

Title	Le problème de la focalisation dans la tragédie racinienne : le cas d'Iphigénie
Author(s)	NAGAMORI, Katsuya
Citation	仏文研究 : Etudes de Langue et Littérature Françaises (1998), 29: 53-63
Issue Date	1998-09-01
URL	<a href="https://doi.org/10.14989/137877">https://doi.org/10.14989/137877</a>
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

# Le problème de la focalisation dans la tragédie racinienne : le cas d'*Iphigénie*

Katsuya NAGAMORI

On considère généralement que le plaisir de l'identification au personnage est un phénomène dramatique fondamental. Ce phénomène peut avoir naturellement plusieurs niveaux : identification admirative (avec le héros parfait) ou identification par sympathie (avec un héros imparfait), par exemple. En termes freudiens, le plaisir du spectateur serait la satisfaction de sentir les différentes parties du moi se mouvoir sans inhibition sur la scène : il s'agit de l'identification cathartique<sup>1)</sup>. De son côté, l'auteur de tragédie adopte une perspective quasiment rhétorique : la tragédie est une suite de discours destinés à produire des émotions spécifiques (terreur et pitié) chez le spectateur, mais — et c'est là l'ambiguïté du genre dramatique — qui ne lui sont pas directement adressés. On peut penser que l'auteur va insister sur une action selon un point de vue particulier pour en souligner l'importance : le dramaturge, théoriquement absent de l'univers dramatique, intervient en fait dans le déroulement des conflits et dans la singularisation des personnages principaux, subordonnant le reste aux éléments focalisés.

Chez Racine, on observe une grande hésitation sur le problème de la focalisation de l'intérêt dramatique : le héros éponyme n'est pas toujours le personnage principal. Quand Racine écrit que Bajazet est « le héros de [sa] tragédie »<sup>2)</sup>, le mot est vraisemblablement utilisé au sens de *protagoniste* : point de vue contestable aux yeux de la critique moderne. D'ailleurs, la question était déjà posée au XVII<sup>e</sup> siècle et c'était même l'une des premières attaques qu'a subies le jeune Racine :

En effet, que répondrais-je à ces critiques qui condamnent jusques au titre de ma tragédie, et qui ne veulent pas que je l'appelle *Alexandre*, quoique Alexandre en fasse la principale action, et que le véritable sujet de la pièce ne soit autre chose que la générosité de ce conquérant<sup>3)</sup>?

Dans la tragédie, en effet, il semble souvent difficile de poser un seul personnage principal autour de qui l'action s'organise et les émotions tragiques se cristallisent. Déjà dans *La*

*Thébaïde*, Racine n'a pas choisi un protagoniste précis; le titre et le sous-titre (*Les Frères ennemis*) en témoignent. D'ailleurs, peut-on déterminer qui est le protagoniste d'*Andromaque*, de *Britannicus* ou d'*Iphigénie*?

H. C. Ault a soulevé ce problème<sup>4)</sup>. D'après lui, *Britannicus* n'est pas un héros tragique : il fait l'objet de la pitié, sans plus. Agrippine, personnage tragique? Elle n'inspire pas la pitié; elle n'est pas héroïque; elle ne subit aucun renversement de fortune (ce qui ne nous paraît pas évident : Racine ne disait-il pas que sa pièce traitait autant la mort de *Britannicus* que la disgrâce d'Agrippine?). D'ailleurs, la terreur étant provoquée par l'abominable couple Néron-Narcisse, la pitié par le malheureux couple *Britannicus-Junie*, la condition d'une tragédie n'est-elle pas ainsi remplie, sans que l'on puisse identifier le protagoniste? Mais après tout, pour nous autres, hommes du xx<sup>e</sup> siècle, époque qui a vu surgir la notion de l'absurde, la tragédie réside dans l'esprit et l'âme de Néron, enclin et/ou destiné au mal, un mal qui est infligé à Rome, un mal qui prend la dimension d'une destruction de civilisation : *Britannicus* est, conclut Ault, la tragédie du monde romain. Ce point de vue peut se défendre dans la mesure où l'on s'intéresse à la réaction du spectateur qui peut se situer à plusieurs niveaux<sup>5)</sup>. P. H. Nurse considère d'ailleurs que l'effet final de la pièce ne devrait pas être mesuré par notre réaction devant le sort d'un personnage particulier, mais plutôt par celle qui se définit par rapport au mouvement global de l'action<sup>6)</sup>.

Quant à M. Gutwirth, il suggère que Racine avait inventé une nouvelle formule de tragédie dans *Andromaque* : les « quatre personnages principaux » (car il est difficile de les départager, de les hiérarchiser) participent « activement » à leur malheur. De même, dans *Britannicus*, tous (ils sont au moins six) « jouent à point nommé le rôle pour lequel l'histoire les désigne : incitatrice, provocateur, bourreau ou victime » : « Peu importe du [sic] malheur de chacun, c'est l'impossibilité où ils sont de se tirer de ce funeste assemblage qui fait le malheur collectif auquel on doit accorder le nom de tragédie »<sup>7)</sup>. Il est vrai que l'idée de protagoniste collectif n'est pas étrangère à la tragédie grecque. *Les Troyennes* ou *Les Suppliantes* d'Euripide semblent illustrer cette possibilité : le protagoniste peut être un groupe, voire une nation. Par ailleurs, *l'Antigone* de Sophocle ne nous montre-t-elle pas l'héroïne aux prises avec Créon, sans lui donner exclusivement une stature dominante?

De façon générale, il est difficile de déterminer le protagoniste dans les tragédies de Racine avant *Phèdre*. C'est ce que suggère, par exemple, B. Weinberg. L'érudit américain (mais qui relève le défi de ne pas recourir à l'érudition dans son analyse de la tragédie racinienne) considère que c'est dans *Phèdre* que Racine arrive enfin à combiner la construction d'une action centrale qui pourrait organiser tous les matériaux de la pièce, et la création d'un protagoniste qui pourrait être immédiatement un vrai point de focalisation de l'action et la source dominante de l'émotion du spectateur<sup>8)</sup>. R. W. Tobin, de son côté, remarque que la concentration du drame autour d'un seul personnage, qui fait la grandeur de *Phèdre*, est l'aboutissement de l'influence sénèque : l'exemple le plus frappant de ces personnages exceptionnels de Sénèque est Médée qui accapare l'attention du spectateur, et cela dès la première scène. En

déplaçant le centre d'intérêt d'une tragédie de la construction de l'intrigue à l'étude des caractères du héros et en accordant une grande importance à la conscience de soi chez ses personnages, Sénèque aurait contribué à orienter la tragédie d'intrigue vers la tragédie de caractère<sup>9</sup>). Il est vrai que dans la tragédie *sénéquienne* du xvi<sup>e</sup> siècle, la présence indiscutable d'un personnage principal confronté à un dilemme insoluble facilitait une perspective rhétorique : le discours se concentre efficacement sur la lamentation pathétique, au risque de simplifier et de ralentir l'action dramatique.

Or, il n'en va pas de même pour la tragédie racinienne. Même dans le cas de *Phèdre*, on ne pourrait faire abstraction des rôles joués par les autres personnages<sup>10</sup>) : Racine reste un fidèle successeur de Corneille en ce qu'il combine efficacement l'intrigue principale (l'amour interdit de Phèdre pour Hippolyte) avec l'intrigue secondaire (l'amour interdit d'Hippolyte et d'Aricie). Par ailleurs, l'égarément, puis la lente prise de conscience de l'héroïne nécessitent une intrigue mouvementée et une répartition assez équitable des rôles : la volonté d'approfondir la psychologie de la protagoniste ne réduit pas chez Racine la part proprement dramatique. Il serait donc erroné de considérer la tragédie racinienne comme héritière immédiate et fidèle de la tragédie sénéquienne. Certes, l'influence sénéquienne est évidente dans *Phèdre* : si Racine omet d'avouer sa dette envers l'écrivain latin (à qui notre poète emprunte certains traits de caractère de l'héroïne et certaines situations dramatiques) dans la préface, c'est sans doute pour réclamer stratégiquement le retour aux sources grecques. Mais Racine est d'abord et surtout héritier et continuateur de la tragédie française rétablie par Corneille, tragédie qui synthétise intrigue et psychologie.

\*

Outre le fait qu'il est difficile d'identifier le protagoniste dans une tragédie racinienne, il faut remarquer que certains personnages importants ne prennent aucune part au dénouement. Britannicus, Bajazet et Hippolyte apparaissent plutôt comme des *victimes* qui ne peuvent s'offrir le temps de contempler leur propre malheur : leurs morts brutales sont un élément de dénouement et une source de pathétique, mais leur fonction dramatique s'arrête là. Or, est-ce un hasard si chacun de ces trois héros masculins (dont la présence scénique n'est pas dominante) donne son nom au titre de la pièce (même si celui d'Hippolyte n'apparaît que dans l'édition originale)? C'est que leur mort est le fondement de l'action, le sujet même de la pièce, l'élément essentiel sans lequel la tragédie n'existerait pas : si la mode n'était pas passée, Racine aurait pu choisir des titres tels que *La Mort de Britannicus*, *La Mort de Bajazet*, *La Mort d'Hippolyte*, à quoi on peut ajouter, naturellement, *La Mort de Mithridate* ou *La Mort d'Athalie*<sup>11</sup>).

Dans la première préface d'*Andromaque*, Racine précise que « les personnages tragiques [sont] ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie »<sup>12</sup>). Apparemment le poète pense ici au personnage de Pyrrhus (puisque'il est en train de répondre à la critique concernant les *mœurs* du roi d'Épire, adressée par « deux ou trois personnes » qui veulent que les héros soient parfaits); mais le souvenir récent de la tragédie de Th. Corneille qui porte le même nom (1663-

1664<sup>13)</sup>, publiée en 1665) aurait dissuadé Racine de choisir le nom de Pyrrhus comme titre de sa tragédie; d'autre part, Racine, jeune poète qui vient d'assister à son premier succès éclatant, n'a pas encore la franchise ni l'assurance pour admettre, comme il le fera dans la préface d'*Athalie* pour justifier le choix du titre, que le nom d'Andromaque est plus connu du public. Dans le cas de *Britannicus*, on pourrait penser aux noms de Néron ou d'Agrippine (celui de Junie est à écarter tout de suite, pour la simple raison que c'est un personnage inventé et que par conséquent ce nom n'aurait rien dit au public). Si le nom choisi comme titre de la pièce doit être celui d'un personnage dont le sort est lié à l'action de la tragédie, Néron et Agrippine peuvent à la limite y prétendre. Mais l'unité d'action ou celle d'intérêt exige que le destin du héros éponyme ne déborde pas le cadre de la pièce. Le destin qui s'accomplit ne signifie pas forcément la *mort* du héros, quoiqu'elle constitue un événement *idéal* pour le dénouement par son caractère définitif, irréversible. Certes, ni Horace ni Cinna ne meurent à la fin de la tragédie qui porte leur nom, mais on n'imagine pas qu'ils puissent faire encore quoi que ce soit qui nous intéresse; on sait qu'il ne sera plus question de leur action, les sources d'historiens ne leur accordant aucun rôle au-delà du cadre choisi par le poète.

\*

Le problème de la focalisation se pose de façon cruciale dans *Iphigénie*. Si Agamemnon peut être considéré comme un personnage principal qui, placé entre son ambition politique et son amour paternel, nous touche par sa faiblesse même<sup>14)</sup>, le personnage d'Iphigénie n'en est pas moins touchant par sa résignation devant le destin. On pourrait donc dire ceci : l'intérêt que porte le spectateur se déplace du personnage d'Agamemnon, en qui se concentre le dilemme tragique pendant la première moitié de la pièce, au personnage d'Iphigénie en qui l'émotion pathétique se cristallise<sup>15)</sup>. Mais il est indéniable que le dénouement ne peut se concevoir sans le personnage d'Eriphile, comme le dit Racine lui-même dans la préface (par contre, Agamemnon est absent dans le dénouement). Racine, dès lors qu'il a introduit un personnage *fictif* pour éviter le recours au *deus ex machina*, devait s'employer à rendre ce personnage assez *intéressant* pour que sa mort suscite une réaction émotionnelle chez le spectateur. Il est par ailleurs clair que cet éparpillement de l'intérêt du spectateur sur plusieurs personnages ne peut s'interpréter comme un signe d'immaturité de l'écrivain : en 1674, Racine est à l'apogée de sa carrière et de sa maîtrise technique.

Cette impression de l'absence d'un personnage central tient sans doute au fait que dans *Iphigénie*, le schéma narratif contient une série de conflits et d'affrontements qui se réalisent dans le texte dramatique par une répartition de discours clairement individualisés et vigoureusement caractérisés. Si, avec 1792 vers<sup>16)</sup>, *Iphigénie* est la pièce la plus longue de Racine après *Athalie* (1816 vers) — encore faut-il rappeler que la tragédie biblique contient le chœur qui chante au total 252 vers —, elle est en même temps, avec 37 scènes, la pièce dont le rythme est le plus haché. Ce morcellement des scènes, particulièrement perceptible dans l'acte iv (11 scènes), s'explique, non seulement par les nombreuses allées et venues qui agitent le campement des Grecs, mais surtout par l'inévitable confrontation des points de vue des

personnages principaux.

\*

Examinons à présent de quelle manière les émotions tragiques sont générés dans *Iphigénie*. Racine construit la pièce, comme c'est son habitude, sur la découverte psychologique située aux derniers actes. Ici, il en ajoute une autre, une vraie reconnaissance à l'antique qui, constituant en même temps une péripétie, amène directement la catastrophe.

La situation d'Iphigénie, qui est mise à l'écart du secret et qui ne comprend pas le motif de l'embarras de son père (II, 2), est au premier abord comparable à celle de Bérénice (celle-ci n'arrive pas à comprendre l'étrange attitude de Titus). La découverte de la vraie raison de sa présence en Aulide constitue donc le passage de l'ignorance à la connaissance, qui s'accompagne du retournement de la situation (de la joie anticipée du mariage à la désillusion profonde), comme le recommande Aristote. Mais le doute d'Iphigénie ne dure pas longtemps. La relative sérénité de la fille d'Agamemnon devant la révélation du secret, qui fait contraste avec l'indignation d'Achille et de Clytemnestre, s'explique par la confiance totale et l'amour sincère qu'elle porte à son père : dotée de bon sens, qualité rare chez les héros raciniens, elle ne doute à aucun moment de l'amour paternel<sup>17</sup>). Sa requête pour demander une grâce à Agamemnon (IV, 4, 1170-1216) n'est motivée que par la considération pour sa mère et son amant (v.1207-1216); perspicace, elle craint justement le caractère fougueux d'Achille qui risque de manquer de révérence vis-à-vis d'Agamemnon (v.1059-1072). Elle est plus que quiconque sensible au trouble de son père qui pourrait souffrir, non seulement du déchirement de son sentiment paternel, mais également de l'insolence d'Achille (v.1019-20).

Ainsi Iphigénie commence son discours (v.1170-1180) par rassurer son père sur le fait que son autorité n'est pas mise en cause. Le « vous n'êtes point trahi » (v.1171) peut être considéré également comme destiné à la disculpation d'Arcas<sup>18</sup>). Pour se convaincre de la délicatesse de l'héroïne racinienne, il suffit de rappeler que la supplication d'Iphigénie est beaucoup plus directe chez Euripide ; la fille ne cache pas son attachement à la vie et fait appel à toutes sortes de moyens pour attendrir son père. L'Iphigénie de Rotrou (IV, 3) est plus fière (elle refuse de recourir aux larmes, car « Un si vil procédé sent trop son âme basse ») et plus cruelle : elle est décidée à ne pas mourir sans faire éclater ce scandale contre nature : « Plus vous me témoignez de n'être plus mon père, / Plus je m'efforcerai de prouver le contraire. » On peut mesurer ainsi la modification apportée par Racine au caractère du personnage.

Seulement, la réécriture par Racine de la prière d'Iphigénie est d'une sophistication oratoire telle que le discours a pu prêter à une ambiguïté. Si la fille d'Agamemnon insiste sur la toute puissance de son père et la totale obéissance qu'elle lui voue, ce n'est nullement pour donner intentionnellement à son père un sentiment de malaise. Or depuis l'analyse célèbre de Péguy<sup>19</sup>), on a coutume de voir dans l'accumulation des précautions oratoires déployées par Iphigénie<sup>20</sup>), une cruauté volontaire<sup>21</sup>). En fait, l'ironie n'est pas, contrairement à ce que dit Péguy, dans l'intention d'Iphigénie, mais dans le regard du spectateur qui est censé être capable d'embrasser à la fois le point de vue de l'accusatrice et de l'accusé. En revanche, l'ironie

volontaire se trouve bel et bien dans le propos tenu par Clytemnestre face à Agamemnon dans la scène précédente (v.1157-58); cet échange ironique, qui ne se trouve pas chez Euripide, constitue chez Rotrou une longue stichomythie entre Agamemnon et Iphigénie (iv, 2). Racine, lui, a vraisemblablement voulu éviter de prêter un ton ironique au discours d'Iphigénie. Nous croyons en conséquence que le jugement de Péguy<sup>22</sup>) est un peu trop hâtif, inutilement généralisateur, et que pour ce qui est du personnage d'Iphigénie, l'analyse s'applique mieux à la pièce de Rotrou.

Pas de cruauté ni de violence donc chez l'Iphigénie de Racine. Le pathétique est généré par cette prière on ne peut plus discrète, parce que le spectateur est persuadé de la sincérité d'Iphigénie; et c'est cette sincérité qui frappe également Agamemnon qui, pour la première fois, renonce aux faux-fuyants (v.1217 sq.). Le discours d'Iphigénie est dans cette tragédie l'unique moment où les différents points de vue se réconcilient, ou du moins s'expriment de façon adéquate, sans tomber dans une âpre polémique : Iphigénie est le seul personnage, à l'exception d'Agamemnon bien sûr, qui est véritablement confronté à un dilemme, mais à la différence de son père, elle trouve la force en elle pour le dépasser. Cette absence totale d'égoïsme, bien rare chez les personnages raciniens, est sans doute due au fait qu'Iphigénie sait parfaitement qu'elle est aimée de son père, de sa mère et de son fiancé et que par conséquent il n'y a pas de motif chez elle à frustration ni à jalousie qui puissent obnubiler la conscience (la seule fois où elle perd son calme, c'est justement lorsqu'elle croit, à tort, à l'inconstance d'Achille, v.1035-40). La présence d'Eriphile (dont le nom signifie littéralement « qui aime la discorde ») à son côté ne fait qu'accentuer cette plénitude de la vie qui lui permet d'accéder à la générosité, à la tendresse (elle est d'ailleurs la seule, au dénouement, à être sensible au malheur d'Eriphile). Il y a donc chez Iphigénie une conscience lucide de son bonheur (« Quel bonheur de me voir la fille d'un tel père », v.46) et de son devoir (« mon cœur, de votre honneur jaloux, / Ne fera point rougir un père tel que vous », v.1203-4), qui l'amène à consentir à sa propre mort avec dignité.

On peut observer cependant chez elle un approfondissement psychologique à l'acte v : après une tentative de fuite malencontreusement empêchée, elle semble prendre conscience de l'acharnement du sort qui la vise nommément. Du reste, la situation s'est passablement compliquée entre temps : le dernier message reçu de son père laissait penser qu'il s'était avisé de la sauver; mais il lui a interdit en même temps de revoir son fiancé, ce qui signifie pour elle, en termes précieux, la sentence de mort (« Mon père, en me sauvant, ordonne que j'expire », v.1506). Son détachement à l'égard de la vie ne fait que s'affirmer (v.1513-15). Arrive Achille (v, 2) pour la persuader de s'évader avec lui. Le refus opposé par Iphigénie fait penser à l'hésitation d'Aricie devant la proposition d'exil faite par Hippolyte (également au début du cinquième acte). Mais dans le cas d'Aracie, il s'agit d'une réticence motivée par le souci de l'honneur qui interdirait l'union sans un protocole de mariage (v.1379-80)<sup>23</sup>); dans le cas d'Iphigénie, l'honneur s'attache à la stricte obéissance à la volonté du père et du roi (« Ma gloire vous serait moins chère que ma vie? », dit-elle à son fiancé, v.1589).

Désormais Iphigénie a besoin d'une autre justification pour son sacrifice : si elle était prête

à répondre par son abnégation à la « bonté passée » (v.1206) de son père, elle est à présent parfaitement consciente du fait que sa mort sera le point de départ de la gloire future de son amant (« mon trépas, source de votre victoire », v.1561). Ce n'est donc pas une résignation impuissante, désespérée ; elle cherche à donner à sa mort un sens ; elle ne se considère plus comme une victime choisie au hasard, mais comme une martyre désignée pour une cause politique. Ces préparatifs psychologiques à la mort confèrent au personnage d'Iphigénie une dignité indéniable : en se désignant à la troisième personne dans le dernier vers qu'elle prononce (« Eurybate, à l'autel conduisez la victime », v, 3, 1662), elle fait preuve d'un détachement et d'une noblesse d'esprit exemplaires.

\*

La seconde découverte de la pièce, celle qui concerne l'identité d'Eriphile, et qui est la véritable reconnaissance au sens aristotélicien, est retardée jusqu'au tout dernier moment. Ce passage de l'ignorance à la connaissance est caractérisé par le retournement de la situation à la manière d'*Œdipe*, à savoir la recherche de l'identité qui se révèle destructrice de son propre bonheur. Dans la préface, Racine insiste sur l'importance du personnage d'Eriphile : elle est non seulement un personnage-clé qui permet au poète de terminer la tragédie sans verser le sang innocent d'Iphigénie ni faire intervenir une déesse et une machine<sup>24</sup> ; mais elle est aussi considérée comme digne du nom de personnage tragique (au sens aristotélicien, c'est-à-dire ni tout à fait bon ni tout à fait méchant), puisque Racine dit que

cette autre Iphigénie [...] tombant dans le malheur où cette amante jalouse voulait précipiter sa rivale, mérite en quelque façon d'être punie, sans être pourtant tout à fait indigne de compassion<sup>25</sup>.

Il y a naturellement une corrélation étroite entre ce dédoublement du statut de la protagoniste et l'accomplissement simultané des deux oracles qui constitue le dénouement. Pour introduire le personnage d'Eriphile dès l'acte II et pour ne pas donner l'impression, au dénouement, d'un subterfuge trop gratuit, Racine dote Eriphile d'un oracle mystérieux :

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. (II, 1, 427-430)

Les deux oracles se complètent l'un l'autre, le second devant être éclairci par le même Calchas qui formule le premier :

Mais Calchas est ici, Calchas si renommé,  
Qui des secrets des dieux fut toujours informé.



Le ciel souvent lui parle : instruit par un tel maître,  
Il sait tout ce qui fut et tout ce qui doit être. (455-458)

Ainsi les deux oracles sont inséparables et constituent ensemble le nœud de la pièce : l'action principale (le sacrifice d'Iphigénie) et l'action secondaire (l'identité d'Eriphile) concourent au croisement du destin collectif et personnel. Ici la péripétie (le renversement de fortune pour Eriphile) et la reconnaissance (celle de son identité et de son destin) ont lieu simultanément : exemple d'un dénouement *parfait* que préconise Aristote. De plus, cette révélation surprend, en même temps qu'Eriphile, les autres personnages et les soldats grecs présents devant l'autel :

Ainsi parle Calchas. Tout le camp immobile  
L'écoute avec frayeur, et regarde Eriphile. [...]  
On admire en secret sa naissance et son sort. (v, 6, 1757-58, 1763)

C'est une sorte de reconnaissance *publique* que l'on peut comparer à la terreur, dont les courtisans de Néron sont saisis, causée par le spectacle de la mort subite de Britannicus.

La présence de Clytemnestre, qui occupe la scène après la sortie de sa fille jusqu'à la fin de la pièce (présence justifiée par l'interdiction qui lui est imposée par Agamemnon d'assister à la *cérémonie*), est comparable à celle d'Agrippine qui, dans le dénouement de *Britannicus*, représente en quelque sorte le point de vue du spectateur. Simplement, la situation est ici renversée : l'angoisse de la mère d'Iphigénie se révèle finalement inutile, faisant place à une joie mêlée d'émerveillement et de stupeur. En effet, le dénouement d'*Iphigénie*, qui se dispense de la présence de la plupart des personnages principaux, est d'une rapidité exceptionnelle et ne laisse pas beaucoup de temps à la *réflexion* : la révélation de la trahison d'Eriphile (scène 4), le message envoyé par Achille qui tente une dernière résistance (scène 5), enfin le récit d'Ulysse (scène 6) se succèdent à un rythme haletant. L'action est certes *complète*, mais à la différence de la catastrophe de *Britannicus* prolongée, après la mort du héros éponyme, par une série de réactions des personnages *survivants*, la précipitation finale d'*Iphigénie* semble motivée justement par le souci du poète qui ne voulait pas que l'on s'interrogeât sur la vraisemblance d'un tel dénouement.

On se rappelle que Corneille a bien prévu que la reconnaissance survenue à l'extrême fin de la pièce ne laisserait pas un temps suffisant pour générer le sentiment tragique<sup>26</sup>. Tel semble en effet le cas du dénouement d'*Iphigénie* où la mort d'Eriphile, succinctement racontée, cède immédiatement la place au grondement du ciel et à la fébrilité des soldats. Du coup, le sentiment de terreur suscité par la révélation de l'identité d'Eriphile (v.1761-62, 1767) risque de ne pas laisser une forte impression à l'auditoire. Racine se contente d'ajouter, comme pour garder un minimum de décence à la mort de la princesse malheureuse, un vers et demi : « La seule Iphigénie / Dans ce commun bonheur pleure son ennemie » (v.1789-90).

Ce mélange de sentiments divers et opposés est le résultat direct de la solution choisie par

Racine. Si l'on considère que le drame est centré sur le dilemme d'Agamemnon, on a affaire à la première catégorie de l'action tragique, le moins appréciée par Aristote<sup>27)</sup> (« on s'apprête à agir en pleine connaissance et n'achève pas »); mais en fait le dénouement révèle qu'il s'agit de la quatrième catégorie (« On agissait dans l'ignorance, reconnaît à temps et n'achève pas »), le plus prisée par le Stagirite. On ignore en effet jusqu'au dernier moment que la fille d'Agamemnon n'est pas celle que l'oracle réclamait; on reconnaît à point nommé, non pas son identité, mais celle de son « ennemie »; on n'achève donc pas le sacrifice qui, aux yeux de certains, aurait constitué un meurtre perpétré par Agamemnon sur sa propre fille. Ce type d'action devrait éveiller chez le spectateur la crainte de l'éventuel malheur et la pitié pour la personne de la future victime.

Le problème est double : s'il est certain que Racine s'emploie, tout au long de l'intrigue, à faire de l'injuste malheur d'Iphigénie la source dominante de la pitié, le poète, pour avoir voulu organisé, autour de la figure de la victime, la relation conflictuelle entre partisans et opposants du sacrifice, déplace graduellement l'intérêt dramatique du sort de la protagoniste (si tant est que l'appellation soit appropriée) vers le problème à résoudre : les tergiversations et les échappatoires d'Agamemnon sont destinées à retarder la solution, c'est-à-dire le dénouement. La conséquence en est que le personnage d'Iphigénie, malgré les efforts d'approfondissement psychologique que l'on a analysés plus haut, reste finalement un rôle passif, donc peu propice à l'adhésion totale du spectateur.

Le deuxième problème concerne le dénouement et son impact émotionnel. Dans le passage de la préface cité plus haut, Racine soutient que la mort d'Eriphile représente aux yeux du spectateur une punition méritée en même temps qu'un malheur digne de compassion, c'est-à-dire non mérité. Le problème de la compatibilité de la condamnation morale et de la sympathie, essentiel dans la dramaturgie racinienne, est focalisé sur le protagoniste dans *Mithridate* et dans *Phèdre* : dans ces derniers cas, le dénouement est préparé et développé de manière à attirer la sympathie du spectateur pour l'humanité et la dignité du personnage, tout en justifiant la nature essentiellement punitive de sa mort. Mais dans *Iphigénie*, Racine ne dispose pas d'une marge suffisante pour approfondir le caractère d'Eriphile et lui donner une ambiguïté morale et humaine. L'originalité de l'action tragique est ici tributaire de la relative faiblesse du sentiment tragique. Malgré l'élégance apparente de la solution, le déficit émotionnel est donc à attribuer à la forme de ce dénouement quelque peu hybride<sup>28)</sup>. Dans l'entreprise qui consiste à combiner la tragédie d'intrigue et celle de caractère, Racine semble privilégier ici la première.

## Notes

- 1) H. R. Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique » [1972], dans *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par C. Maillard, Gallimard [1978] (TEL), 1990, p.150-153.
- 2) Préface (1676) de *Bajazet*, dans *Œuvres complètes*, éd. R. Picard, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1950-52, 2 vol., t.I, p.530; également dans *Théâtre complet*, éd. J. Morel et A. Viala,

Garnier, puis Bordas (Classiques Garnier), 1980, p.381. Le lieu de publication est Paris sauf indication contraire.

- 3) Préface (1666) d'*Alexandre le Grand*, éd. Picard, t.I, p.178; éd. Morel et Viala, p.71.
- 4) « The tragic protagonist and the tragic subject in *Britannicus* », *French Studies*, Oxford, IX, 1 (1955), p.18-29.
- 5) Citons une anecdote qui témoigne de la perplexité des spectateurs du xvii<sup>e</sup> siècle face aux premières représentations de *Britannicus* : « Le rôle de Néron y était joué par Floridor, le meilleur Comédien de son siècle; mais comme c'était un Acteur aimé du Public, tout le monde souffrait de lui voir représenter Néron, et d'être obligé de lui vouloir du mal. » (L'abbé de La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Duchesne, 1775, 3 vol., t.I, p.160.)
- 6) « Towards a definition of "le tragique racinien" », *Symposium*, New York, XXI, 3 (1967), p.217.
- 7) M. Gutwirth, « Britannicus, tragédie de qui? », dans *Racine, mythes et réalités*, éd. C. Venesoen, Société d'études du xvii<sup>e</sup> siècle et Université de Western Ontario, 1976, p.66.
- 8) *The Art of Jean Racine*, Univ. of Chicago Press, 1963, p.255.
- 9) *Racine and Seneca*, Chapel Hill, The Univ. of North Carolina Press (Studies in the Romance Languages and Literatures; 96), 1971, p.29.
- 10) Par exemple, L. Spitzer insiste sur l'importance du personnage de Thésée. (« Le récit de Thémène », dans *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton UP, 1948, p.87 sq.)
- 11) « ... Athalie y joue un personnage si considérable, et [...] c'est sa mort qui termine la pièce. » (Préface d'*Athalie*, éd. Picard, t.I, p.872; éd. Morel et Viala, p.694.)
- 12) Ed. Picard, t.I, p.242; éd. Morel et Viala, p.131.
- 13) C. J. Gossip, « Vers une chronologie des pièces de Thomas Corneille », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIV (1974), p.1044.
- 14) Citons un témoin contemporain de Racine, dont le propos, il est vrai, est de montrer que dans une tragédie l'on peut se passer d'une passion amoureuse et que l'on peut fort bien s'intéresser au sentiment paternel ou maternel : « ... les endroits qui ont le plus touché ne sont pas ceux où Achille, Iphigénie et Eriphile, parlent de leur passion. Agamemnon et Clytemnestre m'intéressent bien davantage, et ce sont leurs sentiments qui m'ont touché. » (L'Abbé de Villiers, *Entretien sur les tragédies de ce temps* [1674], repris dans *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, éd. F. Granet [Gissey & Bordelet, 1740, 2 vol. in-12]; réimp., Hildesheim, Georg Olms, 1975, 2 t. en 1 vol., t.II, p.3.)
- 15) On observe le même schéma dans *Bérénice* : d'un côté (Titus), la difficile prise de décision, ou plutôt la difficile transmission du message; de l'autre (Bérénice), la non moins difficile acceptation de cette décision.
- 16) 1796 vers dans l'édition de P. Mesnard (Hachette [1865-1873], 2<sup>e</sup> éd., 1885-1888, 8 vol., t.III). En effet, ce dernier incorpore dans le texte, à la suite du vers 1038, les quatre vers qui ont été supprimés en 1697.
- 17) Et pourquoi voulez-vous qu'inhumain et barbare  
Il ne gémissé pas du coup qu'on me prépare?  
Quel père de son sang se plaît à se priver?  
Pourquoi me perdrait-il, s'il pouvait me sauver? (III, 6, 1013-16)
- 18) La note de J. Dubu, dans son édition d'*Iphigénie*, Le Livre de poche, 1986, p.155.
- 19) « Il n'y a pas un mot, pas un vers, pas un demi-vers, pas un membre de phrase, pas une

- conjonction, il n'y a pas un mot qui ne porte pour mettre l'adversaire, (le père), dans son tort. » (*Victor-Marie, comte Hugo* [1910], repris dans *Œuvres en prose complètes*, éd. R. Burac, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 3 vol., t.III, 1992, p.278.)
- 20) Voir l'analyse de cette tirade, du point de vue judiciaire, par G. Forestier (*Introduction à l'analyse des textes classiques. Eléments de rhétorique et de poétique du XVII<sup>e</sup> siècle*, Nathan, coll. 128, 1993, p.62-65).
- 21) Voir toutefois les nuances apportées par L. Spitzer, dans « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine » [1931], repris dans *Etudes du style*, traduit par A. Coulon, Gallimard [1970] (TEL), 1980, p.309-311.
- 22) « ... dans le dialogue racinien le partenaire est généralement, constamment un adversaire; le propre du personnage racinien est que le personnage racinien parle constamment pour mettre l'adversaire dans son tort, [...] ce qui est le commencement même, le principe de la cruauté » (*Op. cit.*, p.278.)
- 23) Ce détail semble anodin, mais c'est là un exemple des *anachronismes* destinés à combler le fossé des âges, entre le temps lointain de la fable et le temps de l'auditoire. Voir G. Couton, « Le mariage d'Hippolyte et d'Aricie ou Racine entre Pausanias et le droit canon », *Revue des sciences humaines*, Lille, 111 (1963), p.305-315.
- 24) « ... l'heureux personnage d'Eriphile, sans lequel je n'aurais jamais osé entreprendre cette tragédie. » (Préface d'*Iphigénie*, éd. Picard, t.I, p.670; éd. Morel et Viala, p.510.)
- 25) *Ibid.*
- 26) « Quand elle [la reconnaissance] ne se fait qu'après la mort de l'inconnu, la compassion qu'excitent les déplaisirs de celui qui le fait périr, ne peut avoir grande étendue, puisqu'elle est reculée et renfermée dans la catastrophe. » (*Discours de la tragédie*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980-87, 3 vol., t.III, p.154.)
- 27) *Poétique*, ch.14.
- 28) G. Forestier remarque : « On croit qu'il [Racine] a éludé le choix entre la biche de Diane et la mort : il a choisi et la biche et la mort, tout en justifiant la mort. » (*Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, p.587.)