Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 2 (1945)

Heft: 2

Artikel: Iphigénie à Aulis. Tragique et poésie

Autor: Bonnard, André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-4318

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Iphigénie à Aulis. Tragique et poésie

Par *André Bonnard*

Un ouvrage nourri d'une longue intimité avec la tragédie d'Euripide, renseigné sur les positions de la critique contemporaine à l'égard de ce poète, en même temps que convaincu de la nécessité de les réviser, vient de rouvrir avec décision ce qu'on peut appeler le procès Euripide – procès longuement débattu au cours de ces soixante-dix dernières années, où Nietzsche fut premier et passionné accusateur, procès souvent hâtivement jugé par les maîtres de la philologie.

L'auteur de cet ouvrage[1]), M. André Rivier, rappelle avec force et simplicité – avec cette clairvoyance que donne le commerce respectueux des chefs-d'œuvre – qu'Euripide est en premier lieu poète tragique, qu'il demande donc à être jugé comme tel par la critique, longtemps fermée à cette évidence. Il s'efforce, par une étude des œuvres maîtresses du poète, de définir le tragique d'Euripide et de l'insérer – avec quelque excessive rigueur – dans la vue tragique du monde qui a nourri la poésie dramatique d'Eschyle et de Sophocle.

Les pages qui suivent ne se proposent pas d'examiner la définition du tragique d'Euripide à laquelle aboutit M. Rivier. Elles se contenteront, prenant acte de cette vérité remise au jour qu'Euripide est en premier lieu poète tragique, de rechercher la relation qui existe, dans le drame d'*Iphigénie à Aulis*, entre les deux éléments *tragique* et *poétique*, qu'unit, en une expression moins simple peut-être qu'il ne semble, le terme courant de *poésie tragique*.

J'appelle *tragique* la vision du monde commune aux trois poètes de la tragédie attique, selon laquelle la condition humaine est régie par des lois inconnues qui limitent le libre épanouissement de la personne et tendent à l'anéantir.

Le tragique n'est rien autre que la prise de conscience de la Nécessité.

Un cri de douleur arraché à Iphigénie semble, dans l'œuvre même que je me propose d'étudier, donner la définition du tragique. Placée en face de son destin, la jeune fille s'écrie:

τὸ χρεὼν δέ τι δύσποτμον
ἀνδράσιν ἀνευρεῖν[2]).

Τὸ χρεὼν ἀνευρεῖν: toute l'opération tragique est là. Le poète tragique, à travers la souffrance de son héros, soudain *découvre le Nécessaire*.

---

[1]) Essai sur le tragique d'Euripide, Lausanne 1944.
[2]) 1331 s.

J'appelle d'autre part *poésie* l'ensemble des moyens par lesquels l'auteur tragique confère à son œuvre la beauté, nous rendant tolérable et même désirable, par la création du beau, le spectacle du monde tel que le tragique nous l'a révélé dans sa brutale vérité.

Tragique et poésie sont donc des termes à première vue antinomiques, ou du moins paradoxalement unis, puisque la poésie a pour objet de vous faire aimer ce que notre cœur abhorre, le spectacle de notre malheur. *Mais nous aimons aussi la vérité.* Nous aimons la poésie tragique, parce que nous trouvons en elle *la vérité transposée en beauté, et qui reste vérité.* Là est le secret de l'étrange plaisir tragique.

I

Iphigénie est un merveilleux poème en même temps qu'une cruelle tragédie. Rarement l'enchanteur Euripide a paré de grâces poétiques plus raffinées la vision proche du désespoir qu'il a de l'existence humaine. La joie esthétique que nous procure cette œuvre, où le sacrifice humain fleurit en poésie, nous réconcilie si pleinement avec le monde sinistre qui le produit que nous doutons un instant d'en avoir éprouvé l'horreur et saisi la nécessité.

Pourtant quel univers plus tragique que celui où le caprice divin et le faible cœur humain semblent s'être concertés pour réduire à la mort une adolescente promise au bonheur. Mort imposée par la pression et le vacillement des circonstances. Pis encore: mort consentie tout ensemble par la lâcheté et le courage. Mort qui semble n'avoir pas d'autre objet que d'ouvrir le règne absurde de la guerre, et de fructifier en innombrables morts de jeunes êtres ...

Qui donc est responsable ? Les dieux ? les hommes ? le hasard ? Tout cela. Mais seulement la conjonction et la complicité de tout cela. Le tragique d'Iphigénie ne se confine pas en une région définie de l'être. Il faut que l'univers entier collabore à l'abominable: les dieux lointains, trop lointains pour n'être pas indifférents, les hommes proches et fuyants, sans parler de ce lacis de malentendus, de quiproquos, de circonstances hasardeuses, qui semblent liés à quelque carence des dieux et à la foncière impuissance des hommes, et que les Grecs appellent *Τύχη*.

Les dieux sont, dans cette tragédie, quasi absents. Cette absence nous laisse pleins de doute à leur égard, et d'inquiète nostalgie. Les dieux auraient-ils choisi de nous frapper par personne interposée ? Feraient-ils croire à leur indifférence, à leur inexistence, pour mieux assurer leur pouvoir ?

Artémis déclenche tout le drame par l'oracle que fait connaître Calchas. Cependant, sitôt rendu par un prêtre suspect, cet oracle est mis au service de douteux intérêts publics. La politique l'exploite, et la rancune conjugale. Vidé de tout contenu divin, s'il en a jamais eu, il s'alimente et se gonfle de maléfiques passions humaines. Il peut agir désormais sans que la déesse s'en mêle davantage: Artémis s'absente du drame.

Au reste qu'a-t-elle voulu ? Exercer une vengeance ? punir quelque faute obscure ?

Nul ne le sait ni ne cherche à le savoir. Les hommes, prompts à se saisir de cette machine infernale tombée du ciel à leur usage, laissent la pâle figure de la déesse s'évanouir dans la nue. Ils l'oublient, comme Artémis paraît longtemps les avoir oubliés. S'est-elle jamais souciée d'eux ? Elle n'a pas pris la peine de justifier son exigence sanguinaire ...

A vrai dire l'Apollon d'*Oedipe* ne justifie pas davantage l'oracle qui, dès avant sa naissance, a consommé la perte du roi. Mais la lourde présence du dieu, tout au long du drame de Sophocle, anime et charge de sens ironique les paroles et les actes des jouets humains qu'il s'est choisis: on entend Apollon ricaner dans les coulisses de l'univers. Quel contraste avec ce silence d'Artémis à l'intérieur du drame d'Euripide, avec cet oubli où semble tombée la déesse dans la pensée des personnages! A peine s'y réfèrent-ils parfois comme pour chercher une excuse à leur faiblesse, à leur sottise, à leur fièvre. Artémis est l'alibi du triste cœur humain. A moins qu'elle ne soit un autre nom du Hasard. Le chœur mêle étrangement le nom de *τύχη* et celui de la déesse[3]). Quant à Iphigénie, si par deux fois elle se tourne vers Artémis (la première fois, au moment où sa pensée vacille dans l'horreur de la mort; la seconde, à l'instant où se fixe sa volonté de sacrifice[4]), c'est que, s'efforçant d'échapper à la solitude qui déjà l'enserre et cherchant pathétiquement autour d'elle un être à qui se donner, elle ne trouve rien autre que la lointaine image de celle qui la réclame: elle s'attache amèrement à ce pâle fantôme du divin. Mais qu'il est froid l'attouchement de la déesse ...

L'homme, dans cette tragédie, est en face de Dieu, comme en présence d'un vide qui a parlé ...

Est-ce à dire qu'Euripide nous laisse entendre que la divinité n'existe pas ? Faut-il croire qu'il ait simplement conservé, par commodité et sans y réfléchir davantage, le nom d'Artémis que la tradition lui donnait, demandant ainsi à un mythe qu'il jugeait périmé la chiquenaude qui mît son drame en marche ? Je ne le pense pas. La confuse figure qu'il donne au divin s'accorde trop bien avec le trouble jeu des passions qui fait la trame du tragique d'*Iphigénie*, pour que cet accord n'ait pas été concerté. Il a plu au poète d'installer, au seuil de ce drame absurdement humain, la divinité comme une sorte de vide insane. Il lui a plu, de même, de l'y faire rentrer, au dénouement, aussi énigmatique dans l'opération de la grâce qu'elle l'était, au départ, dans l'exercice de la condamnation. Artémis sauve Iphigénie avec autant de distante bienveillance qu'elle avait mis d'insouciance à la perdre, avec la même absence d'intérêt, la même inattention pour les sentiments de la jeune fille[5]). Et, comme si le poète voulait souligner l'arbitraire de cette conversion divine, le chœur chante encore «la déesse sanguinaire»[6]), à l'instant où, à quelques pas de là, Artémis se décide, en fin de compte, à préférer

---

[3]) 1403: *τὸ τῆς τύχης δὲ καὶ τῆς θεοῦ νοσεῖ.*

[4]) 1311: *ἃς κόραν προθύματ' ἔλαχεν Ἄρτεμις* ... – et 1395: *εἰ δ' ἐβουλήθη τὸ σῶμα τοὐμὸν Ἄρτεμις λαβεῖν* ...

[5]) 1594: *ταύτην (τὴν ἔλαφον) μάλιστα τῆς κόρης ἀσπάζεται* ...

[6]) 1514: *διαίμονος θεᾶς.*

le sacrifice d'une biche à celui d'Iphigénie. L'obéissance de la jeune fille l'a-t-elle donc touchée ? Il n'en est pas question. Simplement, la girouette de la volonté divine a tourné. Telle la roue d'une loterie. Le lot que le sort destinait à la fille d'Agamemnon, ce numéro perdant que l'adolescente déchiffrait avec horreur, inexplicablement se change entre ses mains en numéro gagnant ... Les dieux seraient-ils cette loterie de l'univers ? ...

Encore ce climat divin dérisoire – ce ciel incertain de la tragédie – ne fait-il que colorer de reflets changeants la surface de l'autre drame, plus proche et plus dense, mais non moins mouvant, qui se joue sur la terre, qui se débat et se dénoue dans les perplexités du cœur humain. Agamemnon, Clytemnestre, Ménélas, Achille, elle-même, voilà les Parques d'Iphigénie. Sa propre impulsion la condamne plus sûrement que l'oracle. Le poète semble avoir voulu que ce destin, fait de l'incohérence des passions humaines, émergeât d'une sorte de cercle vide, fût limité et porté par une absence du divin, plus angoissante encore qu'une hostile présence. Hélas! les dieux, s'ils ont voulu ce monstrueux sacrifice ont pu s'en remettre aux hommes pour accomplir leur œuvre de ruine. Mais est-il vrai qu'ils l'aient voulu, et ne l'aient plus voulu, l'instant d'après ? Le poète hésite à le dire. Dans les marges d'une histoire trop humaine pour n'être pas dénuée de sens, il se contente d'esquisser le divin comme un ironique point d'interrogation. Désordre du cœur, flux et reflux de la volonté divine (dont le pire est qu'elle ne réussit pas tout à fait à prouver son existence), comme cela s'accorde! Le cœur de l'homme trouve au ciel ses correspondances d'absurdité ...

Désolant cœur humain! Toute réflexion sur le tragique d'Euripide y ramène. Là est la plaie secrète et sûre de l'univers.

Voici quatre personnages, quatre hommes ni pires ni meilleurs que nous-mêmes, peut-être meilleurs cependant. Quatre hommes de bonne volonté, quatre âmes sensibles: quatre agents du destin. Agamemnon, tendre père, roi plein de zèle; Clytemnestre, mère violemment attachée à son enfant; Ménélas, tout pétri de sentiments affectueux, prompt à la pitié; Achille, loyal et clair comme un preux chevalier. Tant de bons et nobles sentiments, et qui tous s'emploient au salut d'Iphigénie, n'aboutissent cependant qu'à rendre sa perte certaine, et plus cruels son supplice et sa solitude. C'est que la noblesse du cœur est instable, et flottante sa bonté; c'est que tout en lui s'effrite, à l'heure décisive de l'action, comme une roche pourrie cède à la prise du grimpeur. Pas un être humain qui ne nourrisse, au sein de la complexion morale la plus robuste en apparence, quelque mal secret, quelque tare obscure. Pas une âme qui n'entretienne en soi, comme à plaisir, une mortelle lacune de la vie – par où passe le Tragique.

Le destin d'Iphigénie se construit pièce à pièce de ces vacillements du cœur, sur lesquels Euripide s'est, tout au long de son œuvre, penché avec une lucide angoisse.

Entre tous les émissaires de ce destin, un bourreau de choix: Agamemnon, le

père douloureux. Nature moins complexe encore que confuse, et qui convient au dessein d'Euripide de donner au tragique la vague figure d'une force insaisissable. On a dit de ce personnage qu'il était dessiné sans fermeté, que l'art du poète s'y montrait plus indécis que nuancé. A tort. L'indécision n'est pas dans la main du peintre, elle est dans les traits qu'il a donnés à sa créature. Euripide s'est proposé de peindre une âme amorphe: il y a réussi.

La vie d'Iphigénie repose entière entre les mains de ce père excellent et faible, de cet homme tout en velléités et sans volonté. Sensible et trop sensible, Agamemnon abonde en bonnes intentions, en tendresse facile, en rêves complaisants pour les siens, en beaux projets pour son pays et pour lui-même. Il aime sa fille: il la voudrait heureuse, bien mariée, riche d'amour et de beauté. Il aime la Grèce: il la voudrait indépendante et fière. Il aime les honneurs et la gloire: il voudrait laisser un grand nom à la postérité ... «Il voudrait ...» Sa volonté ne se peut définir qu'au conditionnel: elle n'entre pas dans le réel, elle ne sait pas le modeler avec décision. Bien au contraire: c'est son être inconsistant que façonnent les hommes et les circonstances. La volonté d'autrui le fait aussitôt douter de la sienne. Il flotte au gré de ses propres sentiments. Que l'un de ses projets, l'un de ses attachements contrarient l'autre, que l'un des êtres qui s'agitent gauchement en lui – le bon père, le grand personnage, le rêveur impénitent – risque de barrer la route à l'autre, le voilà désemparé, incapable de choisir un parti et de s'y tenir. Il écrit une lettre, il la déchire, il la récrit. Il dit non à Ménélas qui dit oui; et, quand Ménélas dit non, c'est lui qui dit oui à ce qu'il juge commode d'appeler la fatalité. Car tout obstacle à son incertaine volonté devient destin à ses yeux mal assurés. En fin de compte, ayant laissé les autres décider à sa place, il s'accroche avec une brusque fureur, comme il arrive aux faibles, à la résolution qu'il imagine commandée par le devoir. Il n'entend plus rien, il étouffe la voix de son cœur et du bon sens, il repousse brutalement loin de lui la fille qu'il chérit, et pense ainsi, dans son obstination de lâche aux abois, donner au monde un exemple de fermeté.

Euripide, dans son âpre amour de la vérité, a toujours dénoncé l'illusion des fausses grandeurs. Cet Agamemnon, généralissime et roi des rois, qui, au lieu d'imposer à l'armée, aux politiciens, aux prêtres qu'il déteste, le désir le plus cher de son cœur – le salut de son enfant bien-aimée – désir conforme, il le sait, à la loi de la conscience, à la raison (même si les dieux disent le contraire), ce grand roi qui se laisse médiocrement manœuvrer par tout le monde et, de défaite en capitulation, acculer au seul courage qui lui reste, celui de la peur – est une des plus cruelles créations du poète qui sait lire dans nos âmes.

Ainsi pas d'autre issue pour cet homme sensible et veule que d'être, juste pour un instant, au service du destin qu'il s'est forgé, brutal et inexorable. Lui qui n'a pas su tenir tête aux circonstances, à ses subordonnés, à l'oracle absurde, il aura le courage, qu'il puise au fond de son effarement, de tenir tête à deux femmes qui le supplient, de faire front aux plaintes déchirantes d'Iphigénie, aux mains du petit Oreste tendues vers lui ... Une mauvaise minute à passer, et il s'échappe, avec le

mensonge de la guerre nécessaire sur les lèvres, avec des mots de héros ravagé, lui qui n'est qu'un criminel. Réduit à l'assassinat par l'incurable faiblesse qui est la fatalité de sa nature. La lâcheté pour cet instant-là se durcit en faux courage. L'acier de l'épée du destin – le couteau qui va trancher la gorge d'Iphigénie – n'est pas fait d'une autre matière que de la cire molle de cette âme de père.

Une fois de plus dans son théâtre, Euripide situe le tragique de la condition humaine dans cette région de l'être où nos instincts (bons ou mauvais, peu importe), où nos sentiments les plus légitimes – affections familiales, amour de la patrie, désir de gloire – n'acceptant pas d'être contrôlés, dirigés ou freinés par une pensée claire, une volonté ferme, par des principes adoptés et suivis, nous portent au hasard en tous sens, et très sûrement au désastre. Sans philosopher ni moraliser, Euripide goûte le plaisir aigu de constater la vérité. Il constate qu'Agamemnon aime sa fille et que sa fille l'aime, qu'une merveilleuse tendresse mutuelle les unit, mais que le bonheur d'Iphigénie, auquel ce commerce d'affection semble la destiner, n'a pour s'édifier, hors de la prise des dieux, que l'effrayant sable mouvant de la personne de son père. C'est là-dedans d'abord, bien plus que dans le piège de l'oracle, c'est dans cette lâche tendresse paternelle que va s'abîmer la vie d'Iphigénie. Est-il rien de plus tragique ?

Ainsi des autres personnages. Les vertus qu'ils portent en eux et qu'ils s'efforcent de mettre en œuvre pour le bien sont en chacun d'eux perverties par quelque autre mouvement du cœur qui les détourne de leur but. On dirait qu'un bacille mortel les altère dans leur principe. Les forces bonnes inclinent à devenir forces mauvaises, mobilisées à leur insu par un maître inconnu, et contre lequel elles se révolteraient en vain – le Tragique.

Clytemnestre aime sa fille. Qui oserait lui dire le contraire ? Elle déploie, elle étale pour la sauver une profusion d'amour maternel. Pourtant une plaie secrète ronge cette affection débordante et lui retire toute efficacité.

Cette mère vibrante est une maîtresse femme. Dans cette famille où les hommes sont tout sensibilité et tout nerfs, elle est toute volonté. On attend que son énergie l'emporte aisément sur son époux indécis. Elle est fière d'elle et elle en a le droit. Elle a bien mené sa vie: épouse accomplie d'un mari épousé à contre cœur, elle a eu les enfants qu'il fallait, elle les a élevés comme il fallait, elle a eu toutes les vertus qu'il fallait – femme fidèle, bonne mère, parfaite ménagère. C'est une grande bourgeoise.

Son entrée est imposante. Elle arrive en char, avec sa fille aînée, qu'on l'a priée d'amener, avec son dernier-né, qu'elle a pris avec elle de son propre chef – tous deux font son orgueil –, avec beaucoup de bagages. Tout cela descend du char en bon ordre, submergé de bons conseils. Après quoi, elle ordonne à sa fille de se placer à côté d'elle, et elle invite le chœur à admirer le tableau[7]) ...

A son mari elle demande des précisions sur le fiancé, sur la famille du fiancé, sur la cérémonie du mariage. L'alliance est belle, elle se déclare satisfaite, tout en

[7]) 627 ss.

regrettant que les noces, vu les circonstances, ne puissent se célébrer avec l'éclat qui conviendrait. Quand Agamemnon tente de l'écarter de la cérémonie, elle refuse de se laisser faire, elle proteste avec véhémence. Marier une fille sans sa mère, ce serait du beau[8]! Laisser le père, à la place de la mère, tenir le flambeau nuptial, quel manque d'usage[9]! ... Dans cette querelle, elle a le dernier mot.

Cette forte matrone n'est-elle pas de taille à arracher au destin sa proie? A imposer sa volonté à ce triste époux, à ce père dévoré de tendresse? Elle n'y réussit pas, si farouchement qu'elle s'y emploie. Pourquoi? Il y a un ver dans le fruit. Il y a dans cette mère une fêlure qui fait que son imploration pour son enfant sonne faux. Cette fille qu'elle prétend aimer, elle ne la défend que par amour-propre. On lui prend ce qui est à elle, et cela l'indigne plus encore que cela ne la désespère. Comment ose-t-on lui faire un tel outrage! Elle étale ses mérites et ses griefs. La supplication tourne à l'injure, à la menace. Dans ce combat qu'elle livre contre l'éternel adversaire, le mari, elle semble par moments oublier l'enjeu du conflit – la vie de son enfant. Jamais elle n'oublie ni elle-même ni son bon droit. En vérité elle ne supplie plus, elle plaide. Mais la force de l'argumentation n'empêche pas le spectateur de se poser cette étrange question: Lequel des deux, du père qui va la tuer ou de la mère qui veut la sauver, aime davantage cette enfant? La réponse n'est pas douteuse ... A vrai dire, ils l'aiment tous les deux. Mais, tandis que le faible père est lié à sa fille par toutes les fibres de son pauvre cœur, la forte mère aime surtout en elle un «bien» qu'il est inique de lui enlever, une part du capital de bonheur qu'elle a amassé au cours d'une vie bien gérée. Elle aime en propriétaire qui ne se laissera pas déposséder. Est-ce aimer?

Et voilà pourquoi l'amour maternel de Clytemnestre reste sans pouvoir. Elle ne peut fléchir son mari parce qu'elle n'est pas elle-même touchée en plein cœur. (Et c'est au cœur qu'il faudrait atteindre Agamemnon.) La douleur de cette mère est impure, toute mêlée à la vulgaire satisfaction qu'elle tire d'elle-même.

Le démon tragique dès lors s'empresse de se saisir de cette mère faussement maternelle pour porter au comble de la désolation le sort d'Iphigénie. Les scènes les plus cruelles du drame sont celles où la pauvre enfant, abandonnée par son père, n'a plus pour l'aider à affronter la mort que les encombrantes condoléances de sa mère. Auprès d'elle, beaucoup plus qu'auprès de son père, nous sentons Iphigénie vouée à la plus amère solitude. Tant qu'Agamemnon était là, même inflexible, sa fille touchait encore, à côté d'elle, une douleur toute proche de la sienne. Tout ce que la fille disait au père, tout ce que le père, même se mentant à lui-même, disait à la fille manifestait une souffrance partagée. La douleur de Clytemnestre est sincère, mais d'une autre nature que celle de son enfant. Elle s'attache aux signes extérieurs du deuil plus qu'elle ne songe à la séparation, ou, si elle y songe, c'est pour se plaindre d'être, elle, abandonnée[10]. Ses dernières

---

[8]) Cf. 736: *καλὸν τεκοῦσαν τἀμά μ' ἐκδοῦναι τέκνα.*
[9]) 734: *οὐχ ὁ νόμος οὗτος ...*
[10]) 1466: *Λιποῦσα μητέρ';* et 1467: *Σχές, μή με προλίπῃς.*

paroles à sa fille portent à faux. Elle n'entend pas son dernier appel[11]) ... Iphigénie marche à la mort dans le plus entier dénuement. Le poète tragique (le dieu tragique) a placé auprès d'elle le personnage solide, consistant – épais – de Clytemnestre, non pour la consoler de mourir, mais comme le masque ironique de l'incompréhension des vivants à l'égard de ceux qu'emmène l'ange de la mort ...

Clytemnestre comme Agamemnon est une des figures expressives du tragique destin d'Iphigénie ...

Inutile de s'arrêter longuement aux deux autres agents de ce destin. La bonne grosse sensibilité à fleur de peau de Ménélas, entravée dans son action par la vanité blessée du mari trompé, ne peut que précipiter la perte de celle qu'il s'avise, à contre-temps, avec une explosion de larmes mais sans insister beaucoup, de vouloir sauver. Plus impulsif encore que son frère, ballotté par son émotivité d'un extrême à l'autre; mari extravagant qui remue ciel et terre pour recouvrer une épouse qu'il juge, au fond de lui-même, détestable; frère débordant tour à tour d'injure et de pitié – cette nature instable est un instrument de choix entre les mains du sort anonyme qui se plaît à opérer le désastre humain dans le désordre du cœur.

Achille enfin, ce clair garçon, généreux et pudique, et qui, dans un éclair, se connaît si semblable à celle, enthousiaste et noble, qu'un mensonge lui a donnée pour femme à son insu, que peut-il pour cette âme-sœur? Très pénétré de ses mérites, naïvement convaincu que mille jeunes filles désirent son lit[12]), il offre sa vie, il accepte qu'elle soit refusée: il passe à l'horizon désolé de la jeune fille comme un regret accordé au bonheur, comme une vaine image de l'amour, entrevue dans l'instant où déjà s'ouvre pour elle la voie solitaire qu'elle a choisie, et qui mène à la mort ...

Ainsi dans le cœur de tous ceux qui aiment Iphigénie (et qui ne l'aimerait?) le Tragique a monté son piège ...

Encore ce piège ne joue-t-il que par l'effet d'un sort malin, d'une Malchance insigne, qui est peut-être le vrai dieu de la tragédie: le Hasard, *délégation des dieux absents.*

Qu'on dresse sur le papier le graphique de l'action[13]). On verra tous les sentiments des personnages, toutes les circonstances du drame s'engager les uns dans les autres, se repousser et s'actionner mutuellement avec une justesse parfaite. Pas un raté dans la marche du drame. Chaque fois qu'un personnage a fait son office, infléchi, en même temps que l'action, l'émotion qu'elle inscrit en nous dans un sens donné – celui de l'espoir ou celui de la crainte – un autre personnage se présente, animé d'un sentiment toujours naturel, entièrement fondé, qui l'infléchit dans le sens inverse. Ainsi, dans une marche en zigzags et sans piétiner un instant, l'action avance vers cette mort d'Iphigénie qui tire tout à elle. Quoi que

[11]) Les vers 1488 s. suggèrent un geste d'Iphigénie vers sa mère – qui n'y répond pas.
[12]) 959 s.
[13]) Voir de tels graphiques: Leslie Morton Turner, *Du conflit tragique chez les Grecs et dans Shakespeare*, 1913. Celui d'*Iphigénie*, p. 78.

fassent les personnages et quoi qu'ils ne fassent pas, qu'ils trament cette mort ou qu'ils cherchent à l'écarter, c'est elle qui gagne, gagne, d'une allure qui se précipite, dans une parfaite convergence de toutes les passions mises en jeu.

Mais qui donc y pense tout le temps, sinon ce Hasard qui ne pense à rien?

Ici encore l'*Œdipe-roi* se propose comme point de référence. Le drame de Sophocle n'est pas une moins belle mécanique que l'*Iphigénie à Aulis*. Mais la machine infernale qui broie Œdipe ne marche pas toute seule. Sophocle nous oblige à connaître, à confesser son divin auteur, ou du moins il nous impose, derrière les événements du drame, la Présence d'un mystère actif (un Dieu terrible), d'où procède notre destinée. Dans le mécanisme plus complexe et si bien agencé de l'action qui détruit Iphigénie, n'y aurait-il que la main d'un adroit auteur – je veux dire cette fois: un homme de lettres?

Non ... Il y a cette Absence qui se joue de nous et qui ne porte pas de nom plus redoutable que *Τύχη* ...

Il faut y insister. Des cinq personnages dont dépend la vie ou la mort d'Iphigénie – Agamemnon, Clytemnestre, Ménélas, Achille, elle-même – il n'en est pas qui, à un moment du drame, l'un après l'autre, ou deux ou trois ensemble, ne travaille à son salut. Mais *il se trouve* qu'ils ne s'y mettent jamais tous à la fois. Pour conjurer le Tragique, pour lui retirer tout pouvoir sur cette vie menacée, il suffirait pourtant de cela seulement: une *coïncidence* des bonnes volontés, une décision prise en commun. Et la guerre de Troie n'aurait pas lieu; Iphigénie (sans qu'il fût besoin d'un miracle) vivrait ...

Le poète nous ferait-il entendre que les dieux ont tenu à jeter les Grecs et les Troyens dans la tuerie de cette guerre de dix ans? Pas même. L'oracle dit aux Grecs: Si vous voulez partir, payez le prix. Ce drame d'Euripide ne nous présente pas la guerre comme une fatalité voulue des dieux. Ni même comme une nécessité politique et nationale bien évidente. La Grèce en effet – prenons-y garde – ne semble menacée, dans son existence et sa liberté, que par artifice de langage, dans la bouche des chefs qui ont intérêt à le dire. S'il s'agit en cette affaire de permettre à l'un des chefs de «conserver son commandement et de ne point manquer une gloire éclatante»[14]) et à l'autre de «serrer dans ses bras une belle femme au mépris de la raison et de l'honneur»[15]), parlerons-nous de guerre nécessaire et légitime? Guerre de libération? Nous en doutons, quand nous constatons que sur les lèvres de la candide Iphigénie, «sauver la Grèce» et «commander aux Barbares» sont formules de rechange[16]). (Euripide, qui déteste la guerre, aurait-il chargé d'ironie le don que cette enfant naïve et docile fait de sa vie à une cause qu'il sait illusoire? La montrerait-il prise au piège des sophismes du culte de la patrie? Je ne tranche pas pour l'instant cette question.)

Une chose est sûre. Cette guerre, absurde plus qu'une autre et détestable comme

---

[14]) 357.
[15]) 385 ss.
[16]) 1421 et 1400.

elles le sont toutes, est constamment donnée comme évitable. Il suffirait, pour qu'elle le fût – l'action construite par le poète avec son va-et-vient de décisions contraires et ses à-coup du cœur est là pour le montrer en toute clarté –, il suffirait d'une minute où seraient mises en commun toutes les volontés de salut qui s'agitent chaotiquement dans le drame, où seraient entassés en un unique monceau les trésors d'affection, de générosité, de pitié, qui se dissipent follement au vent ... Mais justement, par quelque hasard que nul ne commande, cette minute, entre toutes les minutes décisives du drame, ne se produit pas. Le Contretemps qui régit l'action déjoue tous les efforts. Quand Agamemnon veut sauver sa fille, Ménélas l'en empêche; quand Ménélas prétend l'y aider, Agamemnon déclare que c'est devenu impossible; quand Clytemnestre et Iphigénie assaillent de prières et de larmes le sensible Agamemnon, voilà l'instable personnage devenu ferme comme le roc; enfin, quand Achille propose un coup de force, c'est Iphigénie, tout à l'heure cramponnée à la vie, qui lâche prise et s'élance dans la mort. Chaque fois, la Malchance est là, non pas même comme une personne malintentionnée, mais comme un miasme, flottant dans l'air, prêt à se glisser dans les pores de l'âme humaine pour l'infecter, à pénétrer dans les interstices des moindres circonstances pour changer l'heur en malheur, opérer sa besogne de mort ... Une lettre écrite quelques heures trop tard, une lettre qui se trompe d'adresse: il n'en faut pas davantage pour que bascule le Sort.

Le tragique dernier d'*Iphigénie* me paraît donc situé dans le manque de concordance entre les intentions identiques. C'est le chassé-croisé des volontés, c'est l'éternelle perplexité des personnages, leur effondrement au moment critique qui donnent au tragique son poids spécifique. Il n'est pas même besoin que les forces mauvaises mises en jeu soient très fortes – médiocre ambition d'Agamemnon, pauvre appétit conjugal de Ménélas. Il suffit qu'à l'instant où le Destin balance, les forces de salut aient subi quelque éclipse, ou passé dans l'autre camp. Il suffit d'une lacune dans le cercle des volontés qui, en s'unissant, pourraient tout sauver. Par cette faille du cœur, par cette bizarre carence de l'être, passe le destin d'Iphigénie.

Ce tragique du désordre du monde, de l'anarchie des sentiments, de l'instabilité de la volonté, tout le théâtre d'Euripide le manifeste. *Iphigénie* avec éclat. Mais à la composition du tragique cette œuvre ajoute, sur le plan des relations des hommes entre eux, un élément qui n'est nulle part indiqué avec autant de force: l'absence de liaison entre les hommes – leur solitude – quand il s'agirait de se mettre à plusieurs pour repousser le malheur aux aguets. Là encore, anarchie: chacun tire de son côté, les mains se désunissent, Iphigénie repousse la dernière main qui lui est tendue ...

Toute réussite humaine est guettée par le désastre. Cette hostilité du monde à l'égard du bonheur, un chœur d'*Iphigénie* l'appelle, reprenant une vieille expression du langage religieux, *θεῶν φθόνος* – la colère des dieux. Cette «colère jalouse» ne semble pas signifier autre chose pour Euripide, si l'on s'en réfère à l'action de la

pièce et malgré ce mot de «dieux», que l'obscure menace suspendue sur toute existence heureuse, et surtout sur la plus riche de promesses.

Or, dans ce même passage[17]), la pensée du poète s'élance nostalgiquement vers un état oublié ou chimérique de la société, où les hommes, renonçant à l'anarchie pour unir leurs efforts en un «combat commun», esquiveraient le coup de la fureur mortelle qui les guette. Hélas! dans le monde tel qu'il va, tel que le mythe d'Iphigénie le révèle au poète, les hommes se montrent incapables de constituer ce front commun pour sauver l'un des leurs. C'est parce qu'ils y manquent que sur Iphigénie – elle-même transfuge – s'abat «la haine des dieux».

Φθόνος θεῶν ... Comment les hommes soutiendraient-ils contre ce maléfice le combat commun ? L'Ennemi est dans la place. Le *φθόνος θεῶν*, ce n'est pas seulement le nom qu'ils ont donné au visage méchant de l'univers, c'est celui qui conviendrait à la démence de leur cœur, à sa foncière inaptitude au bonheur.

Tout est sombre et insaisissable autour de l'homme, tout est en lui obscur et fuyant. Dans ces ténèbres où il se débat confusément, il lui est arrivé de compter, pour échapper à la prise du Mal, sur le concours de ses frères, sur la machine qu'il appelle société. Le *κοινὸς ἀγών* y fait allusion[18]). Cette machine ne pourrait-elle le protéger contre quelques-uns des coups sournois que lui réserve l'univers en même temps que contre sa naturelle sottise ? Il ne l'a d'ailleurs inventée que pour cela ... Mais il faut qu'il y ait, dans cette fameuse invention, quelque chose de détraqué, puisque c'est pour le «salut commun» qu'Iphigénie doit mourir ...

Distraction des dieux, égarement du cœur, traîtrise du hasard – le destin d'Iphigénie est fait de cette ombre amassée ...

Mais la poésie, dans la nuit du tragique, apporte sa lumière, et fait naître le plaisir avec les larmes ...

II

La poésie recrée le monde ... Elle réenfante pour nous la vie, telle que nous l'avions vaguement entrevue, mais plus claire, simplifiée, et cependant éclairée dans ses profondeurs. Elle en fait apparaître la beauté.

L'un des moyens dont dispose à cet effet la poésie tragique est l'invention de personnages qu'elle engage dans un combat contre la Nécessité. Ces personnages, par la fascination qu'ils exercent sur nous, par l'adhésion qu'ils nous arrachent, deviennent à nos yeux des images de notre destinée et comme d'autres nous-mêmes. Ils nous «possèdent» et, non par des arguments, mais par l'autorité de leur personne physique et morale[19]), nous convainquent que la vie que nous vivons en eux, blessée de toutes les plaies et vouée à la mort, n'en est pas moins une aventure exaltante – plus que cela: la plénitude de l'être.

Cependant cette identification du moi et du personnage, cette libération du moi

---

[17]) 1096 s.
[18]) Et le mot *νόμων*, dans le même passage (1095).
[19]) De là l'importance des acteurs.

en autrui ne peuvent s'opérer que fondées sur toutes les ressources du verbe: les images, les sons et les rythmes – instruments premiers de la fascination poétique. Là est l'invention poétique par excellence. L'écrivain français qui soutenait que la prose est capable d'exprimer tout ce que dit la poésie, mais que l'inverse n'est pas vrai, niait, dans son principe, l'opération poétique. C'était au XVIIIe siècle. Notre temps a rappelé avec force que la poésie est en premier lieu magie verbale. Gide, récemment, prenait à son compte et commentait une définition que Banville a donnée de la poésie: «cette magie, qui consiste à éveiller des sensations à l'aide d'une combinaison de sons (...) cette sorcellerie grâce à laquelle des idées nous sont nécessairement communiquées, et d'une manière certaine, par des mots qui cependant ne les expriment pas[20]).»

Si cette définition, qui s'est voulue paradoxale, devait être prise à la lettre et valait pour la poésie antique, si notamment le pouvoir de suggestion du mot résidait tout entier dans le son, il faut avouer qu'il deviendrait absurde de s'occuper de la poésie d'une langue morte – c'est-à-dire d'une langue qui ne parle plus guère qu'à nos yeux, par le caractère d'imprimerie, qui ne retentit pas à nos oreilles, n'est pas engendrée par notre larynx. (Et que dire des rythmes, péniblement retrouvés par une douteuse supputation de la combinaison des longues et des brèves, jamais directement éprouvés comme la pulsation du sang dans nos artères!)

Mais le mot n'est pas tout entier dans le son. Les mots désignent des choses, des manières d'être, des personnes, des actions. La présence, dans *Iphigénie*, d'un certain nombre de choses qu'on n'y attendait pas, de choses qui reviennent avec insistance et s'imposent à l'esprit, par leur retour, à la façon d'un thème musical, peut nous aider à entrer à demi dans le mouvement poétique qui traverse l'œuvre et lui donne sa figure.

C'est dans les parties lyriques de la tragédie, dans les chœurs, dans la monodie d'Iphigénie, dans le commos, que ces éléments poétiques sont pour nous le plus facilement discernables. Ils sont ici plus libres, plus détachés de l'action et de la psychologie, plus gratuits. Le choix qu'en fait le poète est dès lors plus significatif de son intention poétique.

On a beaucoup médit des chœurs d'Euripide, parfois avec raison, très souvent à tort, il me semble. On admet volontiers que les parties lyriques sont, dans son œuvre, artificiellement cousues au drame, qu'elles ne sont plus qu'intermèdes, qu'elles développent des thèmes convenus, se complaisent à des tableaux de genre, à la façon alexandrine, racontent des «histoires» sans lien étroit avec le drame, en un mot qu'elles restent extérieures à la tragédie, dont elles ne font guère que ralentir le mouvement. On va jusqu'à penser qu'il serait possible de laisser tomber ces agréables arabesques sans nuire à l'architecture de la plupart des drames d'Euripide, sans en altérer la signification.

Le cas d'*Iphigénie* est fort intéressant à examiner de cet angle, précisément parce que c'est un cas limite, une des œuvres du poète où le chœur paraît le plus

[20]) *Poésie 41*, N° 3, p. 4.

détaché du drame. On n'a pas manqué de remarquer à ce propos que le personnage du chœur – des jeunes filles de Chalcis – est *étranger* au pays de l'héroïne, attiré sur le lieu de l'action par la simple curiosité, qu'il ne peut donc participer étroitement au drame, mais seulement l'encombrer de descriptions et de récits. (Ces «étrangères» sont cependant des Grecques et surtout des jeunes filles comme Iphigénie. En faut-il davantage pour que les touche le sacrifice à la patrie d'une fille par son père? Exige-t-on la bourgeoisie d'Argos?)

Il n'y a pas à contester que les parties lyriques d'*Iphigénie* ne sont pas liées au drame de la même façon que dans une tragédie d'Eschyle (encore que le chœur des Océanides ...). Admettons même qu'on pourrait les supprimer toutes, y compris la monodie et le commos, sans que le drame ait rien perdu de la solidité de sa structure. Le spectateur moderne jugera peut-être qu'il a gagné en densité et en vitesse. Mais qui ne voit que la tragédie, ainsi dépouillée de sa parure lyrique, gardât-elle toute sa force dramatique, *prend un tout autre sens*, se situe à une distance infinie du *poème* qu'Euripide a voulu écrire, est coupée de l'ordre de beauté où il a voulu nous installer. De même, privé de sa décoration sculpturale, le Parthénon garde toute sa solidité architecturale, reste justifié selon les lois de l'équilibre et de la géométrie. Mais conserve-t-il la même signification esthétique? N'a-t-il pas acquis une beauté d'un autre ordre, plus sèche et peut-être plus inhumaine?

L'*Iphigénie* qu'Euripide a conçue réclame impérieusement de recevoir, entre les cinq actes où se heurtent les hommes et les événements, aux articulations de ce conflit si bien ajusté, cette floraison lyrique, ces nappes de poésie qui, dans leur beauté douloureuse, font un contraste saisissant avec le tumulte de plaintes, de reproches, de querelles qui emplit le drame proprement dit, et en convulse le visage.

Qu'y a-t-il donc dans ces stations lyriques? Il serait aisé d'établir entre le contenu des chœurs et les scènes dramatiques qui les précèdent ou les suivent un lien logique, celui d'un commentaire au texte qu'il éclaircit. Tantôt le chœur explique la situation dramatique en remontant à son origine: il évoque le rapt d'Hélène ou le jugement de Paris en marge des scènes où les derniers effets de ce rapt ou de ce jugement, combinés avec les passions des personnages, pèsent sur leurs décisions et les acculent à une impasse[21]). Tantôt le chœur présente dans une vive lumière un personnage destiné à jouer dans le drame un rôle décisif[22]). Tantôt il donne du drame un commentaire pathétique, en opposant le sort d'Iphigénie, fiancée dérisoire, à celui de Thétis, épouse fêtée et mère glorieuse[23]). Tantôt encore il explicite le sens du destin d'Iphigénie ou il proclame l'efficacité de son sacrifice[24]).

Rien de déplacé ni de superflu dans ce commentaire. Nul bavardage[25]). Aucune

---

[21]) Parodos: strophe; premier stasimon: épode; second stasimon: antistrophe, épode.
[22]) Achille, soit dans la parodos, soit dans le troisième stasimon.
[23]) Troisième stasimon.
[24]) Troisième stasimon: fin de l'épode; chœur 1475 ss.
[25]) A la suite de Hermann et d'autres, je tiens les vers 231–302 de la parodos pour une interpolation.

action du chœur sur la marche de l'événement, mais une étroite relation explicative entre le thème lyrique choisi et la situation dramatique où se trouvent présentement les personnages.

Les thèmes des chœurs – s'il faut faire court – se ramènent à deux: l'amour et la mort.

C'est, par exemple, au premier stasimon, en une strophe qui se termine par une prière à Cypris, l'amour qui tantôt embellit nos vies et tantôt les ravage[26]). C'est, dans la brillante épode du même stasimon, l'image du berger emporté par l'amour loin de ses blancs troupeaux et conquérant Hélène, au seuil de son palais incrusté d'ivoire, dans le choc d'un regard échangé[27]). C'est le thème de l'amour nuptial, dans le chœur des noces de Thétis, le troisième stasimon – amour refusé à Iphigénie, ainsi que le développe la première partie de l'épode[28]). L'image du berger de l'Ida revient encore dans l'évocation du jugement des trois déesses, au cours de la monodie d'Iphigénie[29]). D'autre part, le thème de la mort emplit de visions sanglantes tout le second stasimon, où règne Arès[30]). En outre le thème de la guerre et de la mort qu'elle engendre est lié au thème de l'amour, soit dans ce second stasimon, soit dans le premier, soit dans la parodos, sans parler de la monodie d'Iphigénie: la mort de la fille du roi est en effet donnée par les parties lyriques comme la première des morts produites par les amours d'Hélène[31]); la mort est présentée, dans le troisième stasimon, comme ce qu'Iphigénie reçoit du sort en lieu et place de l'amour[32]).

Tels sont les deux thèmes lyriques dominants. Telle est leur liaison.

Mais ces deux thèmes de l'amour et de la mort, et cette même liaison, ont également leur place dans les scènes dramatiques. Les personnages reviennent plus d'une fois aux amours d'Hélène pour y dénoncer l'origine de la guerre et le principe de la mort d'Iphigénie[33]). De sorte qu'il n'y aurait rien de nouveau dans les parties lyriques par rapport aux dramatiques, et que les chœurs ne constitueraient qu'une sorte de double emploi qui alourdirait en effet le drame – s'il n'y avait justement dans le lyrisme ce qu'il faut appeler la *poésie:* un ton qui éveille en nous, à l'occasion de thèmes qui peuvent être identiques, une émotion entièrement différente.

Quand les personnages du drame en effet touchent aux thèmes que j'ai dit, c'est pour montrer ou l'absurdité ou la nécessité qu'il y a à échanger Iphigénie contre Hélène, à faire la guerre pour une mauvaise femme. Et c'est toujours avec colère, avec aigreur, avec désespoir, et dans la forme la plus incisive et la plus

---

[26]) 543 ss.
[27]) 573 ss.
[28]) 1036 ss., puis 1080 ss.
[29]) 1284 ss.
[30]) 751 ss.
[31]) Voir cette liaison 773–783; 793 (*διὰ σέ*); 583–588 (cf. *ὅθεν ἔριν ἔριν Ἑλλάδα*); 171–184; 1315–1318; 1334–1335.
[32]) Le bandeau de la victime (1080) remplace la parure de noces (1087). Des assonances – – *καλλικόμαν, νυμφόκομον* – soulignent le contraste.
[33]) Notamment: Agamemnon 71 ss., 396 ss., 467 s.; Ménélas 487 s., 494; Clytemnestre 1166 ss.; Iphigénie 1236 s., 1418 s.

dépouillée, que sont présentés, dans le drame, l'amour d'Hélène et la mort d'Iphigénie qui en résulte.

Dans les parties lyriques en revanche, l'amour et la mort ne s'offrent jamais à nous qu'entourés d'un cortège d'images qui les baignent d'une sorte de halo. Le thème n'est plus nu: une aura poétique en émane, qui lui retire la faculté de nous blesser, le pouvoir de nous jeter dans la tristesse ou dans la crainte, et nous incline au contraire à la joie. Ces images sont en très grand nombre des images empruntées à la vie de la nature, des images tirées des arts plastiques ou de la musique, des images de divinités. Toujours des images de choses et d'êtres beaux et radieux. En sorte que l'amour et la mort paraissent maintenant participer à cette beauté du monde sensible à laquelle le poète les lie.

Ils s'imprègnent, ils se revêtent, dans ces chants, de la beauté de l'herbe neuve et des prairies, des arbres et des fleurs, des rivières et des sources, des montagnes neigeuses ou boisées, des vallons, des chevaux, des bêtes des champs, des oiseaux, de la lumière du ciel et du soleil[34]). Ils sont mêlés à des appels de pâtres, à des airs de pipeau, de flûte et de cithare, à des chants de noces, à des danses dont le rythme s'imprime dans le sol ou tournoie sur le sable clair[35]). Ils resplendissent de l'éclat de l'or et de l'ivoire[36]), du prestige du nom des héros, de la gloire des dieux[37]). Ils ont la séduction de la chevelure de la femme[38]) ... Maintenant la flèche d'Eros est dite une double flèche de grâces, parce qu'elle comble de joies les vies qu'elle ravage[39]). Hélène n'est plus seulement la pire des épouses: elle est fille de Zeus, fille du cygne, elle est la sœur des célestes Gémeaux[40]). Quand les Phrygiens, debout sur le rempart, voient venir à eux la guerre et la mort, c'est sous la forme d'un dieu à la fois monstrueux et splendide, Arès qui monte de la mer dans l'étincellement du bronze[41]). Et quand s'effondrent les tours de Pergame, quand ses fils gisent sur le sol, la tête tranchée, la gorge ouverte, il reste pour pleurer sur les ruines de la patrie de belles filles parées d'or[42]).

On voit à quelle opération magique on assiste dans les parties lyriques de cette tragédie. Le poète prend ces mêmes dures réalités du cœur et du destin de l'homme qui sont la matière de son drame, que les personnages incarnent ou dénoncent comme des choses terribles, douloureuses, et sur lesquelles ils s'expriment dans le style le plus dépouillé d'ornement, un style sec et parfois brutal, traitant Hélène de femme vicieuse, parlant du couteau avec lequel on égorgera Iphigénie, s'accusant

[34]) Quelques références: 1058, 1296 ss., 759, 751 s., 179, 1294 s., 1284 s., 1046 s., 220 ss., 575, 579, 795, 1081 ss., 1292, 1281 s.

[35]) 1085 s., 576 s., 1036 ss., 1079, 1042 s., 1054 ss.

[36]) 1051, 1071, 582 etc.

[37]) Les noms de héros sont nombreux. Parmi les dieux, Aphrodite, Zeus, Héra, Pallas, Héphestos, Apollon, etc. ... Il faudrait aussi mentionner de beaux noms de lieu: *Ἀρεθούσας, Σαλαμῖνος κτλ.*

[38]) 758 et *passim.*

[39]) 548 s.

[40]) 781, 793, 768 s.

[41]) 761 ss.

[42]) 773 ss. – Dans tout ce relevé des images, je n'ai pas tenu compte des vers 231–302 de la parodos, interpolés.

mutuellement de fourberie, de folie, d'assassinat, de lâcheté. Ce sont ces mêmes réalités, cette même détestable Hélène, ce même coutelas qui doit ouvrir la gorge d'une enfant, toujours l'amour et la mort, que le poète maintenant plonge dans une eau de soie et d'or, dans un bain de couleurs, de formes et de sons qui enchantent l'esprit. Un enchantement qui, par la forme versifiée, parfois par la répétition des mots et le jeu des assonances radicales prend l'allure d'une incantation[43]). De cette opération la réalité sort non pas du tout altérée, déformée, non pas défigurée, mais transfigurée. Elle ne perd aucun des caractères qui la faisaient ce qu'elle était; elle acquiert une propriété nouvelle: elle dégage des rayons. Elle n'est ni moins cruelle ni moins douloureuse. Mais la douleur qu'elle nous inflige est maintenant une douleur poétique, c'est-à-dire une *douleur qui ne fait plus mal*, une douleur qui nous ravit, une délicieuse douleur.

Telle est l'opération poétique qui apparaît ici dans sa pureté: la transmutation, par la vertu des images et des sons[44]), par l'attouchement de la beauté, de notre douleur en plaisir.

Ces réflexions sont banales. Elles ne font que rappeler la fonction essentielle du lyrisme dans la tragédie grecque. Est-il inutile de les fonder sur le cas d'*Iphigénie*? On souhaiterait contribuer à montrer, par cet exemple tiré du théâtre d'Euripide, que le plus réaliste des tragiques, le plus tragique, disait Aristote, celui dont la vue du monde est la plus désolée, celui qui pense de la nature humaine le plus de mal, qui voue la plupart de ses héros, et les plus attachants, aux pires désastres, ne s'en efforce pas moins et peut-être d'autant plus, en tout cas beaucoup plus qu'on ne l'a dit souvent, d'équilibrer, par l'abondance et l'éclat du lyrisme, ce réalisme et ce tragique, cette connaissance pessimiste de l'univers et du cœur de l'homme, nous restituant par là, dans l'amour de la beauté du monde, la sérénité et la joie qui sont la fin du spectacle tragique.

Au reste, la poésie, telle que je l'ai définie, n'est pas, dans *Iphigénie à Aulis*, cantonnée dans les parties lyriques et comme exilée du drame. Elle est toute mêlée à la structure intime du personnage de l'héroïne, élément important d'une composition indissoluble. En Iphigénie, le tragique et le poétique, conçus comme les agents complémentaires du plaisir tragique, se pénètrent intimement. Il faut tenter de saisir intacte l'image d'Iphigénie, sans dissocier les deux forces contraires que le poète, dans l'acte de la création, y a engagées l'une dans l'autre. Tenter de voir Iphigénie dans la simplicité du cœur, dans le mouvement de notre plaisir, telle que sur la scène du théâtre pour laquelle elle a été créée.

Iphigénie est une adolescente, presque une enfant – mais une enfant que nous sentons au bord même de l'épanouissement, gonflée de joie, d'ardeur de vivre, prête d'un coup à la plénitude de la femme.

---

[43]) Noter *'Ἰδαῖος 'Ἰδαῖος ἐλέγετ' ἐλέγετ'* (1289 s.), *πικρὰν πικράν ... δυσελέναν* (1315 s.) et aussi *βουσὶ βουκόλον* (1292), *ἀνοσίοισιν ἀνοσίου* (1318).

[44]) Je ne puis, dans cette étude, toucher à la musique des mots et pas davantage aux rythmes. Il est clair que leur importance est grande dans cette élaboration poétique.

Elle entre. Elle a des gestes et des exclamations de petite fille. Elle se jette dans les bras de son père. Elle lui pose des questions d'écolière: «Où est-ce, père, le pays des Phrygiens ?[45])...» Elle est gaie, elle s'échapperait volontiers en extravagances[46]), pour dérider ce père si sombre aujourd'hui ... Elle demande à être du voyage. Elle demande à danser avec ses amies autour de l'autel! ...

Mais rien de sa gaîté, rien de sa tendresse ne force l'entretien. Elle s'en étonne ... Scène très difficile à mémoriser, disent les acteurs: les deux rôles ne se répondent pas.

C'est bien cela. Iphigénie porte en elle et offre à son père un monde de joie et de jeunesse, le même qu'elle lui offrait tous les jours de leur tendre commerce et plus riche encore. Elle se sent promise au bonheur. Davantage: elle est heureuse par nature, vouée par surcroît à quelque plus grande félicité. Elle devine qu'on va la marier. Sa vocation est d'être femme et mère, aussi absolument qu'elle est fille. Cette vocation, toute jeune qu'elle soit, elle la reçoit dans sa plénitude... Cependant, ce monde de joie et d'amour ne coïncide pas avec le monde où présentement vit son père, avec le monde d'horreur qu'il lui prépare, le monde tel qu'il est désormais fixé pour elle. Son destin barre sa vocation.

Pour nous, spectateurs, dans l'éloignement de ces deux personnages qui s'aiment et qui, ce jour-là ne se peuvent aucunement rejoindre, séparés par un grand espace, l'unité du monde est brisée. Dans le tragique de ces quarante brèves répliques, chacune lancée dans le vide: rien de moins ... Pourtant, la force persuasive dont dispose cette enfant est si grande, le secret qu'elle nous tend et dont le sens nous fuit encore nous paraît si précieux qu'au bord du désespoir où la scène nous a conduits nous n'en laissons pas échapper l'insaisissable message. Même après le départ d'Iphigénie, retombant au triste jeu des mensonges et des querelles qui font le train de l'action, nous entendons encore en nous chacune des paroles naïves et tendres qu'elle a dites, comme un chant qui nous ravit.

... La voici soudain face à face avec la mort. Elle apprend que son père veut la tuer ... On est surpris par l'intensité des accents que la douleur arrache à cette âme inexperte. Sous l'effet de l'épreuve, l'adolescente d'un coup est devenue femme. Sa voix a changé de registre. Une âpre violence, une résistance farouche se déchaînent dans ce tendre cœur, qui n'a connu jusqu'ici que les facilités du bonheur. A tout prix cette enfant veut vivre: elle veut garder son corps[47]), elle veut continuer de voir la lumière, non disparaître dans le noir de la terre. A tout prix, même au prix de l'infamie. Elle ose crier qu'elle préfère une vie misérable – une vie de honte[48]) – à une mort glorieuse. Elle insulte les héros: « Quiconque souhaite mourir est fou.» Elle sait amèrement que «pour les morts il n'y a plus rien[49])».

Aucune philosophie dans ces déclarations. Iphigénie n'est pas la fille d'un siècle incroyant, d'un Euripide athée. C'est la révolte immédiate de la nature qui parle

---

[45]) 662.
[46]) *ἀσύνετα* (654).
[47]) Cf. 1217.
[48]) *κακῶς ζῆν* opposé à *καλῶς θανεῖν* implique l'idée du déshonneur (1252).
[49]) 1251.

en elle, la révolte de la chair et du sang contre la mort, la même qui s'exprime dans tel passage de l'Iliade.

Cependant à cette violence extrême se mêlent des touches d'une rare douceur. «La première, je t'ai appelé père ... La première, sur tes genoux, je t'ai donné et j'ai reçu de toi de tendres caresses. Et tu me disais ... Et je te répondais[50]) ...» Enlacés au mouvement de la révolte, ces lents rappels d'une tendresse partagée et sans égale s'insinuent et cheminent en nous avec un étrange pouvoir de séduction. De tels traits, certes, contribuent à rendre la supplication plus déchirante. Leur douceur est cruelle et nous inspire une profonde horreur de la mort, de la mort de cet être-là, qui s'ouvrait si délicieusement à la vie. Mais, du même coup, nous savourons goutte à goutte une douceur si exquise: lentement elle nous ensorcelle. Déjà la douleur en nous incline vers une autre pente. Ce n'est pas un hasard si le poète a mis en tête de cette plainte le nom d'un poète magicien, Orphée. Quoiqu'Iphigénie, qui reste encore plongée dans l'abîme, pense le contraire, c'est bien la voix d'Orphée qui lentement monte en elle, la voix qui charmait à son gré les rochers comme le cœur des hommes – la voix de la poésie.

Agamemnon repousse la supplication de sa fille. Alors la voix éclate, le chant monte. Ici se place la monodie, au point le plus sombre du drame. Ici va s'opérer, bien avant le sacrifice volontaire, sur le plan poétique et non sur le plan moral, la libération de notre douleur (je ne dis pas de la sienne), l'épanouissement de notre douleur en joie.

Iphigénie traverse en cet instant les ténèbres les plus épaisses qu'elle doive connaître – les ténèbres de la solitude, parfaite image de la mort. Plus que jamais sont insaisissables les dieux, les circonstances et les hommes. Elle tend les mains en vains signaux vers des présences fuyantes. Pourquoi Zeus? pourquoi Hélène? pourquoi ce père aimé qui l'abandonne? La solitude et l'amertume – le désespoir – imprègnent ce texte. Les mots qui les expriment y règnent et semblent emporter Iphigénie dans leur flot[51]). Un mot très lourd pèse de tout son poids sur les derniers vers: *τὸ χρεών*. Iphigénie est engagée dans le combat de la Nécessité.

Cependant, au sein de cette agonie, un paysage s'est levé. Il n'en est pas de plus radieux dans le poème d'Euripide. A l'horizon de cette âme meurtrie apparaissent les cimes de l'Ida et leur combes enneigées, et le tendre nouveau-né exposé loin de sa mère, et le berger menant ses bœufs au clair torrent, dans le pâturage fleuri d'églantines et de jacinthes sauvages. Elles s'avancent, cueillant des fleurs, les trois orgueilleuses filles du Ciel, chacune fière de son privilège, le désir et la lance et le lit de Zeus; elles viennent s'offrir au jugement de la beauté, au jeu qui fait la mort d'une pauvre fille d'Argos.

Iphigénie retombe à son angoisse. Mais, dans ce cœur assez fier pour dévisager la mort, déjà un détachement s'opère, comme à son insu, au plus fort de la douleur.

---

[50]) Je ne cite pas en entier ce passage qu'on sait par cœur: 1220–1230.

[51]) *ἔρημον ... πικρὰν πικράν ... λύπαν ... ἀνάγκαν ... πολύμοχθον ... πολύμοχθον ... δύσποτμον ... πάθεα ... ἄχεα ...*

Ses yeux se sont fixés, au delà de la nuit qui l'attend, sur cette région d'immortelle beauté, dont la contemplation, comblant l'âme de joie, lui enseigne un nouveau courage.

Encore un peu et, rompant la dernière attache, elle donne sa vie à la Grèce, elle laisse entre les mains de ceux qu'elle aime le gage le plus précieux qu'elle croyait posséder de son bonheur – son corps.

Δίδωμι σῶμα τοὐμὸν Ἑλλάδι[52]) ... Gardons-nous d'interpréter le mot comme un cri d'exaltation arraché, par je ne sais quelle moderne fièvre nationale, à une Iphigénie désorientée et discontinue. On sait qu'Aristote a blâmé le revirement de la jeune fille : il juge le caractère «inconstant» et affirme que la vierge suppliante «ne ressemble en rien[53])» à celle qui se dévoue. Le logicien se trompe. De l'Iphigénie désespérée à l'Iphigénie héroïque, nulle rupture de la personne, mais un épanouissement. La même tendre Iphigénie, mais trempée par l'épreuve de la mort traversée.

L'enfant prête à dire des folies pour dérider son père, et qui, les bras autour de son cou, lui rappelle avec des larmes leur mutuelle tendresse, l'adolescente qui, de toute sa révolte, s'attache à l'existence, pour pouvoir connaître un jour la joie d'être épouse et mère – c'est le même cœur ardent, le cœur brûlant qui se donne à la Grèce. Car la Grèce c'est d'abord ceux qu'elle aime, c'est ce père trop faible, cette mère futile, ce frère qui doit régner un jour, ce fiancé entrevu. Ils sont là tout proches d'elle, présences à demi fermées, mais qu'elle anime en elle de sa ferveur. Et la Grèce, c'est encore, au delà d'eux, ce peuple de femmes menacées, ces épouses à leurs foyers dont il faut assurer la vie paisible[54]) – cette vie heureuse qu'elle avait rêvée pour elle-même. Et aussi, cette foule de soldats et de marins[55]) qui vont affronter la mort pour la sécurité des femmes grecques. La Grèce d'Iphigénie : non une «entité abstraite»[56]), mais une Grèce de chair et de sang. Des frères par milliers, des sœurs par milliers, voilà la patrie à laquelle elle ouvre son cœur affamé de tendresse. Avec la jeunesse qui l'entoure, elle s'engage.

La même Iphigénie, et qui se donne avec la même passion qu'elle mettait à se refuser. Le même élan, le même goût de l'absolu, qui deux fois la porte aux extrêmes, à la vie à tout prix, à la mort sans compter. Flux et reflux de la révolte et du sacrifice. Mais, la seconde fois, la passion, sans rien perdre de sa tension, sait accepter d'être dirigée vers un objet que l'esprit a choisi. Toute nourrie, par l'épreuve, de sagesse conquise, Iphigénie est maintenant maîtresse de la haute flamme qui brûle en elle, comme elle l'est de son destin. Son sacrifice n'a rien de commun avec l'égarement de la fièvre : il ne la détourne pas d'elle-même, il n'altère rien en elle, il l'achève. Il est l'acte décisif où l'engagent conjointement sa passion native et sa raison éprouvée.

Aussi, le sentiment de malaise que nous serions tentés d'éprouver (si le mouve-

---

[52]) 1397.
[53]) *ἀνωμάλου* et *οὐδὲν γὰρ ἔοικεν* (*Poétique*, 1454ᵃ).
[54]) *τάς τε μελλούσας γυναῖκας ... ὀλβίας ἐξ Ἑλλάδος* (1380 s.).
[55]) *μυρίοι μὲν ἄνδρες ... μυρίοι δ' ἔρετμ' ἔχοντες* (1387 s.).
[56]) Cf., sur ce passage, Rivier, *op. cit.*, p. 86.

ment poétique n'entraînait tout dans son cours) en face de cette vie sacrifiée à une cause que nous jugions absurde et que nous savions exploitée par la politique, ce sentiment, si net chaque fois que nous entendons Agamemnon ou les autres parler de guerre et de sacrifice, dès que parle Iphigénie, s'évanouit. Euripide, cet esprit si plein de réticences, si soupçonneux à l'égard de l'héroïsme et de ses mobiles, est-il donc ici pris à son tour au mensonge des mots? Pour expliquer que nous ne percevions en lui, à travers le langage qu'il prête à Iphigénie, aucune résistance, aucune arrière-pensée, ce n'est pas assez de dire que le sacrifice, quelques complicités suspectes qu'il ait trouvées autour de la jeune fille, brûle en elle d'une flamme trop pure pour ne pas nous gagner. Ce qu'il faut dire, c'est qu'en un sens il n'y a plus de sacrifice.

Plus de perte, mais un gain sans prix. Plus de laideur ni de souffrance, mais un éclat, une sérénité incorruptibles. Toute la fin du drame, dès le moment où Iphigénie prend sa décision[57]), nous impose cette certitude qu'elle est en possession du bien auquel elle a toujours tendu, que sa destinée a trouvé son plus exact accomplissement. L'avenir qu'elle rêvait – le mariage, la maternité – est dépassé. (Quelle distance entre ce qu'elle tient entre ses mains et le bonheur vulgaire dont Clytemnestre, dans sa béate satisfaction d'elle-même, semblait lui proposer l'exemple!) Si elle a écarté d'elle la joie d'être femme et mère, elle n'a cependant renoncé à rien de ce que son cœur exigeait de la vie. Elle voit seulement s'ouvrir pour elle une autre voie, brusque et brutale, qui va l'inscrire, telle qu'elle est, avec ce même cœur, cette même ardeur de vivre, dans une durée immortelle. C'est pourquoi elle peut dire de son acte et de ses fruits, avec l'accent non de la résignation mais du triomphe: «Ce sont mes enfants, mes noces, ma gloire[58]).» Sa vie se fixe soudain en une source de bontés qui ne tariront jamais: elle est la bienfaitrice de tout un peuple, là est son bonheur[59]). Elle donne son corps et son souffle: mais sa vie, elle ne s'en sépare pas, elle l'accomplit.

Et s'il fallait une preuve saisissante et comme tangible qu'elle ne peut subir, quoi qu'il lui arrive désormais, qu'elle soit ou non miraculée, aucun dommage, regardons-la, durant les quelques instants qui lui restent avant le couteau, dans la scène de ses adieux à Achille, à sa mère, à ses compagnes, cueillir d'en haut – de la hauteur où son choix désormais la situe – toutes les joies que peut offrir à une femme l'existence *terrestre*, et qu'elle attendait. Achille lui offre de la conduire à son foyer: elle peut renoncer à être jamais épouse, elle l'a été. Clytemnestre ne la comprend pas: mais voici qu'elle devient la mère de sa mère et la console. Et la mère de ses sœurs, auxquelles elle épargne la tristesse du deuil. La mère du petit Oreste, dont elle veut qu'on fasse un homme, assumant même ici la charge du chef de famille... Toutes les joies que l'enfant naïve demandait à la vie, elle les rassemble d'un geste sûr.

---

[57]) J'excepte la scène du messager, dont il est douteux qu'elle soit de la main d'Euripide.
[58]) 1399.
[59]) *ὡς εὐτυχοῦσά γ' Ἑλλάδος τ' εὐεργετίς* (1446). Cf. aussi *μακάριον* (1384).

Rien n'est plus frappant, dans ces dernières scènes, que l'autorité de sa personne. Que la lueur que répand sa figure.

Iphigénie maintenant resplendit. L'assurance et la joie éclatent dans ses paroles. Elle chante pour la dernière fois: elle ordonne à ses compagnes d'entonner au moment de sa mort un hymne d'allégresse. Elle se pare pour le sacrifice: elle y met tout le soin qu'on prend à une toilette de fête. Elle répand ses dernières larmes: mais c'est à sa mère qu'elles sont destinées. Elle adresse un adieu au pays de son enfance: un autre séjour, une autre existence lui sont réservés[60]).

En cet instant où elle va lever vers le ciel terrestre son dernier regard, saluer le flambeau solaire et la lumière de Zeus, elle déclare que la terre de Mycènes a fait luire en sa personne un autre flambeau, qu'elle a grandi pour être «la lumière de la Grèce[61])».

La correspondance poétique est étroite entre le mouvement, entre les termes des dernières répliques d'Iphigénie. A *Μυκηναῖαί τ' ἐμαὶ θεράπναι*, séjour de son enfance, répond *ἕτερον ἕτερον αἰῶνα καὶ μοῖραν οἰκήσομεν*, demeure de son éternité[62]). Et quel lecteur sensible au pouvoir de l'expression verbale n'entendra avec ravissement le mot *φάος*, par lequel Iphigénie se désigne, dans son avant-dernière réplique, résonner comme un écho anticipé des derniers mots qu'elle prononce – *φίλον φάος*[63])?

La transfiguration esthétique de l'œuvre est maintenant entière. Soulevant le poids du tragique, Iphigénie nous découvre, au terme de la voie où elle s'est engagée une réalité où son sacrifice rayonne en beauté poétique.

Elle a rejoint les héros du mythe, les présences divines, les fleurs et les étoiles, dont les chants du chœur berçaient en nous l'inquiétude de la mort menaçante. N'a-t-elle pas rejoint Hélène, son ennemie – «la sœur des célestes Gémeaux[64])»?

Le monde chaotique, le monde désertique qui l'a jetée à la mort, elle le nie et c'est elle qui l'anéantit. Nous savons par elle que ce monde est transitoire et sans valeur, et nous savons aussi qu'il existe un monde de durable beauté, où elle nous entraîne à sa suite – celui où la douleur de vivre et de mourir, contemplée dans le miroir exact de la poésie qui l'inverse, devient enivrantes délices: le monde de la poésie tragique ...

Hélène disait à Hector, dans l'Iliade: «Zeus nous a fait un dur destin afin que des poètes nous chantent dans les générations à venir[65]).»

Le destin d'Iphigénie n'a sans doute pas d'autre sens que de produire le poème d'Euripide. Mais n'est-ce pas assez?

---

[60]) Cf. 1498 s. et 1507 s.
[61]) 1502.
[62]) Cf. *ibid.*
[63]) 1502 et 1509.
[64]) 768 s.
[65]) VI 357 s.