos espoirs?

Surtout, avec ce «*dieu vengeur*» (vers 1695), avec ce sort tragique réservé de toute éternité à une Ériphile coupable en quelque sorte du péché originel de ses parents, de ce fait prédestinée au mal, Racine laissait paraître une similitude entre la fatalité antique et l'idée janséniste de la prédestination.

Aujourd'hui, la transcendance ne touche plus guère. À nos yeux, le dévouement de l'innocente Iphigénie met radicalement en question l'exigence des dieux, la cruelle injustice du ciel, la validité du sacrifice, tandis que, si Ériphile incarne le vice à éliminer, elle représente aussi au dénouement la grandeur prométhéenne de l'être humain qui revendique le malheur que les dieux lui infligent, qui se tue pour ne pas se soumettre, pour ne pas être récupéré par eux dans le sacrifice ritualisé.

Enfin, on peut considérer qu'entre la pieuse soumission d'Iphigénie et la satanique rébellion d'Ériphile, Racine présenta en fait une troisième voie : celle d'une détermination proprement humaine, animée par l'honneur et l'amour, aux antipodes des lâchetés intéressées d'Agamemnon. Toutes les alternatives étant ainsi vigoureusement mises en scène, le problème, mieux posé, nous concerne davantage, et leur confrontation nous permet de mieux réfléchir.

Destinée de l'oeuvre

Le poète courtisan fut servi par la chance dans son effort pour concurrencer le théâtre spectaculaire. Iphigénie fut créée le 18 août 1674, dans les jardins de Versailles, au soir de la cinquième journée des fêtes célébrant la conquête de la Franche-Comté. «La décoration [...] représentait une longue allée de verdure où, de part et d'autre, il y avait des bassins de fontaines et, d'espace en espace, des grottes d'un ouvrage rustique, mais travaillé très délicatement. Sur leur entablement régnait une balustrade où étaient arrangés des vases de porcelaine pleins de fleurs. Les bassins de fontaines étaient de marbre, soutenus par des tritons dorés et, dans ces bassins, on en voyait d'autres plus élevés qui portaient de grandes statues d'or. Cette allée se terminait dans le fond du théâtre par des tentes qui avaient du rapport avec celles qui couvraient l'orchestre, et, au-delà, paraissait une longue allée, qui était l'allée même de l'Orangerie, bordée des deux côtés de grands orangers et de grenadiers, entremêlés de plusieurs vases de porcelaine remplis de diverses fleurs. Entre chaque arbre, il y avait de grands candélabres et des guéridons d'or et d'argent qui portaient des girandoles de cristal allumées de plusieurs bougies. Cette allée finissait par un portique de marbre ; les pilastres qui en soutenaient la corniche étaient de lapis et la porte paraissait toute d'orfèvrerie » (Félibien, 1674).

Comme Racine était au faite de sa gloire, qu'il bénéficiait de la faveur royale, "Iphigénie" eut l'honneur exceptionnel d'être créée, le 18 août 1674, à l'Orangerie de Versailles, lors de la cinquième journée des "Divertissements de Versailles", donnés par Louis XIV pour célébrer son retour après la conquête de la Franche-Comté jusque-là espagnole. Servie par cette mise en scène spectaculaire, elle fut ainsi le clou de l'une des fêtes les plus somptueuses de la monarchie. Le rôle d'Iphigénie était tenu par la Champmeslé, qui avait trente-deux ans mais attendrit toute la Cour, comme en témoigna Robinet, pourtant habituellement hostile à Racine :

«L'on vit maints des plus beaux yeux,
Voire des plus impérieux,
Pleurer sans aucun artifice,
Sur ce fabuleux sacrifice.»

Selon l'officieuse "Gazette de France", la création fut «très applaudie de toute la cour».

Puis, à partir des derniers jours de décembre ou au début de janvier, la pièce fut représentée à l'Hôtel de Bourgogne. Elle eut de nouveau «un grand succès de larmes». Elle n'eut guère de mal à éclipser "Suréna", la dernière pièce de Corneille. Elle s'imposa aussi aux savants, ravis d'admirer une oeuvre imitée d'Euripide, et où l'amour n'avait pas trop de place. Racine reçut aussi l'hommage public de son ami, Boileau, d'abord à la fin du chant IV de "L'art poétique" (1674), puis, trois ans plus tard, au début de "L'épître VII", plus spécifiquement consacré à "Iphigénie" :

«Jamais Iphigénie en Aulide immolée
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
Que, dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait sous son nom verser la Champmeslé.»

La réussite de Racine lui ayant apporté d'innombrables ennemis qui ne souhaitaient que ruiner sa carrière, ils cherchèrent à faire tomber la pièce par différentes manœuvres. Lorsqu'ils apprirent qu'il préparait une "Iphigénie", des rivaux, Jacques Coras et Michel Le Clerc avaient décidé d'unir leurs maigres talents pour écrire une pièce sur le même sujet. Le Clerc prétendit : «Le hasard seul a fait que nous nous sommes rencontrés, comme il arriva [...] dans les deux Bérénices». Mais Racine influa sur la Cour pour que sa sortie soit retardée, et elle ne fut finalement jouée, au théâtre de la rue Guénégaud, que fin mai 1675, quatre ou cinq fois seulement, et ne s'attira que brocards et dédains. Ce qui ne fit que renforcer la popularité de Racine.

Le 1er mars, le correspondant de la "Gazette d'Amsterdam" écrivit qu'"Iphigénie" passait pour «la plus belle pièce qui ait jamais paru sur le théâtre français». Elle triompha durant environ un trimestre, avant d'être volontairement retirée de l'affiche, en ayant été, si l'on s'en rapporte au témoignage du fils de Racine, Louis, sa pièce jouée le plus grand nombre de fois consécutives. Le 26 juin 1675, Bayle parla de «quarante représentations consécutives». Ce fut l'un des plus grands succès du siècle.

Le texte parut en février, avec un privilège du 29 janvier, accordé à Racine pour dix ans. Dans sa préface, il prit parti pour les Anciens dans la fameuse "Querelle des Anciens et des Modernes" qui faisait alors rage. Il fit l'éloge d'Euripide, et se déguisa en bon apôtre pour «le réconcilier avec ces messieurs» (les Modernes). Avec une ironie sobrement hautaine, il leur fit observer qu'ils ne savaient pas le grec, releva des bourdes, affirma que «tout le reste de leurs critiques est à peu près de la [même] force», et conclut en citant Quintilien : soyons prudent dans l'examen des Anciens car nous risquons «de condamner ce que nous n'entendons pas». Racine se félicita d'avoir imité Euripide, le plus tragique des poètes, et une pièce qui a «mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce». Il se garda d'avouer qu'il s'est également inspiré de l'"Iphigénie" de Rotrou, créée en 1640, et plus fidèle que la sienne à son modèle. Comme, chez ces deux auteurs, Iphigénie était enlevée au ciel par Artémis (Diane) au moment précis où Calchas la frappait, il déclara que ce «serait trop absurde et trop incroyable parmi nous». Comme, dans la tragédie régulière, les exigences de la raison limitent les merveilles spectaculaires, il dénicha une autre version, dont il s'appliqua à faire croire, avec une nette exagération, qu'elle «n'est pas moins ancienne», qu'elle est rapportée par «plusieurs auteurs», et «entre autres» le «fameux» Stésichorus, et «que c'était la créance commune de tout le pays d'Argos». Quant au sacrifice ou au suicide de cette autre Iphigénie à Aulis, et à son assimilation à une femme de Lesbos devenue amoureuse d'Achille, ce furent pures inventions.

Sa consécration atteignit alors son apogée.

En avril, l'abbé Pierre de Villiers formula des critiques avisées dans ses "Entretiens sur les tragédies de ce temps", et indiqua qu'il y eut «des gens qui n'approuvaient pas qu'une fille de l'âge d'Iphigénie courût après les caresses de son père», tandis que d'autres, au contraire, reprochèrent à Racine d'avoir «étouffé les mouvements naturels d'une jeune fille sous la dignité d'une princesse».

La pièce fut choisie pour être représentée à Sélestat, le 24 février 1680, lors de l'entrée en France de la princesse Marie-Anne de Bavière, future dauphine.

Sa réputation éclatante passa même les frontières : elle fut traduite en italien, en espagnol, en allemand, et une traduction néerlandaise, parue en 1679, fut suivie de plusieurs autres.

Si, de 1680 à 1700, "*Iphigénie*" ne vint qu'au quatrième rang par le nombre de représentations à la Comédie-Française, le goût du XVIII^e siècle pour le pathétique vertueux et les déchirements familiaux lui fut favorable. un public friand d'idéalisme touchant aima cette pièce plus centrée que d'habitude sur la victime dont la mort horrible, aboutissement d'une ruse indigne, est prévue dès le début, chose exceptionnelle. Sa jeunesse, sa naïveté, sa droiture, notamment face à son père qui accepte de la sacrifier, sont particulièrement émouvantes. La pièce remonta au second rang, après "*Phèdre*", et s'y maintint jusque vers 1840, étant vue alors comme une oeuvre pré-romantique et chrétienne. Le rôle d'Iphigénie fut repris de façon marquante par Adrienne Lecouvreur et Mlle Gaussin, servies toutes deux par la qualité de leur voix, touchante et harmonieuse.

Pendant un siècle et demi, En 1764, Voltaire déclara : «Je regarde "*Iphigénie*" comme le chef-d'œuvre de la scène [...]. Veut-on de la grandeur? on la trouve dans Achille [...] Veut-on de la vraie politique? tout le rôle d'Ulysse en est plein [...] Clytemnestre est le modèle du grand pathétique ; Iphigénie, celui de la simplicité noble et intéressante ; Agamemnon est tel qu'il doit être ; et quel style ! c'est là le vrai sublime.» ("*Remarques sur "Suréna"*").

De son côté, Diderot, pour montrer que Racine «est peut-être le plus grand poète qui ait jamais existé», détailla les mérites de cette tragédie.

En 1772, le bailli du Rollet, qui se trouvait à Vienne, l'arrangea pour Glück qui en fit un opéra, que Marie-Antoinette, qui avait été son élève, fit jouer le 13 avril 1776, avec un succès éclatant lui aussi.

Au XIX^e siècle, la faveur de la pièce se poursuivit, mais s'assortit de légères réserves sur les désaccord entre les moeurs de l'époque que peignait Racine et le goût de l'époque où il vivait, car la pièce se conformait à son «microclimat» mental et littéraire.

Chateaubriand concéda que l'Iphigénie d'Euripide «a mieux parlé selon la nature» que celle de Racine, qui «semble trop résignée» ; mais, répliqua-t-il, c'est que celle-ci représente «la fille chrétienne qui découvre l'enthousiasme du martyr. Son père et le Ciel ont parlé, il ne reste plus qu'à obéir [...]. Ici le christianisme va plus loin que la nature, et par conséquent est plus d'accord avec la belle poésie, et avec notre aspiration à l'idéal.» (1802). En fait, il ne semble pas que Racine ait voulu faire de son héroïne une sainte.

Stendhal, qui préférait Shakespeare à Racine, jugea : «Si Racine vivait de nos jours, et qu'il osât suivre les règles nouvelles, il ferait cent fois mieux qu'"*Iphigénie*". Au lieu de n'inspirer que de l'admiration, sentiment un peu froid, il ferait couler des torrents de larmes.» ("*Racine et Shakespeare*" [1823]).

Pour Taine, c'est la vanité qui conduit Iphigénie au sacrifice, et une des causes de son amour pour Achille, «c'est qu'il est de meilleure maison qu'elle».

Sur l'ensemble du XIX^e siècle, "*Iphigénie*" vint au quatrième rang par le nombre de représentations et par le nombre d'éditions. S'illustrèrent alors, dans le rôle d'Iphigénie Julia Bartet qui eut «les larmes de la passion, mais ces larmes qui coulent d'un cœur trop tendre» (Sarcey, en 1880) ; dans le rôle d'Ériphile la Clairon, Rachel ; dans celui d'Achille, Lekain, Lafon, Talma, des comédiens à panache ; dans celui de Clytemnestre, Mlle Georges.

Au XX^e siècle, on vit dans "*Iphigénie*" un «chef-d'œuvre», mais en l'entourant immédiatement de réserves. Ainsi, Péguy jugea Iphigénie trop raisonneuse, et l'accusa d'exercer sur son père un chantage voilé sous la prière. Gide commenta ainsi la pièce : «Je relis avec ravissement ce chef-d'oeuvre, pourtant un peu artificiel, un peu construit. [...] On sent mieux cette sorte d'application qui, en dépit de sa perfection, donne à "*Iphigénie*" le caractère un peu d'un devoir admirablement réussi, mais qui reste un peu extérieur à Racine comme à moi-même, un peu oeuvre d'art.»

Pour la première moitié du siècle, la pièce, parmi celles de Racine, passa au dernier rang à la Comédie-Française, si l'on ne tient pas compte de "*La Thébaine*" et d'"*Alexandre*" ; et, si elle se maintint au sixième (devant "*Phèdre*" !) dans l'édition, ce fut parce que cette tragédie, plus simple et plus idéaliste que les autres (sauf "*Alexandre*" et "*Esther*"), est beaucoup étudiée dans l'enseignement secondaire, comme c'est encore le cas aujourd'hui.

En 1958, l'historien Antoine Adam décréta : «"*Iphigénie*" était [...] avant tout une tragédie grecque. Mais elle était aussi une oeuvre française, et il était impossible qu'elle ne le fût pas. Car [...] le projet

de Racine n'avait pas été seulement de venger les Anciens insultés, il avait été de satisfaire au goût de son siècle et de donner à ses contemporains ce théâtre de splendeur, de noblesse et de pathétique qu'ils attendaient. Pourquoi nier que dans cette volonté de plaire à son siècle Racine est allé trop loin et que certaines fausses notes se font entendre dans son chef-d'oeuvre?» (*'Histoire de la littérature française au XVIIe siècle'* [1958]).

Par le nombre de représentations, "*Iphigénie*", depuis 1950, revint au sixième rang à la Comédie-Française. Mais, aujourd'hui, la pièce est rarement représentée. Notre époque sans illusion et sans idéal religieux, oubliant la noble dignité de la tragédie, n'est guère séduite par cette histoire de vierge pieuse entourée de papa-maman (cas unique chez Racine), fiancée au plus grand des héros mais vouée à la mort, paraît alors pleine de stéréotypes et entachée de sensiblerie moralisatrice. Nous ne nous sentons pas impliqués, comme dans "*Phèdre*" où Vénus figure une force que nous connaissons bien et maîtrisons mal.

Commentaire de IV, 4 (vers 1164-1244)

Notes

- Vers 1174 : «*pouvaient*» : «auraient pu».
- Vers 1175 : «*content*» : «satisfait», «calme».
- Vers 1177 : «*victime*» : sens propre : «qui doit être immolée».
- Vers 1178 : «*fer*» : «épée».
- Vers 1179 : «*coup*» : «coup d'éclat».
- Vers 1183 : «*ennuis*» : «profondes douleurs morales», «tourments», «désespoir».
- Vers 1193 : «*caresses*» : «marques d'affection».
- Vers 1194 : «*sang*» : «liens de parenté».
- Vers 1197 : «*Ilion*» : autre nom de Troie.
- Vers 1203 : «*jaloux*» : «attaché à», «soucieux de».
- Vers 1207 : «*triste*» : «funeste».
- Vers 1208 : «*amant*» : «celui qui aime et qui est aimé sans qu'il soit question de relations sexuelles».
- Vers 1210 : «*illustre*» : «éclatant», «magnifique».
«*hyménée*» : «mariage».
- Vers 1211 : «*flamme*» : «passion amoureuse».
- Vers 1216 : «*prévenir*» : «devancer pour empêcher»
- Vers 1217 : «*trop*» : «très».
- Vers 1226 : «*où*» : «auquel».
- Vers 1231 : «*soins*» : «attentions».
- Vers 1233 : «*Ne vous assurez point*» : «Ne vous reposez pas sur».
- Vers 1234 : «*licence*» : «désordre, anarchie qu'entraîne l'absence de contraintes, de règles».
- Vers 1235 : «*zèle*» : «ardeur».
«*indiscret*» : «inopportun».
- Vers 1239 : «*à peine*» : «avec peine».

Commentaire

La pièce trouve son point culminant dans le plaidoyer d'Iphigénie. On y remarque :

- la rhétorique, la jeune fille sachant recourir à différents arguments, placés dans un ordre habile, pour fléchir son père ;
- la noblesse de ses sentiments et de son attitude, mais aussi ses reproches, ses perfidies, ses menaces voilées (Péguy parla de la «cruauté» de la tendresse d'Iphigénie).

Dans sa réponse, Agamemnon n'essaie plus de ruser et de dissimuler la vérité. Il justifie sa décision parce qu'il faut «*d'un peuple arrêter la licence*» (vers 1234), c'est-à-dire combattre Troie ; parce qu'il

lui faut obéir à ses devoirs religieux et politiques. Enfin, le roi orgueilleux fait appel à l'honneur aristocratique, encourage sa fille à affronter glorieusement la mort, sentiment qui était digne d'admiration autrefois mais qui est incompréhensible à notre époque. On remarque que ses phrases sont déclaratives et injonctives, ce qui traduit sa décision de roi résolu et autoritaire.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)