

Université de Montréal

Le Sacrifice d'Iphigénie: l'interartialité spectaculaire dans la peinture française au 18e siècle

Par Marie-Michèle Proulx

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la faculté des arts et sciences  
en vue de l'obtention du grade Maîtrise ès arts (M.A.)  
en Histoire de l'art

Septembre 2015

© Marie-Michèle Proulx, 2015

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Le Sacrifice d'Iphigénie: l'interartialité spectaculaire  
dans la peinture française au 18e siècle

Présenté par :

Marie-Michèle

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Johanne Lamoureux, directrice de recherche  
Olivier Asselin, président-rapporteur  
Jean-Marc Larrue, membre du jury

## RÉSUMÉ

L'histoire d'Iphigénie et de son sacrifice fut au 18<sup>e</sup> siècle un sujet important et une source de créativité pour la peinture et le théâtre. Alors qu'*Iphigénie* (1674) de Jean Racine est encore abondamment jouée à la Comédie-Française, et que Christoph Willibald Gluck présente son opéra *Iphigénie en Aulide* (1774), plusieurs peintres représentent également l'histoire dans leurs œuvres. Ce mémoire a donc pour sujet la médiation spectaculaire du sacrifice d'Iphigénie dans le domaine de la peinture au 18<sup>e</sup> siècle. L'étude se penche dans un premier temps sur les origines antiques du sacrifice d'Iphigénie, pour ensuite analyser les textes dramaturgiques de Racine et Gluck et relever les images du sacrifice présentes dans le texte. Dans un deuxième temps, un survol de la situation du théâtre au 18<sup>e</sup> siècle permet d'examiner plusieurs aspects qui entrent en jeu dans la médiation spectaculaire: les décors, les costumes, le public, les effets spéciaux, et le jeu d'acteur. En dernier lieu, une étude de cas est effectuée afin de relever le caractère interartiel et les rapports complexes entre peinture, texte dramaturgique et mise en scène théâtrale et de démontrer que leur influence mutuelle forme une boucle, et non une voie d'influence théâtre-peinture à sens unique, ainsi que le perçoit Michael Fried dans *Absorption and Theatricality. Painting & beholder in the age of Diderot* (1980). L'interartialité, telle que définie par Walter Moser dans « L'interartialité: pour une archéologie de l'intermédialité » (2007), entre ces deux domaines de l'art est étudiée à partir de dessins et maquettes théâtraux, tirés en grande majorité des archives de la Comédie-Française, ainsi que de quatre *Sacrifice d'Iphigénie* de cette époque, soit: François Le Moyne (1728), Carle Van Loo (1757), Jean-Bernard Restout (1760), Jean-Baptiste François Désoria (1798).

Mots-clés : Sacrifice d'Iphigénie, XVIII<sup>e</sup>, peinture, théâtre, interartialité.

## ABSTRACT

During the 18th century, the story of Iphigenia and her sacrifice was an important subject and a source of creativity for both painting and theater. While *Iphigénie* (1674) by Jean Racine was still regularly played at the Comédie-Française, and Christoph Willibald Gluck was presenting his opera *Iphigénie en Aulide* (1774), many painters were also representing this story in their works. This master's thesis studies this spectacular mediation of the theme of the sacrifice of Iphigenia in the medium of painting during the 18th century. This study first looks into the antique origins of Iphigenia's myth, and then analyses the dramaturgical texts of Racine and Gluck and notes the images of the sacrifice found in the text. Secondly, a survey of the situation of theater in the 18th century makes possible to look into many aspects that come into play in the spectacular mediation of the theme: the costumes, the decor, the public, the special effects and the acting. Lastly, a case study is done to pick up the interartial character and the complex connections between painting, dramaturgical text and theatrical stage setting, and to demonstrate that their mutual influence forms a loop and not a one-sided theater-painting way of influence, as perceived by Michael Fried in *Absorption and Theatricality. Painting & beholder in the age of Diderot* (1980). The interartiality, as defined by Walter Moser in his article « L'interartialité: pour une archéologie de l'intermédialité » (2007), of those two domains of art is investigated with drawings and theatrical models, taken in great part from the archives of the Comédie-Française, and also with four *Sacrifice d'Iphigénie*, from artists of this time : François Le Moyne (1728), Carle Van Loo (1757), Jean-Bernard Restout (1760) and Jean-Baptiste François Désoria (1798).

Keywords: Sacrifice of Iphigenia, XVIIIth, painting, theater, interartiality.

## TABLE DES MATIÈRES

|   |     |
|---|-----|
| Résumé .....  | ii  |
| Abstract .....  | iii |
| Table des matières .....  | iv  |
| Liste des figures .....   | vi  |
| Remerciements .....   | ix  |
| <br>  |     |
| INTRODUCTION.....   | 1   |
| <br>  |     |
| 1. LA LITTÉRATURE SPECTACULAIRE DU SACRIFICE D'IPHIGÉNIE.....                           | 9   |
| 1.1 Le mythe du sacrifice d'Iphigénie durant l'Antiquité .....                          | 9   |
| 1.1.1 Les origines du mythe.....  | 9   |
| 1.1.2 Les événements du sacrifice d'Iphigénie d'Euripide.....                           | 10  |
| 1.1.3 Les variantes du mythe .....  | 11  |
| 1.2 Iphigénie dans les textes spectaculaires du 17e et 18e siècles .....                | 14  |
| 1.2.1 Iphigénie de Jean Racine (1674).....  | 14  |
| 1.2.2 Iphigénie en Aulide de Christoph Willibald Gluck (1774) .....                     | 18  |
| 1.3 L'importance du récit d'Iphigénie au 18e siècle .....                               | 21  |
| 1.3.1 L'amour raisonnable .....   | 21  |
| 1.3.2 L'autorité paternelle .....   | 22  |
| 1.4 Du textuel au théâtre.....  | 24  |
| <br>  |     |
| 2. LE THÉÂTRE FRANÇAIS ET L'INTERARTIALITÉ AU 18E SIÈCLE.....                           | 26  |
| 2.1 La situation du théâtre français au 18e siècle.....                                 | 26  |
| 2.1.1 Les costumes.....   | 27  |
| 2.1.2 La scène et les décors .....  | 27  |
| 2.1.3 Les effets visuels.....   | 28  |
| 2.1.4 Le public .....   | 29  |
| 2.1.5 L'expression dramatique du jeu d'acteur.....                                      | 29  |
| 2.2 le théâtre et les institutions officielles du 18e siècle .....                      | 31  |
| 2.2.1 Les institutions officielles.....   | 31  |
| 2.2.2 Les institutions non-officielles .....  | 31  |
| 2.2.3 Le théâtre officiel.....  | 32  |
| 2.2.4 La tradition racinienne.....  | 33  |
| 2.2.5 La règle de la bienséance.....  | 34  |
| 2.3 Théâtre et interartialité .....   | 36  |
| 2.3.1 La relation peinture d'histoire et tragédie durant le 18e siècle<br>français..... | 36  |
| 2.3.2 Du théâtre à la peinture: le sacrifice d'Iphigénie .....                          | 37  |
| 2.3.3 Le premier emprunt au théâtre: Le voile d'Agamemnon .....                         | 38  |
| 2.4 Les transferts interartiaux du sacrifice d'Iphigénie en peinture.....               | 42  |
| 2.4.1 L'intervention de Diane .....   | 43  |

|   |        |
|---|--------|
| 2.4.2 Les costumes .....  | 44     |
| 2.4.3 Les décors .....  | 45     |
| 3. ÉTUDE DE CAS: LES TABLEAUX DU SACRIFICE D'IPHIGÉNIE .....  | 47     |
| 3.1 Sélection des cas : Sacrifice d'Iphigénie.....  | 47     |
| 3.1.1 François Le Moyne (1728) .....  | 47     |
| 3.1.2 Carle Van Loo (1757) .....  | 48     |
| 3.1.3 Jean-Bernard Restout (1760) .....   | 49     |
| 3.1.4 Jean-Baptiste François Désoria (1798) .....   | 49     |
| 3.2 Les manifestations de l'interartialité dans les œuvres peintes<br>du sacrifice d'Iphigénie..... | 50     |
| 3.2.1 La représentation du sacrifice.....   | 50     |
| 3.2.2 Les costumes et personnages.....  | 52     |
| 3.2.3 Les accessoires et objets du sacrifice.....   | 57     |
| 3.2.4 Le public .....   | 59     |
| 3.2.5 Le décor .....  | 62     |
| 3.2.6 Le caractère dramatique du sacrifice d'Iphigénie dans la peinture .....                       | 64     |
| <br>CONCLUSION .....  | <br>71 |
| <br>Bibliographie.....  | <br>77 |
| Illustrations.....  | 81     |

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 - Johann Ludwig Werhnard Fesch et Whirsker, *Brizard, Lekain: Agamemnon, Achille (Iphigénie en Aulide, Racine)*, 1770-1788, gouache, encre et rehaut d'or , 9.7 X 11.6 cm.

Source: Comédie-Française. Base de données Lagrange. [En Ligne] <http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-notice.php?ref=BIB00007434&id=555&p=1> Consultée le 14 janvier 2014.

Figure 2 - Johann Ludwig Werhnard Fesch et Whirsker, *Dumesnil, Brizard, Saint-Val Cadette . : Clytemnestre, Agamemnon, Iphigénie (Iphigénie en Aulide, Racine)*, 1770-1788, encre de chine sur calque, 8.5 cm x 12.3 cm.

Source: Comédie-Française. Base de données Lagrange [En Ligne] <http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-notice.php?ref=BIB00007474&id=555&p=1> Page consultée le 14 janvier 2014.

Figure 3 - Chéron et Vertue, *Iphigénie. Tome II*, 1723, gravure sur cuivre, 22.5 cm x 15 cm.

Source: Bibliothèque nationale de France. Base de données Gallica [En Ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200192x/f11.item.r=Iphig%C3%A9nie%20Racine> Page consultée le 15 janvier 2014.

Figure 4 - Jean Massard, *Iphigénie. Acte V, scène VI*, 18e siècle, gravure, dimensions inconnues.

Source: RACINE, Jean (2004). *Iphigénie*, édition présentée par Sabine Gruffat, Collection Classiques Bordas, Paris : Bordas, p. 130.

Figure 5 - Jacques de Sèves et Jean-Jacques Flipart, *Frontispice d'Iphigénie*, 1760, gravure sur cuivre, 27,7 cm x 20.5 cm.

Source: Bibliothèque nationale de France. Base de données Gallica [En Ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86157795/f296.image.r=Iphig%C3%A9nie%20Racine> Page consultée le 15 janvier 2014.

Figure 6 - François Perrier, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, 1632-33, huile sur toile, 213 x 154 cm.

Source: Ministère de la culture et de la communication de France. Base de données Joconde.[ EN Ligne] <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> Page consultée le 15 janvier 2014

Figure 7 - Louis-René Bouquet *Costume du chœur des peuples Scythes*, 1774, mine de plomb et encres métallographiques, 24 X 15,3 cm.

Source: Bibliothèque nationale de France. Base de données Gallica. [En Ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455142p.r=.langFR> Page consultée le 15 janvier 2014.

Figure 8 - Louis-René Bouquet, *Mlle Peslin Esclave dans Iphigénie*, 1774, mine de plomb et encre métallographique, 24,5 X 15,3 cm.

Source: Bibliothèque nationale de France. Base de données Gallica. [En Ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84551077.r=.langFR> Page consultée le 15 janvier 2014.

Figure 9 - Louis-René Bouquet, *Iphigénie*, 1774, mine de plomb et encre métallographique, 24 X 16 cm.

Source: Bibliothèque nationale de France. Base de données Gallica. [En Ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84550356.r=.langFR> Page consultée le 15 janvier 2014.

Figure 10 - Johann Ludwig Werhnard Fesch et Whirsker, *Brizard : Agamemnon (Iphigénie en Aulide, Racine)*, vers 1770, gouache, encre et rehaut d'or , 7 cm de diamètre.

Source: Comédie-Française. Base de données Lagrange [En Ligne] <http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-notice.php?ref=BIB00007474&id=555&p=1> Page consultée le 14 janvier 2014.

Figure 11 - Pascal Blanchard, *Iphigénie en Aulide . : le camp d'Agamemnon*, 1822, détail de la tente ouverte, aquarelle et rehauts de gouache, 285 x 436 cm.

Source: Comédie-Française. Base de données Lagrange. [En Ligne] <http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-notice.php?ref=BIB00004808&id=555&p=4> Consultée le 14 janvier 2014.

Figure 12 - Pascal Blanchard, *Iphigénie en Aulide . : le camp d'Agamemnon*, 1822, détail des vaisseaux amarrés, aquarelle et rehauts de gouache, 402 x 29 cm

Source: Comédie-Française. Base de données Lagrange. [En Ligne] <http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-notice.php?ref=BIB00004812&id=554&p=1> Consultée le 14 janvier 2014.

Figure 13- François Le Moyne, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, 1728, huile sur toile, 102 x 137 cm.

Source: BORDEAUX, Jean-Luc (1984) *François Le Moyne and his generation, 1688-1737*, Neuilly-sur-Seine : Arthéna, p 71.

Figure 14 - François Le Moyne, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, 1728, huile sur toile, 260 x 330 cm, Lille: Palais des Beaux-Arts.

Source: Ministère de la culture et de la communication de France. Base de données Joconde.[ EN Ligne] <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/> Page consultée le 15 janvier 2014.

Figure 15 - Carle (Charles-André) Van Loo, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, 1757, huile sur toile, 426 x 609.6 cm.

Source: Université de Provence. Base de données iconographie UtPictura18. [En Ligne] <http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A5290> Page consulté le 25 avril 2013.

Figure 16 - Jean-Bernard Restout, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, vers 1760, huile sur toile.

Source: Conseil Général de la Moselle. [En Ligne] <http://unesaisonenmoselle.overblog.com/article-le-cafe-des-poetes-au-musee-a-vic-le-13-mars-115156002.html> Page consultée le 25 avril 2013.

Figure 17 - Jean-Baptiste François Désoria, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, 1798, huile sur toile, 192.5 x 130.5 cm.

Source: Ministère de la culture et de la communication de France. Base de données Joconde.[ EN Ligne] <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/> Page consultée le 15 janvier 2014.

Figure 18 - Jean-Baptiste Fragonard, *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, 1765, huile sur toile, 309 x 400 cm.

Source: Musée du Louvre. [En Ligne] <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-grand-pretre-coresus-se-sacrifie-pour-sauver-callirhoe> Page consultée le 01 mai 2014.

## REMERCIEMENTS

Je me dois, en premier lieu, de remercier Johanne Lamoureux, sans qui cette grande entreprise n'aurait jamais abouti. C'est grâce à son expertise hors du commun que j'ai pu mener à terme ce mémoire. Tout au long de ce projet de recherche et de rédaction, elle a su me guider et me réorienter vers la bonne voie.

Je ne peux également pas passer sous silence l'appui de ma famille et de mes amis. Christiane Fabi, pour son soutien moral tout au long de ce périple. Jérémie Loranger, pour sa patience inébranlable et infinie. Mes parents, sans qui ces longues études universitaires n'auraient pas pu avoir lieu. Merci de m'avoir encouragée dans la voie que j'ai choisie.

En dernier lieu, j'aimerais remercier la Comédie-Française, en particulier Frédérique Brunner, pour son aide lors de mes recherches aux archives de l'institution.

## INTRODUCTION

Le thème du sacrifice d'Iphigénie s'est révélé un motif important tout au long de l'histoire de l'art, mais également pour les mœurs et valeurs de la société. Exemple de résignation au destin, au nom du bien et de la victoire de la patrie, le mythe de cette princesse mycénienne a traversé les époques. Les sacrifices humains, tel celui d'Iphigénie, ou de son homologue biblique Isaac, ont éveillé l'attention de maints artistes. Iphigénie a été perçue au travers des siècles, comme le modèle même de l'altruisme en face d'une situation mortelle. Bien que dans certaines versions du mythe, son père lui donne une occasion d'échapper in extremis au sacrifice, elle choisit d'elle-même de se sacrifier pour la gloire du peuple grec. L'acte du sacrifice, ou son dénouement, constitue l'événement de l'histoire qui intéressera le plus les artistes. Comme tous les autres récits de sacrifices grecs, celui d'Iphigénie est apparu tout d'abord durant l'Antiquité, dans la mythologie, mais également au théâtre avec *Iphigénie à Aulis* d'Euripide. C'est également lors de cette période qu'est créé le motif d'Iphigénie en arts visuels. Timanthe serait le premier artiste dont le traitement de cette histoire en peinture nous serait parvenu. Le souvenir de cette image perdue du sacrifice d'Iphigénie sera transmis jusqu'à la fin du 18<sup>e</sup> siècle. C'est seulement par l'entremise de l'écrit, des témoignages et descriptions de divers grands auteurs de l'Antiquité que l'œuvre de Timanthe nous est connue, et que nous est signalée l'invention de la figure voilée du père Agamemnon, à laquelle feront écho plusieurs textes et tableaux, comme *Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils* (1789) de Jacques-Louis David, une œuvre célébrant aussi un père sacrifiant ses enfants pour le bien de sa patrie (Crow 1999; Starobinski 2006). La transmission du motif du sacrifice d'Iphigénie se joue à travers plusieurs médiums, autant par le théâtre, la peinture ou encore par la littérature.

Le sacrifice d'Iphigénie est un thème qui fut beaucoup étudié en littérature, ce qui s'accorde avec sa grande popularité dans le domaine du théâtre et de l'opéra. Les nombreuses pièces de théâtre ou textes mythologiques de l'Antiquité, écrits par Euripide, Eschyle, Sophocle ou encore Ovide, donnent de solides bases littéraires à ce sujet. À travers ces auteurs, bien que ce ne soit pas toutes les pièces relatant le sacrifice qui aient survécu au passage du temps (les *Iphigénie* de Sophocle et Eschyle ont été perdus), on peut prendre connaissance de plusieurs versions du mythe. De plus, comme nous le verrons, ces textes furent mis en relation avec les œuvres plus modernes relatant

le sacrifice d'Iphigénie, en particulier *Iphigénie* de Jean Racine, écrit en 1674, ou encore *Iphigénie en Aulide* de Christoph Willibald Gluck (1774).

Parmi les études savantes sur ce thème, on peut notamment citer *Iphigénie. De la Grèce antique à l'Europe des Lumières* de Jean-Michel Gliksohn (1985), qui fait un survol de tous les écrits concernant Iphigénie, en comparant leurs ressemblances, différences ou encore métamorphoses au cours des siècles. L'auteur relève également les thèmes importants de chaque texte, qu'ils soient idéologiques, politiques ou moraux. Il s'agit donc d'une analyse en profondeur de l'aspect littéraire du sacrifice d'Iphigénie, et ce, à toutes les époques. On retrouve également des comparaisons entre les sources littéraires du sacrifice d'Iphigénie et d'autres sacrifices, qu'ils soient bibliques ou mythologiques. On peut mentionner entre autres une analyse des sacrifices d'Iphigénie et de la fille de Jephté dans l'article d'Anna Linton « Virgin Sacrifices : Iphigenia and Jephtah's daughter » (2008).

En histoire de l'art, les écrits concernant le sacrifice d'Iphigénie et les nombreuses œuvres plastiques ayant été inspirées de ce thème ne sont pas aussi abondants. La plupart des articles traitant du sujet se concentrent sur le voile d'Agamemnon. Connue à travers des écrits antiques, notamment de Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle*, ce dispositif du voile est repris par de nombreux théoriciens et peintres, jusqu'au 18<sup>e</sup> siècle. Le voile de Timanthe fut grandement admiré à travers les âges pour sa solution astucieuse au problème de la représentation de l'émotion extrême. Comment représenter la douleur intense d'un père sacrifiant sa propre fille? En ne le montrant pas, mais en laissant deviner par l'absence, une souffrance irréprésentable. Par l'utilisation de ce dispositif, Timanthe réussit un tour de force. L'essai le plus complet sur le voile d'Agamemnon est de Jennifer Montagu, « Interpretations of Timanthes's Sacrifice of Iphigenia », qui recense et analyse toutes les instances où le tableau de Timanthe est mentionné, depuis l'Antiquité jusqu'au 18<sup>e</sup> siècle. Elle montre ainsi la transmission de l'image depuis ses débuts antiques, en passant par la Renaissance. En lien avec le voile d'Agamemnon, le tableau moderne le plus étudié est *Le Sacrifice d'Iphigénie* de Carle (Charles-André) Van Loo, réalisé en 1757, le succès de ce tableau tient à ce que le peintre y soit allé à l'encontre de la tradition en représentant Agamemnon le visage découvert, créant une polémique. « "The Sacrifice of Iphigenia" in French and German Art Criticism, 1755-1757 » d'Henry Fullenwider analyse la réception de l'œuvre de Van Loo suivant son exposition au Salon, en lien avec sa représentation d'Agamemnon. On

retrouve une étude de ce tableau dans plusieurs autres textes traitant du voile d'Agamemnon ou comparant le tableau de Van Loo à d'autres tableaux de sacrifices. Parmi les textes « Sacrifice and Transformation » de Thomas Crow (1999) se distingue par l'ampleur du développement consacré à la question. La mention d'œuvres autres que le tableau de Van Loo est beaucoup plus rare. Certains textes, notamment l'article « Batoni's Sacrifice of Iphigenia » de James Holloway (1980), évoquent les œuvres de Tiepolo ou de Pompeo Batoni. L'analyse la plus extensive sur le sacrifice d'Iphigénie a été faite par Francis H. Dowley dans son article de 1968 « French Baroque representations of the "Sacrifice of Iphigenia" ». L'auteur recense les diverses représentations françaises de ce thème. Par exemple, il démontre que le visage découvert d'Agamemnon en peinture date d'avant Carle Van Loo, et que certains artistes, comme Charles le Brun, ont choisi de le montrer dans l'action même de se couvrir. Il note également qu'il existe des représentations du père sacrifiant lui-même sa fille. Dans son article, Dowley identifie et discute de plusieurs œuvres représentant le sacrifice d'Iphigénie, provenant d'artistes souvent plus mineurs que Van Loo, qui ne sont pas cités par d'autres articles ou ouvrages sur le sujet. Nous devons par contre considérer que le texte de Dowley date de 1968 et certaines de ses informations factuelles sont maintenant erronées. Par exemple, l'auteur fait allusion à un tableau réalisé par François Perrier qui aurait été perdu, mais un tel tableau attribué à l'artiste figure dans la collection du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Quelques tableaux sont également analysés brièvement dans le mémoire de Sophie Trahan (1997) qui porte sur les textes théâtraux du sacrifice d'Iphigénie et en particulier sur la scénographie que ces textes permettent de préciser. Portant sur le volet littéraire de l'histoire d'Iphigénie, le mémoire indique certaines œuvres peu étudiées comme le tableau de Perrier ou encore celle de Jean-Baptiste Jouvenet (1685), mais elles servent plutôt à appuyer l'analyse littéraire de l'auteur.

Ainsi, outre le motif du voile d'Agamemnon de Timanthe et la querelle entourant le tableau de Carle Van Loo, nous pouvons dire que le sacrifice d'Iphigénie en peinture a été relativement peu étudié. Iphigénie, personnage éponyme de ce sacrifice, est davantage mise de côté dans les écrits d'art, au profit de la figure d'Agamemnon. Aucun auteur ne s'attarde vraiment sur les autres personnages de la scène, notamment sur le prêtre Calchas ou Diane, qui sont pourtant des acteurs importants du sacrifice. Outre ce manque d'attention aux autres personnages, nous pouvons aussi noter l'absence d'étude portant sur les autres éléments présents dans ces tableaux, comme les décors, l'architecture ou la gestuelle.

De plus, un autre aspect de l'étude du sacrifice d'Iphigénie, moins étudié dans la fortune critique du thème, est son rapport à la période dans laquelle il est représenté. Les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles en particulier voient un regain de ce thème en peinture, en particulier en France et en Italie. Pour l'Italie, on peut citer le mémoire de Sophia Meyers (2010) *Giambattista Tiepolo : His Representations of the Sacrifice of Iphigenia and His Self-Identification with the Classical History Painter Timanthes*, qui aborde le lien entre les œuvres représentant le sacrifice d'Iphigénie de Tiepolo et la production de ballets italiens. On ne retrouve pas d'analyse comparable pour la production française. Le catalogue d'exposition, *Le théâtre des Passions (1697-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie*, explique longuement les liens entre théâtre et peinture à cette époque, en particulier dans le cas des peintres de la famille Coypel. Bien qu'il inclue notre sujet dans son titre, l'ouvrage ne traite que brièvement du sacrifice d'Iphigénie, par l'entremise d'une tapisserie du sacrifice et d'une esquisse de l'Agamemnon de Carle Van Loo. .

Cet accroissement de la réalisation de tableaux représentant le mythe en France débute avec la création d'une pièce de théâtre particulière, *Iphigénie* de Jean Racine. Elle est représentée pour la toute première fois en 1674 et est subséquemment jouée par la Comédie-Française de façon régulière, et ce jusqu'à la fin du 18<sup>e</sup> siècle. *Iphigénie* de Racine, qui connaît dès ses débuts un grand retentissement en France, ouvrira également la voie à une multitude d'autres spectacles portant sur l'histoire de ce sacrifice, dont le célèbre opéra *Iphigénie en Aulide* de Christoph Willibald Gluck, représenté pour la première fois en 1774, grâce au mécénat de Marie-Antoinette.

Nous pouvons dès lors nous questionner sur les liens entre la peinture du sacrifice d'Iphigénie et ses représentations théâtrales. Il est intéressant de souligner, tout comme Francis H. Dowley (1968) et Jennifer Montagu (1994), que le motif du voile d'Agamemnon a été repris par Timanthe directement de la pièce d'Euripide. Une première médiation théâtrale est donc à l'origine même de la création de ce fameux dispositif tant loué et l'emprunt est aujourd'hui pleinement reconnu. La médiation théâtrale et spectaculaire a donc toujours été primordiale pour le thème du sacrifice d'Iphigénie, mais aucun écrit n'a vraiment approfondi cet aspect.

C'est à une telle omission que notre mémoire aura pour objectif de remédier. Nous nous attarderons à l'étude de la médiation spectaculaire dans le sacrifice d'Iphigénie en peinture, en France au 18<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement à la façon dont *Iphigénie* de Jean Racine et

*Iphigénie en Aulide* de Christoph Willibald Gluck ont pu alimenter la production picturale en France, durant le 18<sup>e</sup> siècle. Cette transmission des productions spectaculaires sera examinée à l'aide de plusieurs éléments : le texte d'*Iphigénie* et *Iphigénie en Aulide*, et des témoignages de son adaptation scénique. Parallèlement aux influences du domaine spectaculaire sur la production du sacrifice d'Iphigénie en peinture, il est primordial d'étudier la théorie artistique de cette époque et l'histoire des spectacles. Plusieurs théoriciens, écrivains ou encore critiques d'art ont publié d'importants écrits sur la pensée artistique de l'époque et en ont influencé la production. Le sacrifice d'Iphigénie, par son origine et son sujet antique, était au cœur des préoccupations artistiques d'auteurs écrivant sur cette esthétique, notamment Ephraim Gotthold Lessing. Dans son essai *Laocoon ou des frontières respectives de la peinture et de la poésie* (1766). Lessing mentionne le sacrifice d'Iphigénie dès les 30 premières pages de son texte qui réfléchit sur les relations entre la littérature et la peinture. L'utilisation de l'image du sacrifice est donc importante pour la rhétorique et le propos de Lessing. Le côté théâtral du sacrifice renvoie également à la théorie de Denis Diderot, qui écrit abondamment sur les liens de la peinture et du théâtre. Dans ses *Entretiens sur le fils naturel*, Diderot mentionne également le sacrifice d'Iphigénie en rapport avec les émotions et expressions représentables sur scène. Diderot rapproche théâtre et peinture dans sa théorie, comme le souligne Michael Fried (1980), en faisant l'éloge des « tableaux » au théâtre et de la pantomime.

Afin d'illustrer ces propos, le cadre théorique appliqué est principalement comparatiste. Ce choix a été motivé par le fait que l'étude du sacrifice d'Iphigénie au 18<sup>e</sup> siècle nécessite l'intervention de plusieurs domaines artistiques. Ces différents médiums doivent être alors comparés et analysés pour comprendre leur interaction et leur influence, plus particulièrement dans l'optique où la problématique vise à démontrer l'influence du théâtre dans la réalisation picturale de ce thème au 18<sup>e</sup> siècle. Il est important de noter que la méthode comparatiste diffère de l'approche iconographique. L'analyse proposée dans le mémoire sera plus poussée qu'une observation du transfert entre texte et image, trop souvent déterminée par le premier terme. Cette relation est d'autant plus complexifiée par l'ajout d'un autre chaînon à cette relation, soit le théâtre, et le fait que cette médiation soit éphémère et souvent sans trace documentaire fiable.

La deuxième approche, qui viendra compléter la méthode comparatiste, sera contextualiste. Elle sera nécessaire afin d'apporter un point de vue plus juste de la problématique. Elle permettra

également de compléter le volet comparatiste de notre approche et situera l'appropriation picturale du thème au 18e siècle en relation avec les théories esthétiques du temps. Comme le sujet et la problématique traitent du sacrifice d'Iphigénie, un thème antique, à une autre époque, le 18e siècle, il est primordial d'analyser les valeurs importantes pour cette époque du contexte d'implantation en regard à ce sujet. Autrement dit, un cadre théorique contextualiste permettra de mesurer la valeur du thème du sacrifice d'Iphigénie pour la fin du 18e siècle.

W.J. T. Mitchell, dans *Picture Theory*, propose quelques concepts qui serviront de base au cadre théorique afin d'appuyer cette analyse interartiale. Dans son essai, Mitchell élabore une nouvelle méthode comparatiste à appliquer lors de l'étude de l'intermédialité entre les domaines artistiques. Cette méthode s'applique à tous les médiums, anciens ou modernes, qui interagissent entre eux. Il affirme que la simple comparaison image et texte est dépassée et peu informative des véritables enjeux de la contamination d'un médium par un autre. Un chercheur se doit donc de pousser plus loin la réflexion sur les liens entre ces deux médiums. « The real question to ask when confronted with these kinds of image-text relations is not "what is the difference (or similarity) between words and images?" but "what difference do the differences (and similarities) make?" » (Mitchell 1994 : 91) Ainsi, plusieurs facteurs entrent en jeu dans l'analyse comparatiste selon l'auteur, notamment l'aspect historique et l'époque dans laquelle ces œuvres ont été créées. Cet aspect serait primordial pour pouvoir comprendre la relation entre deux domaines artistiques à un moment donné.

À la théorie de Mitchell, nous ajouterons le concept d'interartialité de Walter Moser, tel qu'il le définit dans son article « L'interartialité: pour une archéologie de l'intermédialité » (2007). Cette sous-catégorie de l'intermédialité, Moser la voit comme l'interaction entre deux arts, plutôt que deux médiums. L'étude est donc moins portée sur l'objet matériel (la peinture ou les tableaux) que sur les principes qui en supportent l'expression car, comme l'écrit Richard Bégin:

« Quoi qu'il en soit, l'interartialité a l'avantage de proposer une approche conceptuelle fondée sur la convergence des champs expressifs attribués à une discipline artistique (la littérarité, la musicalité, le pictural, etc.) sans pour autant fonder sa pensée sur l'instrument qui prête forme à l'expression. » (Bégin n.d.)

Nous croyons qu'il est plus juste de parler d'interartialité, car pour le cas à l'étude dans notre mémoire, il s'agit clairement d'échanges entre deux domaines artistiques.

La théorie utilisée pour ce cadre sera donc la méthode comparatiste de Mitchell et interartiale de Moser, qui sera utile dans le cadre de l'analyse du sacrifice d'Iphigénie, car comme nous l'avons vu précédemment, il s'agit d'un thème présent à la fois en littérature, en peinture et au théâtre. On peut donc traiter le cas du mythe d'Iphigénie comme constamment contaminé et influencé par les autres arts relatant cette histoire. Comme la production des œuvres dans les deux domaines se passe au même moment, une contamination est alors inévitable. La peinture est teintée et alimentée par les productions théâtrales qui se donnent tout au long du 18<sup>e</sup> siècle, et ces mêmes pièces empruntent elles aussi à l'imagerie de la peinture. Une boucle d'influence se crée donc entre les deux médiums, où l'un influence l'autre, pour ensuite être modifié à son tour. Ainsi, comme nous l'avons mentionné plus haut, un transfert important entre les deux médiums a déjà été reconnu, soit l'emprunt de Timanthe à la pièce d'Euripide lors de la réalisation de son tableau. La prise en compte de cette approche permettra alors peut-être de déceler de nouveaux emprunts au théâtre et à l'opéra. La vision de Mitchell est également utile pour aborder l'aspect contextualiste de ce mémoire. Son approche comparatiste inclut l'importance des aspects historiques qui participent à ces échanges entre médiums, ce qui est indéniablement un facteur dans la transmission du sacrifice d'Iphigénie. Comme l'étude de ce thème porte sur le traitement en peinture de cette histoire antique lors du 18<sup>e</sup> siècle, il est impossible de ne pas prendre en compte les théories artistiques de l'époque, ainsi que les mœurs et valeurs de ce temps. Le sacrifice d'Iphigénie, transposé au 18<sup>e</sup> siècle français, est certainement perçu d'une autre façon qu'à son origine.

Ainsi, pour mieux comprendre et analyser le sacrifice d'Iphigénie et sa médiation spectaculaire, ce mémoire sera divisé en trois parties. En premier lieu, un chapitre sera consacré au mythe du sacrifice d'Iphigénie, dans son incarnation littéraire. Nous passerons ainsi en revue les diverses sources du mythe, autant durant l'Antiquité que l'époque moderne. Les points suivants seront soulignés : l'origine du sacrifice d'Iphigénie, les différentes versions comportant des dénouements différents quant au sort de la princesse grecque. Ce chapitre s'intéressera également aux présentations théâtrales du mythe du 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, plus particulièrement *Iphigénie* de Racine et *Iphigénie en Aulide* de Gluck ainsi que l'importance du mythe pour le 18<sup>e</sup> siècle. En deuxième lieu, nous nous pencherons sur le théâtre au 18<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement son importance et son évolution en rapport au siècle précédent. Nous étudierons tout d'abord les modalités sous lesquelles se présentaient divers éléments clés du théâtre, soit les costumes, les

décors, le public et les effets visuels. Nous nous attarderons également au théâtre officiel, à la tradition racinienne toujours de rigueur au sein de la Comédie-Française à cette époque, ainsi qu'à la règle de bienséance. Nous amorcerons à la fin du deuxième chapitre l'analyse interartiale du sacrifice d'Iphigénie par l'étude de la relation texte-théâtre, en relevant les éléments importants de la pièce de Racine et de l'opéra de Gluck, qui serviront à l'étude de cas par la suite. C'est donc au troisième chapitre que le transfert entre les représentations spectaculaires du théâtre et de l'opéra, ainsi que des théories picturales de l'époque seront développées, en lien avec les œuvres sélectionnées. Ceci sera exemplifié par l'entremise de gravures et esquisses provenant de diverses sources, notamment des recueils regroupant l'œuvre de Jean Racine, mais également des archives de la Comédie-Française et de la Bibliothèque nationale de France. Ces images représentent des décors de la pièce, ou encore des maquettes de costume. L'analyse de ce chapitre portera sur des œuvres d'artistes ayant travaillé en France lors du 18<sup>e</sup> siècle, plus précisément entre 1728 et 1798. Tous nommés le *Sacrifice d'Iphigénie*, les tableaux proviennent des artistes suivants : François Le Moyne (1728), Carle Van Loo (1757), Jean-Bernard Restout (1760) et Jean-Baptiste François Désoria (1798). À partir de ces quatre cas, nous exemplifierons les différentes médiations et montrerons comment elles se sont opérées.

Les résultats de la recherche de ce mémoire apporteront ainsi une étude plus approfondie du sacrifice d'Iphigénie et en particulier de son importance pour le 18<sup>e</sup> siècle français. Il servira également à continuer le mouvement vers une étude interartiale de ce thème, ce qui permettra de nous éloigner du voile d'Agamemnon et de Timanthe, et d'aborder une plus grande diversité des aspects formels de ce mythe grec. Cette étude mettra plus en lumière un aspect moins étudié du sacrifice d'Iphigénie en peinture, soit les relations, entre le théâtre, l'opéra et la peinture, entre un sujet de l'Antiquité et sa perception moderne du 18<sup>e</sup> siècle.

## CHAPITRE 1: LA LITTÉRATURE SPECTACULAIRE DU SACRIFICE D'IPHIGÉNIE

En premier lieu, il est nécessaire d'étudier les divers écrits racontant l'histoire du sacrifice d'Iphigénie. Les récits antiques, tout comme les productions des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, sont tout aussi importants pour la création du mythe dans les arts visuels. Afin de comprendre son utilisation dans le domaine de la peinture, nous devons tout d'abord bien saisir l'origine et les implications de ces récits.

### 1.1 Le mythe du sacrifice d'Iphigénie durant l'Antiquité

#### 1.1.1 Les origines du mythe

La légende d'Iphigénie tire ses origines de la Grèce antique. Bien que l'histoire possède de nombreux personnages en commun avec l'*Illiade* d'Homère (notamment Agamemnon, Achille, Ménélas et Ulysse), on ne retrouve pas vraiment de référence directe au sacrifice d'Iphigénie dans l'œuvre épique du poète. Un passage qui semble être vaguement connecté à la princesse achéenne se trouve dans le chant IX, lorsqu'Agamemnon tente de convaincre Achille de reprendre le combat, en lui offrant entre autres l'une de ses trois filles en mariage. « J'ai trois filles en mon palais bien construit : Chrysothémis, Laodice et Iphianassa. » (Homère 2000 : 152) La distinction entre Iphianassa et Iphigénie est encore débattue de nos jours. S'agit-il de la même personne? Toutefois le passage démontre que le sacrifice d'Iphigénie ne tire pas ses origines du poème d'Homère, ou du moins que le célèbre auteur ne prit pas en compte l'épisode qui se produit chronologiquement avant l'*Illiade*. Homère mentionne bien la réunion des troupes grecques sur l'île d'Aulide avant le départ vers Troie dans le Chant II de l'*Illiade*. « [...] hier, avant-hier, quand à Aulis, les vaisseaux des Achéens se rassemblèrent, portant le malheur à Priam et aux Troyens, nous, réunis autour d'une fontaine, près des autels sacrés, nous offrions aux immortels des hécatombes parfaites, sous un beau platane, d'où coulait une eau brillante. » (Homère 2000 : 46 ) L'île est bien mentionnée, ainsi que des sacrifices faits aux Dieux par l'armée grecque. Cependant, un sacrifice humain, qui est assurément un événement notoire, et particulièrement celui de la fille du chef de l'expédition, n'est pas indiqué. Quoi qu'il en soit, le sacrifice d'Iphigénie, comme bien des histoires de la mythologie grecque, date d'avant l'*Illiade* et

les tragédies grecques antiques. Comme le souligne Hugh Lloyd-Jones dans « Artemis and Iphigeneia » (1983) il existait plusieurs cultes voués à la fois à Artémis et à Iphigénie, entre autres à Brauron, près d'Athènes. Ces dévotions, certaines résultant d'un amalgame de divinités provenant de différentes religions éclipsées par le panthéon grec, avaient été établies bien avant l'écriture des tragédies. On retrouve également le récit du sacrifice dans des écrits antiques autres que les tragédies grecques. La plus vieille mention d'Iphigénie serait dans les *Chants Cypriens* (West 2006), un cycle épique racontant les événements précédents la Guerre de Troie, rédigée pendant le 6<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. On n'y lit qu'un court passage relatant le rituel. Le sacrifice d'Iphigénie était donc dans l'imaginaire grec bien avant sa mise en scène par des écrivains tels qu'Euripide ou Eschyle, tel que le discute Lloyd-Jones dans son essai (1983 : 88).

### 1.1.2 Les événements du sacrifice d'Iphigénie d'Euripide

Le sacrifice d'Iphigénie raconte un événement relié à la Guerre de Troie, mais se déroulant avant l'arrivée des Grecs aux pieds de la ville ennemie. La version la plus connue, la plus reprise et la plus répandue, celle d'Euripide, se déroule comme suit: l'armée achéenne, s'étant réunie en Aulide avant de se diriger vers Troie, se retrouve coincée sur l'île par la tombée des vents marins, empêchant ainsi les navires de quitter le port. Après plusieurs jours d'attente, le devin accompagnant les troupes, Calchas, révèle qu'Artémis a fait tomber les vents, car le chef de l'expédition, Agamemnon, roi de Mycènes, a grandement offensé la déesse de la chasse. Il dévoile également que la punition pesant sur les Grecs sera levée à une condition: qu'Agamemnon sacrifie sa fille Iphigénie à la déesse. Sans cette immolation, la flotte grecque ne pourra jamais atteindre Troie et ainsi venger l'honneur de Ménélas. Afin de réaliser le sacrifice, le roi fait venir sa fille en Aulide sous prétexte qu'elle mariera le guerrier Achille avant le départ de l'armée. Ceci n'est qu'un subterfuge pour l'attirer de son plein gré jusqu'au camp grec. Rongé par l'indécision et le désespoir quant au destin de sa propre fille, Agamemnon oscillera tout au long du récit entre la décision inévitable de tuer son enfant et son désir de la sauver. Ainsi, peu après l'envoi de la première lettre invitant Iphigénie à venir en Aulide pour se marier, il tentera de l'empêcher de parvenir au camp en lui envoyant une missive requérant qu'elle reste à Mycènes, et soutenant qu'Achille ne veut plus l'épouser. Mais ses efforts seront vains. Après l'interception de la deuxième lettre par Ménélas, Iphigénie arrive en Aulide accompagnée de sa mère, la reine Clytemnestre et de son frère Oreste. Agamemnon se résigne alors à sacrifier sa

filles. N'ayant pu l'empêcher de venir, il y voit l'accord des Dieux au sacrifice. Initialement confuses de l'accueil plutôt froid que leur réserve le souverain, les deux femmes apprennent rapidement le sort réservé à Iphigénie une fois qu'elle aura atteint l'autel pour ses noces. Prise de désespoir, Clytemnestre tente de convaincre son mari de renoncer à son projet. Elle sera également aidée d'Achille, qui consent à protéger Iphigénie des soldats grecs qui réclament le sacrifice et commencent à s'agiter dans le camp. C'est pendant les machinations de Clytemnestre et d'Achille qu'Iphigénie décide d'elle-même de se soumettre au sacrifice pour le bien de sa nation. Elle quitte sa mère et se dirige volontairement vers l'autel. Clytemnestre, alors séparée d'Iphigénie et n'assistant pas au sacrifice, imagine le pire. On lui raconte peu après l'étrange et merveilleux événement qui s'est produit. Lorsque le devin Calchas porta le coup de couteau fatal à sa victime, la jeune fille fut subitement remplacée sur l'autel par une biche. Les Grecs supposent qu'Iphigénie fut miraculeusement sauvée par Artémis, mais Clytemnestre n'en est pas si certaine. Son incertitude laisse présager les événements futurs dans le cycle des Atrides (entre autres le meurtre d'Agamemnon par sa femme, lors de son retour de Troie. Celle-ci ne lui pardonna jamais le sacrifice de leur fille.). Les vents marins reviennent en Aulide et les Grecs peuvent alors se diriger vers Troie.

### 1.1.3 Les variantes du mythe

Le récit, dans ses versions antiques, suit sensiblement ces grandes lignes, mais comporte également des divergences, principalement dans deux éléments de l'histoire. Le premier aspect concerne la colère de Diane envers Agamemnon. Chez Euripide, Agamemnon avait promis, l'année de la naissance d'Iphigénie, d'immoler à la divinité ce que l'année produirait de plus beau. Artémis réclamait donc ce qui lui revenait de droit. On retrouve cette explication dans *Iphigénie en Tauride*, l'épisode suivant dans l'histoire d'Iphigénie et qui raconte ce qui lui est arrivé après le sacrifice:

« Les vents pour naviguer manquaient cruellement : il fit interroger les victimes ardentes. Et Calchas répondit : " Toi qui mènes l'armée des Grecs, Agamemnon, jamais tu ne verras tes nefes quitter la rade, à moins d'immoler ta fille Iphigénie. En effet, tu vouas naguère à la déesse porte-flambeau le plus beau produit de l'année. Or, ton épouse Clytemnestre, justement, t'avait en ton palais enfanté une fille. Artémis la réclame..." » (Euripide 2001 : 454)

Apollodore, dans sa *Bibliothèque* (2003), une œuvre bien connue recensant la plupart des récits de la mythologie grecque, mentionne quant à lui qu'Agamemnon aurait abattu une biche et se serait vanté d'être meilleur que la déesse de la chasse, s'attirant ainsi son courroux. C'est également, comme le mentionne Lloyd-Jones (1983 : 87), la raison invoquée dans les *Chants Cypriens* et par Eschyle. Une autre raison également présente dans les récits antiques est la chasse faite par Agamemnon d'animaux sacrés et sous la protection de la déesse Diane. Peu importe la raison de cette colère envers le roi de Mycènes, celle-ci est toujours causée par un acte d'Agamemnon, qui offense ou tente de surpasser la déesse de la chasse. Lloyd-Jones précise également que le courroux de Diane pourrait être préventif, anticipant le futur massacre du peuple troyen auprès duquel la divinité se rangea durant la guerre.

L'autre élément où l'on peut observer une variation est la fin du récit, plus précisément le sort d'Iphigénie. Le dénouement le plus connu est celui d'Euripide, que l'on retrouve déjà dans les *Chants Cypriens*, et qui est aussi repris par Ovide dans les *Métamorphoses*. Il s'agit de la substitution d'une biche à la place d'Iphigénie, et de l'enlèvement de la princesse par Diane, qui l'amènera en Tauride. Il existe cependant un autre dénouement au sacrifice dans les récits antiques. Comme le mentionnent Dowley (1968: 467) et Thomas Crow (1999: 82) dans leurs articles, il s'agit d'une version du mythe dans laquelle le sacrifice prend place. C'est notamment le cas de l'*Iphigénie* d'Eschyle et de Sophocle, deux pièces aujourd'hui perdues. On peut cependant retrouver des traces du sort de la princesse dans une autre œuvre du poète, *Agamemnon*. Se passant chronologiquement après le sacrifice d'Iphigénie et la guerre de Troie, il s'agit du récit du retour à Mycènes d'Agamemnon et subséquent de son meurtre par Clytemnestre, vengeant ainsi la mort de sa fille. Les paroles de la reine lors de l'assassinat de son mari indiquent qu'il n'y a pas eu d'événement miraculeux sauvant Iphigénie et que celle-ci est bien décédée en Aulide. « Lui qui, sans qu'il la prisât davantage, tout comme si c'était une bête trouvant le lot fatal, quand les moutons affluent, belles laines à peigner, aux pâturages, offrit sa propre fille, ma toute chère, mes douleurs, pour l'incantation des vents de Thrace. » (Eschyle 2001 : 341)

La scène du sacrifice d'Iphigénie la plus détaillée se retrouve dans *Iphigénie à Aulis*. Cependant, dans cette œuvre d'Euripide, elle n'est pas directement montrée aux spectateurs. Alors qu'Iphigénie quitte sa mère pour se diriger vers l'autel, le public reste avec Clytemnestre qui

s' imagine alors la mort de son enfant. Le spectateur découvre ce qui transpire durant le rituel par l'entremise d'un messager qui vient raconter à Clytemnestre les événements qu'elle a manqués.

« Or donc, nous sommes arrivés au bosquet de la fille de Zeus, Artémis, et à ses prés fleuris, où devait se rassembler l'armée achéenne. Nous conduisons ton enfant. Aussitôt les Argiens s'y pressent en foule. Quand le roi Agamemnon aperçut sa fille qui, marchant au supplice, pénétrait dans le bois, il poussa un gémissement. Détournant la tête, il versait des larmes, le manteau tendu devant les yeux.

Elle vint se placer près de son père et lui dit : "Père, me voici. Je livre ma personne pour ma patrie et pour la Grèce toute entière: sacrifiez-moi, j'y consens, menez-moi à l'autel de la déesse, puisque l'oracle l'exige. Autant qu'il dépend de moi, soyez heureux, obtenez la victoire pour vos armes et regagnez le sol de la patrie. Aussi, qu'aucun Argien ne porte la main sur moi : je tendrais ma gorge en silence, courageusement. "

Elle n'en dit pas plus. Chacun à l'entendre fut frappé de stupeur devant la grandeur d'âme et la vaillance de la vierge. Se dressant au milieu de la foule, Talthybios, dont c'était l'office, prescrivit le silence à la foule. Le devin Calchas déposa dans la corbeille d'or l'épée acérée qu'il avait tirée de son fourreau, puis couronna la fille. Le fils de Pélée prit la corbeille et l'eau lustrale, il décrivit un cercle autour de l'autel de la déesse en l'aspergeant d'eau et dit : [...]

Les Atrides et toute l'armée restaient immobiles, les yeux fixés à terre. Le prêtre saisit l'épée, prononça l'invocation et choisit l'endroit de la gorge où il devrait frapper. [...] Soudain un prodige se manifeste à nos yeux : chacun avait entendu distinctement le coup, mais on ne voyait pas en quel endroit de la terre la jeune fille avait disparu. Le prêtre pousse alors un cri et toute l'armée lui fait écho, à la vue d'un miracle inouï, œuvre de quelque divinité, devant lequel on ne pouvait en croire ses yeux : une biche palpitante gisait sur le sol, d'une taille immense et d'une admirable beauté. Son sang ruisselait à flots sur l'autel de la déesse. À cet instant, avec la joie que tu devines, Calchas dit : " Chefs de cette armée des Achéens unis, voyez-vous la victime que la déesse a déposée sur l'autel, une biche des montagnes? Elle l'agrée de préférence à la jeune fille pour ne pas souiller son autel d'un sang généreux. Ainsi satisfaite, elle nous accorde les vents favorables pour aller attaquer Illion. [...] " » (Euripide 2001 : 764-765)

La relation du mythe dans les *Métamorphoses* d'Ovide suit sensiblement les mêmes lignes que chez Euripide, mais l'ouvrage n'étant pas une pièce de théâtre, il permet une vision plus globale, sans l'intervention d'une tierce personne racontant l'événement.

[...] et qu'Iphigénie prête à donner son sang pur, a pris place devant l'autel parmi les prêtres en larmes, la déesse est vaincue à son tour; elle étend un nuage devant tous les yeux et pendant la cérémonie au milieu du tumulte du sacrifice, au milieu du bruit des prières, elle remplace, dit-on, par une biche la jeune fille de Mycènes. (Ovide 1992 : 382)

Bien qu'il existe quelques variantes de l'histoire et de la scène de sacrifice, on peut s'entendre sur le fait que le récit d'Iphigénie dans l'Antiquité suit sensiblement les mêmes grandes lignes. Même avec ces quelques divergences, la pièce d'Euripide, où Iphigénie est remplacée par une biche et enlevée de l'autel par Diane, semble être la version de l'histoire la plus généralement retenue. L'apparition de la biche à l'autel et l'enlèvement d'Iphigénie sont également deux éléments qui se retrouvent le plus souvent dans les représentations visuelles du sacrifice, faisant de la pièce d'Euripide une des sources principales d'inspiration des peintres.

## 1.2 Iphigénie dans les textes spectaculaires du 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles

### 1.2.1 *Iphigénie* de Jean Racine (1674)

On retrouve aussi d'autres versions théâtrales plus tardives dans le théâtre français classique. Une itération majeure du sacrifice d'Iphigénie fut bien entendu *Iphigénie* de Jean Racine, créée et jouée pour la première fois à Versailles le 18 août 1674 devant Louis XIV. Le récit reprend dans les grandes lignes la pièce d'Euripide mais, comme le suggère l'auteur dans sa préface (Racine 2004 : 23), il tient également à s'en détacher par moments. Ainsi, Racine introduit un nouveau personnage, Ériphile. Tout d'abord présentée comme une princesse captive d'Achille qu'il aurait enlevée lors de son pillage de l'île de Lesbos, elle est ensuite révélée comme une Iphigénie, qui n'est pas l'enfant d'Agamemnon et Clytemnestre, mais la fille de Thésée et Hélène, et le vrai objet du sacrifice qui retient les Grecs en Aulide. Cette deuxième Iphigénie, Jean Racine déclare l'emprunter aux écrits de Pausanias. Comme il l'explique dans sa préface, l'ajout d'Ériphile est fait pour avant tout éviter ce dénouement à « grandes machines », c'est-à-dire l'intervention *deus ex machina* de Diane pour sauver Iphigénie. « Et quelle apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine, et par une métamorphose, qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous ? » (Racine 2004 : 25) Il justifie également l'utilité du personnage d'Ériphile en expliquant qu'elle devient, par son comportement dans la pièce, un bouc émissaire acceptable pour l'horrible acte du sacrifice et que le meurtre de l'irréprochable Iphigénie est ainsi prévenu. « [...] c'est à cet auteur que je dois l'heureux personnage d'Ériphile, sans lequel je n'aurais jamais osé entreprendre cette tragédie. Quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie ? » (Racine 2004 : 25) Racine change donc le déroulement du sacrifice et la victime

finale, mais il garde tout de même l'idée de la substitution, en remplaçant Iphigénie par un autre être humain, au lieu d'une biche.

Une autre variation introduite par Racine renvoie à l'histoire d'amour entre Achille et Iphigénie. Dans la pièce d'Euripide, le mariage d'Iphigénie avec Achille n'est qu'un prétexte introduit par Agamemnon pour faire venir sa fille en Aulide afin de procéder au sacrifice. Il n'est jamais réellement question de marier les deux personnages et Achille est subséquent très étonné d'entendre qu'il a demandé la main de la princesse. Cependant, chez Racine, Achille et Iphigénie sont vraiment promis l'un à l'autre et Agamemnon incite sa fille à venir en Aulide en insinuant que son fiancé désire l'épouser plus tôt que prévu. Ainsi, tout au long de la pièce, les deux jeunes gens se communiquent leur désir et amour mutuel, et c'est ce qui motive principalement Achille à protéger Iphigénie du sacrifice et à confronter Agamemnon. Alors que chez Euripide, il est un spectateur passif à l'autel, le guerrier va jusqu'à semer la panique pendant le rituel, et ce, même si Iphigénie avait finalement pleinement consenti à son sacrifice. Avec la mort d'Ériphile, qui prend la place de la princesse grecque, les deux fiancés sont alors libres de se marier. C'est d'ailleurs l'annonce qui est faite des derniers moments de la pièce, alors qu'Ulysse, ayant raconté les événements du sacrifice à Clytemnestre, l'invite à venir assister au vrai mariage de sa fille. Dans l'univers de Racine, les rebondissements plus tardifs de l'histoire des Atrides ne pourraient ainsi pas se produire, Iphigénie n'ayant jamais été enlevée par Diane. Sa mère ne saurait en vouloir à Agamemnon pour le meurtre de sa fille et l'assassiner en retour. Le meurtre d'Agamemnon déclenche également toute une série d'événements qui mène Oreste, frère d'Iphigénie, à la retrouver comme prêtresse en Tauride.

La scène du sacrifice chez Racine, tout comme chez Euripide, est racontée indirectement par l'entremise d'un personnage ayant assisté au rituel, Ulysse. Il rejoint Clytemnestre pour lui faire part du dénouement du sacrifice et de la survie de sa fille, alors que la reine ne sait seulement d'Arcas, le serviteur d'Agamemnon venu tout juste avant à la rencontre de celle-ci, qu'Achille combat à l'autel pour sauver Iphigénie. Pendant que le guerrier ralentit l'exécution du rituel, les dieux se manifestent à travers le devin Calchas pour mettre le sacrifice en marche :

« Vous Achille, a-t-il dit [Calchas], et vous les Grecs, qu'on m'écoute.  
Le dieu qui maintenant vous parle par ma voix  
M'explique son oracle et m'instruit son choix.  
Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie

Sur ce bord immolée doit y laisser sa vie.  
 Thésée avec Hélène uni secrètement  
 Fit succéder l'hymen à son enlèvement.  
 Une fille en sortit, que sa mère a celée;  
 Du nom d'Iphigénie elle fut appelée.  
 Je vis alors moi-même le fruit de leurs amours.  
 D'un sinistre avenir je menaçai ses jours.  
 Sous un nom emprunté sa noire destinée  
 Et ses propres fureurs l'ont ici amenée.  
 Elle me voit, m'entend, elle est devant vos yeux,  
 Et c'est elle, en un mot, que demandent les dieux. »  
 Ainsi parle Calchas. Tout le camp immobile  
 L'écoute avec frayeur et regarde Ériphile.  
 Elle était à l'autel, et peut-être en son coeur,  
 Du fatal sacrifice accusait la lenteur  
 Elle-même tantôt d'une course subite  
 Était venue annoncer aux Grecs votre fuite.  
 On admire en secret sa naissance et son sort.  
 Mais, puisque Troie enfin est le prix de sa mort,  
 L'armée à voix haute se déclare contre elle,  
 Et prononce à Calchas sa sentence mortelle.  
 Déjà pour la saisir Calchas lève le bras :  
 « Arrête, a-t-elle dit, et ne m'approche pas.  
 Le sang de ces héros dont tu me fais descendre,  
 Sans tes profanes mains saura bien se répandre. »  
 Furieuse, elle vole, et sur l'autel prochain  
 Prend le sacré couteau, le plonge dans son sein.  
 À peine son sang coule et fait rougir la terre,  
 Les dieux font sur l'autel entendre le tonnerre;  
 Les vents agitent l'air d'heureux frémissements,  
 La rive au loin gémit, blanchissante d'écume,  
 La flamme du bûcher d'elle-même s'allume,  
 Le ciel brille d'éclairs, s'entrouvre et parmi nous  
 Jette une sainte horreur qui nous rassure tous.  
 Le soldat étonné dit que dans une nue,  
 Jusqu'au bûcher Diane est descendue,  
 Et croit que, s'élevant au travers de ses feux  
 Elle portait au ciel notre encens et nos voeux.  
 (Racine 2004 : 127-128)

La scène du sacrifice, bien que montrée par le même procédé que dans la pièce d'Euripide, se déroule de manière très différente. Tout d'abord, elle est beaucoup moins descriptive que dans son itération antique et Ulysse se contente de décrire l'action se passant à l'autel, plutôt que le lieu ou l'ambiance. La différence principale est qu'Iphigénie n'est pas sacrifiée, et qu'Ériphile se porte le coup elle-même. On retrouve toutefois l'intervention de Diane, qui descend dans une

nuée, alors que chez Euripide, la biche apparaît devant la foule à la place d'Iphigénie, sans manifestation physique de la déesse (son intercession en faveur de la princesse est par la suite expliquée par Calchas et supposée par les Grecs pour justifier l'échange de victimes pendant le sacrifice). Nous pouvons observer cependant dans le texte des images du sacrifice mettant en scène Iphigénie, lorsque Clytemnestre s'imagine le sort terrible qui attend sa fille :

« Un prêtre, environné d'une foule cruelle,  
Portera sur ma fille une main criminelle,  
Déchirera son sein et d'un œil curieux  
Dans son cœur palpitant consultera les dieux? »  
(Racine 2004 : 103)

« De festons odieux ma fille couronnée  
Tend la gorge aux couteaux par son père apprêtés »  
(Racine 2004 : 127)

D'autres passages décrivant l'acte à venir sont également évoqués par Arcas, lorsqu'il révèle les vraies intentions de son maître et par Achille, lorsqu'il s'oppose à la volonté d'Agamemnon et tente de convaincre Iphigénie de se mettre sous sa protection.

« Je le nomme et l'accuse à regret.  
Autant que je l'ai pu, j'ai gardé son secret.  
Mais le fer, le bandeau, la flamme est toute prête :  
Dût tout cet appareil me retomber sur la tête,  
Il faut parler. »  
(Racine 2004 : 82)

« C'est peu de vouloir, sous un couteau mortel,  
Me montrer votre cœur fumant sur l'autel :  
D'un appareil d'hymen couvrant ce sacrifice,  
Il veut que ce soit moi qui vous mène au supplice? »  
(Racine 2004 : 86)

Nous voyons donc au fil d'*Iphigénie* de nombreuses images mettant la princesse grecque au cœur du sacrifice et montrant des éléments importants du rituel, comme les festons sur les cheveux d'Iphigénie, le couteau sacré, ou encore le bandeau apposé sur les yeux de la victime.

### 1.2.2 *Iphigénie en Aulide* de Christoph Willibald Gluck (1774)

Une autre version du mythe datant du 18<sup>e</sup> siècle apparaît dans *Iphigénie en Aulide* de Christoph Willibald Gluck, opéra joué à Paris pour la première fois le 19 avril 1774. Cette production relate des événements autour du sacrifice d'Iphigénie et suit, tout comme la tragédie de Racine, le récit instauré par Euripide. La trame narrative de l'Iphigénie de Racine est majoritairement reprise, mais le personnage d'Ériphile et la fin qui lui est réservée ne sont pas recréés chez Gluck. On observe également dans cette version l'histoire d'amour entre Iphigénie et Achille, laquelle motive les actions du guerrier tout au long de l'intrigue.

L'apport majeur de l'opéra de Gluck, quant au récit, se retrouve dans la scène du sacrifice. En effet, il s'agit de l'une des seules représentations du mythe grec qui montre le rituel directement sur les planches. Auparavant, comme nous l'avons vu précédemment, la scène était indirectement racontée par un envoyé (Ulysse chez Racine et un simple messager chez Euripide). Ainsi, le sacrifice n'était pas joué sur scène. Chez Gluck, on assiste à un changement d'acte et le décor se modifie également. On passe des abords du palais d'Agamemnon à un autel sur le bord de la mer, avec les vaisseaux immobilisés en vue. La didascalie du livret de l'opéra spécifie l'arrangement de la scène comme suit : « Le théâtre représente le rivage de la mer, sur lequel on voit un autel. Iphigénie est à genoux sur la marche de l'autel, derrière lequel est le grand-prêtre, les bras étendus vers le ciel, le couteau sacré à la main. Les Grecs en foule occupent les deux côtés du théâtre. » ( Opéra de Lyon 1990 : 41 ) Le récit des pièces précédentes préservait le décorum et la bienséance en ne montrant pas d'actes extrêmes sur la scène. Or, le problème n'est pas présent chez Gluck, car aucun sacrifice n'est performé. Cette différence dans le récit de Gluck et son influence dans la reproduction du mythe dans les arts visuels sera un point saillant auquel nous reviendrons dès le prochain chapitre.

*Calchas; choeur des Grecs*

Pour prix du sang que nous allons répandre,  
Puissante déité, protège-nous toujours;  
De nos exploits n'interrompons plus le cours;  
Au rivage troyen permets nous de descendre.

[...]

*Choeur des Grecs*

Fuyons, fuyons tous :  
D'Achille craignons le courroux.

*(Achille entre suivi de Thessaliens en ordre, qui occupent tout le côté gauche du théâtre : il va à Iphigénie, l'enlève; et la tenant de la main gauche, de la droite armée il menace Calchas et les Grecs.)*

*Calchas et les Grecs*

C'est en vain qu'on veut la défendre :  
Les Dieux ordonnent son trépas.

*Achille*

Venez si vous l'osez, l'arracher de mes bras!

*Iphigénie*

Grands Dieux! Prenez votre victime!

*Choeur des Grecs*

Ils t'ont ordonné son trépas  
Notre fureur est légitime.

[...]

*Clytemnestre*

Oh ma fille! Ah Seigneur!

*Achille*

Reine, ne craignez rien.

*Calchas, Grecs*

C'est en vain qu'on veut la défendre :  
Ton sang doit couler.

*Achille*

Avant de le répandre  
Il faudra verser tout le mien.

*Choeur des Grecs*

Frappons, immolons la victime.

*Iphigénie et Clytemnestre, embrassant sa fille*

Secourez-nous; grands dieux!

*(Le tonnerre se fait entendre et continue.)*

*Achille et les Thessaliens*

Écrasons ces audacieux  
Notre fureur est légitime  
Frappons, frappons.

*(Le tonnerre éclate; une masse de nuages, qui avaient rempli successivement le fond du théâtre, s'éclaire, s'entr'ouvre et laisse voir Diane dans tout son éclat.)*

*Calchas, s'avançant*  
Arrêtez, arrêtez!  
Calmez cette fureur extrême  
La déesse vient d'elle-même  
Vous prescrire ses volontés.

*Diane*  
Votre zèle des Dieux a fléchi la colère :  
Les vertus de la fille et les pleurs de la mère,  
Ont trouvé grâce devant eux.  
Je ne vous retiens plus dans les champs d'Aulide :  
Volez où la gloire vous guide  
Étonnez l'univers par vos faits glorieux.  
Et vous, jeunes amants, vivez, soyez heureux.  
*(Les nuages recouvrent la déesse qui retourne au ciel)*  
(Opéra de Lyon 1990 : 41-43)

Au dernier instant, avant que la foule en furie ne s'abatte sur Iphigénie et Clytemnestre, Diane change d'avis et décide de ne plus demander le sacrifice de la princesse. Elle évoque la vertu de la jeune fille et les pleurs de la mère comme motif de ce revirement soudain. Elle consent ainsi à laisser Iphigénie vivre et se marier avec Achille, ce qui se passe par la suite sur scène, avant le départ des troupes d'Aulide. Dans sa version originale, la volonté de la divinité est transmise par le devin Calchas ( similairement à *Iphigénie à Aulis* d'Euripide), alors que dans la révision de 1775, Diane apparaît en personne pour annoncer la nouvelle au peuple grec réuni à l'autel<sup>1</sup>. Tout comme la tragédie de Racine, l'opéra de Gluck propose une nouvelle façon d'épargner Iphigénie, personnage trop pur et vertueux pour être sacrifié. Cependant, l'intervention de la déesse n'est pas évitée, qu'elle se manifeste par le devin ou d'elle-même, selon la version de l'opéra. *Iphigénie en Aulide* élimine tout de même la substitution de la victime. Aucune biche ou aucun être humain ne prend la place d'Iphigénie pour accomplir le sacrifice. Le rituel est définitivement abandonné dans la variante de Gluck, même si Diane est en fin de compte satisfaite du cours des événements.

---

<sup>1</sup> La révision de 1775 fut abandonnée la même année, selon le livret de l'enregistrement d'*Iphigénie en Aulide* de 1990, ne fut pas reprise du vivant de Gluck. C'est cependant les livrets (et les enregistrements) de la deuxième version qui sont les plus facilement trouvables et les représentations modernes de l'opéra suivent également cette version.

Un autre élément amené par l'exécution directe du sacrifice sur scène est la présence de Clytemnestre lors de son déroulement. Au contraire de la Clytemnestre d'Euripide et de Racine, loin de l'autel et désespérée quant au sort de sa fille, la reine de Gluck se lance à la poursuite d'Iphigénie lorsque celle-ci consent au sacrifice et se sépare de sa mère. Elle est déterminée à ne pas laisser son enfant mourir et ainsi se présente à l'autel. Ainsi que nous l'avons vu dans l'extrait précédent, elle va même jusqu'à embrasser Iphigénie lors de l'affrontement entre Achille, ses Thessaliens et le reste de l'armée grecque présente au sacrifice. La reine, dans ces autres versions de l'histoire, ne fait que parler de protéger et de suivre Iphigénie jusqu'à l'autel, alors que celle représentée dans Gluck le fait réellement.

### **1.3 L'importance d'Iphigénie au 18e siècle**

*Iphigénie* de Jean Racine et *Iphigénie en Aulide* de Christoph Willibald Gluck démontrent bien la métamorphose du mythe qui s'est opérée durant le 17e et le 18e siècle. Le regain de popularité du sacrifice d'Iphigénie a débuté avec la pièce de Racine et a culminé cent ans plus tard avec sa réinterprétation à l'opéra, et entre ces deux grands titres, comme le souligne Jean-Michel Gliksohn (1985), une multitude de pièces de théâtre, traductions et adaptations parurent en France et dans tout le reste de l'Europe. L'histoire du sacrifice d'Iphigénie semble avoir une grande résonance pour l'époque, et cette dernière se trouvant amplifiée par les modifications à l'épisode antique qui sont introduites. Iphigénie, sans reproches, et qui, de façon altruiste, consent à donner sa vie pour la gloire de sa patrie, reste un personnage dont le caractère rejoint les mœurs et valeurs de toute époque. Le sacrifice d'Iphigénie, dans ses itérations racinienne et gluckienne, importe particulièrement au 18e siècle par des thèmes tels que l'amour et le respect filial, des éléments primordiaux pour cette période, ce que démontre Marie-Laurence Netter dans *Du théâtre à la liberté : dans les coulisses des Lumières* (2012). Comme Netter l'explique dans son ouvrage, l'amour véritable, en opposition avec le mariage arrangé ou entre personnes de classes égales, commence à faire son apparition au 18e siècle et devient peu à peu une valeur importante. Il en va de même avec la défiance de l'autorité parentale, en particulier celle du père.

#### **1.3.1 L'amour raisonnable**

L'amour, ou comme l'appelle Sabine Gruffat dans son dossier sur *Iphigénie* (2004 : 182) l'amour raisonnable entre Achille et Iphigénie n'est pas le sujet principal des représentations du mythe sur

scène, mais à partir de Racine, en est partie prenante. Comme le souligne Gruffat, il s'agit d'un ajout introduit pour plaire aux mœurs du public. « Souscrivant au goût du public mondain féru de galanterie, le dramaturge modifie sa source pour introduire des personnages amoureux. » (2004 : 181) L'écrivain reprend l'idée du mariage entre Iphigénie et Achille qui, dans sa version antique, n'est qu'une ruse d'Agamemnon pour faire venir sa fille en Aulide, et la transforme en amour véritable entre les deux personnes. Achille et Iphigénie, dans l'œuvre de Racine, devaient vraiment se marier et apprennent à l'arrivée de la future mariée que celle-ci doit mourir. Selon Gruffat, Racine peut ainsi en appeler aux conditions du pathétique. Leur amour est sincère, comme l'attestent les conversations qu'ils ont tout au long de la pièce et le bonheur qu'ils éprouvent à l'annonce par Agamemnon du devancement du mariage. C'est d'ailleurs ce qui motive principalement les actions d'Achille, qui étant un guerrier, mais aussi un amant, tente de protéger sa fiancée de sa mort prochaine. Avec Euripide, Achille n'accepte de venir en aide à la princesse que parce qu'il est indisposé de son rôle (quoiqu'involontaire, car le guerrier n'a aucune idée des machinations du roi pour faire venir sa fille en Aulide) dans le sacrifice d'Iphigénie. Cet amour entre Iphigénie et Achille chez Racine est d'ailleurs célébré à la fin de la pièce, alors que la jeune fille, sauvée par le sacrifice d'Ériphile, qui se poignarde à sa place, s'apprête véritablement à marier Achille.

On peut remarquer la perpétuation de l'importance de ce thème au 18<sup>e</sup> siècle, tout d'abord par son inclusion dans l'adaptation à l'opéra de la pièce de Racine par Gluck. Alors que certains éléments, comme le personnage d'Ériphile, sont retirés du récit, l'histoire d'amour entre Achille et Iphigénie demeure. Hormis l'exclusion du triangle amoureux composé d'Achille, Iphigénie et Ériphile, les interactions entre les deux amoureux restent sensiblement les mêmes dans *Iphigénie en Aulide*. Ce penchant pour la galanterie, héritée de Racine et du 17<sup>e</sup> siècle, et l'amour dans la tragédie restera tout au long du 18<sup>e</sup> siècle, comme l'atteste Magali Soulatges (2009 : 61), et même le regain classique pour le théâtre antique, dans lequel l'amour moderne d'Iphigénie ne figure pas, ne pourra pas se débarrasser complètement de ce sujet. La recherche du *pathos* notamment sera au cœur de la préservation de l'amour dans la tragédie.

### 1.3.2 L'autorité paternelle

Le respect filial est un autre sujet important pour Iphigénie et sa fortune théâtrale. Alors que Netter argumente que cet intérêt pour l'amour sans distinction de rang ou de classe mène à un

thème récurrent de la défiance de l'autorité parentale, surtout du père (comme les unions hors de son rang ne sont pas souhaitées par les parents), on peut en retrouver des échos dans les représentations spectaculaires d'Iphigénie. Certes Iphigénie se plie finalement à la volonté de son père mais elle proteste tout de même contre son sort et plaide pour sa vie lorsqu'elle apprend le véritable sens de son mariage. De même, Achille, par ses fiançailles à la princesse mycénienne, est maintenant lié à Agamemnon comme s'il intégrait sa famille. Les propos de la pièce de théâtre ne font d'ailleurs pas de différences entre le statut de fiancé d'Achille et le considère déjà comme mari d'Iphigénie. Il défie donc ouvertement l'autorité de son « père », Agamemnon, qui est également le chef de l'expédition à laquelle prend part Achille. Sa défiance est directe, alors qu'il va jusqu'à déranger le déroulement du sacrifice à l'autel. Ceci fait sans doute écho au motif de la colère d'Achille, où dans l'*Illiade* d'Homère le guerrier s'emporte contre Agamemnon, très similairement à sa défense d'Iphigénie dans la pièce<sup>2</sup>. La position typique de la colère d'Achille, un bras sur le manche de son épée, se préparant à dégainer, est même reprise dans les maquettes de costumes d'*Iphigénie* du 18e siècle, telles que *Brizard, Lekain: Agamemnon, Achille (Iphigénie en Aulide, Racine)* de Fesch et Whirsker (figure 1). Il en va de même pour l'opéra de Gluck, où l'intervention d'Achille se transforme très vite en affrontement armé avec les Grecs. Netter souligne dans son ouvrage que cette défiance envers l'autorité, en particulier l'autorité paternelle est un thème résurgent dans le théâtre du 18e siècle, menant même jusqu'au discours révolutionnaire<sup>3</sup>. Avec l'amour présent tout au long des deux productions, on peut supposer que ce pourrait être l'une des raisons pour lesquelles cette pièce demeura si populaire durant le 18e siècle, et longtemps après sa création par Racine.

C'est ainsi, par ces thèmes importants pour le 18e siècle, qu'Iphigénie et son histoire surent rester d'actualité et au cœur de la production spectaculaire de son époque. Comme le démontre la base

---

<sup>2</sup> La colère d'Achille est, dans l'*Illiade*, l'introduction du personnage à l'histoire et ce qui met en branle le récit. Il s'agit également, tel que l'explique Johanne Lamoureux dans son article «Le chagrin d'Achille et la colère de Brad : réflexion sur une médiation oubliée dans la représentation des affects extrêmes », le geste emblématique qui identifie Achille dans les arts visuels et ce dans plusieurs autres épisodes que celui de l'*Illiade*, comme lorsqu'il est caché parmi les filles de Lycomède (2014: 47).

<sup>3</sup> Netter soutient que l'émergence de l'amour véritable dans les pièces de théâtre du 18e siècle effrite l'autorité paternelle. Elle associe cette nouvelle pensée à la défiance de l'autorité et la recherche de liberté et d'égalité qui a lieu socialement lors de la Révolution «Alors que de tout temps les hommes ont été habitués à obéir et à respecter l'autorité, celle du roi, celle du père de famille et celle du maître, brutalement ils la contestent au nom de l'égalité» (Netter 2012 : 13) L'auteure donne en exemples quelques pièces mettant en scène ce défi à l'autorité paternelle, comme *Mélanie* de Jean-François de la Harpe, écrit en 1770 (2012: 106) et *Le Père de famille* de Denis Diderot, écrit en 1758 (2012 : 110)

de données en ligne *La Grange* (2010), qui recense toute les informations concernant les pièces de théâtre de la Comédie-Française, *Iphigénie* fut jouée régulièrement pendant ce siècle, soit environ 346 fois, à raison bien souvent de plusieurs représentations par année. Ce fut une pièce courue et bien aimée jusqu'à la Révolution française, à partir de laquelle ses représentations diminuèrent. Pareillement, l'opéra de Gluck fut représenté annuellement (à quelques exceptions) de 1776 à 1794, après les 8 représentations initiales de 1774-1775, pour un total de 38 représentations, ce que recense la *Bibliothèque Musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue Historique, Chronologique, Anecdotique* (1969: 275) dans sa fiche sur cette production. Iphigénie et son mythe furent donc bien présents pendant cette époque et cette popularité sur scène peut bien en expliquer la résurgence, au même moment, dans la production plastique française.

#### **1.4 Du textuel au théâtre**

Cet examen de la tradition textuelle, de l'Antiquité et du 18<sup>e</sup> siècle, d'Iphigénie et de son mythe nous permet de saisir son importance et sa place pour l'époque, par des thèmes qui y sont centraux et les valeurs qui s'y incarnent. On peut donc comprendre comment ce sujet théâtral a pu inspirer autant d'artistes français lors de ce siècle, alors que les scènes de la Comédie-Française et de l'Opéra sont remplies des nombreuses représentations de ces pièces. Dans les œuvres d'Euripide, de Racine et de Gluck se trouvent également les fondations de la représentation en arts visuels du sacrifice d'Iphigénie. Bien que le sacrifice, chez Racine et Gluck, n'ait pas lieu et qu'on lui substitue un autre dénouement, on retrouve quand même certains indices quant à la disposition de cette scène, par les décors, les personnages, les accessoires utilisés lors du sacrifice, ainsi que la description du déroulement de l'épisode. Le texte propose aussi de nombreuses images du sacrifice, à travers les tirades des personnages, en particulier de Clytemnestre et d'Achille. Le texte offre donc des images visuelles du sacrifice, du déroulement et de ses instruments. Or le thème comporte également une dimension visuelle qui n'est pas nécessairement donnée par le texte et qu'il convient maintenant de développer. Nous verrons au prochain chapitre certains aspects visuels du médium théâtral. Nous étudierons plusieurs dimensions des représentations spectaculaires comme le décor, les personnages, le public et également le jeu des acteurs. Nous verrons ensuite, à l'aide d'exemples de maquettes de décors et de costumes provenant entre autres des archives de la Comédie-Française, comment ces aspects, joints au texte de la pièce, influenceront le travail des artistes-peintres dans leurs représentations..

Nous analyserons donc le passage du théâtre à la peinture, après avoir étudié le même procédé du texte au théâtre dans ce chapitre.

## CHAPITRE 2: LE THÉÂTRE FRANÇAIS ET L'INTERARTIALITÉ AU 18E SIÈCLE

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le mythe dans sa tradition textuelle, incarnée avec force dans la dramaturgie, offre d'entrée de jeu des éléments visuels. Dans ce chapitre, nous voulons étudier le passage de la scène au tableau et repérer quels éléments du théâtre ont été transposés sur la toile. Mais nous devons, tout d'abord, pour bien comprendre cette transposition du théâtre à la peinture, examiner la situation particulière du théâtre durant le 18e siècle, ainsi que sa relation avec la pratique théâtrale au siècle précédent. Ce constat de l'état du théâtre au 18e siècle s'effectuera à travers l'étude de plusieurs éléments importants, tels que les costumes, les décors et accessoires, les effets visuels ou encore le public qui assiste à ces représentations.

### **2.1 La situation du théâtre français au 18e siècle**

Le théâtre au 18e siècle, en rapport à sa situation au siècle précédent, est en déclin. Louis XIV, à la fin de son règne, se détacha des « dangereux divertissements » (Frantz et Marchand 2009 : 18) comme le théâtre, et adopta un mode de vie plus pieux, influencé entre autres par son épouse morganatique, Madame de Maintenon. L'Église participe également à cette dévaluation du théâtre, par sa désapprobation de cette forme de loisir. Le désintérêt de la royauté et du clergé déplacera le foyer du théâtre à Paris, alors qu'avant il prospérait au sein des résidences royales de Versailles et Fontainebleau. Pierre Frantz et Sophie Marchand (2009 : 53) notent une baisse d'intérêt général pour le théâtre, tout en spécifiant que la tragédie classique restait plus en faveur auprès du public, sa fréquentation au cours du 18e siècle étant supérieure à celle dont bénéficient alors d'autres genres, comme la comédie.

Il faudra attendre la mort de Louis XIV en 1715 pour assister à un certain regain dans l'appréciation et l'activité théâtrale. La Régence (1715-1723) sera un moment particulièrement propice à cet égard, les libertés accordées par Philippe d'Orléans permettant la création de plusieurs nouvelles pièces inspirées de Racine ou Corneille, et un épanouissement dans les arts en général (Frantz et Marchand 2009; Chavanne 2011). L'amélioration de la situation du théâtre constituera un projet constant durant le 18e siècle, autant dans la tragédie que dans tous les autres genres de ce divertissement.

### 2.1.1 Les costumes

Afin de connaître la situation du théâtre au 18<sup>e</sup> siècle de façon plus complète, il est nécessaire de s'attarder à tous les aspects de cet art, à commencer par les vêtements de scène. L'évolution des costumes de scène connaît la même stagnation que le théâtre au début du 18<sup>e</sup> siècle. Comme Sophie Marchand et Pierre Frantz le soulignent dans le *Théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle* (2009 : 27), les vêtements portés sur scène appartiennent aux acteurs jouant dans les représentations ou ils pouvaient encore provenir de vêtements de cour donnés par un bienfaiteur. Ils sont donc souvent peu indicatifs de la pièce jouée et du personnage que le comédien interprétait. De plus, les pièces du répertoire classique utilisent un style qui rompt avec le côté illusionniste de la pièce en recourant à des costumes qui, sans être totalement des costumes contemporains de la représentation, sont empreints des modes du moment. « Une Antiquité de fantaisie, plus proche en vérité de la cour de Louis XIV que de l'Empire d'Auguste, habillait les héros tragiques. » (Frantz et Marchand 2009 : 27) Pour la comédie, les costumes sont recyclés de pièces antérieures ou recomposés à partir d'éléments de divers costumes et ne conviennent pas toujours aux personnages joués. Dans *Iphigénie* et *Iphigénie en Aulide*, on retrouve très peu d'indications textuelles concernant l'apparence et les habits des personnages. La représentation théâtrale est alors bloquée non seulement par l'état du costume de scène au 18<sup>e</sup> siècle, mais également l'absence de description dans ces pièces.

### 2.1.2 La scène et les décors

La scène et les décors connaissent un sort similaire au costume. *Le théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle* (2009: 27) nous informe que les décors sont également réutilisés pour de nombreuses pièces réalisées ultérieurement, rendant donc sa signification pour la représentation moindre, parce que non déterminée par l'histoire présentée. La dramaturgie situe l'action dans des lieux souvent génériques et substituables d'une pièce à l'autre, par exemple les pièces du palais. La présence du public sur scène empêche également une utilisation maximale du décor. « Les bancs qui sont sur le théâtre, destinés aux spectateurs, rétrécissent la scène, et rendent toute action presque impraticable. Ce défaut est cause que les décorations, tant recommandées par les anciens, sont rarement convenables à la pièce. » (Voltaire, cité par Trott 2000: 69) En effet, bien que plusieurs dramaturges s'opposent à la présence des bancs sur scène, il s'agit de l'endroit où s'assoient les grands seigneurs et officiers (Frantz et Marchand 2009: 30), ce qui retardera

l'abolition de cette pratique. Les bancs ne seront retirés de la scène qu'en 1759, et c'est à partir de ce moment que le développement des décors et des accessoires commencera à prendre de l'ampleur. Les décorateurs, comme Jean-Nicolas Servandoni (1695-1766), utiliseront alors pleinement l'espace pour installer leur scénographie. On note également après cette date, d'autres innovations qui améliorent l'illusionnisme sur scène, comme l'installation de nouvelles lampes « Argand », ou quintets, qui permettent de varier l'éclairage (Frantz et Marchand 2009: 27). En parallèle avec l'évolution du décor durant la deuxième moitié du 18<sup>e</sup> siècle, on remarque que la didascalie dans les textes augmente. La nouvelle expansion des décors et des accessoires de scènes mène à une plus grande exactitude descriptive dans la représentation des lieux. Comme on le verra, l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, créée en 1774, spécifie plus d'indications sur le décor à travers la didascalie du texte, que l'*Iphigénie* de Racine.

### 2.1.3 Les effets visuels

Les effets visuels, quant à eux, sont davantage laissés à la scène de l'opéra. Comme le soulignent Pierre Frantz et Sophie Marchand (2009: 23), leur développement est moindre sur la scène théâtrale et ils sont considérés comme moins dignes d'attention, même s'ils sont prisés du public. Nous pourrions relier ce désintérêt pour les effets visuels à ce que David Trott appelle la « primauté du texte » (2000: 69). À la scène, la conversation, plutôt que la représentation, est mise de l'avant. Le théâtre d'alors porte une grande attention à l'*actio oratoire* et aux nuances du jeu de l'acteur, au détriment parfois des autres aspects comme les effets visuels, le décor ou le costume. Le théâtre, et en particulier la tragédie, sera aux prises avec cette fixation sur le jeu et l'interprétation du texte jusqu'au milieu du siècle. L'arrivée de dramaturges comme Denis Diderot changera l'accent de la pièce de la déclamation au jeu dramatique, à l'expression. Nous retrouvons encore un bon exemple de cela chez Racine et Gluck, dans leur *Iphigénie* respective. L'opéra de Gluck utilise bien plus d'effets visuels, surtout dans le dénouement, alors que Diane apparaît directement sur scène, dans un effet très impressionnant requis par la didascalie. «Le tonnerre éclate; une masse de nuages, qui avaient rempli successivement le fond du théâtre, s'éclaire, s'entr'ouvre et laisse voir Diane dans tout son éclat [...] Les nuages recouvrent la déesse qui retourne au ciel » (Opéra de Lyon 1990 : 43). Chez Racine, il n'y a pas d'effets illusionnistes et l'accent est davantage mis sur la déclamation des acteurs. Le dénouement de la pièce, où l'on apprend le sort de la princesse, est raconté sur scène par Ulysse dans un grand monologue.

#### 2.1.4 Le public

Le public est également partie prenante du spectacle au 18<sup>e</sup> siècle. Comme on l'a vu précédemment, un grand nombre de spectateurs d'une représentation prenaient place sur les bancs installés directement sur la scène du théâtre. Toutefois, ainsi que l'expliquent Pierre Frantz et Sophie Marchand (2009: 31), les spectateurs ne sont pas des observateurs passifs, leur proximité à l'action les incitant à réagir. À tout moment de la représentation, ils pouvaient être bruyants et même intervenir dans le spectacle à leur guise. Le reste des spectateurs, d'une classe sociale moins favorisée que ne l'est le public installé sur les bancs, se mélange dans le parterre, où ils assisteront à la pièce debout. Le parterre n'offrira des sièges qu'à partir de 1782.

#### 2.1.5 L'expression dramatique du jeu d'acteur

Un autre point à considérer concernant le théâtre dépend d'un changement de grande importance dans la théorie du théâtre au 18<sup>e</sup> siècle. L'expression dramatique des personnages, qu'elle soit faciale ou corporelle, devient déterminante pour l'époque à laquelle la tragédie se développe. Le médium passe d'un art très verbal et stoïque, basé sur les grandes déclamations des personnages, à un art étant plus dramatique, plus pathétique<sup>4</sup> durant le siècle. Cette notion du théâtre culmine avec Denis Diderot et ses pièces de théâtre, notamment *Le Fils Naturel*, écrite en 1757. Dans ses pièces, tout comme dans ses écrits théoriques, Diderot prône l'utilisation par les dramaturges de ce qu'il appelle le « tableau », une inspiration de la peinture transposée au théâtre. Dans cette situation, un tableau est défini, tel que nous l'explique Michael Fried dans *Absorption and Theatricality. Painting & beholder in the age of Diderot* (1980 : 78), comme un arrangement bien précis des personnages sur scène, en groupe, immobiles, silencieux et de façon à ce que cela semble accidentel, de façon à ce que le tout soit cohérent et satisfaisant visuellement. Diderot souhaitait que les acteurs, et les dramaturges écrivant les pièces s'éloignent de ce qu'il nomme les « coups de théâtre », qu'il juge, avec les tirades adressées au parterre, de mauvais goût et peu satisfaisants. Dans *Les Entretiens sur Le Fils Naturel* (1966: 94) il explique la différence entre coups de théâtre et tableau: « J'entends. Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur

---

<sup>4</sup> Nous entendons par pathétique ce que Sophie Marchand (2009: 33-34) désigne comme un goût pour les larmes et les pleurs lors des représentations théâtrales. L'auteur signale d'ailleurs Iphigénie de Racine comme un des quelques grands succès pathétiques du 17<sup>e</sup> siècle qui annonce cette tendance au siècle suivant.

la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau. » Il aimerait davantage que les pièces de théâtre soient une série de « tableaux » qui s'orchestre les uns après les autres, laissant place au dramatique, à l'émotion et au geste, plutôt qu'à l'interaction avec le public et le jeu fait seulement pour recevoir une réaction des spectateurs. Par ailleurs, on peut remarquer l'association directe entre le théâtre et la peinture que fait Diderot dans la citation qui précède. Le concept de tableau est bien entendu issu de la peinture, il utilise tout de même des images tirées du monde de la peinture pour exemplifier ses idées pour le théâtre. L'idée du tableau selon Diderot est également de créer un 4e mur fictif, devant la scène, pour séparer les acteurs du public et couper la pièce de théâtre en cours des apostrophes des spectateurs. Les performeurs seraient ainsi poussés à exécuter des tableaux et de cesser de jouer pour le public et de faire ces coups de théâtre. Cette idée de mur et de négation du public était également une idée retrouvée en peinture, et dans les critiques de Diderot, comme le souligne Michael Fried dans *Absorption and Theatricality. Painting & beholder in the age of Diderot* (1980).

Un autre élément se rapportant au dramatique et à l'émotion avancée par Diderot, particulièrement dans *Les Entretiens sur Le Fils Naturel* (1757), touche à la pantomime, qui se caractérise comme étant l'art de l'expression gestuelle, sans les paroles. Il parle de la pantomime par ces propos :

« Nous parlons trop dans nos drames; et conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez. Nous avons perdu un art, dont les anciens connaissaient bien les ressources. Le pantomime jouait autrefois toutes les conditions, les rois, les héros, les tyrans, les riches, les pauvres, les habitants des villes, ceux de la campagne, choisissant chaque état ce qui lui est propre; dans chaque action, ce qu'elle a de frappant. [...] » (Diderot 1966: 103)

Ainsi, tout comme avec les « tableaux », Denis Diderot recommande l'expression par les acteurs sur scène par les gestes, bien plus puissants, que par les paroles. Tel que nous l'explique Bruno Caron, dans sa thèse *Le geste théâtral et pictural dans les Salons de Denis Diderot* (1996 : 62), pour Diderot, la pantomime est une forme de communication qui va de pair avec la parole, mais qui a préséance, qui est un dépassement de celle-ci et que « c'est par le perfectionnement de cette tradition visuelle que le comédien est appelé à rendre les scènes qu'il joue plus visuelles. » L'expressivité des gestes, des poses a donc pour Diderot une grande importance pour l'aspect visuel du théâtre. Denis Diderot, par ses idées réformatrices du théâtre, dont l'innovation du 4e

mur et de la pantomime font partie, prend place, comme l'expose aussi Bruno Caron (1996) dans son mémoire, en tant que metteur en scène, ce qui à cette époque n'existait pas. Il en fait de même avec la peinture, dans ces innombrables corrections et mises en scène des tableaux qu'il décrit et critiques dans ses *Salons*.

Cet engouement pour l'expression dramatique orientera donc le théâtre de cette époque vers un jeu plus nuancé et moins porté sur le texte, sur le verbal. Avec les échanges qui se portent déjà entre la peinture et le théâtre, dont le concept du tableau au théâtre, on peut imaginer que ce penchant pour l'expressivité au théâtre sera également valorisé par le domaine des arts plastiques.

## **2.2 Le théâtre et les institutions officielles du 18e siècle**

### 2.2.1 Les institutions officielles

Le théâtre dans ses différents aspects que nous venons d'étudier, est contrôlé dans le nouveau foyer central du théâtre qu'est alors Paris, par l'autorité de trois institutions officielles: la Comédie-Française, l'Opéra, et l'Opéra-Comique (aussi connu au 18e siècle sous le nom de Théâtre-Italien). Dès sa création en 1680, par la fusion des deux troupes dominantes, la Comédie-Française détient le monopole sur le théâtre parlé dans la métropole parisienne. Durant la plus grande partie du 18e siècle, son pendant sera l'Opéra, ou l'Académie de Musique, qui, elle, régit tout ce qui tombe sous l'égide du théâtre chanté. L'Opéra-Comique, bien qu'il soit appelé à devenir bientôt une institution officielle, connaît une entrée en jeu bien plus tumultueuse que ces deux autres entités. La Troupe italienne, ancêtre de l'Opéra-Comique, dissoute en 1697 par Louis XIV est refondée pendant la Régence, en 1716. L'Opéra-Comique présente alors des pièces typiquement italiennes, tirées de la *Commedia dell'arte*, pour ensuite se créer son propre répertoire français, bien entendu différent de celui de la Comédie-Française, beaucoup plus influente.

### 2.2.2 Les institutions non-officielles

Il existe bien entendu d'autres types de théâtre à Paris et en province. Dans la ville, de petits théâtres sur les boulevards sont présents, et ils jouent un programme différent de celui de la Comédie-Française ou de l'Opéra-Comique. En ville et en province également, des théâtres sont formés dans les résidences de particuliers, où le maître de maison et divers amateurs invités

décident de ce qu'ils veulent jouer. On pouvait retrouver une scène théâtrale dans les collèges et couvents de jeunes filles, qui présentent des pièces d'un registre religieux<sup>5</sup>, alors que la Comédie-Française met à l'affiche davantage des pièces appartenant au volet profane du théâtre classique. Tous ces autres lieux montrent du théâtre qui est en marge de ce que David Trott (2000: 102) appelle le théâtre officiel.

### 2.2.3 Le théâtre officiel

Comme l'affirme David Trott (2000: 107), dans le domaine du théâtre parlé, tout ce qui passait sur les planches de la Comédie-Française était considéré comme étant le théâtre officiel, peu importe sa provenance ou son auteur. L'institution faisait jouer dans son enceinte des pièces autres que celles tirées du répertoire classique et une représentation par la sphère officielle du théâtre pouvait aider grandement les dramaturges du 18<sup>e</sup> siècle. Elle favorisait cependant un noyau de pièces classiques représentées régulièrement chaque année. Les acteurs des institutions officielles avaient le privilège d'être connus sous l'appellation de « Comédiens du Roi » et ainsi que nous l'avons vu plus tôt, ils avaient le monopole sur le théâtre parlé et chanté ainsi que sur le répertoire classique présenté à Paris. La Comédie-Française, en particulier, défendait agressivement cet avantage, en faisant cesser toute représentation externe à ses murs qu'elle jugeait relevant du théâtre parlé. Elle s'acharnait en particulier sur les forains et leurs représentations, qui ne survivaient que grâce au mécénat du clergé, propriétaire des foires (Frantz et Marchand 2009: 19). Ces pièces étaient donc exclusives aux scènes de l'institution. La Comédie-Française et le reste du théâtre officiel avaient aussi d'autres bénéfices comme celui d'être financés directement par le roi, mais avaient l'obligation de jouer pour la cour, ce qui répartissait leurs représentations entre Paris, Versailles ou Fontainebleau, selon les saisons et les déplacements du roi.

Ainsi, le théâtre officiel, par ses privilèges et obligations contrôlés, imposait un système de réglementations strictes, tant dans ses propres représentations que pour celles des autres théâtres, surtout lorsqu'il s'agissait du répertoire le plus prestigieux de la Comédie-Française: la tragédie classique. L'héritage de Jean Racine demeurait bien visible. En effet, le 18<sup>e</sup> siècle connaît une sacralisation très forte de Racine et de son œuvre, à laquelle des dramaturges contemporains,

---

<sup>5</sup> Par exemple, les deux pièces à caractère religieux du répertoire de Jean Racine, *Esther* (1689) et *Athalie* (1691), furent écrites pour le couvent de jeunes filles Saint-Cyr, dirigé par Madame de Maintenon.

comme Voltaire, participent activement et qui empêche une évolution du genre au-delà de ce modèle intimidant. (Frantz et Marchand 2009: 54; Marchand 2009) Alors que la tragédie, et en particulier celles de Corneille, est critiquée par les penseurs et intellectuels de l'époque, le théâtre de tradition racinienne échappe à cette dévaluation. Sophie Marchand, dans son essai *Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique* (2009: 126-127), explique bien cette valorisation du théâtre de Racine au détriment de celui de Corneille:

« Vauvenargues estime que "les héros de Corneille disent souvent de grandes choses sans les inspirer" alors que "ceux de Racine les inspirent sans les dire". Cette opposition entre la pudeur racinienne et la pompe de l'héroïsme classique est mise en scène par Voltaire, qui [...] confronte, en même temps que deux modèles culturels, deux positions éthiques. [...] Les dramaturges-philosophes répudient ainsi Corneille au bénéfice de Racine. [...] Autrefois célébré pour ses mots sublimes, Corneille apparaît désormais comme le héraut d'une tragédie politique dont la froideur n'a d'égale que la propension à la rhétorique. »

Ainsi, la tragédie classique suivait les règles et la codification héritées du 17e siècle et plus précisément de Racine<sup>6</sup>.

#### 2.2.4 La tradition racinienne

On peut caractériser la tradition racinienne par plusieurs éléments distincts, que rapporte Jean Rohou dans *La tragédie classique. Histoire, théorie, anthologie (1550-1793)* (2009). Tous ces éléments sont subordonnés à la vraisemblance et à son respect dans l'élaboration et la représentation de la pièce de théâtre. Tout d'abord, on y retrouve de nombreuses restrictions par rapport au texte et à la déclamation, lesquelles rendent le jeu difficile. Les textes des pièces doivent être écrits en vers et en alexandrins. Comme l'indique David Trott (2000: 69), les conversations sont réglementées et limitées; on ne peut pas faire converser plus de trois personnages en même temps, ce qui rend le jeu difficile. Ensuite, les dramaturges doivent utiliser des personnages principaux de noble naissance (les domestiques et servants ayant toujours un rôle secondaire ou mineur). « Les personnages doivent être admirables physiquement,

---

<sup>6</sup> Le triomphe de Racine prend fin avec l'avènement du théâtre romantique au 19e siècle, tel qu'en témoigne Stendhal (pseudonyme d'Henri Beyle) dans son ouvrage *Racine et Shakespeare* (1823). Stendhal s'objecte au respect des unités de temps et de lieu en se faisant le défenseur du théâtre de Shakespeare, qui connaît un regain de popularité au 19e siècle. Il affirme que Racine est un grand dramaturge, que sa gloire est impérissable, mais il croit que Racine a été contraint par son époque: «Racine ne croyait pas que l'on put faire la tragédie autrement. S'il vivait de nos jours et qu'il osât suivre les règles nouvelles, il ferait cent fois mieux qu'Iphigénie. Au lieu de n'inspirer que de l'admiration, sentiment un peu froid, il ferait couler des torrents de larmes.» (Stendhal 1993: 18)

socialement (tous d'extraction royale ou de haute noblesse) et moralement: dans le bien (Rodrigue, Genest, Titus), dans le mal (la Cléopâtre de *Rodogune*, Néron) ou de façon ambiguë (Emilie dans *Cinna*, Phèdre, Athalie). » (Rohou 2009: 127-128) La règle à suivre est donc la même, que le personnage soit bon ou méchant, en ce qui concerne ses caractéristiques personnelles. Le nombre des personnages est également réduit afin de servir l'intelligibilité du récit. Chez Racine, on retrouve en général huit personnages (Rohou 2009: 129). Les personnages secondaires remplissent des rôles typiques tels que le confident, l'informateur (un personnage permettant de faire des scènes d'exposition), ou encore un témoin, qui raconte le dénouement du récit. L'action, progressive, doit se produire en cinq actes, avec un déroulement linéaire pour les quatre premiers actes (Rohou 2009: 135). Lors du développement de l'intrigue, le principe des trois unités, c'est-à-dire de temps, de lieu et d'action, doit être respecté. L'unité de temps, par les indications d'Aristote<sup>7</sup>, limite le temps dans l'intrigue au maximum à 24 heures. Certains dramaturges, en vertu de la vraisemblance, considéraient que le récit devait se passer dans le temps de la représentation (c'est-à-dire deux heures) (Rohou 2009: 123). Avec les entractes, où l'on estimait que plusieurs heures s'écoulaient, l'unité de temps pouvait être de six heures. Pour garder la vraisemblance, le temps représenté dans la pièce devait donc se tenir entre six et 24 heures. Pour ce qui est de l'unité de lieu, Rohou explique qu'il s'agit d'un « lieu unique, tout l'espace qu'on peut embrasser d'un seul regard ou celui qu'on peut parcourir en un jour [...] » (2009: 124). Il n'y avait donc pas de déplacements de grande envergure, comme le voyage d'un personnage entre deux pays. L'unité d'action est appliquée afin de simplifier l'action de la pièce<sup>8</sup> et de concentrer l'intrigue en une grande action principale. La pièce devait donc se passer dans l'espace d'une journée au maximum, dans le même lieu et ne comporter que des actions liées au déroulement de l'intrigue.

### 2.2.5 La règle de la bienséance

Un autre élément très important de la tradition racinienne concerne le respect de la bienséance. Il s'agit d'une règle appliquée rigoureusement au 18<sup>e</sup> siècle et qui empêche la représentation sur

---

<sup>7</sup> Dans sa *Poétique* (2011), il définit la tragédie antique et ses caractéristiques, Aristote ne fait référence qu'aux unités de temps et d'action. Il définit l'unité de temps comme étant une révolution du soleil (2011: 92), donnant lieux aux multiples interprétations quant à la durée exacte par les dramaturges. L'unité d'action, selon Aristote ne tolère qu'une seule action principale (2011: 97-98).

<sup>8</sup> Jean Rohou (2009: 122) précise cependant que cela ne veut pas dire que l'action ou l'intrigue doit être simple. Un récit et une intrigue complexe sont préférables, mais les actions doivent être épurées afin que seulement celles nécessaires à l'avancement du récit restent. L'unité d'action exige d'éliminer ainsi l'accessoire.

scènes d'actes extrêmes ou de termes jugés obscènes. Rohou (2009: 120) conçoit la bienséance comme « une adéquation de la mentalité du public et de la condition des personnages », menant à l'application de deux protocoles; la bienséance interne (celle concernant les personnages) et la bienséance externe (concernant le public). Parmi les exemples qu'il donne de ce qu'il n'est pas convenable que fassent les personnages nobles, Rohou (2009: 121) mentionne l'inconvenance d'une reine qui calomnierait et fait remarquer que dans *Phèdre*, ce travers est reporté sur une des servantes de celle-ci. La bienséance refuse le spectaculaire, le drame au-delà des déclamations, de l'*actio* verbale. Une pièce suivant la tradition racinienne ne montre pas sur scène<sup>9</sup> d'émotions extrêmes, de violence excessive, de morts ou suicides ou tout autre élément narratif jugé horrible ou cru. (Chavanne 2011: 75) C'est une idée bien ancrée dans le 18e siècle, que reprendra notamment Gotthold Éphraïm Lessing dans son essai *Laocoon, ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* (2011:18-21) pour expliquer le manque d'émotion extrême dans le visage du Laocoon, comme étant une sorte de bienséance du sculpteur. Naturellement, on retrouve l'application de la règle de la bienséance dans les pièces de Jean Racine. Par exemple, dans *Iphigénie*, comme nous l'avons vu précédemment, la scène du sacrifice et la mort d'Ériphile ne sont pas montrées sur scène, mais racontées par Ulysse à la reine Clytemnestre. Cette règle du théâtre français fait notamment opposition au théâtre anglais<sup>10</sup>, qui permet davantage de représentation sur scène d'actes violents, et même des meurtres. Durant le 18e siècle, plusieurs dramaturges, comme Voltaire, Crébillon et Piron, tenteront de faire évoluer la tragédie au-delà de la règle de bienséance, mais son application restera ferme. Ces auteurs montreront une action plus crue sur scène, mais la bienséance, tout comme le reste de la tradition racinienne perdurera jusqu'à la fin du 18e siècle. Le débat se poursuit sous la Restauration avec le *Racine et Shakespeare* de Stendhal qui revient sur ce débat en 1823 et prépare le terrain à la bataille d'Hernani. Écrit en 1830 par Victor Hugo, *Hernani*, véritable manifeste du théâtre romantique déclenche un affrontement entre classiques et tenants du nouveau théâtre dès lors de la première

---

<sup>9</sup> Dans le récit, les actes horribles étaient en fait souvent rapportés par un personnage qui les racontait sur scène. Ainsi, la mort ou la violence pouvait avoir lieu dans les pièces, les restrictions scéniques ne s'étendant qu'à ce qui se passait directement sur les planches.

<sup>10</sup> Le théâtre anglais n'est pas exempt de décès racontés en récit indirect, bien que leur utilisation soit parfois justifiée par d'autres raisons que la bienséance. Par exemple, la mort d'Ophélie dans *Hamlet* est relatée sur scène par récit indirect de la reine Gertrude. Mais puisque la jeune femme se noie dans un ruisseau, ce sont peut-être davantage des contraintes matérielles (renvoi à un décor bucolique) que les contraintes morales qui ont empêchés la représentation sur scène de la mort d'Ophélie. Le récit indirect permet aussi dans ce cas une certaine ambiguïté : Ophélie est-elle morte accidentellement ou s'est-elle suicidée?

représentation. C'est l'arrangement non conventionnel des vers qui démarre la querelle dès les premiers mots de la pièce.

## 2.3 Théâtre et interartialité

### 2.3.1 La relation peinture d'histoire et tragédie durant le 18e siècle français

Ainsi, toutes ces restrictions provenant de la situation du théâtre au 18e siècle et de sa ferme adhérence à la tradition du 17e siècle déterminent le conducteur de la relation intermédiaire entre le théâtre, en particulier la tragédie, et la peinture. Il y a cependant de nombreux autres éléments qui facilitent ce transfert entre ces deux médiums au 18e siècle. On retrouve ces facteurs dans la relation entre ces deux domaines artistiques dès les débuts du 18e siècle. Tout d'abord, durant cette période, l'influence du théâtre sur la peinture est déjà établie. *Le Théâtre des Passions* (2011) nous le démontre bien à partir de la peinture des Coypel. Le père, Antoine, évoque directement un tel transfert d'idées lors d'une conférence à l'Académie dont le texte fut inclus dans *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de Peinture*, publié en 1721:

« Tout contribue dans les Spectacles à l'instruction du peintre: les idées, les images et les passions exprimées par la poésie et par les gestes des grands Acteurs. Les postures, les attitudes, la noblesse et la grâce du Ballet et des Danseurs; les spectateurs mêmes donnent une ample matière pour étudier les gestes. » (Chavanne 2011: 69)

Les peintres du 18e siècle cherchent donc des modèles et des inspirations directement du théâtre et sont fort conscients de la relation entre ces deux médiums. Certains artistes, comme Antoine Coypel, sont même dramaturges et font jouer leur pièce dans des résidences de particuliers ou des théâtres de province. (2011: 56). Déjà à travers certains artistes, théâtre et peinture sont liés.

Le 18e siècle marque également un moment de changement et de renouveau pour la peinture d'histoire et la tragédie. Au courant du siècle, la peinture d'histoire entre dans une crise profonde nécessitant une redéfinition du genre. La tragédie, par association, devient le modèle parfait pour le renouveau de la grande peinture (Chavanne 2011 : 17). Tous deux situés en haut de la hiérarchie académique de leur médium respectif, la tragédie classique et la peinture d'histoire sont considérées comme des « genres frères » (Chavanne 2011: 75). Elles possèdent également le même prestige dans le cas de leur affiliation institutionnelle, l'un à la Comédie-Française, l'autre à l'Académie. Tous deux détiennent le pouvoir accordé à l'art officiel par ces institutions d'État.

En résumé, la peinture d'histoire et le théâtre se font écho par leur position et leur fonction dans l'art du 18<sup>e</sup> siècle.

Malgré toutes ces similitudes, la peinture et la tragédie comportent également des différences fondamentales, dont certaines nous aideront à souligner la relation intermédiaire entre les deux médiums. La peinture et le théâtre sont deux médiums distincts quant à leur expression ou à leur occupation de l'espace, tout comme Lessing différencie la poésie, un art du temps, de la peinture, un art de l'espace. Ainsi, la peinture, art figé sur la toile, serait fascinée par l'impression du mouvement dans ses œuvres et le théâtre, lui mobile et sonore recherche l'effet d'instantanéité que l'on retrouve dans les arts plastiques (Chavanne 2011: 17). Ces deux médiums valorisent et cultivent ainsi ce qui fait la particularité de l'autre. Leurs différences seront donc à la base de ce qu'ils s'empruntent. De plus, la peinture n'est pas assujettie aux règles strictes du théâtre, ce qui lui donne plus de libertés dans la représentation de ses sujets<sup>11</sup>. Les sujets de la peinture d'histoire, comme les récits mythologiques, dépeignent souvent de la violence, qu'il s'agisse ou non de celle du héros, et des scènes montrant divers événements extrêmes comme des mises à mort. Nous pouvons penser à des sujets comme le châtement de Marsyas par Apollon ou encore comme nous le suggère *Le Théâtre des Passions* (2011: 75), les scènes des douze travaux d'Hercule, qui comportent des tâches plutôt crues et violentes. Les peintres avaient donc la possibilité de montrer dans leurs œuvres ce qui ne pouvait être représenté sur scène au théâtre. Ainsi, la peinture agit à titre de complément au théâtre, dévoilant ce que la bienséance interdit au théâtre. La peinture se permet même, sans même s'inspirer directement du texte théâtral, de prendre certaines informations et d'y ajouter des éléments, ou encore d'illustrer une scène qui n'est pas dans la pièce.

### 2.3.2 Du théâtre à la peinture: Le sacrifice d'Iphigénie

Les représentations visuelles d'Iphigénie, autant pour la peinture que dans les arts graphiques, prennent toutes en très grande majorité pour sujet la scène du sacrifice. Ce choix est logique comme il s'agit du moment le plus dramatique de la pièce et donc le plus propice à produire un

---

<sup>11</sup> La peinture comporte aussi un lot de règles et de restrictions auxquelles sont assujetties les peintres. L'exemple de la controverse entourant l'Agamemnon dévoilé de Carle Van Loo est un bon exemple de litige pur cause d'éloignement des conventions établies. La liberté de la peinture dans ses sujets, au contraire du théâtre, s'explique par le fait que l'action n'y est pas produites en temps réel, et contemporain de celui du public. La peinture est représentation, le théâtre est présentation.

grand effet en peinture. Cette représentation de la scène est présente non seulement avec les tableaux des peintres illustrant l'histoire d'Iphigénie, mais également dans les frontispices accompagnant les textes de l'œuvre de Racine et qui constituent une source trop souvent négligée de références iconographiques. Plusieurs de ces gravures figurent dans les nombreuses rééditions de l'œuvre complet de Jean Racine au 18<sup>e</sup> siècle, comme *Iphigénie. Tome II* (figure 3), éditée en 1723 par Chéron et Vertue, *Iphigénie. Acte V* (figure 4) de Jean Massard et *Frontispice d'Iphigénie* (figure 5), par Jacques de Sèves et Jean-Jacques Flipart, gravée en 1760.

### 2.3.3 Le premier emprunt au théâtre: Le voile d'Agamemnon

Par ailleurs, on répertorie un emprunt de la peinture au théâtre dans la représentation du sacrifice d'Iphigénie qui a déjà été largement étudié. Le voile d'Agamemnon, tel que nous l'avons vu précédemment, provenait de l'Antiquité. L'œuvre de Timanthe est décrite par de grands auteurs de cette ère, tel Pline l'Ancien, comme suit:

« Pour en revenir à Timanthe, sa qualité principale fut sans doute son ingéniosité: en effet on a de lui une Iphigénie, portée aux nues par les orateurs, qu'il peignit attendant la mort, près de l'autel; puis, après avoir représenté toute l'assistance affligée - particulièrement son oncle -, et épuisé tous les modes d'expressions de la douleur, il voila le visage du père lui-même, dont il était incapable de rendre convenablement les traits. » (Pline l'Ancien 1950 : 68)

Bien que ces écrivains de l'Antiquité fassent état du grand génie de Timanthe, aucun d'eux ne mentionne que son voile d'Agamemnon est en fait un emprunt du peintre à la pièce de théâtre *Iphigénie à Aulis* d'Euripide (2001), fait qui était reconnu aussi tôt, selon Jennifer Montagu (1994: 306) qu'à la fin du 16<sup>e</sup> siècle. Lors de la scène décrivant la mise en branle du sacrifice, on retrouve un passage faisant directement référence au motif. « Quand le roi Agamemnon aperçut sa fille qui, marchant au supplice, pénétrait dans le bois, il poussa un gémissement. Détournant la tête, il versait des larmes, le manteau tendu devant les yeux. » (Euripide 2001 : 764). Cette particularité est soulignée par plusieurs auteurs (Montagu 1994: 306; Dowley 1968; Comte de Caylus 1757), et il s'agit d'une information connue depuis plusieurs siècles. Bien qu'il existe de nombreuses variations quant à l'aspect du personnage d'Agamemnon, ainsi que le montre Francis Dowley (1968) dans son article, c'est la représentation du roi recouvert de son manteau ou d'un voile qui fixe la norme.

Le voile d'Agamemnon restera également dans l'actualité dans le traitement que le 18<sup>e</sup> siècle réserve au sacrifice d'Iphigénie dans la controverse entourant le *Sacrifice d'Iphigénie* de Carle Van Loo. Le peintre représente Agamemnon à visage complètement découvert, sans aucune trace du voile instauré par Timanthe. Dans les mois qui suivent, on assiste à Paris à une querelle entre les partisans et les détracteurs du peintre et de son tableau. Certains, notamment le Comte de Caylus, appuient le choix controversé de l'artiste et dévalue l'importance de Timanthe et du modèle antique. Dans son pamphlet *Description d'un tableau représentant le Sacrifice d'Iphigénie, peint par M. Carle-Vanlo* (1757), il souligne également l'emprunt fait par Timanthe et il soutient que le peintre ne traduit le passage d'Euripide dans son œuvre que pour masquer ses propres limitations techniques.

D'autres auteurs et penseurs se rangent plutôt dans le camp contraire et considèrent l'Agamemnon de Carle Van Loo inacceptable. Melchior Grimm, dans la *Correspondance littéraire* d'octobre 1757 parle de ce conflit et se place en opposition avec la position du peintre, mais surtout avec celle du Comte de Caylus, qu'il critique pour « l'indiscrétion de blâmer la pensée sublime de Timante [sic] » (Grimm 1829-1831: 177). D'autres commentateurs, comme Diderot, ne se classent pas catégoriquement dans l'un ou l'autre des camps. Ce dernier, dans une lettre adressée à Madame Riccoboni le 18 novembre 1758, s'exprime sur une alternative qu'il envisagerait au voile d'Agamemnon :

« Quelle tête que celle du père d'Iphigénie sous le manteau de Timante [sic]! Si j'avais eu ce sujet à peindre, j'aurais groupé Agamemnon avec Ulysse, et celui-ci, sous prétexte d'encourager et de soutenir le chef des Grecs dans un moment si terrible, lui aurait dérobé avec un de ses bras le spectacle du sacrifice<sup>12</sup>. Vanloo n'y a pas pensé. » (Diderot 1994: 140)

Il est également intéressant de noter que Diderot fait lui-même le lien entre la peinture et le théâtre dans sa lettre à Madame Riccoboni (ce qu'il fait d'ailleurs également dans l'ensemble de son œuvre, ainsi nous aurons l'occasion d'y revenir). Cette lettre, écrite à une actrice célèbre et dont le mari était le fils de Luigi Riccoboni, directeur de la Comédie-Italienne, traite principalement du théâtre et de sa théorie. Diderot utilise cependant l'exemple du sacrifice d'Iphigénie dans le médium de la peinture. Les mots qu'il utilise «[...] si j'avais à peindre [...] » ou

---

<sup>12</sup> Nous devons remarquer ici la différence entre la vision de Diderot et de celle des autres auteurs traitant du tableau de Van Loo. Alors que la tradition du commentaire du voile d'Agamemnon souligne la beauté de cette invention par le caractère irréprésentable du grand chagrin du souverain, Diderot semble penser que la visée de ce dispositif est de cacher au roi la scène du sacrifice de sa fille.

encore la mention de Carle Van Loo sont évocateurs de cette interchangeabilité des arts pour Diderot. La distinction entre théâtre et peinture demeure donc ici bien vague.

La fin de la controverse sur Carle Van Loo et son *Sacrifice d'Iphigénie* favorise la réinstallation du voile d'Agamemnon comme motif dominant dans le traitement de ce thème de l'époque. Bien que Johann Joachim Winckelmann mentionne dans ses écrits le tableau de Timanthe et de son tableau comme modèle du sacrifice d'Iphigénie, ce sera Gotthold Éphraïm Lessing, ainsi que le souligne Jennifer Montagu (1994), qui rendra sa prévalence au motif. Dans son essai *Laocoon, ou, Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, l'auteur mentionne le sacrifice d'Iphigénie dans les premières pages, qui touchent la représentation des expressions et des visages respectant le principe de la beauté :

[...] que faisait Timanthe? On connaît assez son tableau du sacrifice d'Iphigénie, où il peignit sur le visage des assistants les divers degrés de douleur qui convenaient à chacun d'eux, et voilà le visage du père, qui aurait dû en montrer le dernier degré. On dit là-dessus de biens belles choses; l'un veut que le peintre ayant épuisé tous les traits qui marquent la douleur dans les autres figures, ait désespéré de les dépasser dans celle d'Agamemnon; il a confessé par-là, dit un autre, que la désolation d'un père est inexprimable dans une pareille occasion. Pour moi, je ne vois ni l'impuissance de l'artiste ni celle de l'art. L'expression des traits du visage qui manifestent une affection se renforce avec l'affection même. Le dernier degré de celle-ci se montre au-dehors par des traits les plus énergiques, et rien n'est si facile à l'art que de les imiter. Mais les grâces ont mis à cet art des bornes que Timanthe connut parfaitement. Il savait que la douleur qu'Agamemnon devait ressentir comme père ne pouvait s'exprimer que par des contractions toujours hideuses. Il en suivit l'expression tant qu'elle permit encore la beauté et la dignité. Il eut bien voulu éviter la laideur: il eut bien voulu l'adoucir...Mais lorsque sa composition ne lui permit plus ni l'une ni l'autre, quelle autre ressource lui restait-il que le voile dont il s'est servi, que de laisser deviner ce qu'il n'osait peindre? En un mot, ce voile est un sacrifice que l'artiste fit à la beauté. Il montre, non pas, comment on peut porter l'expression au-delà des bornes de l'art, mais comment on doit la soumettre à sa loi suprême, à la loi de la beauté. (Lessing 2011 : 19-20)

L'endossement de Lessing démontre bien comment le motif est adapté aux valeurs esthétiques de son époque, bien que le transfert médial remonte à l'Antiquité. L'utilisation de cet exemple marque l'importance qu'il accorde au tableau de Timanthe, car il l'attache immédiatement à son argument principal autour de la statue du Laocoon. L'exemple du voile d'Agamemnon valide ainsi directement ce qu'il avance, c'est-à-dire que le visage calme de la statue (et non déformée par la douleur) est une représentation correcte et adéquate pour les arts de l'espace. Par ailleurs,

on peut également ressentir l'influence toujours présente du théâtre dans les écrits de l'auteur. Lessing, lui-même dramaturge, n'utilise probablement pas l'exemple de Timanthe sans connaître son origine théâtrale. Bien que le *Laocoon* parle principalement de la sculpture, de la peinture et de la poésie, son auteur y essaime plusieurs exemples directement tirés du théâtre (par exemple, dans un passage près de l'exemple du voile d'Agamemnon, il parle de l'expression de la souffrance en art, en utilisant du théâtre le personnage de Philoctète). Bien que jamais directement évoqués dans le passage sur Timanthe, le théâtre et ses liens avec les autres médiums de l'art sont omniprésents, et souvent reliés l'un à l'autre dans l'argumentaire de Lessing.

Nous pouvons donc dire que le voile d'Agamemnon est un enjeu très débattu de la production artistique du 18<sup>e</sup> siècle, mais également de la discussion esthétique entourant ces œuvres. On peut supposer facilement que d'autres éléments sont en jeu dans le transfert des motifs du sacrifice d'Iphigénie entre la peinture et le théâtre, car il s'agit d'un sujet où le moment le plus dramatique offre beaucoup de possibilités de représentation en peinture. Comme nous l'avons vu précédemment, la peinture, libre des contraintes de la bienséance qui restreint la présentation sur scène au théâtre, se concentre sur la représentation de scènes complémentaires à ce qui est fait au théâtre, soit en inventant de nouvelles scènes à partir du texte, soit en imaginant un événement que la pièce ne rend accessible que par la relation indirecte d'un témoin. C'est un procédé bien connu, et dont plusieurs tableaux célèbres en font usage. Nous pouvons citer en exemple *Le serment des Horaces* (1784) de Jacques-Louis David ou le thème de la mort d'Ophélie, dont le tableau de John Everett Millais (1852). La première œuvre montre un sujet tiré de la tragédie *Horace* de Corneille. Bien que la pièce raconte l'histoire du combat des Horaces et des Curiaces, il n'y a aucune scène de serment. David s'est donc inspiré de la pièce de Corneille pour peindre une nouvelle scène qui s'intègre parfaitement dans le récit. La mort d'Ophélie représente un épisode d'*Hamlet* de Shakespeare, qui comme dans *Iphigénie*, se déroule hors champ pour ensuite être rapporté sur scène. Les nombreux tableaux sur ce thème montrent une scène présente dans la pièce par le seul récit indirect de la reine Gertrude. Une telle mise à vue de ce qui n'est pas littéralement montré dans le théâtre est particulièrement intéressante dans le cas d'Iphigénie, car la scène du sacrifice n'est évidemment jamais montrée au théâtre. Chez Euripide et Racine, nous avons donc une description des faits, des lieux et des événements entourant le sacrifice, sans le voir directement. Dans *Iphigénie en Aulide* de Gluck, tel que nous l'avons vu, on passe bien plus près de voir le sacrifice sur scène. Le cortège du sacrifice s'ébranle devant les spectateurs (avec

un changement de décor pour montrer l'autel), mais n'arrive jamais à sa destination puisqu'il est interrompu par Diane, qui renonce au sacrifice. L'opéra, qui advenant tardivement dans le 18<sup>e</sup> siècle, offre donc un visuel du sacrifice plus concret que son prédécesseur, mais n'offre tout de même aucune représentation du dénouement tel que représenté dans la sphère plastique. Il est également important de noter que l'opéra de Gluck, bien qu'il montre le début du sacrifice, ne va même pas jusqu'au coup de couteau porté par Calchas à Iphigénie, ce que le récit raconté chez Racine fait, par l'entremise d'Ériphile. Le théâtre laisse donc le spectateur imaginer cette scène. Ce qu'offrent les représentations du sacrifice d'Iphigénie en peinture, c'est bel et bien le dénouement attendu du rituel, qui n'est jamais donné à voir au théâtre.

#### **2.4.1 Les transferts interartiaux du sacrifice d'Iphigénie**

L'intermédialité, ou plutôt l'interartialité, est donc bien présente dans le motif du sacrifice d'Iphigénie. Comme nous l'avons vu précédemment, nous croyons donc que pour la présente étude du sacrifice d'Iphigénie, nous devons davantage parler de l'interartialité de Walter Moser (2007) que d'intermédialité, bien que les deux concepts ne soient pas mutuellement exclusifs.

L'interartialité entre l'écrit et le visuel est ainsi déjà présente dans la sphère du théâtre et se remarque simplement en cherchant les recueils ou œuvres complets de dramaturges. Dans le cas de Jean Racine et d'*Iphigénie*, les volumes regroupant ses pièces de théâtre contiennent de nombreux frontispices gravés qui accompagnent le texte. Déjà, dans ces recueils théâtraux se dessine cette idée de complémentarité, qui tend à représenter visuellement ce qui n'est pourtant pas visible sur scène.

L'interartialité dans le thème du sacrifice d'Iphigénie peut être envisagée selon deux différentes catégories. La première se définit par des éléments intrinsèques au texte de la pièce. Ce sont les éléments narratifs de l'histoire de la pièce de théâtre ou l'opéra, ainsi que les éléments descriptifs de la didascalie. Il s'agit donc de tout ce qui peut être lu dans le texte de la pièce. La deuxième catégorie se retrouve dans les éléments extrinsèques au texte, et ce qui touche en particulier les acteurs. On retrouve dans cette section tout ce qui a attiré aux costumes, aux décors, à la gestuelle ou encore aux jeux des acteurs. Bref, tout ce qui n'est pas perceptible à la seule lecture du texte de la pièce. Ainsi nous pouvons tenir compte des échanges interartiaux dans ces deux registres du spectaculaire, soit l'écrit et le visuel.

### 2.4.1 L'intervention de Diane

Un premier élément d'intermédialité, autant dans les gravures des frontispices que dans les peintures est la présence de la déesse Diane dans la composition. Comme nous l'avons vu précédemment, la pièce d'Euripide met en scène la substitution de la biche pour Iphigénie, sans faire apparaître la déesse auprès de l'autel. Un grand éclat de lumière se produit et lorsqu'il s'éteint, la foule découvre la biche mourante à la place de la princesse. Son intervention est supposée par ceux qui ont assisté à la scène, ainsi que le mentionne le messager à Clytemnestre. Chez Racine, Diane apparaît au-dessus de l'autel, au moment où Ériphile se poignarde, complétant le sacrifice. « Jusqu'au bûcher Diane est descendue, [...] » (Racine 2004: 178). C'est également le cas chez Gluck, la déesse se révèle directement sur scène. Les gravures de frontispices restent fidèles à la pièce de théâtre, montrant Ériphile dans l'action de se poignarder, avec Diane survolant la scène. Seule la gravure de Jean Massard ne représente pas la déesse, car dans l'image, le sacrifice est déjà réalisé. Ériphile gît au sol alors qu'Agamemnon, soulagé, prend sa fille dans ses bras.

Les représentations peintes sont légèrement différentes. On y voit la biche, qui est soit amenée par Diane, soit déposée sur l'autel alors que la déesse enlève Iphigénie. On assiste alors à un amalgame du texte d'Euripide et celui de Racine à travers la peinture. L'image est ramenée à son dénouement antique, où la biche remplace Iphigénie, mais s'y rajoute la présence de la déesse de la chasse dans le tableau. Nous pouvons supposer une influence conjointe d'Euripide<sup>13</sup> et de Racine dans la peinture française du 18<sup>e</sup> siècle. Bien plus qu'une transposition iconographique, l'apparition de Diane en peinture ne fait pas seulement reprendre le motif de la déesse et la permuter dans le tableau. Le théâtre, par souci de bienséance ou par d'autres contraintes matérielles liées aux coûts des dispositifs scéniques, ne montre pas la divinité alors qu'elle est indispensable pour le récit. La peinture, comme nous aurons l'occasion de le voir à plusieurs reprises au cours du prochain chapitre, s'exerce à dépeindre ce que le théâtre ne peut dévoiler. Elle reprend Diane dans le texte, mais s'assure que celle-ci, ainsi que ce qui lui est propre, comme

---

<sup>13</sup> Bien qu'il nous soit difficile de déterminer avec précision de quand la première traduction française d'Euripide, l'ouvrage *La France littéraire, ou dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France* nous apprend que des traductions d'Euripide étaient en circulation au 18<sup>e</sup> siècle, en particulier une traduction de Pierre Prévost datant de 1786-1787 (1835: 339), ainsi qu'un texte comparant l'Iphigénie d'Euripide et celle de Racine en 1733 (1835: 428). De plus, la Bibliothèque nationale de France détient un manuscrit d'une traduction d'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide datant d'entre 1601 et 1700.

la nuée apparaissant à sa descente vers l'autel, est visible et immanquable pour le spectateur. Les arts visuels offrent donc l'opportunité de pleinement réaliser le rôle de la divinité dans l'action du sacrifice d'Iphigénie, alors que dans le texte, Diane est reléguée au récit indirect ou aux paroles du devin Calchas.

#### 2.4.2 Les costumes

Nous pouvons ensuite nous attarder sur les costumes des personnages, puisqu'ils contribuent également à la dimension intermédiaire de l'échange, ne serait-ce que par la description des personnages dans la pièce. Comme nous l'avons relevé dans le chapitre précédent, chez Racine, plusieurs accessoires typiques du sacrifice sont présents, comme la couronne de fleurs ou encore le bandeau allant sur les yeux de la victime. Ce sont certainement des objets qui sont parfois dépeints dans les représentations plastiques du mythe, et pourraient davantage tenir du texte que ne le font les costumes. Par exemple, *Le Sacrifice d'Iphigénie* de François Perrier (figure 6), datant du 17<sup>e</sup> siècle, présente une Iphigénie dont les yeux sont cachés par un bandeau blanc. De plus, on peut examiner les dessins faits des costumes spécifiques d'*Iphigénie* et *Iphigénie en Aulide*. Les actrices portaient ce type de costume autant dans *Iphigénie* qu'à l'opéra dans *Iphigénie en Aulide*. Les maquettes de costume chez Gluck, *Costume du chœur des peuples Scythes* (figure 7), *Mlle Peslin Esclave dans Iphigénie* (figure 8), et *Iphigénie* (figure 9), réalisées par Louis-René Bouquet en 1774, attestent, comme on l'a dit précédemment, de l'utilisation de vêtements contemporains de la représentation et non de costumes antiques pour les rôles féminins. La seule différence avec les costumes chez Racine réside dans les robes plus courtes qui laissent voir les pieds des actrices<sup>14</sup>. Les costumes des acteurs sont sensiblement plus intéressants. Comme nous l'avons constaté avec la gouache *Brizard, Lekain: Agamemnon, Achille (Iphigénie en Aulide, Racine)* (figure 2), les costumes des personnages masculins, comme chez Agamemnon et Achille, ils sont moins contemporains que celui des actrices. On peut discerner une certaine « Antiquité de fantaisie » à travers leurs armures, casques et sandales. Les acteurs portent des habits de guerriers, avec les accessoires appropriés comme des épées, reflétant leur position ainsi que la raison de leur expédition à Troie. Ils portent donc des attributs facilement reconnaissables, tout comme leur gestuelle. Une autre image d'Agamemnon, également réalisée par Fesch et Whirsker vers 1770, *Brizard : Agamemnon (Iphigénie en Aulide, Racine)* (figure

---

<sup>14</sup> Cette différence des costumes de l'opéra de Gluck est sans doute dûe au fait que les acteurs, particulièrement les membres du chœur, évoquant le théâtre antique grec, effectuaient plusieurs danses entre les scènes du spectacle.

10), montre l'acteur sans casque, dans un costume similaire à celui de la gravure précédente. Il est également intéressant de noter que par les vêtements portés par les acteurs, des couleurs précises semblent être attribuées aux personnages, soit rouge pour Agamemnon et bleu pour Achille.

### 2.4.3 Les décors

Le décor se révèle un terrain de comparaison interartiale à travers plusieurs éléments. *Iphigénie* nous offre à travers ses didascalies une petite indication que ce qu'aurait pu être le décor sur scène ou du moins à quoi il ressemble dans le récit. L'histoire d'Iphigénie se passant dans le camp grec d'Aulide, on relève tout au long du texte des mentions sur les tentes, particulièrement la tente d'Agamemnon. Chez Gluck, une description précise de l'allure de la scène au moment même du sacrifice est disponible grâce à la didascalie du début de l'acte. « Le théâtre représente le rivage de la mer, sur lequel on voit un autel. Iphigénie est à genoux sur la marche de l'autel, derrière lequel se tient le grand-prêtre, les bras étendus vers le ciel, le couteau sacré à la main. Les Grecs en foule occupent les deux côtés du théâtre. » ( Opéra de Lyon 1990 : 41 ) *Iphigénie en Aulide* nous donne donc directement une image de la scène, ou des lieux dans lesquels se passe l'histoire, ainsi que de la disposition des personnages dans l'espace, sans même avoir à regarder ce qui était sur la scène. Chez Racine, il y a également quelques indications dans le texte, mais aucune didascalie ne nous permet d'imaginer l'autel du sacrifice. Nous pouvons entrevoir quelques indices du décor dans le texte par la mention du camp grec, de la tente d'Agamemnon où une grande partie du récit se déroule, ou de l'autel avec un bûcher enflammé et au-dessus duquel flotte Diane sur une nuée. Malheureusement, il ne reste plus de maquettes de décor d'*Iphigénie* datant du 18<sup>e</sup> siècle parmi les archives de la Comédie-Française, que nous avons consultées<sup>15</sup>. Nous pouvons cependant avoir une impression générale du décor en examinant des maquettes provenant d'une autre époque. La Comédie-Française possède un ensemble de maquettes de décor, désigné par le nom commun de *Iphigénie en Aulide* . : *le camp d'Agamemnon*, et datant de 1822 montrant tout le camp grec dans lequel l'intrigue d'*Iphigénie* est jouée. On peut y reconnaître dans l'une des images la tente d'Agamemnon (figure 11), dont un pan est relevé probablement pour laisser les personnages entrer et sortir. Nous pouvons également voir sur une autre maquette (figure 12) plusieurs bateaux amarrés en rang. Il s'agit des navires grecs,

---

<sup>15</sup> La visite des Archives de la Comédie-Française a été réalisée durant un séjour à Paris du 07 au 14 janvier 2014. Nos remerciements à la Comédie-Française de leur accueil et de leur aide dans cette recherche pour des traces graphiques des représentations d'*Iphigénie* de Jean Racine.

mentionnés chez Euripide, Racine et Gluck, et qui sont immobilisés à cause de la malédiction empêchant la venue des vents favorables.

Maintenant que nous avons vu les divers éléments du théâtre pouvant influencer la peinture du Sacrifice d'Iphigénie, il est nécessaire d'incarner ces points par l'analyse des œuvres retenues pour ce mémoire. Le prochain chapitre passera en revue 4 œuvres picturales réalisées entre 1735 et 1798. Elles proviennent de la main d'artistes connus, comme Carle Van Loo, ou d'autres plus obscurs comme Jean-Baptiste François Désoria. Ces quatre tableaux comportent quelques points communs dans la mise en œuvre d'une interartialité théâtre-peinture, ainsi que quelques différences significatives. Ce sera donc le principal point à l'étude dans le troisième chapitre.

## CHAPITRE 3 : ÉTUDE DE CAS: LES TABLEAUX DU SACRIFICE D'IPHIGÉNIE

Après l'étude de la relation texte-théâtre et théâtre-peinture, nous verrons maintenant ces relations interartiales telles qu'elles se jouent dans quatre tableaux représentant le sacrifice d'Iphigénie. Cet exercice sera précédé d'une brève présentation de chaque œuvre. Par ces quatre différents exemples, nous étudierons plusieurs aspects déjà discutés dans le précédent chapitre, soit comment ces œuvres picturales entretiennent avec le théâtre des liens interartiaux. Nous commencerons par divers éléments comme la représentation explicite ou non du sacrifice, les décors, les costumes et les personnages, les accessoires et le public pour ensuite terminer par le caractère dramatique de ces œuvres et comment il est exacerbé par ses transferts interartiaux. Les premiers éléments d'analyse viendront ainsi aider à cette dernière démonstration.

### **3.1 Sélection des cas: *Sacrifice d'Iphigénie***

Les œuvres qui seront étudiées proviennent toutes de peintres travaillant en France, durant le 18<sup>e</sup> siècle. En plus de provenir de quatre artistes, elles ont également des dates de création diverses et présentent un intérêt variable pour la postérité de l'histoire de l'art. Nous aurons ainsi un petit panorama de ce qui se réalise en peinture durant le 18<sup>e</sup> siècle autour du sacrifice d'Iphigénie. Nous avons sélectionné pour cette étude, des tableaux du thème que nous pouvions recenser avec certitude par leur date et leur auteur, bien qu'il existe d'autres représentations du sacrifice au 18<sup>e</sup> siècle. Par exemple, le catalogue des collections des Musées de France, *La Joconde* (n.d.), liste plusieurs *Sacrifice d'Iphigénie* outre nos œuvres sélectionnées, sous forme d'esquisses, de gravures, de peintures décoratives et de tableaux anonymes. Nous y retrouvons également une tapisserie du sacrifice (1733-1736) dont l'auteur du modèle est Antoine Coyvel.

#### 3.1.1 François Le Moyne (1728)

La première œuvre a été exécutée en 1728 par François Le Moyne. Son *Sacrifice d'Iphigénie* (figure 13) est un tableau d'une certaine importance dans la carrière de l'artiste, dont elle marque la période de maturité. Le catalogue raisonné *François Le Moyne and his generation, 1688-1737* mentionne qu'il s'agit d'une commande privée à laquelle nous devons l'une des meilleures

interprétations du mythe d'Iphigénie effectuées durant ce siècle (1984: 43) et que l'on considère comme l'un de ses plus beaux tableaux de chevalet (1984 : 111). *Le Sacrifice d'Iphigénie* de François Le Moyne se trouve aujourd'hui dans une collection privée portugaise<sup>16</sup>, alors qu'une esquisse du tableau est conservée dans la ville française de Lille. La scène se passe en retrait du camp des Grecs, dont les tentes sont visibles dans la partie supérieure du tableau. Le groupe central, composé du devin Calchas, d'Iphigénie et de Diane, est entouré par une foule de personnages. Parmi ceux-ci se détachent Agamemnon, assis à la gauche le visage enfoui dans sa cape, et Clytemnestre, à la gauche de son mari, qui est en train de s'évanouir dans les bras de ses suivantes. Diane, entourée d'une nuée, tient Iphigénie par le bras gauche, alors que du droit, elle dépose une couronne de fleurs sur le cou de la biche assise sur l'autel. Le devin la regarde d'un air incrédule, les bras écartés, le droit tenant le couteau du rituel au-dessus de la flamme.

### 3.1.2 Carle Van Loo (1757)

Le deuxième tableau représentant le mythe d'Iphigénie et examiné dans ce chapitre s'avère le plus connu de nos quatre exemples. Réalisé en 1757, après la commande du roi prusse Frédéric II deux ans auparavant, il était destiné à la décoration du Salon de marbre du Nouveau Palais (Chavanne 2011: 94). La controverse qu'il engendra, et que nous avons évoquée au précédent chapitre, contribue encore à sa renommée actuelle. *Le Sacrifice d'Iphigénie* de Carle (aussi connu sous le nom de Charles-André) Van Loo (figure 15) est également un tableau de bonne envergure dans la production artistique de ce peintre. Le fait que l'œuvre soit une commande royale donne un prestige à ce tableau. De plus, Carle Van Loo est certainement le peintre le plus connu de nos jours parmi les artistes dont les œuvres sont à l'étude dans ce chapitre. Ce tableau fut discuté peu après sa création, notamment par le Comte de Caylus, Melchior Grimm et Denis Diderot, mais aussi plus récemment, par plusieurs historiens de l'art, comme Francis H. Dowley (1968), Henry Fullenwider (1989) ou encore Jennifer Montagu (1994). L'œuvre, acheminée à son commanditaire après son exposition au Salon de 1757, se trouve aujourd'hui dans un des palais de Frédéric II, Sans-Souci, dans la ville allemande de Potsdam. Dans le tableau, il y a encore une fois l'autel au centre du tableau, avec Iphigénie assise sur l'autel. À sa gauche figure Agamemnon,

---

<sup>16</sup> Très peu d'images de l'œuvre sont disponibles, du fait de sa localisation dans une collection privée. La reproduction étudiée dans le cadre de ce chapitre provient du catalogue raisonné *Le Moyne and His Generation, 1688-1737*, qui montre seulement l'œuvre en noir et blanc. L'esquisse (fig. 14), que l'on retrouve dans la base de données des musées français a été utilisé entre autres afin de voir la mise en jeu des couleurs.

le dos tourné à sa fille, le visage dévoilé et se tenant dans un geste de supplication, les yeux vers le ciel, alors qu'à la droite se tient Calchas, couteau à la main, s'apprêtant à frapper Iphigénie. Au-dessus de l'autel vole Diane, qui semble tout juste avoir déposé la biche sur l'autel. Plus en périphérie de ce groupe, où l'on retrouve plusieurs soldats, la foule assiste à la scène. À la gauche se tient encore ici Clytemnestre, qui s'évanouit dans les bras de plusieurs personnages, dont un soldat en bleu. À l'arrière des personnages, le décor montre un espace ouvert sur l'eau, un bâtiment à la gauche et une rangée de navires à la droite.

### 3.1.3 Jean-Bernard Restout (1760)

Le troisième tableau à l'étude a été réalisé quelques années après celui de Carle Van Loo, soit en 1760, mais il est dû à un artiste moins connu que ce dernier. *Le Sacrifice d'Iphigénie* de Jean-Bernard Restout (figure 16), fils du peintre Jean II Restout, est l'une des quelques œuvres connues de nos jours du peintre. Selon S.J. Turner (n.d.), Restout aurait gagné le Prix de Rome en 1758 et a été reçu par l'Académie en 1765. L'exécution de ce *Sacrifice d'Iphigénie* se placerait donc après sa période d'apprentissage, mais avant sa réception par l'Académie et donc la maturité de sa carrière. L'œuvre est exposée au Musée départemental Georges de la Tour, dans la ville française de Vic-sur-Seille. Dans ce tableau, l'autel est aussi disposé au centre, et Iphigénie est assise devant, les bras ouverts le long de son corps. Le devin Calchas est penché au-dessus d'elle, couteau à la main. Sa tête est relevée et il regarde Diane dans son imposante nuée, qui l'interpelle en le touchant du bras droit, et du gauche, elle désigne la biche qui est déjà déposée sur l'autel. À la gauche du tableau se trouve le reste de la foule, avec Agamemnon assis, le visage couvert dans un voile et Clytemnestre, qui encore une fois s'évanouit dans les bras de ses suivantes. À l'arrière, il n'y a pas vraiment de décor visible, mais à sa place la foule s'étend à l'horizon, et la présence de soldats, représentés par les lances qui s'élancent vers le ciel.

### 3.1.4 Jean-Baptiste François Désoria (1798)

Le dernier tableau que nous considérerons dans ce chapitre est le fait d'un peintre moins connu. Jean-Baptiste François Désoria peint *Le Sacrifice d'Iphigénie* (figure 17) à la clôture du siècle, en 1798. Il s'agit donc de notre œuvre la plus tardive. *Le Sacrifice d'Iphigénie* figure dans le *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours* (1924: 254) comme l'une des deux seules œuvres de Désoria. On peut

donc considérer qu'il est question d'une œuvre plutôt célèbre de son temps. Le dictionnaire note également qu'il fut l'élève de Jean-Bernard Restout, lui-même auteur d'un *Sacrifice d'Iphigénie*. Le tableau de Jean-Baptiste François Désoria est maintenant conservé au Musée d'Art et d'Histoire Baron Gérard, dans la ville française de Bayeux. Dans ce tableau, aux couleurs plus sombres que les précédents, l'autel se place davantage à la gauche du tableau. Iphigénie est également de ce côté, dans la partie supérieure, assise sur l'importante nuée de Diane, qui est à côté d'elle, devant un char. Sur la terre ferme, Agamemnon occupe l'espace à la droite de l'autel. Agenouillé, il regarde ailleurs que vers le prétendu sacrifice de sa fille, vers le ciel. Des personnages se bousculent à l'avant de l'autel, alors qu'à l'arrière, Calchas observe l'apparition de Diane, d'un air ébahi, et tient le couteau près de son corps. Le reste de la foule des Grecs affiche un air tout aussi surpris. Outre l'autel, on ne discerne pas vraiment de décor, car la nuée de Diane prend une grande partie de l'espace inoccupé par les personnages.

### **3.2. Les manifestations de l'interartialité dans les œuvres peintes du sacrifice d'Iphigénie**

L'analyse des œuvres sera faite, par un souci de clarté et de rigueur, en séparant chaque aspect du théâtre et en les abordant individuellement. Ainsi, les quatre tableaux seront discutés lors de l'argumentation de chaque élément d'étude, qui nous le rappelons sont comme la représentation explicite ou non du sacrifice, les décors, les costumes et les personnages, les accessoires, le public et le caractère dramatique. Les œuvres seront utilisées afin d'exemplifier chaque aspect, ou pour élaborer sur ce qu'elles amènent de nouveau à des transferts interartiaux.

#### **3.2.1 La représentation du sacrifice**

Avant de passer à l'analyse des divers aspects du corpus, nous devons nous attarder sur la représentation même du sacrifice dans ces tableaux. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la peinture du sacrifice d'Iphigénie suit le dénouement d'Euripide, où Iphigénie est remplacée à l'autel par une biche. Alors que la substitution de la jeune fille pour l'animal est supposée dans le texte antique, celle-ci est clairement indiquée dans tous les tableaux à l'étude. Diane est explicitement représentée arrêtant le sacrifice, et déposant la biche sur l'autel. Le choix de la représentation de ce dénouement par les artistes s'explique par son aspect plus spectaculaire visuellement, que le dénouement de Racine. L'apparition miraculeuse de la déesse et son enlèvement d'Iphigénie sont beaucoup plus captivants que le simple suicide d'Ériphile. Dans cette

version peinte du sacrifice, Calchas, en charge de porter le coup fatal à Iphigénie, interagit souvent avec elle, comme c'est le cas dans le tableau de Le Moyne et Van Loo, où il la regarde directement. Chez Jean-Bernard Restout, la déesse arrête physiquement le devin en posant sa main sur son bras tenant la lame. Ce n'est pas sans rappeler un autre sacrifice de la tradition figurative, à savoir le pendant chrétien d'Iphigénie, soit le sacrifice d'Isaac, dont la mise à mort est également arrêtée par une intervention divine. Dans les tableaux représentant cette histoire, l'ange est toujours montré interrompant, parfois aussi par le geste de la main sur le bras, Abraham dans le geste meurtrier qu'il porte à son fils. Nous devons également souligner que le sacrifice d'Isaac se fait dans un complet isolement des protagonistes. Après avoir reçu de Dieu l'ordre de sacrifier son fils unique, Abraham s'isole avec son enfant au sommet d'un mont pour effectuer le sacrifice. La scène se passe donc loin de la civilisation et de la foule, avec comme seuls participants Abraham et Isaac, et éventuellement l'ange envoyé pour arrêter le rituel. Alors que le sacrifice d'Isaac dépeint les protagonistes dans un cadrage resserré et avec une emphase particulière sur l'ange arrivant, le sacrifice d'Iphigénie est représenté fort différemment. Prenant place devant une grande foule, dans un lieu moins isolé que chez son pendant judéo-chrétien, l'événement du sacrifice d'Iphigénie est une affaire grand public. Ceci confère donc un aspect plus théâtral à ce rituel, comme il est performé devant et avec l'aide d'un public. Nous pourrions même dire qu'il s'agit d'une mise en abîme, du théâtre dans le théâtre. Avec ces spectateurs, l'émotion est à son comble, alors que dans plusieurs tableaux, comme chez Le Moyne, les personnages ne rendent pas compte du sauvetage d'Iphigénie et agissent comme si elle était toujours près de la mort. Il en va de même pour Agamemnon, dont la représentation, qu'il soit voilé ou non, le montre toujours inconscient du revirement de situation. Nous reviendrons à ce personnage, ainsi qu'à d'autres, plus tard. Quoi qu'il en soit, l'acte du sacrifice d'Iphigénie n'est jamais pleinement montré dans la peinture, bien que les peintres aillent plus loin que les récits théâtraux du 18<sup>e</sup> siècle. Amenée à l'autel par l'armée grecque, Iphigénie ne passe jamais près du couteau, grâce à l'intervention d'Achille, qui chez Racine et Gluck, perturbe la cérémonie. Chez le premier, Ériphile, la vraie victime désignée du sacrifice, s'enlève la vie, le tout raconté sur scène par un témoin de l'événement, alors que chez l'autre, la bataille entre les soldats grecs et les Thessaliens est interrompue par Diane, qui annule le sacrifice. La peinture montre également le moment salvateur pour Iphigénie, mais alors qu'elle est sur le point d'être égorgée. Dans les

tableaux où Iphigénie n'est pas encore suspendue dans les airs, soit celui de Van Loo et de Restout, la proximité du couteau à la princesse est facilement observable.

### 3.2.2. Les costumes et personnages

Ensuite, les costumes portés par les différents personnages des tableaux offrent quelques observations intéressantes pour la problématique des rapports entre le théâtre et la peinture, malgré qu'à l'époque les habits de scènes ne soient pas spécifiquement conçus pour chaque pièce. Des comparaisons directes entre le vêtement du personnage au théâtre et celui de la peinture ne sont donc pas possibles. Iphigénie porte cependant du blanc dans tous les tableaux à l'étude, ce qui concorde avec son caractère et son attitude, particulièrement dans *Iphigénie* de Racine. Selon Sabine Gruffat (2004: 162) l'Iphigénie de Jean Racine est reconnue pour sa « vertu sublime » ainsi que son sentiment de piété et d'obéissance, ce que souligne également en partie Diderot dans sa lettre à Sophie Volland du 6 novembre 1760 : « Gardez-vous bien d'attaquer le caractère d'Iphigénie. Sa résignation est un enthousiasme de quelques heures. [...] elle en éprouve bien quelques-uns, mais toujours tempérés par la douceur, le respect, la soumission, l'obéissance. » (Diderot 2010: 215) Bref, les qualités vertueuses d'Iphigénie sont bien soulignées par son vêtement blanc, signe de pureté et d'innocence. Sa simple robe blanche<sup>17</sup>, plutôt anti-théâtrale, qui est parfois davantage un drapé, comme chez Désoria, souligne beaucoup mieux son caractère que ce que les robes chargées contemporaines des actrices, comme celles représentées dans les dessins de Whirsker et Fesch, pourraient montrer. Il y a donc davantage une transposition du caractère d'Iphigénie et de sa virtuosité, que d'un costume de scène. On peut également souligner que son vêtement blanc est approprié à son statut de sacrifiée, le blanc étant aussi un signe de virginité, une caractéristique habituelle des victimes de sacrifice<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Le vêtement d'Iphigénie dans ces tableaux est en quelque sorte une exception, car il ne s'agit ni d'une reprise des costumes théâtraux, ni d'une reproduction de vêtements contemporains. Nous pourrions penser que cette robe drapée blanche pourrait provenir de la mode de la chemise ou gaulle, lancée par Marie-Antoinette à la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Caroline Weber, dans son ouvrage *Queen of Fashion : What Marie-Antoinette wore to the Revolution* (2006), expose la transformation graduelle des vêtements de la reine, lors de son établissement au Petit Trianon, allant vers une esthétique simplifiée et déchargée, inspirée par la littérature pastorale et Jean-Jacques Rousseau. Mais ce n'est que durant l'été de 1780 (2006: 184) que Marie-Antoinette adopte la gaulle comme vêtement favori, et ce ne sera qu'en 1783 que surviendra la controverse au Salon au sujet du tableau *La reine en gaulle* d'Elizabeth Vigée-Lebrun. Cette mode est donc trop tardive pour tous les tableaux à l'étude sauf celui de Désoria, mais dont la date post-révolutionnaire de 1798 ne pointe pas vers un emprunt aux modes vestimentaires de la reine.

<sup>18</sup> La blancheur de la victime est également une caractéristique retrouvée dans le sacrifice animal des Grecs. Tel que le souligne *La cuisine du sacrifice en pays grec*, on prend souvent comme victime des animaux blancs, comme les moutons (1979: 280). Le dépeçage de la bête est aussi l'occasion de porter une attention particulière aux éléments

On ne peut passer outre Agamemnon et son costume, bien documenté par Fesch et Whirsker dans trois dessins différents (figure 1, figure 2 et figure 10). Ces œuvres montrent bien le type de costume « d'Antiquité de fantaisie » attribué non seulement à ce personnage, mais également à Achille. Ce qui ressort le plus est le vêtement principal, qui ressemble à une armure, les sandales et le casque à grandes plumes. Il est également intéressant de noter que la couleur rouge est attribuée à Agamemnon, alors, que dans le dessin représentant ce dernier et Achille (figure 1), l'habit du jeune guerrier est bleu. Dans les tableaux, les habits des quatre Agamemnon ne sont pas tous uniformes et comportent quelques différences. Chez Le Moyne, le roi de Mycènes est peint la tête enfouie sous son voile, à gauche de l'autel et aux premières loges parmi la foule. Bien que sa cape soit drapée sur son corps et cache une grande partie de son habit, des traces d'une armure similaire au dessin de Fesch sont visibles, notamment sur son épaule. Également, les sandales qui sont similaires aux dessins du théâtre. Il n'est toutefois pas casqué. L'Agamemnon de Carle Van Loo, réalisé en 1757, est très semblable à son homologue du théâtre, que Fesch et Whirsker ont immortalisé sur papier vers les années 1770. Agamemnon est bien visible, de la tête aux pieds, sans voile qui obstrue son corps et son visage, car le roi représenté chez Van Loo ne suit pas la tradition de Timanthe. Tout ce qu'il y a dans les dessins de Fesch et Whirsker se retrouve chez cette représentation du roi : la cuirasse et la tunique qui semblent vaguement romaines, les sandales hautes et même le casque orné des grandes plumes sur son dessus. Également, la couleur rouge y fait son apparition, dans la cape d'Agamemnon qui drapait le haut de son corps. La ressemblance entre ces deux personnages, celui de Carle Van Loo et de Fesch et Whirsker, est si près qu'il serait possible qu'il y ait un lien entre les deux. Étant donné que le tableau fut fait avant les dessins de l'acteur et la notoriété du *Sacrifice d'Iphigénie* de Van Loo, nous supposons que le costume de scène du roi est inspiré du tableau du peintre ou que du moins une idée générale du roi et de ses apparats existe et circule entre la peinture et le théâtre. Nous pouvons également remarquer que dans ce tableau se trouve un autre soldat, derrière Agamemnon et qui semble soutenir Clytemnestre qui s'effondre. Il porte un habit et un casque similaire à ceux du souverain, mais en bleu. Le costume et la couleur de celui-ci rappellent l'habit d'Achille tel que montré dans le dessin de Fesch et Whirsker (figure 1). Les autres soldats, à la droite du tableau, sont pareillement en rouge, la couleur semble donc distinguer le soldat de gauche des autres. Il est

---

blancs de la carcasse : les os blancs de l'animal qui sont l'offrande brûlée dans le sacrifice alimentaire ou encore la couche de graisse sous la peau (1979: 37).

intéressant de noter que, autant chez Racine que chez Gluck, Achille joue le rôle de champion pour Iphigénie et Clytemnestre, et s'engage auprès de la mère à protéger sa fille, défiant son supérieur, Agamemnon. Dans le tableau de Van Loo, il supporte physiquement la reine, pour peut-être rappeler le support qu'il offre à celle-ci au théâtre contre son mari et le sacrifice. Il n'y a pas d'autres distinctions pour pouvoir noter s'il s'agit d'Achille<sup>19</sup>, mais il semble tout de même, comme l'Agamemnon de ce tableau, y avoir un certain parallèle avec leur représentation au théâtre. L'Agamemnon de Jean-Bernard Restout rappelle aussi la maquette de costumes d'*Iphigénie*, quoique la similarité est moins frappante que dans le tableau précédent. Un point particulier à ce roi de Mycènes est sa couronne, ce que l'Agamemnon du dessin du théâtre et les œuvres de Le Moyne et Van Loo ne partagent pas. Cet accessoire dénote cependant clairement le statut de roi d'Agamemnon, et même de « roi des rois », épithète lui étant attribuée, car il est le chef de la coalition achéenne dans l'expédition vers Troie. Cette distinction physique qu'offre la couronne n'est pas nécessaire dans le texte de la pièce, car ces titres accordés à Agamemnon sont souvent mentionnés, par exemple lorsque les personnages s'adressent à lui. La couronne sert donc d'indicatif et pallie l'absence de parole si caractéristique à la peinture. Le voile avec lequel il se cache le visage est encore une fois rouge. En dernier lieu, le tableau de Jean-Baptiste François Désoria montre également Agamemnon la tête ornée d'une couronne. Sa cape est bleue, mais la couleur rouge se retrouve quand même dans son vêtement. Tout comme l'Agamemnon de Carle Van Loo, celui représenté dans le *Sacrifice d'Iphigénie* de Désoria ne se cache pas le visage avec un voile, mais il regarde ailleurs que vers l'autel où la substitution des victimes est en cours.

Nous pouvons relever un contraste bien évident dans la représentation des costumes des personnages masculins et féminins. Iphigénie, dans sa simple robe blanche, n'est ni théâtrale, comme le sont toujours davantage les costumes masculins, ni fidèle à la tradition théâtrale qui existe pour les femmes, à savoir le port à la scène de vêtements de ville. Ceci est vrai pour les autres personnages féminins de la scène, soit Clytemnestre, ses servantes et Diane. Elles portent

---

<sup>19</sup> Peu d'écrits parlent en détail des personnages secondaires du tableau. Le Comte de Caylus, qui dans son pamphlet (1757) fait une description complète du tableau de Van Loo, ne nomme pas ce personnage comme étant Achille. Il parle des autres princes, outre Agamemnon, rassemblés autour de la scène du sacrifice, ainsi que des soldats. Seul Thomas Crow mentionne Achille dans le *Sacrifice d'Iphigénie* du peintre, lorsqu'il compare les similarités des personnages du tableau avec ceux de *L'accordée du village* (1761) de Jean-Baptiste Greuze : « The defining difference is that Greuze's young Achilles moves from the excluded margin to the center. » (1999: 99) Il ne précise cependant pas quel personnage en marge du tableau de Van Loo il considère comme Achille.

toutes un vêtement antiquisant bien loin de la représentation de Clytemnestre et Iphigénie de Fesch et Whirsker dans *Dumesnil, Brizard, Saint-Val Cadette* . : *Clytemnestre, Agamemnon, Iphigénie (Iphigénie en Aulide, Racine)*. (figure 2) Iphigénie en particulier, porte un vêtement antique féminin (si ce n'est qu'un drapé recouvrant une partie de son corps, comme la représentation de Désoria), ce que le théâtre ne permet pas à ce moment, et qui demeure très générique, sans détails contemporains. Ceci est plutôt frappant lorsque l'on compare le costume d'Iphigénie avec le costume d'Agamemnon, particulièrement dans la représentation de Van Loo. L'habit du souverain est très précis, et détaillé, et comportant plusieurs éléments à son ensemble: sandales, casque, cape, armure épée et tunique, alors que l'Iphigénie du tableau ne porte qu'une couronne de festons, une robe blanche et un drapé jaune sur ses jambes.

Outre Agamemnon et Iphigénie, notre attention doit se porter sur d'autres personnages présents dans les tableaux. Certains d'entre eux sont mentionnés pendant la pièce de théâtre, mais jamais montrés durant ce développement, or ils apparaissent dans les tableaux. C'est le cas notamment du devin Calchas, qui joue pourtant un rôle très important pour l'intrigue, ainsi que pour le sacrifice. Dans *Iphigénie* de Racine, c'est lui qui révèle à Agamemnon, avant le début de la pièce, que pour apaiser la déesse, il doit sacrifier sa propre fille. Cette annonce plane par la suite au-dessus des personnages principaux, menacés par la mise en action du sacrifice par le devin. C'est ensuite lui, qui incite l'armée grecque à aller chercher Iphigénie, qui s'enfuit du camp avec sa mère. Finalement, il est l'acteur principal du sacrifice, par son instigation du rituel, mais également en faisant la révélation de la vraie victime, ce qui sauvera Iphigénie. Calchas est donc un personnage très important pour l'intrigue et le dénouement de la pièce, sans pour autant y apparaître autrement que par les dires des autres personnages. Il nous semble donc observer dans ce personnage ce que *Le Théâtre des Passions* (2011 : 71) appelle la réimagination des possibilités de représentations offertes par la pièce de théâtre. Les peintres représentent donc tous Calchas dans la scène du sacrifice et vont plus loin que le théâtre en le montrant physiquement. Il est d'ailleurs présent dans tous les tableaux discutés dans ce chapitre, et il y domine la composition. Seulement dans le tableau de Jean-Baptiste François Désoria, nous remarquons que le devin Calchas est en retrait dans la foule, mais quand même bien visible et au centre du tableau. Bien qu'il ne soit pas vraiment décrit dans *Iphigénie* ou *Iphigénie en Aulide*, Calchas apparaît dans les tableaux avec sensiblement la même apparence, soit celle d'un vieillard avec

une longue toge blanche<sup>20</sup>. Seul Jean-Bernard Restout lui adorne la tête d'une couronne de lauriers, peut-être en relation avec Apollon, qui dans l'*Illiade* est mentionné comme lui ayant donné son pouvoir de divination (2000: 22-23). Son apparence générale, toge et couronne végétale, est très similaire au prêtre de Bacchus d'un autre mythe de sacrifice, Corésus, tel que le dépeint en 1765 Jean-Honoré Fragonard dans son tableau *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé* (figure 18). Quoi qu'il en soit, Calchas est peint de façon à clairement marquer son personnage et sa fonction et est placé de façon à démontrer l'importance de son rôle, malgré qu'il n'apparaît pas physiquement dans *Iphigénie* de Jean Racine.

Ensuite, dans ces quatre tableaux, la déesse Diane, dont la présence est toujours très soulignée, est un autre personnage ne figure pas directement dans la pièce, à l'exception de l'opéra de Gluck. Comme le spécifient les textes de Gluck et de Racine, celle-ci arrive apparaît au-dessus de l'autel lors de la scène du sacrifice. En peinture, soit qu'elle amène la biche, qu'elle dépose sur l'autel comme dans les tableaux de Carle Van Loo et de Jean-Bernard Restout, soit elle a déjà déposé l'animal sur l'autel et est en train d'enlever Iphigénie en l'amenant dans les airs. Les attributs de Diane sont tous présents dans les tableaux : le croissant de lune sur son front, l'arc, ainsi que le carquois de flèche, identifiant bien le personnage, alors qu'au théâtre et à l'opéra, elle est désignée comme la déesse Diane, sans besoin d'attributs pour l'identifier, spécialement chez Racine, car elle n'apparaît pas sur scène, la mention de son apparition suffit donc. La divinité, avec le devin Calchas, fait partie des personnages qui prennent vie par la transposition en peinture du sacrifice d'Iphigénie. Tout comme avec Calchas, le peintre peut donc profiter de cette liberté pour représenter le personnage de la déesse de la chasse, et suppléer au théâtre qui ne le fait pas.

De plus, la présence de Diane entraîne celle du dispositif de la nuée qui entoure son apparition à l'armée grecque, autant chez Racine que chez Gluck, mais plus particulièrement chez ce dernier. La déesse est peinte sans exception dans toutes les œuvres présentées dans cette étude. Chez François Le Moyne, elle se fait plutôt discrète et se confond avec le décor naturel, notamment la butte de terre, qui se trouve derrière l'autel du sacrifice. Elle est également petite et plutôt effacée chez Carle Van Loo. La forme et la couleur de cette nuée la masquent dans les nuages

---

<sup>20</sup> On peut aisément associer Calchas à la figure du patriarche ou encore à celle du devin (ou du prophète). Le type du patriarche désigne généralement les hommes de l'Ancien Testament, en particulier Abraham, que l'on voit représenté en vieillard, avec une barbe blanche et une toge. De même que le type du devin ou du prophète, qui inclut des personnages païens comme Tirésias ou Laocoon, ces hommes ayant la sagesse ou le don de divination sont des hommes d'âge mûr, dont les cheveux, la barbe blanche, le corps recourbé et la toge blanche constituent les attributs.

environnants dans le ciel. C'est avec Jean-Bernard Restout que cette brume commencera à prendre de l'ampleur. Elle est bien plus étendue dans le tableau de ce peintre et prend beaucoup plus de place, sans pour autant occulter les détails importants. Chez Jean-Baptiste François Désoria, la nuée est également plus étendue, grande et épaisse. Elle occupe d'ailleurs la majorité de l'espace dans la partie supérieure du tableau. Dans le cas du tableau de Désoria, une influence de l'opéra peut être supposée, lequel, contrairement au théâtre parlé, accorde une plus grande importance à ce dispositif. Comme nous l'indique *Le Théâtre du XVIIIe siècle* (2009: 23), les effets visuels n'étaient pas prisés du théâtre, qui les laissait plutôt à l'opéra. Ainsi, les apparitions et les nuées, comme celle de Diane au moment du sacrifice, n'avaient pas cours au théâtre, mais pouvaient bien surgir à l'opéra. *Iphigénie en Aulide*, comme nous l'avons souligné au précédent chapitre, contient beaucoup d'indications didascaliques sur l'apparition de la déesse et de la brume sur laquelle elle apparaît et disparaît de la scène. Cette utilisation des effets spéciaux à l'opéra pourrait donc avoir eu une influence sur certains motifs, comme la nuée de Diane, dans les tableaux représentant le sacrifice d'Iphigénie, particulièrement celui de Désoria fait après 1774, date de création d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. Nous devons cependant considérer que la nuée est une tradition figurative représentée dans toute la peinture baroque. Autour de ce motif, c'est la peinture qui jubile de ce qu'elle sait si bien faire, alors que le théâtre ne peut atteindre ce même degré d'illusionnisme.

### 3.2.3 Les accessoires et objets du sacrifice

Du côté des accessoires, qui se rattachent en quelque sorte aux costumes, certains éléments sont également dignes d'être soulevés. Dans les tableaux du sacrifice d'Iphigénie, plusieurs objets sont référencés comme étant des objets de sacrifices. Comme nous l'avons vu lors du premier chapitre, *Iphigénie* de Jean Racine dévoile plusieurs images du sacrifice et des éléments qui y sont rattachés. De l'ornement de la victime du sacrifice, Racine mentionne la couronne de fleurs qui pare la tête des sacrifiés:

« De festons odieux ma fille couronnée  
Tend la gorge aux couteaux par son père apprêtés »  
(Racine 2004 : 127)

La couronne de festons est retrouvée dans deux des quatre tableaux à l'étude, soit dans celui de François Le Moyne et de Carle Van Loo. Ce dernier peint la couronne sur la tête d'Iphigénie, qui

est adossée contre l'autel, et montrée avant de recevoir le coup de couteau. La déesse Diane semble tout juste arriver avec la biche, victime remplaçant Iphigénie, et les Grecs semblent à peine l'avoir remarquée. Chez Carle Van Loo, la couronne de fleurs apparaît encore sur la tête d'Iphigénie. Le transfert de victime n'est donc pas encore réalisé dans cette œuvre, laissant la couronne de fleurs, signe de l'objet du sacrifice, sur la tête d'Iphigénie. Chez François Le Moyne, Diane a déjà déposé l'animal sur l'autel. D'un bras, elle enlève Iphigénie en la soulevant dans les airs, et de l'autre, elle dépose une couronne de festons autour du cou de la biche. Cet ornement passe d'Iphigénie à la biche par les mains de la déesse elle-même. Nous supposons qu'il s'agit probablement d'un moyen pour le peintre, qui ne peut faire raconter le récit à ses personnages, de montrer le changement de sacrifice d'Iphigénie à la biche. Dans le texte de Racine, le monologue d'Ulysse nous indique le changement de victime d'Iphigénie à Ériphile. Le tableau de Le Moyne dévoile une autre façon de faire. Les autres peintures étudiées dans ce chapitre ne semblent pas contenir de couronne de festons. Avec les œuvres de François Le Moyne et Carle Van Loo, il y a lieu de voir que la fonction de la couronne qui désigne la victime utilisée dans le sacrifice, comme le montre le passage d'*Iphigénie* de Racine, est reprise dans certaines peintures, que ce soit pour Iphigénie ou pour la biche.

Du côté des objets utilisés par la personne effectuant le sacrifice, il y a deux éléments importants, la flamme et le couteau, tous deux également mentionnés dans *Iphigénie*. La flamme était essentielle pour le rituel, car après avoir extrait le cœur de la victime (ce qui suivait le coup de couteau à la gorge), l'organe était brûlé dans une flamme sur l'autel. La flamme est mentionnée spécifiquement chez Jean Racine, lorsque, dans le récit fait du déroulement du sacrifice, Diane apparaît au-dessus de celle-ci. Cette flamme est clairement représentée dans deux des quatre tableaux de ce chapitre, soit le *Sacrifice d'Iphigénie* de Le Moyne et celui de Jean-Baptiste François Désoria. Dans le premier cas, la flamme se trouve bien en évidence devant l'autel, alors que dans le deuxième, un feu se consume directement sur l'autel. Dans les œuvres de Jean-Jean-Bernard Restout et Carle Van Loo, les flammes ne sont pas aussi claires, bien que l'on retrouve deux objets recouverts devant l'autel, qui pourrait contenir les flammes. Celles-ci pourraient également être cachées par Diane et sa nuée, qui apparaissent de façon stratégique et imposante au-dessus de l'autel, couvrant une bonne partie de cet objet.

Le couteau sacré est également un autre élément important, car il s'agit de l'instrument avec lequel tout le sacrifice est réalisé. Dans le texte, le couteau est mentionné plus d'une fois, tout d'abord lors de la projection du sacrifice fait par les personnages, en particulier Clytemnestre, qui en fait le récit:

« De festons odieux ma fille couronnée  
Tend la gorge aux couteaux par son père apprêtés »  
(Racine 2004 : 127)

« C'est peu de vouloir, sous un couteau mortel,  
Me montrer votre cœur fumant sur l'autel : »  
(Racine 2004 : 86)

Furieuse, elle vole, et sur l'autel prochain  
Prend le sacré couteau, le plonge dans son sein.  
(Racine 2004 : 128)

Le couteau sacré est présent dans les quatre tableaux qui sont à l'étude. Il est placé bien au centre de l'œuvre toutes les fois, dans les mains du personnage effectuant ou concrétisant le sacrifice, le devin Calchas. Lorsqu'Iphigénie n'est pas soulevée au-dessus de la mêlée, comme c'est le cas dans les œuvres de Restout et de Van Loo, on retrouve le couteau près de la gorge ou de la poitrine de la victime s'apprêtant à être sacrifiée. Dans l'œuvre François Le Moyne, le couteau, qui ne peut être près de la gorge d'Iphigénie déjà emportée par Diane, est placé directement en avant de la biche, qui déposée sur l'autel, porte la couronne de festons sacrificielle. Cette position du couteau pourrait renforcer l'idée que la biche remplace Iphigénie dans ce rituel.

### 3.2.4 Le public

La foule, qui assiste au sacrifice d'Iphigénie, est un autre élément dont la progression est facilement observable à travers ces tableaux. Cet aspect est également relié au théâtre d'une certaine façon. Comme le souligne *Le Théâtre des Passions* (2011 : 60), le public du théâtre, spécialement celui sur scène sur les bancs, se retrouve d'une certaine façon dans les tableaux des peintres. « Au premier et à l'arrière-plan [de l'œuvre *Athalie interrogeant Joas* de Charles Coypel], un groupe de témoins est disposé autour du lieu de l'action au centre, comme le serait le public lors d'une représentation théâtrale. » Influencé par la disposition de la scène et de son espace en fonction des spectateurs sur scène, le peintre recréerait cet arrangement et positionnerait ses personnages secondaires (où eux-mêmes sont spectateurs de l'action du

tableau) de la même façon, c'est-à-dire des deux côtés du tableau. Similairement à la scène représentée dans *Athalie interrogeant Joas*, le sacrifice d'Iphigénie est un moment qui laisse facilement la liberté de positionner les personnages de façon à refléter le public. Il s'y trouve donc un public assistant au déroulement du sacrifice<sup>21</sup>. Dans toutes les instances du théâtre montrant le mythe d'Iphigénie, l'armée grecque se présente à l'autel et participe au sacrifice. Chez Racine et Gluck, elle est même bien impliquée dans la mise en branle du sacrifice. Les soldats empêchent effectivement Iphigénie et Clytemnestre de partir du camp et combattent leur garde afin d'amener la princesse jusqu'à l'autel du sacrifice. Dans les œuvres plastiques, la présence de ce public venu s'assurer de la complète réalisation du rituel est tout à fait mise en valeur. Certains personnages, autres qu'Agamemnon, Iphigénie ou bien le devin Calchas, semblent effectuer des actions autres que d'observer ce qui se passe. Il y a également des personnages habillés de façon similaire au devin, qui l'assiste dans sa tâche, ou encore des femmes supportant la reine Clytemnestre, lorsqu'elle est présente dans le tableau.

Dans le premier tableau, *Le Sacrifice d'Iphigénie* de François Le Moyne, les quelques personnages secondaires de la scène sont disposés des deux côtés du groupe principal, composé de Calchas, Iphigénie et Diane, ainsi que d'Agamemnon, un peu en retrait à la gauche. Les autres personnages, placés en dehors de ce groupe, représentent la foule assistant à la scène. Ils sont très près de l'action et enserrent le groupe principal, qu'une disposition similaire caractérise également l'œuvre de Carle Van Loo, réalisée presque 30 ans après celle de Le Moyne. Le même groupe central y est utilisé, composé d'Agamemnon, Calchas, Iphigénie et Diane, ainsi que du reste des personnages assistant à la scène, se tenant à gauche et à droite de ce regroupement. Cependant, un bien plus grand nombre de personnages se retrouve dans le tableau de Van Loo et des soldats sont facilement identifiables parmi les spectateurs présents, par leur costume, qui est similaire à la maquette de costumes d'Achille et Agamemnon (figure 1), réalisée par Fesch et Whirsker au 18<sup>e</sup> siècle. Ces habits soulignent leur statut de guerrier, tout comme leurs chefs.

---

<sup>21</sup> On peut facilement faire un parallèle entre ce spectacle public du sacrifice grec et celui des premiers martyrs chrétiens. En effet, tel que l'explique Glen W. Bowersock dans *Rome et le martyre* (1995: 67-69) le supplice des martyres était une affaire publique advenant dans les grandes cités de la nation romaine. Il qualifie ces martyres de « spectacles sanglants » où la participation du public était importante. Bowersock souligne que le martyre sur la place publique permettait d'unir la population romaine par leurs préjugés et dans le rejet de la chrétienté, tout comme l'armée grecque est unie dans la réalisation du sacrifice d'Iphigénie par une volonté de pouvoir aller en guerre contre Troie. *Le martyre de Saint-Laurent (1569)* de Bronzino montre bien l'intégration du public assistant au martyr dans le tableau. Une image de sacrifice public et spectaculaire existe donc autant dans la tradition chrétienne, de façon très similaire à la représentation des sacrifices humains païens.

Après 1757, un certain changement dans la disposition du public se fait sentir. Dans le tableau de 1760 de Jean-Bernard Restout, l'avant-plan est laissé au groupe d'Iphigénie, Diane et Calchas, alors que le reste de la foule (incluant Agamemnon) est placé à l'arrière complètement de l'autel sur lequel est appuyée la princesse. Ils forment une masse qui prend la place du décor à l'arrière de la scène. Ce format est également répété dans l'œuvre de 1798 de Jean-Baptiste François Désoria. Dans ce tableau, c'est Agamemnon, Iphigénie et Diane qui sont à l'avant de la scène. Tout comme le tableau précédent, le reste des personnages, incluant cette fois-ci le devin Calchas, est installé à l'arrière de l'autel et derrière la grande nuée de la déesse.

Tel que nous l'avons vu précédemment, l'année 1759 est le moment où les bancs accueillant les spectateurs de hauts rangs sur scène sont retirés des planches. Tout le public est alors consigné dans les loges, ainsi qu'en grande partie au parterre, où il sera debout jusqu'en 1782. Non seulement, comme nous l'indique David Trott (2000: 69) le public présent sur les bancs restreignent l'espace disponible pour les acteurs, les décors et l'utilisation de divers accessoires, mais il influait également sur le bon déroulement de la pièce. En effet, tel que le spécifient Sophie Marchand et Pierre Frantz (2009: 31) les spectateurs, loin de constituer un auditoire passif, émettaient des bruits et interagissaient avec l'action de la pièce à tout moment.

Un phénomène semblable s'observe entre le public des théâtres du 18<sup>e</sup> siècle français et les spectateurs représentés dans les tableaux du sacrifice d'Iphigénie. Tout d'abord, les œuvres d'avant 1759, soit celles de François Le Moyne et Carle Van Loo, montrent les personnages assistant au sacrifice dans la même disposition que le public regardant le spectacle depuis les bancs installés sur la scène, c'est-à-dire à gauche et à droite de l'action principale (soit la substitution d'Iphigénie par la biche) et de manière rapprochée. La foule dans le tableau, tout comme celle sur scène, restreint l'espace représenté et confine à l'essentiel le détail de la scène. Après 1759, et par exemple, dans les tableaux de Jean-Bernard Restout et Jean-Baptiste François Désoria, la foule se déplace visiblement à l'arrière de l'avant-plan, qui est délimité par l'autel, et que très peu de personnages secondaires ne sont pas relégués à l'arrière-plan. Ils laissent la place au groupe principal et à l'élaboration de l'action. Alors que le décor est visible dans les tableaux d'avant 1759, il disparaît dans les œuvres d'après, la foule prenant toute la place et créant la ligne d'horizon. Ainsi, cette disposition des personnages secondaires peut être associée au public des pièces, lorsqu'ils sont dans le parterre et hors de la scène. L'espace de l'avant-plan est alors

délimité comme si c'était la scène et l'arrière, le parterre avec ses spectateurs, regardant le dénouement de la pièce. Ces spectateurs du sacrifice, comme l'auditoire des pièces du 18<sup>e</sup> siècle, interagissent avec l'action de la pièce et les autres personnages. Dans les *Sacrifice d'Iphigénie* de ces artistes, et particulièrement dans les tableaux de Le Moyne et Van Loo, les témoins de la scène réagissent physiquement à ce qui se passe devant (l'apparition de Diane étant en soi spectaculaire et inattendue). D'autres pleurent le sort d'Iphigénie, qui s'apprête à recevoir le coup de couteau de Calchas, tout comme les spectateurs de cette pièce qui a été qualifiée comme d'un « grand succès de larmes », qui faisait donc abondamment réagir le public (Racine 2004: 163). Certains autres témoins de la foule grecque semblent également interagir avec l'action principale, la plupart s'apparentant à serviteurs ou des subordonnés du devin, et qui aident celui-ci dans sa tâche. Dans l'œuvre de Le Moyne, deux hommes se tiennent près de l'autel et portent des plateaux et d'autres objets semblant être utilisés durant le sacrifice. Des personnages similaires se retrouvent chez Carle Van Loo, où le personnage le plus près de Calchas paraît définitivement l'assister dans sa tâche. Chez Jean-Bernard Restout, il n'y a qu'un de ces personnages portant encore un plateau dans ses mains. Et dans le tableau de Jean-Baptiste François Désoria, on dénote, comme les deux premiers tableaux, deux personnages à l'avant ayant dans leurs mains ces mêmes objets. Ces personnages tiennent sûrement le plateau sur lequel était posé le couteau du sacrifice ou encore sur lequel le cœur de la victime allait être posé par la suite. L'extraction du cœur du sacrifié est une étape qui est plusieurs fois rappelée dans la pièce de Racine.

### 3.2.5 Le décor

Un autre élément qui connaît une certaine évolution, et qui est perçu dans les œuvres à l'étude est le décor. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le texte des pièces de théâtre sur Iphigénie nous donne une idée, si ce n'est parfois des indications claires de l'endroit où se déroule le sacrifice, et à quoi ressemble cet endroit. Chez Racine, en l'absence d'indications d'un changement de lieu, le sacrifice se passe certainement dans le camp de l'armée grecque ou du moins dans sa proximité. Chez Gluck, nous avons une description exacte du lieu du sacrifice, comme nous l'indique la didascalie. La mention la plus révélatrice de cette description est certainement le rivage visible de l'autel.

Les tableaux du sacrifice d'Iphigénie à l'étude présentent des décors variables, dont certains se rattachent aux descriptions des pièces de théâtre. L'œuvre de François Le Moyne est la seule qui

montre de la végétation et un relief du sol. Cela pourrait provenir de chez Euripide (2001 : 764-765) qui lors du début du sacrifice, décrit l'autel de la déesse de la chasse comme étant dans la clairière d'un boisé de l'Aulide, alors que les autres auteurs ne mentionnent pas ce détail. Cela pourrait être un autre élément qui dénote l'influence encore grande de l'Antiquité et des anciens sur l'art du 18e siècle. Cependant, au fond du tableau de Le Moyne se trouvent plusieurs tentes, ce qui dénote que le sacrifice est à proximité du camp grec, et se rapproche davantage par là de la description de Jean Racine. L'œuvre de Carle Van Loo, quant à elle, comporte le décor le plus élaboré des quatre œuvres de ce chapitre. À gauche de la toile, il y a une grande structure en pierre, ressemblant à un château ou encore à une forteresse. C'est un bâtiment massif qui prend toute la place à l'arrière des personnages. En allant vers la droite, se remarque une zone d'eau, ce qui est caractéristique de l'Aulide, qui est une île. À la droite du tableau, plusieurs grands navires prennent place dans les eaux entourant le lieu du sacrifice. Il s'agit des navires de la flotte grecque immobilisée, ainsi qu'en témoignent les voiles fermées des bateaux. La scène semble se former avec des éléments de décors similaires à la didascalie d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, bien que le tableau ait été réalisé avant l'opéra. Chez Gluck, la toute première didascalie de la pièce mentionne un bâtiment, parmi le camp des Grecs. « Le Théâtre représente, dans le fond et d'un côté, le camp des Grecs; de l'autre, une des façades du palais d'Agamemnon.» (Opéra de Lyon 1990: 11) Il est possible que le bâtiment vu dans le tableau de Carle Van Loo soit le palais d'Agamemnon, dont tout comme dans la didascalie de la pièce de théâtre, nous verrions une façade. Les navires, quant à eux, ne sont pas évoqués dans la didascalie de la scène du sacrifice chez Gluck (ou chez Racine). Mais le rivage et la mer avoisinant l'île, est mentionnée comme étant visible de l'autel. « Le théâtre représente le rivage de la mer, sur lequel on voit un autel. » (Opéra de Lyon 1990 : 41) Les navires immobiles, la raison pour laquelle les Grecs sont stationnés en Aulide sont mentionnés à quelques occasions dans les récits d'Euripide, Racine et Gluck. Nous pouvons également noter la très forte ressemblance entre les navires, leur allure et leur position et ceux de la maquette de décor de la Comédie-Française de 1822 (figure 12). Bien que provenant du 19e siècle, cette maquette nous montre tout de même que les navires comme élément de décor sont une idée présente dans le théâtre du sacrifice d'Iphigénie puisque c'est eux qui manifestent la cause de ce sacrifice. Ils auraient bien pu être présents également durant le 18e siècle, tel que dans le tableau de Van Loo. Les deux autres tableaux, de Jean-Bernard Restout et Jean-Baptiste François Désoria, ne présentent pas de décor distinctif, la majorité de l'arrière du

tableau étant caché par la foule de soldats grecs assistant à la scène. Il n'y a pas, par exemple, de tentes du camp grec ou la mer, seulement des lances tenues par l'armée. Les représentations du décor varient donc, et tendent à s'éliminer au profit de la foule ou de la nuée de Diane dans les années plus tardives, mais sont tout de même présents les éléments clés du décor nommés dans les pièces de théâtre d'Iphigénie : le camp grec et ses tentes, le palais d'Agamemnon, le rivage, la mer et les bateaux immobilisés de la flotte grecque.

### 3.2.6 Le caractère dramatique du sacrifice d'Iphigénie dans la peinture

Tous ces aspects aident en quelque sorte à la mise en action d'un autre élément, qui comme nous l'avons vu au chapitre précédent, est très important pour ce siècle, et en particulier dans sa deuxième moitié. L'aspect dramatique du moment du sacrifice d'Iphigénie, dénouement dans toutes les pièces de théâtre traitant de ce sujet, est également le sujet principal des œuvres du domaine des arts plastiques. Ce sens dramatique est mis en œuvre dans l'expression des personnages, leur gestuelle, leur disposition dans l'espace ainsi par la composition du tableau en général.

Tel qu'exposé dans le dernier chapitre, l'aspect dramatique emprunté du théâtre, commence déjà par le simple fait de représenter cette scène. Au théâtre, le dénouement de l'intrigue de ce sujet est certes le moment le plus dramatique, puisque contre toute attente Iphigénie est sauvée. Les peintres reprennent le dénouement d'Euripide, où Iphigénie est remplacée par une biche, mais l'émotion forte du théâtre du 18<sup>e</sup> siècle reste la même<sup>22</sup>. Cette scène permet également de montrer un grand éventail d'expressions variées, ce qui est déjà noté chez Timanthe et son *Sacrifice d'Iphigénie*, à l'époque antique. C'est même ce qui fait sa réputation, en plus du voile d'Agamemnon. Selon la disposition des personnages, le peintre peut montrer le désespoir, la tristesse, chez ceux qui ne voient pas l'arrivée de Diane et le sauvetage d'Iphigénie, la surprise chez ceux qui la voit, et la soumission et l'humilité chez la princesse.

La princesse elle-même démontre, dans tous les tableaux étudiés dans ce chapitre, une attitude plutôt humble et soumise. Cela concorde avec son comportement tout au long des pièces de théâtre. Iphigénie reste empreinte d'humilité au long de l'histoire, et ce même si sa vie est

---

<sup>22</sup> Ainsi que nous l'avons vu au premier chapitre, Racine modifie le dénouement du sacrifice d'Iphigénie et inclut d'Ériphile dans l'histoire, pour éviter le recours « aux grandes machines » que serait l'intervention de Diane. Le sentiment ne semble pas être partagé dans le domaine de la peinture, où les peintres représentent presque tous Diane.

menacée. Elle reste également soumise à l'autorité de son père Agamemnon et n'ose pas le défier ouvertement dans ses décisions, ce rôle étant réservé, comme nous l'avons vu au premier chapitre, principalement à son fiancé Achille et en seconde partie à sa mère Clytemnestre. Cette attitude de soumission, les bras ballants et les yeux vers le sol, est d'ailleurs très bien capturée dans le dessin de Fesch et Whirsker montrant Iphigénie, *Dumesnil, Brizard, Saint-Val Cadette. : Clytemnestre, Agamemnon, Iphigénie (Iphigénie en Aulide, Racine)* (figure 2). Elle finira par obtempérer au sacrifice pour le bien de la Grèce et de l'expédition à Troie. À l'instar des autres personnages de la scène, et en particulier à la reine Clytemnestre, Iphigénie n'exprime pas d'émotions extrêmes ou violentes. Son visage reste passif dans tous les tableaux, et dans ceux où elle n'est pas élevé dans les airs (chez Van Loo et Restout), elle attend le coup de couteau, les yeux fermés et les bras tendus vers le sol.

Les émotions plus violentes, comme le désespoir, sont visibles à une certaine mesure chez Agamemnon, mais elles se manifestent bien plus par l'ajout de Clytemnestre dans la scène. Au théâtre, Clytemnestre n'est présente pendant le sacrifice que dans *Iphigénie en Aulide* de Christoph Willibald Gluck, alors que chez Racine, et anciennement chez Euripide, elle n'y assiste pas. Elle manifeste cependant sa tristesse, son impuissance et son désespoir extrême à l'annonce du sacrifice imminent de sa fille, comme dans cet extrait:

« Hélas! je me consume en impuissants efforts,  
Et rentre au trouble affreux dont à peine je sors.  
Mourrai-je tant de fois sans sortir de la vie? »  
(Racine 2004: 126)

Clytemnestre est présente dans trois des quatre tableaux discutés dans ce chapitre, soit chez François Le Moyne, Carle Van Loo, et Jean-Bernard Restout. Dans toutes ces représentations de Clytemnestre, la reine est en train de défaillir, soutenue par des suivantes ou par des soldats (comme chez Van Loo, où l'un d'eux semblerait même être Achille). Diderot, dans ses analyses sur le thème du sacrifice d'Iphigénie, ne voyait aucun problème à l'inclure dans la composition, malgré qu'elle ne soit pas présente au moment du sacrifice. Il mentionne Clytemnestre et le comportement qu'il pense que le personnage devrait avoir à plusieurs reprises, entre autres dans *Les Entretiens sur le Fils Naturel* (1966) ou dans l'*Encyclopédie* d'Alembert, dans l'entrée sur la composition. Diderot évoquait à plusieurs reprises l'impact dramatique et émotionnel que ce personnage produisait :

Avons-nous plus de délicatesse et de génie que les Athéniens?...Quoi donc, pourrait-il y avoir y avoir rien de trop véhément dans l'action d'une mère dont on immole la fille? Qu'elle coure sur la scène comme une femme furieuse ou troublée; qu'elle remplisse de cris son palais; que le désordre ait passé jusque dans ses vêtements, ces choses conviennent à son désespoir. Si la mère d'Iphigénie se montrait un moment reine d'Argos ou femme du général des Grecs, elle ne me paraîtrait que la dernière des créatures. La véritable dignité, celle qui frappe, qui me renverse, c'est le tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité. (Diderot 1966: 96)

Diderot établit donc une différence d'attitude et d'affect entre Clytemnestre et Agamemnon, bien que leurs rôles (souverains d'Argos et parents d'Iphigénie) soient les mêmes. Agamemnon se voit attribué la « dignité du souverain », ce qui explique souvent l'utilisation du voile en peinture, et Clytemnestre celle de la « dignité maternelle ». Bien que Clytemnestre n'ait pas dans les tableaux la même réaction que ce qu'aurait souhaité Diderot, le chantre de la figure paternelle, on retrouve définitivement ce désespoir maternel dans l'évanouissement de la reine. Une autre source contemporaine au tableau de Van Loo, le Comte de Caylus (1757: 24), dans sa défense de ce peintre, explique également la présence de la reine au sacrifice de sa fille, par les différences entre poésie et peinture. La poésie (et par le fait même le théâtre) se doit de séparer ses personnages au fil de plusieurs événements alors que la peinture ne peut le faire. Celle-ci doit alors chercher à faire le plus grand effet dans le seul instant qu'elle peut représenter. Le Comte de Caylus considère donc l'inclusion de Clytemnestre au sacrifice comme logique, car faire apparaître la mère au sacrifice de la fille confère à la scène une plus grande résonance dramatique. En somme, le jeu d'acteur empreint de désespoir caractéristique de Clytemnestre au théâtre se retrouve bien par sa représentation dans la peinture, bien que par les paramètres du médium, il se manifeste différemment. L'intention dramatique et pathétique du personnage reste cependant le même.

Cette émotion de désespoir est exprimée différemment chez Agamemnon, ce que Diderot évoque également dans la citation précédente. Comme nous l'avons vu avant, nous regardons le souverain caché dans son manteau dans deux des quatre tableaux. Il est sous-entendu avec le voile d'Agamemnon que le roi ne peut supporter de voir sa fille au sacrifice et se cache ainsi le visage, ce qui implique un sentiment de tristesse et de désespoir, mais également une tentative de garder sa dignité de souverain. Chez Van Loo et Désoria, il est dévoilé et son visage est ainsi complètement à la vue du spectateur. Dans ces deux œuvres, Agamemnon est dos à l'action et regarde vers le ciel. Il semble avoir une position de supplication, probablement envers les Dieux.

Quoi qu'il en soit, il est détourné de l'autel dans les deux cas et ne voit pas le sauvetage d'Iphigénie en cours, et lequel est particulièrement avancé dans le cas de Jean-Baptiste François Désoria. Pendant que les autres personnages évoquent de la surprise à l'apparition de la déesse au-dessus de l'autel, Agamemnon garde son expression de désespoir et de douleur, alors que dans les autres cas, son visage enfoui dans le voile qui évoque tout autant, malgré l'intercession miraculeuse en cours. Il en va de même pour Clytemnestre qui, s'évanouissant, ne remarque pas le spectacle devant elle. Cela permet ainsi de montrer les émotions extrêmes des parents d'Iphigénie, tout en mettant en place la salvation de la princesse. Comme nous l'avons vu précédemment, ces expressions de désespoir d'Agamemnon et de Clytemnestre ne sont cependant pas posées en symétrie parfaite, mais elles dressent une gradation d'émotions menant jusqu'à l'irreprésentable. Alors que la représentation du désespoir de la reine est à la portée des peintres, celui d'Agamemnon les dépasse. C'est d'ailleurs ce que les auteurs de l'Antiquité soulignaient en parlant du tableau de Timanthe et du voile d'Agamemnon. « [...] ; puis, après avoir représenté toute l'assistance affligée - particulièrement son oncle -, et épuisé tous les modes d'expressions de la douleur, il voila le visage du père lui-même, dont il était incapable de rendre convenablement les traits. » (Pline l'Ancien 1950 : 68) La personne de Clytemnestre, ajoutée aux tableaux, vient donc ajouter un palier inexistant dans la tradition antique dans ce crescendo d'affliction. En contraste à cette progression croissante du désespoir, on retrouvera quelques années plus tard une symétrie de la douleur cachée dans *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789), de Jacques-Louis David. Cette scène présente un autre père ayant eu à sacrifier ses enfants au nom de la patrie et, tout comme Agamemnon, ne montre pas son désespoir. Comme l'explique Jean Starobinski dans *1789, les emblèmes de la raison* (2006 : 276-279) Brutus fait face au spectateur, et dos au corps de ses fils, avec une expression stoïque et inflexible, mais qui trahit tout de même ses sentiments. À la droite du tableau, dans la lumière, alors que Brutus est dans l'ombre, se tient celle que Thomas Crow (1999: 102) identifie comme la nourrice des deux fils, qui contrairement aux sœurs et à la mère à ses devants, cache son désespoir sous son voile. David, en effectuant une reprise du voile d'Agamemnon et dans sa représentation de Brutus montre ainsi deux façons de montrer le désespoir caché. À ceci s'ajoute la peine évidente et déchaînée des femmes, pour ne montrer que trois formes dans ce tableau. Les peintres du sacrifice d'Iphigénie montrent un plus grand éventail d'expressions faciales, en plus de l'agitation et de la surprise des autres personnages, et par le fait même leur talent d'artiste.

Le dénouement plus heureux est donc possible dans ces œuvres, tout en permettant d'utiliser des expressions plus dramatiques et extrêmes.

Le positionnement des personnages dans l'espace, tout comme leurs nombreuses expressions, aident également à l'effet dramatique. Iphigénie est toujours au centre et à l'avant des tableaux, entourée de personnages importants pour l'histoire et le dénouement comme Calchas, Diane ou encore Agamemnon. Certains autres personnages, particulièrement Clytemnestre, sont placés près du groupe central. Ils sont enfin entourés d'une foule nombreuse, arborant différentes positions et expressions, venant ainsi appuyer celles des personnages principaux, et participent à la scène. Dans ces quatre tableaux, nous ne dénombrons jamais plus de six ou sept personnages placés à l'avant et hors du public du sacrifice, ce qui n'est pas sans rappeler la tradition racinienne, qui limite les figures principales à tout au plus huit personnages.<sup>23</sup> Diane est toujours placée directement au-dessus de l'autel et marque ainsi le champ d'intérêt majeur dans le tableau. Cette tension, voire cette emphase, est rehaussée par la proximité de Calchas à sa victime, ce qui place le couteau au plus près de la personne d'Iphigénie, comme dans le tableau de François Le Moyne, ou encore de la biche la remplaçant. D'autres fois, comme chez Carle Van Loo, Calchas est montré en train de donner le coup de couteau fatal. Quoi qu'il en soit, l'immédiateté du danger auquel Iphigénie est exposée est palpable et l'on peut ressentir dans cet instant et dans la position des personnages cette intensité, malgré qu'il n'y ait ni mouvement ni narration, comme au théâtre, pour nous l'indiquer. La tradition racinienne, qui ne veut pas plus de trois personnages interagissant et parlant ensemble dans une scène, fait encore une fois apparition dans le regroupement des personnages à l'avant du tableau. Dans les tableaux de Le Moyne, Restout et Désoria, l'action principale est indiquée par l'interaction de Diane, Iphigénie et Calchas. Seul Carle Van Loo place Agamemnon près de cette triade, sans toutefois le faire échanger avec celle-ci.

L'effet de pantomime, si cher à Diderot, semble ici être reproduit dans les œuvres du sacrifice d'Iphigénie. Les personnages sont figés dans des poses évocatrices de cette tension dramatique et

---

<sup>23</sup> Il est toutefois important de souligner que bien avant la tradition racinienne, Leon Battista Alberti, dans son traité *De la peinture*, établit également une règle similaire pour les peintres. «A mon sens, il n'est sujet si compliqué qui ne se puisse rendre avec neuf ou dix personnages.» (Alberti 1868 : 154) Nous pouvons donc supposer que les peintres de ces *Sacrifice d'Iphigénie* suivaient les règles de la peinture d'histoire telles que les proposait Alberti. Il s'agit tout de même d'une relation intéressante entre la peinture, pour laquelle se pose d'une part dès 1435 l'enjeu du nombre limité de personnages représentés, et le théâtre français qui ne formule un tel cadre qu'au 17<sup>e</sup> siècle avec Racine.

théâtrale : soumission pour Iphigénie, supplication ou désespoir avec la figure d'Agamemnon et de Clytemnestre, surprise et agitation pour le reste de la foule. On retrouve le même pathétique des « succès à larmes » du théâtre dans cette image de la peinture, par le grand dénouement dans lequel Iphigénie, prête à se sacrifier pour son père et la victoire de sa patrie sur Troie, est sauvée in extremis par la déesse Diane. La peinture ne pouvant parler et expliquer toutes les nuances et particularités de l'histoire théâtrale d'Iphigénie, les mouvements et expressions des personnages pallient convenablement le manque du médium. Le spectateur peut comprendre la grande tension du moment, ainsi que la tristesse des parents d'Iphigénie, tout en constatant la résolution divine de rituel.

Avec ces gestes et expressions qui forment un tout, chaque tableau du sacrifice d'Iphigénie de ce chapitre semble former un exemple adéquat du « tableau », au sens où Diderot en appelait l'implantation au théâtre. On constate tout de même dans les décors, les costumes et les jeux d'expressions des personnages l'empreinte même du théâtre, dans ce concept qui n'était pourtant pas destiné au médium de la peinture. Contrairement à Michael Fried, qui dans *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980) propose une voie d'influence théâtre-peinture à sens unique, nous percevons cette relation interartiale comme une boucle, dans laquelle peinture et théâtre s'influencent mutuellement: le théâtre influence la peinture qui à son tour devient modèle pour la scène. Nous avons pu observer ce phénomène à travers certains motifs du sacrifice d'Iphigénie qui circulaient autant dans les images du théâtre du 18<sup>e</sup> siècle (et même plus tardivement, comme avec les décors du camp d'Agamemnon de 1822 ) que dans les tableaux présentés dans ce chapitre. Ainsi, le caractère emphatique ou déclamatoire de la tragédie ne s'efface pas complètement au profit d'un modèle pictural « absorbé », tel que le soutient Fried. Notre corpus a révélé un théâtre spectaculaire dans le tableau. Cette idée de théâtre spectaculaire dans le tableau, si bien rendue par le thème du sacrifice d'Iphigénie, se voit facilement après notre analyse et fait le contrepoint au tableau en frise appelé, selon Fried, par Diderot sur la scène théâtrale. Malgré les contraintes temporelles de la peinture, qui ne peut capturer qu'un instant, ces tableaux nous rendent bien l'instant le plus dramatique du sacrifice d'Iphigénie. Un théâtre dans un théâtre, ce thème permet également aux peintres de mettre en scène le public du rituel comme celui du spectacle, réagissant et intervenant dans la scène. Comme nous l'avons vu précédemment, avec le passage du siècle, on rencontre cependant un refoulement de ces spectateurs vers le fond du tableau, comme s'ils étaient confinés au parterre. C'est là une manière

inédite que d'exclure les spectateurs que nous sommes. Le quatrième mur de Diderot, à la scène comme en tableau, est alors proposé d'une manière qui n'interdit pas l'emphase spectaculaire de la représentation. Nous assistons donc dans les œuvres peintes du sacrifice d'Iphigénie à une réconciliation du théâtre et du « faire tableau ». Alors que la transformation du théâtre dans la deuxième moitié du 18e siècle aspire à faire une séparation nette entre ces deux idées, nous les retrouvons réunies au même moment dans la peinture spectaculaire de ce mythe.

C'est donc à ce constat que nous arrivons en fin de ce troisième et dernier chapitre. Bien que l'influence du théâtre dans la peinture du sacrifice d'Iphigénie ne puisse pas être désignée de façon catégorique et absolue par les traces graphiques et du théâtre du sacrifice d'Iphigénie du 18e siècle, on peut tout de même déceler un courant indéniable d'influences et d'inspirations entre les deux médiums autour de ce thème. Celles-ci attestent certainement, comme bon nombre d'ouvrages et de recherches faites auparavant sur d'autres motifs que le sacrifice d'Iphigénie, des liens interartiaux serrés et féconds où s'enchevêtrent l'expression respective de ces arts.

## CONCLUSION

À la lumière de cette étude de cas, nous pouvons affirmer que les quatre tableaux présentés exemplifient l'influence spectaculaire du théâtre à différents degrés. Alors que ces œuvres démontrent parfois le même point d'interartialité, on trouve tout de même une variation dans ces manifestations. L'œuvre semblant la plus empreinte de théâtre est le *Sacrifice d'Iphigénie* de Carle Van Loo. Elle est théâtrale par ses emprunts à la dramaturgie que par ses allusions au théâtre sur les planches. Des éléments spectaculaires parsemés dans le tableau, plusieurs font directement écho au texte des pièces ou aux esquisses présentées dans ce mémoire. Le décor qui entoure les personnages de Van Loo est bien plus développé que celui des autres représentations picturales. Ses bateaux et son plan d'eau évoquent la didascalie d'*Iphigénie en Aulide* et d'*Iphigénie*, ainsi que les maquettes de décor de la Comédie-Française (figure 11 et 12). Les costumes des personnages masculins, en particulier Agamemnon et le soldat vêtu de bleu à sa gauche qui pourrait être Achille, sont presque identiques aux gouaches de Fesch et Whirsker dessinant les acteurs dans leur interprétation de ces deux personnages (figure 1 et 10). Les objets sacrificiels, entre autres la couronne de festons, le couteau du devin Calchas, et le plateau, bien décrits dans le texte d'*Iphigénie* de Racine, se retrouvent bien en évidence parmi le tumulte du rituel. Le public omniprésent dans le tableau et enserrant les principaux agents du sacrifice renvoie certes à l'armée grecque qui, dans l'intrigue des pièces de Racine et Gluck, participe activement à la cérémonie, mais aussi au public du 18<sup>e</sup> siècle de ces représentations, qui sur la scène interpelle et interrompt les acteurs. Les spectateurs prennent un rôle plus important dans cette représentation, par leur nombre plus grand que dans les autres *Sacrifice d'Iphigénie*, mais aussi par leur réaction claire à l'apparition de Diane. Le tableau de Van Loo rend également bien ce crescendo théâtral d'émotions et d'affect en mettant en place une gradation expressive: la résignation et la soumission d'Iphigénie, la surprise des spectateurs, le désespoir digne d'un Agamemnon sans voile, et l'évanouissement paroxystique de Clytemnestre dans sa douleur. L'ajout de la femme du souverain dans l'action du sacrifice, ce dont Diderot et le Comte de Caylus tous deux recommandent dans leurs écrits et qui se produira sur scène avec la représentation de Gluck, note un changement de l'apogée expressif dans le tableau, qui dans la littérature théâtrale, est marqué seulement par le désespoir d'Agamemnon, caché par son voile. En

plus d'ajouter une émotion à l'éventail d'expressions peintes dans l'œuvre, l'inclusion de Clytemnestre ajoute un pendant au chagrin digne du souverain; le désespoir maternel de la mère d'Iphigénie.

Les autres tableaux manifestent aussi une certaine impression théâtrale, mais peut-être de façon moins saillante que l'œuvre de Van Loo. Le décor du *Sacrifice d'Iphigénie* de Le Moyne montre au loin des tentes du camp de l'armée achéenne, qui signale le lieu de l'action et sa proximité à l'endroit du rituel, ainsi qu'ils sont établis dans le texte de Racine et Gluck. Les tentes rappellent également de façon un peu plus vague qu'avec Van Loo, la maquette du camp d'Agamemnon de la Comédie-Française (figure 11 et 12). Les Agamemnon de Le Moyne et Restout, sans être des copies conformes de ceux de Fesch et Whirsker, lui font tout de même allusion par la grande cape, l'habit « d'Antiquité de fantaisie » et la couleur rouge. Dans ces deux tableaux, le public est aussi présent, bien que dans celui de Restout il soit repoussé, tout comme les spectateurs du théâtre ont été déplacés des bancs de scène vers le parterre, vers le fond du tableau. Le public représenté est cependant plus engageant dans l'œuvre de Le Moyne, par sa réaction prononcée au sacrifice et sa position tout autour de l'autel. Le peintre est également le seul à avoir marqué clairement le passage du statut de sacrifiée d'Iphigénie à la biche. Il s'y emploie en cerclant le cou de l'animal de la couronne de festons, et par le couteau près de sa gorge, puisqu'Iphigénie est alors soulevée dans les airs. Jean-Bernard Restout, quant à lui, restitue la place de Diane au sein de l'action, relatée en récit indirect dans *Iphigénie* de Racine, en la peignant au moment où elle arrête le geste fatal de Calchas en posant sa main sur le bras du devin, montrant par là, en termes visuels, l'interruption du sacrifice qu'elle introduit dans le récit des pièces.

Le tableau de Désoria, quant à lui, semble être celui qui se rapproche le moins des aspects théâtraux exposés. Ses personnages portent des costumes qui ressemblent peu aux habits des acteurs des dessins de Fesch et Whirsker, excepté pour la couleur rouge des vêtements d'Agamemnon. Les décors minimes sont obscurcis par la grande nuée (peut-être une inspiration des effets spéciaux du théâtre) entourant Diane dans les airs. Le public réagit à l'apparition de la déesse, mais leur impact est moindre, car comme les spectateurs du théâtre désormais installés au parterre à cette date, ils sont repoussés de l'action principale. Désoria est également le seul des quatre peintres à ne pas représenter Clytemnestre. La dramatique grandiosité du sacrifice est tout de même palpable, entre autres avec Iphigénie élevée vers le ciel par la divinité.

Ces quatre œuvres démontrent, à des degrés différents, l'interprétation picturale du caractère théâtral du sacrifice d'Iphigénie. Nous savons qu'un lien clair existe entre peinture et théâtre au 18<sup>e</sup> siècle. Ainsi que le rapporte l'auteur du *théâtre des Passions (1697-1759)*. *Cléopâtre, Médée, Iphigénie*. (2011: 69) Antoine Coypel encourage les autres peintres à s'inspirer du théâtre. Il est cependant difficile d'apposer des balises sans équivoque sur ces échanges interartiaux. Sans témoignages concrets, ou traces évidentes de la mise en scène de ce mythe, savoir avec certitude à quel point la peinture emprunta du théâtre et inversement reste complexe. Plusieurs éléments manquants, comme le jeu des acteurs, leurs mouvements sur scène ou tout l'aspect sonore de la représentation spectaculaire d'Iphigénie au 18<sup>e</sup> siècle, seront toujours difficilement accessibles aux chercheurs de notre époque. De nos jours, plusieurs s'affairent à pallier ces incomplétudes en réimaginant ce que ces spectacles pouvaient être, et en les transposant dans un autre art de notre temps, le cinéma. C'est le cas de Stephen Frears, qui en 1988 dans son film *Les Liaisons Dangereuses*, inclut une scène d'*Iphigénie en Tauride (1779)* de Gluck, qui montre la suite des événements de la vie d'Iphigénie, devenue maintenant, par delà le sacrifice avorté, prêtresse de Diane. L'opéra est joué en salle lors d'une scène pendant laquelle Cécile de Volanges (Uma Thurman) assiste à son premier opéra. Frears met en scène une partie du célèbre air de l'acte II, intitulé *Ô Malheureuse Iphigénie*. La scène rassemble Iphigénie, son frère Oreste accompagné de son ami Pylade et d'autres prêtresses de Diane se mouvant dans un décor composé de rochers et d'un temple majestueux consacré à la divinité. La mobilité des personnages, particulièrement Iphigénie qui se déplace de la gauche de la scène pour ensuite monter les marches du temple et se rendre à la droite de la scène, ainsi que la voix retentissante de la cantatrice personnifiant la princesse mycénienne sont frappantes, d'autant plus que nous voyons ce que nous n'avons pu voir lors de l'étude des quatre tableaux. Il est intéressant de remarquer le caractère emphatique de la scène, aspect qui a été d'intérêt pour notre recherche. Bien qu'Iphigénie devrait s'adresser à Oreste et Pylade, qui viennent de lui annoncer la mort d'Agamemnon et de Clytemnestre, l'actrice de l'opéra s'adresse continuellement au public, sans se soucier des deux hommes. Bien que la mise en scène de l'opéra filmé par Frears manifeste un certain souci archéologique de reconstituer un opéra du 18<sup>e</sup> siècle, il nous faut garder en tête qu'il ne s'agit pas là d'un enregistrement du spectacle tel qu'il se donnait à la fin de ce siècle. La scène de Frears donne tout de même une bonne impression de ce que l'on aurait pu voir en assistant à la représentation.

Alors que l'intrigue du film se déroule peu avant la Révolution française, Iphigénie entonne dans cette scène les paroles suivantes : «O malheureuse Iphigénie, ta famille est anéantie! Vous n'avez plus de rois; je n'ai plus de parents. » En plus de l'allusion au sort de la jeune Cécile de Volanges, que les protagonistes du film, et du roman épistolier, s'apprêtent à sacrifier sur l'autel de leurs manigances, Stephen Frears semble avoir bien compris l'importance de l'histoire d'Iphigénie pour l'époque dans laquelle se passe son film. Dès la création de la pièce d'Euripide, Iphigénie déclare qu'elle consent au sacrifice et à se soumettre aux volontés de son père pour le bien de sa patrie, qui grâce à sa mort à l'autel, pourra partir en expédition vers Troie. Il n'est pas surprenant qu'*Iphigénie* de Jean Racine ait été jouée pour la première fois à Versailles en 1674 dans le cadre des divertissements célébrants la conquête de la Franche-Comté par Louis XIV, alors que l'opéra de Gluck a été créé exactement un siècle plus tard sous le mécénat de Marie-Antoinette, qui fit venir le compositeur de Vienne. Louis XV décède peu après les premières représentations d'*Iphigénie en Aulide*, Marie-Antoinette peigne sa chevelure en *coiffure à l'Iphigénie*, que Caroline Weber décrit comme «a lyrical confection wound with black mourning ribbons, trimmed with a black veil, and topped with a crescent moon.» (2006: 123) En plus d'être un clin d'oeil à Gluck, son ancien tuteur de musique, l'auteure explique qu'il s'agit également d'un rappel de la défaite de sa rivale, Madame du Barry, qui tentait de faire subir un échec à *Iphigénie en Aulide* en appuyant le compositeur italien Nicola Piccini. Cette dualité de l'autorité politique et de l'autorité paternelle, toutes deux remises en doute tout au long du 18<sup>e</sup> siècle, culminant à la révolution, est très bien exemplifiée par l'histoire d'Iphigénie, mais aussi les liens politiques de sa représentation spectaculaire. Et ce, Stephen Frears y fait légèrement allusion par son inclusion de cet opéra dans les *Liaisons Dangereuses*<sup>24</sup>.

L'archivage sonore et vidéographique permet maintenant de garder des traces évidentes et durables des spectacles, tel l'enregistrement de l'Opéra de Lyon d'*Iphigénie en Aulide* utilisé pour cette étude. Comme tout enregistrement de l'opéra de Gluck accessible aujourd'hui, il s'agit cependant d'un document qui nous est contemporain. Mais sans des ressources documentaires aussi solides, il est difficile de départager concrètement le mouvement interartiel entre peinture et

---

<sup>24</sup> Le film lui-même comporte un caractère interartiel qu'il est important de souligner. La version cinématographique de Frears n'est pas une adaptation directe du roman de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses* (1782), mais une reprise de la pièce de théâtre du même nom de Christopher Hampton (1985). Le film rappelle donc non seulement le support épistolier duquel il tient origine, mais également celui théâtral et opératique de la pièce de théâtre qui est le véhicule entre la source littéraire et l'adaptation cinématographique. C'est d'ailleurs Christopher Hampton qui écrit le scénario pour le film de Frears.

théâtre. Il s'agit d'une tâche ardue de savoir ce qui provient initialement de la peinture, de ce qui est en fait une idée du théâtre et à partir de quel point la contamination se fait. L'exercice est également compliqué par la nature du théâtre au 18<sup>e</sup> siècle. Les archives spectaculaires ne sont pas aussi fournies en documents visuels que pour les siècles suivants, ainsi qu'en témoignent nos recherches. Les archives de la Comédie-Française sont une source inestimable de documentation écrite pour cette période. Nous pouvons y retrouver un enregistrement méticuleux des représentations d'*Iphigénie* au 18<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la date précise de chaque séance, des manuscrits de rôles, plusieurs éditions du théâtre complet de Jean Racine, mais très peu de documents visuels. Ceci est également exacerbé par l'aspect éphémère du théâtre et de ses composantes lors du 18<sup>e</sup> siècle. Comme nous l'avons vu, les costumes et décors au théâtre sont réutilisés et rapiécés pour de nombreuses autres pièces de théâtre. Ainsi, ces traces n'étaient pas d'emblée conservées. Mais il s'agit aussi de la nature du théâtre, un art que l'on répète et réinterprète au fil des adaptations, mais n'est pas systématiquement immortalisé par d'autres documents. Comme le tableau de Timanthe portant sur le sacrifice d'Iphigénie, bien souvent ce que nous avons pour étudier cet art est le témoignage écrit de ses contemporains.

Ces difficultés sont telles que nous ne pouvons pas nous débarrasser de la primauté du textuel sur les autres arts. Ne pouvant s'appuyer que sur la peinture ou le théâtre, notre analyse se reporte instinctivement vers le texte pour combler ces lacunes. Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises au cours de notre recherche, plusieurs observations commençaient par une trace visuelle du théâtre, mais ne pouvaient être élaborées davantage qu'à l'aide des textes des pièces. Ainsi, le volet théâtral de notre étude ne peut s'émanciper radicalement du texte. W.T.J. Mitchell, dans *Picture Theory* (1994), repense ces liens complexes entre texte et image et sa réflexion est d'intérêt pour notre cas. L'auteur affirme qu'aucun médium n'est pur, mais plutôt sous l'influence continue des autres domaines de l'art. Le texte ne peut se débarrasser complètement de l'image et le visuel est constamment infiltré par l'écrit. Même des images ne comportant à priori aucune trace du texte se retrouvent influencées tout de même, par d'autres aspects comme le titre de l'œuvre. Le théâtre ne peut donc pas être seulement théâtre, et le texte ne peut seulement être que texte. Selon la vision de Mitchell, ils sont intrinsèquement liés entre eux, autant au 18<sup>e</sup> siècle qu'aujourd'hui ainsi qu'il en fait la démonstration dans *Iconology: Image, Text, Ideology* en déconstruisant l'opposition entre les arts de l'espace et les arts du temps qui organise la pensée de Lessing (2013: 98).

Nous espérons ainsi avoir réussi à enrichir la compréhension du sacrifice d'Iphigénie au 18<sup>e</sup> siècle en France, tout en élargissant son analyse plastique et interartiale au-delà du seul voile d'Agamemnon et de la controverse du tableau de Carle Van Loo. Nous avons débuté par les origines du mythe d'Iphigénie, ses itérations du 18<sup>e</sup> siècle et sa résonance pour les valeurs de cette époque pour démontrer la place importante que le thème, inspiré par le texte de Racine, et revisité par Gluck dans la deuxième moitié du siècle, avait acquis dans l'esprit des artistes, compositeurs ou peintres de l'époque. Nous avons ensuite introduit notre deuxième élément d'analyse, le théâtre scénique. Nous avons effectué un survol de la situation du théâtre français au 18<sup>e</sup> siècle, avec une attention particulière pour la tragédie et les institutions officielles, afin d'avoir une connaissance générale de ce qui pourrait influencer notre étude de cas au prochain chapitre. Cette vue d'ensemble du théâtre nous a permis de relever plusieurs éléments clés sur lesquels développer les principaux points d'interaction entre le théâtre et la peinture : les décors, les costumes, le public, les effets spéciaux, et le jeu dramatique des acteurs. Au troisième chapitre, nous avons finalement réuni le texte dramaturgique et le théâtre scénique avec le dernier élément de notre analyse interartiale, la peinture, en étudiant les manifestations des autres arts dans quatre tableaux montrant le sacrifice d'Iphigénie. Nous avons exposé ces occurrences interartiales en les séparant par aspects théâtraux, plutôt que par œuvres afin de bien démontrer individuellement tous ces points. Nous croyons, pour conclure, que le présent mémoire a réalisé une analyse interartiale du sacrifice d'Iphigénie en France au 18<sup>e</sup> siècle. Nous pensons avoir réussi à faire une recherche ayant le mérite d'aller au-delà de l'iconographie, et ce malgré les difficultés documentaires que notre thème posait. En plus de déceler les influences visuelles et textuelles de la peinture et du théâtre l'un dans l'autre, nous nous sommes efforcés de montrer comment ces manifestations étaient également portées par les pensées, théories et événements historiques de l'époque. Nous espérons que notre recherche participera à l'amorce d'une étude du sacrifice d'Iphigénie et de son déploiement interartiel, au 18<sup>e</sup> siècle français, et possiblement à travers d'autres siècles et d'autres pays, pour une image plus complète de ce captivant sujet.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources premières

ALBERTI, Leon Battista (1868) *De la statue et de la peinture : traités*, traduction par Claudius Popelin, Paris: A. Lévy. [1435]

APOLLODORE D'ATHÈNES (2003). *La Bibliothèque d'Apollodore: un manuel antique de mythologie*. traduit du grec par Paul Schubert. Collections Chant du monde, Vevey: Aire.

ARISTOTE (2011) *Poétique*. édition traduite et annotée par Michel Magnien, Série Classiques de poche, Paris: Librairie générale française

DIDEROT, Denis (1966). « Entretiens sur le Fils naturel » dans *Œuvres complètes de Denis Diderot*, Tome 7: Belles-Lettres, édition de J. Assézat, Paris: Garnier Frères [1875].

DIDEROT, Denis (1994). « Lettre à Madame Riccoboni » dans le *Paradoxe sur le comédien*. édition de Robert Abirached, Collection Folio, Paris : Gallimard.

DIDEROT, Denis (2010) *Lettres à Sophie Volland: 1759-1774*, édition annotée par Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet, Collection : Lettres Ouvertes, Paris: Non-lieu.

ESCHYLE (2001) « Agamemnon » *Les tragiques grecs*. édition annotée et traduite par François Jouan, collection Bouquins, vol. 1, Paris: Éditions Robert Laffront.

EURIPIDE (2001) « Iphigénie à Aulis » *Les tragiques grecs*. édition annotée et traduite par François Jouan, collection Bouquins, vol. 2, Paris: Éditions Robert Laffront, p. 721-766.

EURIPIDE (2001). « Iphigénie en Tauride » *Les tragiques grecs*. édition annotée et traduite par François Jouan, collection Bouquins, vol. 2, Paris: Éditions Robert Laffront, p. 454-482.

HOMÈRE (2000). *Illiade*, édition annotée et traduite par Eugène Lasserre, Paris: GF Flammarion.

HUGO, Victor (1999). *Hernani*. édition annotée et traduite par Gilles Guilleron, Collections Petits Classiques Larousse, Paris: Larousse.

LESSING, Gotthold Ephraim (2011). *Laocoon, ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*. Collection L'esprit et les formes, Paris : Klincksieck.

OVIDE (1992). « Sacrifice d'Iphigénie » *Les Métamorphoses*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Nérando, traduction de Georges Lafaye, Collections folio classique, Paris : Gallimard, p. 382.

PLINE L'ANCIEN (1950). *Histoire naturelle*. traduction de Jean Beaujeu, Collection des Universités de France, Tome 35, Paris: Les Belles Lettres.

RACINE, Jean (2004). *Iphigénie*, édition présentée par Sabine Gruffat, Collection Classiques Bordas, Paris : Bordas.

STENDHAL (1993) *Racine et Shakespeare: Études sur le Romantisme*. Collection Introuvables, Paris: L'harmattan. [1822]

### **Ouvrages généraux**

BORDEAUX, Jean-Luc (1984) *François Le Moyne and his generation, 1688-1737*, Neuilly-sur-Seine : Arthéna.

BOWERSOCK, Glen W. (1995) *Rome et le martyr*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris: Flammarion.

CARON, Bruno (1996) *Le geste théâtral et pictural dans les Salons de Denis Diderot*, Mémoire de maîtrise, Montréal: Université de Montréal.

CHAVANNE, Blandine (dir.) (2011). *Le théâtre des Passions (1697-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie*. Catalogue réalisé pour l'exposition *Le théâtre des Passions (1697-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie...* Lyon : Éditions Fage.

CROW, Thomas (1999) « Sacrifice and Transformation », dans *The Intelligence of art*, Londres : the University of North Carolina press, p. 79-103.

DETIENNE, Marcel et Jean-Pierre VERNANT (1979) *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Collection Bibliothèque des histoires, Paris: Gallimard.

DOWLEY, Francis H. (1968). « French Baroque representations of the “Sacrifice of Iphigenia” », dans *Festschrift Ulrich Middeldorf*, édité par Antje Kosegarten et Peter Tigler, Berlin : De Gruyter, p.466-475.

FRANTZ, Pierre et Sophie MARCHAND (dir.) (2009). *Le théâtre français du XVIIIe siècle. Histoire textes choisis, mises en scène*. Collection Anthologie de L'avant-scène théâtre, Paris: Éditions de L'avant-scène théâtre.

FRIED, Michael (1980). *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Los Angeles: University of California Press.

FULLENWIDER, Henry (1989). « "The Sacrifice of Iphigenia" in French and German Art Criticism, 1755-1757 » *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 52, no. 4, p. 539-549.

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

HOLLOWAY, James (1980). «Batoni's Sacrifice of Iphigenia » *The Burlington Magazine*, vol. 122, no. 929, p. 565-567.

LAJARTE, Théodore de (1969) la *Bibliothèque Musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue Historique, Chronologique, Anecdotique*, Genève: Slatkine [1878].

LAMOUREUX, Johanne (2014). «Le chagrin d'Achille et la colère de Brad : réflexion sur une médiation oubliée dans la représentation des affects extrêmes» *CINÉMAS*, vol. 25, no.1, p. 39-58.

LINTON, Anna (2008) « Virgin Sacrifices : Iphigenia and Jephtah's daughter » dans *Women and Death: Representations of Female Victims and Perpetrators in German Culture 1500-1900*, Rochester : Camden House, p. 43-59.

LLOYD-JONES, Hugh (1983) « Artemis and Iphigeneia » *Journal of Hellenic Studies*, vol. 103, p. 87-102.

MARCHAND, Sophie (2009). *Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*. Paris: Honoré Champion.

MEYERS, Sophia (2010). *Giambattista Tiepolo : His Representations of the Sacrifice of Iphigenia and His Self-Identification with the Classical History Painter Timanthes*, Notre Dame : University of Notre Dame.

MITCHELL, W.J.T. (1994). *Picture theory : essays on verbal and visual representation*, Chicago : University of Chicago Press.

MONTAGU, Jennifer (1994). «Interpretations of Timanthes's Sacrifice of Iphigenia» ONIANS, John (ed) *Sight & insight : essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*, Londres : Presses Phaidon, p. 305.

MOSER, Walter (2007) «L'interartialité: pour une archéologie de l'intermédialité» FROGER, Marion et Jürgen E. MÜLLE (ed.) *Intermedialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster : Nodus.

NETTER, Marie-Laurence (2012) *Du théâtre à la liberté : dans les coulisses des Lumières*, Paris: Armand Colin.

ROHOU, Jean (2009). *La tragédie classique. Histoire, théorie, anthologie (1550-1793)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

SOULATGES, Magalie (2009) « La tragédie » dans *Le théâtre français du XVIIIe siècle. Histoire textes choisis, mises en scène*. Collection Anthologie de L'avant-scène théâtre, Paris: Éditions de L'avant-scène théâtre, p. 53-63.

STAROBINSKI, Jean (2006) *L'invention de la liberté 1700-1789, suivi de 1789 Les emblèmes de la raison*, Paris: Gallimard.

TRAHAN, Sophie (1997). *Scénographies d'Iphigénie : de Rotrou à Gluck*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.

TROTT, David (2000). *Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux, écritures, regards*. Montpellier : Édition Espace 34.

WEBER, Caroline (2006). *Queen of fashion: What Marie-Antoinette wore to the Revolution*. New York: Henry Holt and Company.

WEST, Martin L. (2003) *Greek epic fragments from the seventh to the fifth centuries BC*, Collection : Loeb classical library 497, Cambridge: Harvard University Press.

## **Médiagraphie**

*Les Liaisons Dangereuses* (1988) Réalisateur Stephen Frears, USA Warner Home Video, DVD, son., coul. 120 min.

Opéra de Lyon (1990) *Iphigénie en Aulide*, France : Musifrance. Enregistrement audio, 2 disques, 132 minutes. [1774]

### Ressources électroniques

BÉGIN, Richard (n.d.) *Fiche de concept - Interartialité* [En Ligne] [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche\\_concept.asp?id=13](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_concept.asp?id=13) Montréal : Centre de recherche sur l'intermédialité. Page consulté le 02 juillet 2014.

CAYLUS, Comte de (1757) *Description d'un tableau représentant le Sacrifice d'Iphigénie, peint par M. Carle-Vanlo*, [En Ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84430070> Page consultée le 07 août 2013.

*Gallica* (1997) [Base de données en ligne] Paris: Bibliothèque nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/?&lang=FR> Page consultée le 05 mai 2013.

GRIMM (1829-1831) « 1 octobre 1757 » *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790. Tome 2* [ En Ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57192028/f182.image.r=Grimm,%20Friedrich%20Melchior.langFR> Page consultée le 15 juillet 2013.

*La Grange* (2010) [Base de données en ligne] Paris: Comédie-Française. <http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-recherche-simple.php?id=550> Page consultée le 05 mai 2013.

*La Joconde* (n.d.) [Base de données en ligne] Paris: Musées de France <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> Page consultée le 05 mai 2013.

*La tragoedie de Iphigénie en Aulis, par Euripide.* (1601-1700) [En Ligne] Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9063689q> Page consultée le 12 août 2015.

QUÉRARD, J.-M. (1835) *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles.* Tome 7, Paris: Firmin Didot Frères. [En Ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5803143z> Page consultée le 12 août 2015.

SIRET, Adolphe (1924) *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, [En Ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k119028m> . Page consultée le 20 juin 2014.

TURNER, S.J. D. et Phillip Conisbee (n.d.) *Jean-Bernard Restout* [ En Ligne] <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T071600pg2> Page consultée le 20 juin 2014.

## ILLUSTRATIONS

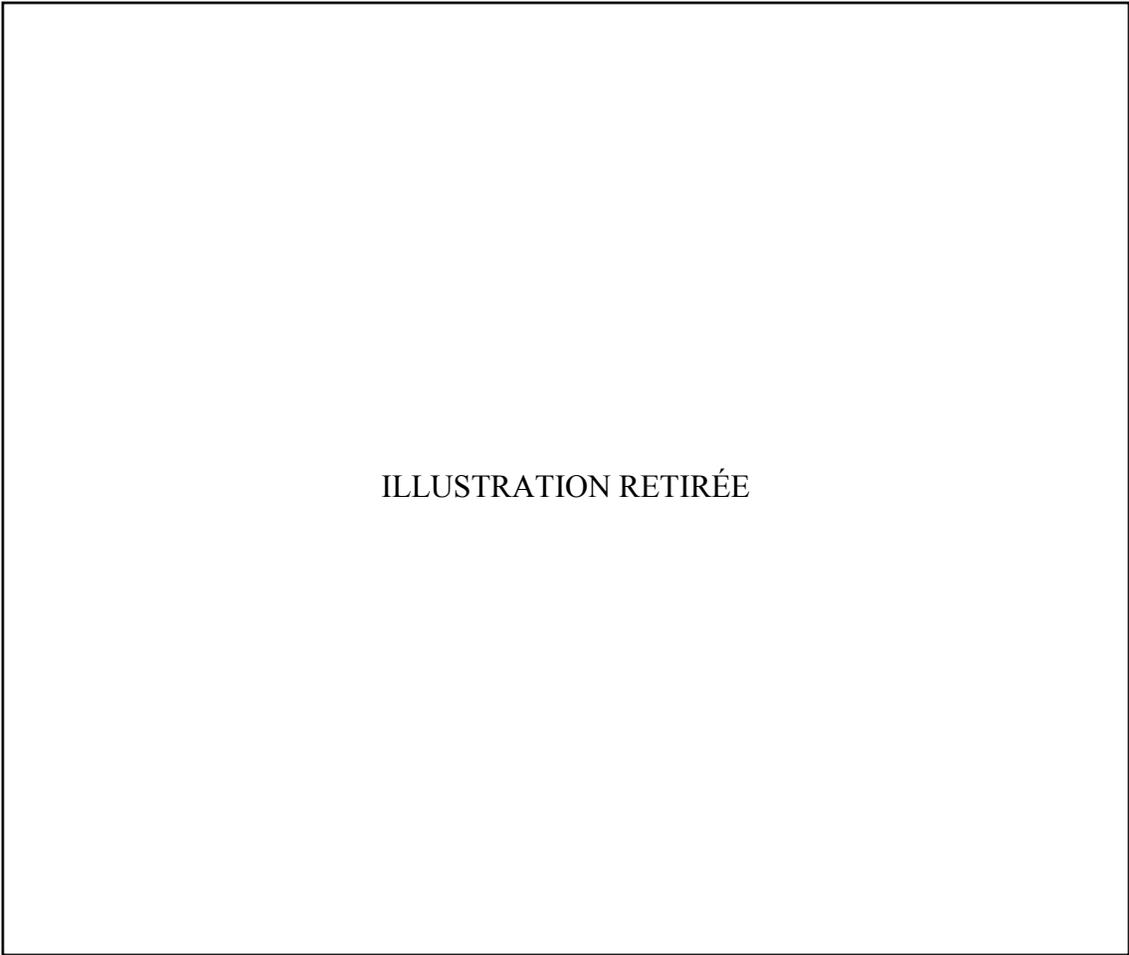


ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 1 - Johann Ludwig Werhnard Fesch et Whirsker, *Brizard, Lekain: Agamemnon, Achille (Iphigénie en Aulide, Racine)*, 1770-1788.

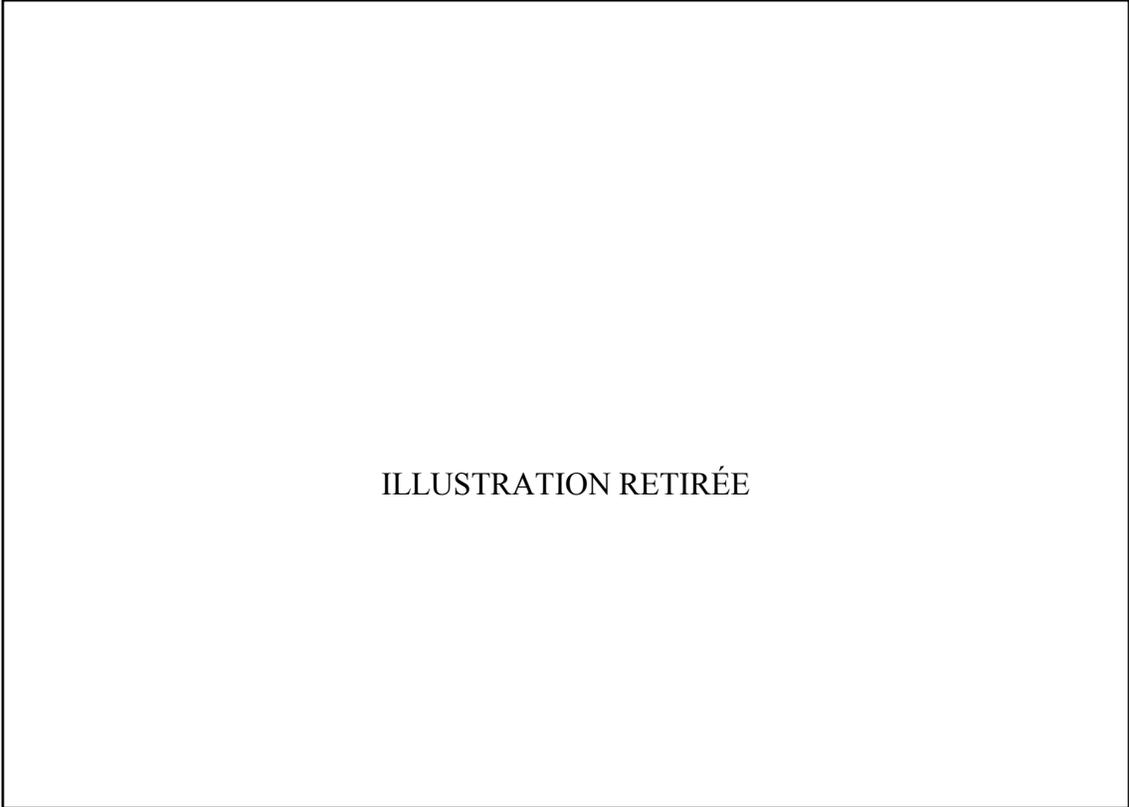


ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 2 - Johann Ludwig Werhnard Fesch et Whirsker, *Dumesnil, Brizard, Saint-Val Cadette . : Clytemnestre, Agamemnon, Iphigénie (Iphigénie en Aulide, Racine)*, 1770-1788.

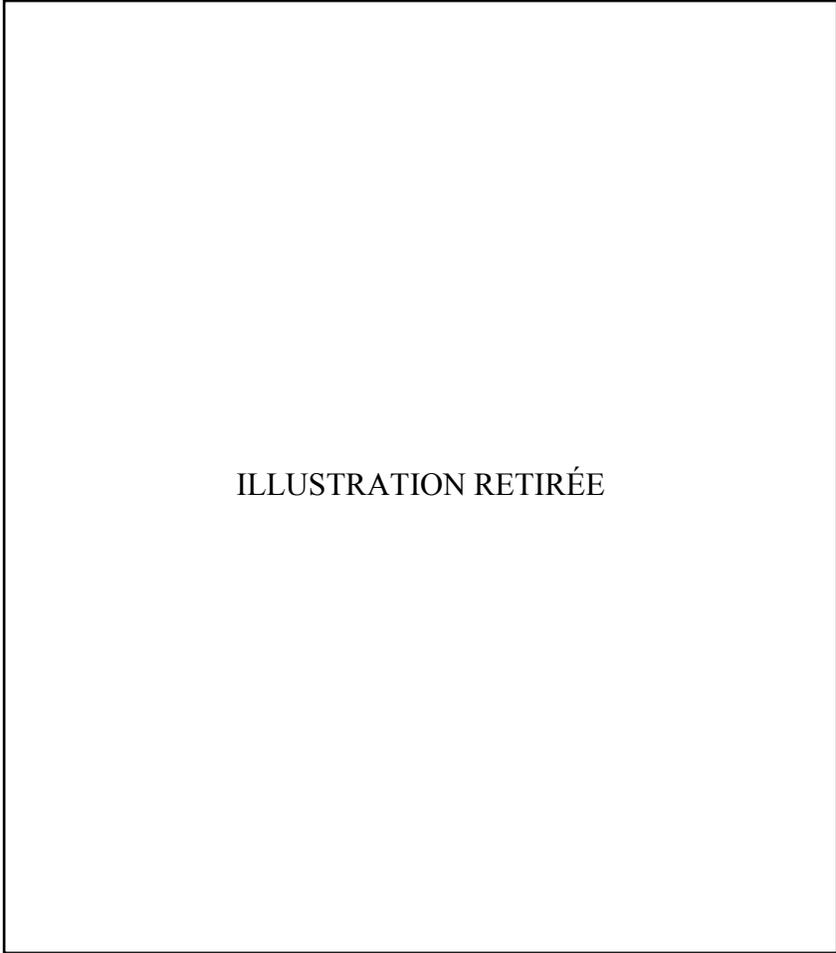


ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 3 - Chéron et Vertue, *Iphigénie. Tome II*, 1723.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 4 - Jean Massard, *Iphigénie. Acte V, scène VI*, 18e siècle.

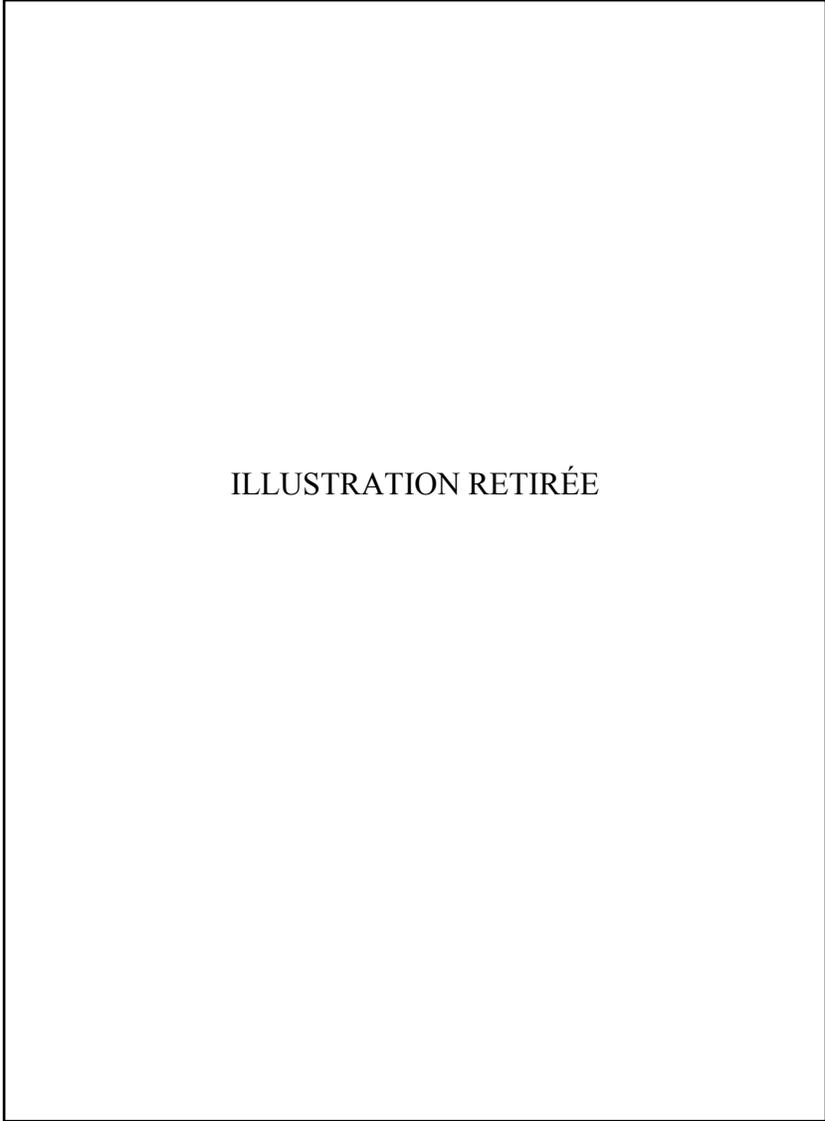


ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 5 - Jacques de Sèves et Jean-Jacques Flipart, *Frontispice d'Iphigénie*, 1760

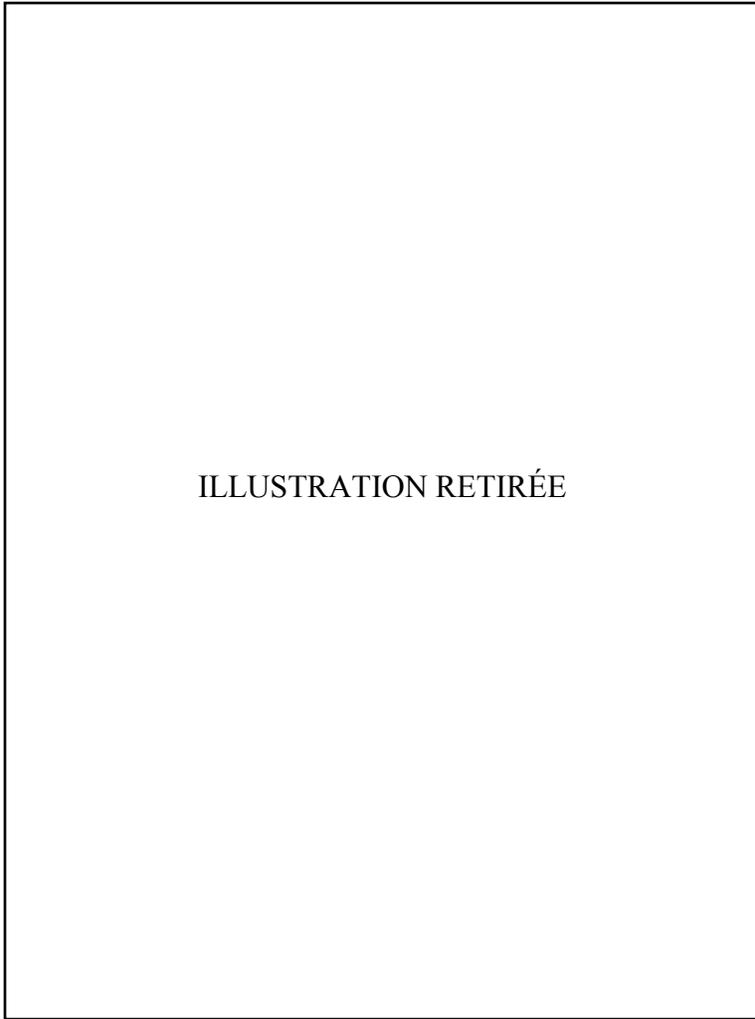


Figure 6 -

*Le Sacrifice d'Iphigénie, 1632-33.*

François Perrier,

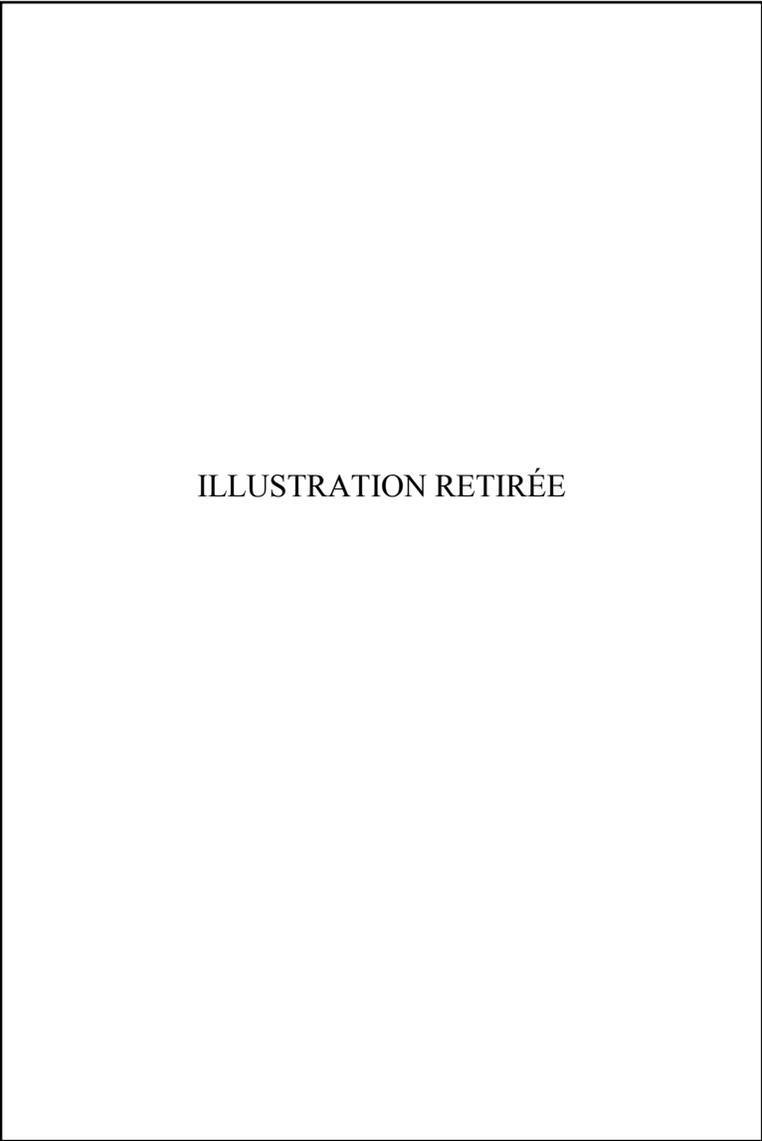


ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 7 - Louis-René Bouquet, *Costume du chœur des peuples Scythes*, 1774.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 8 - Louis-René Bouquet, *Mlle Peslin Esclave dans Iphigénie*, 1774

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 9 - Louis-René Bouquet, *Iphigénie*, 1774.

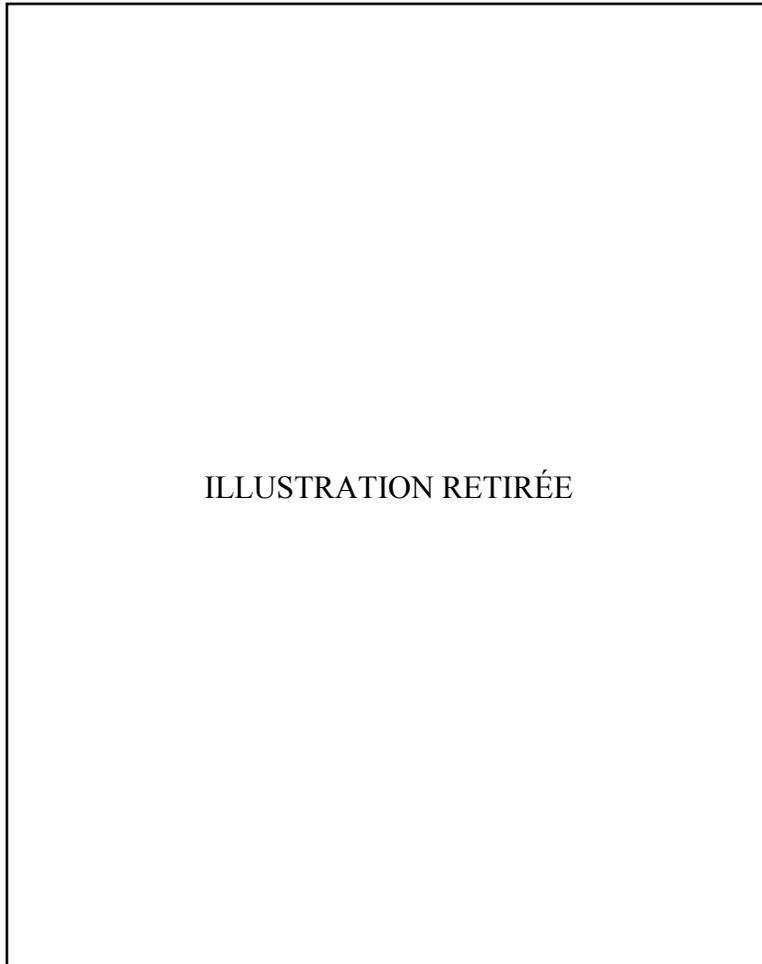


Figure 10 - Johann Ludwig Werhnard Fesch et Whirsker, *Brizard : Agamemnon (Iphigénie en Aulide, Racine)*, vers 1770.

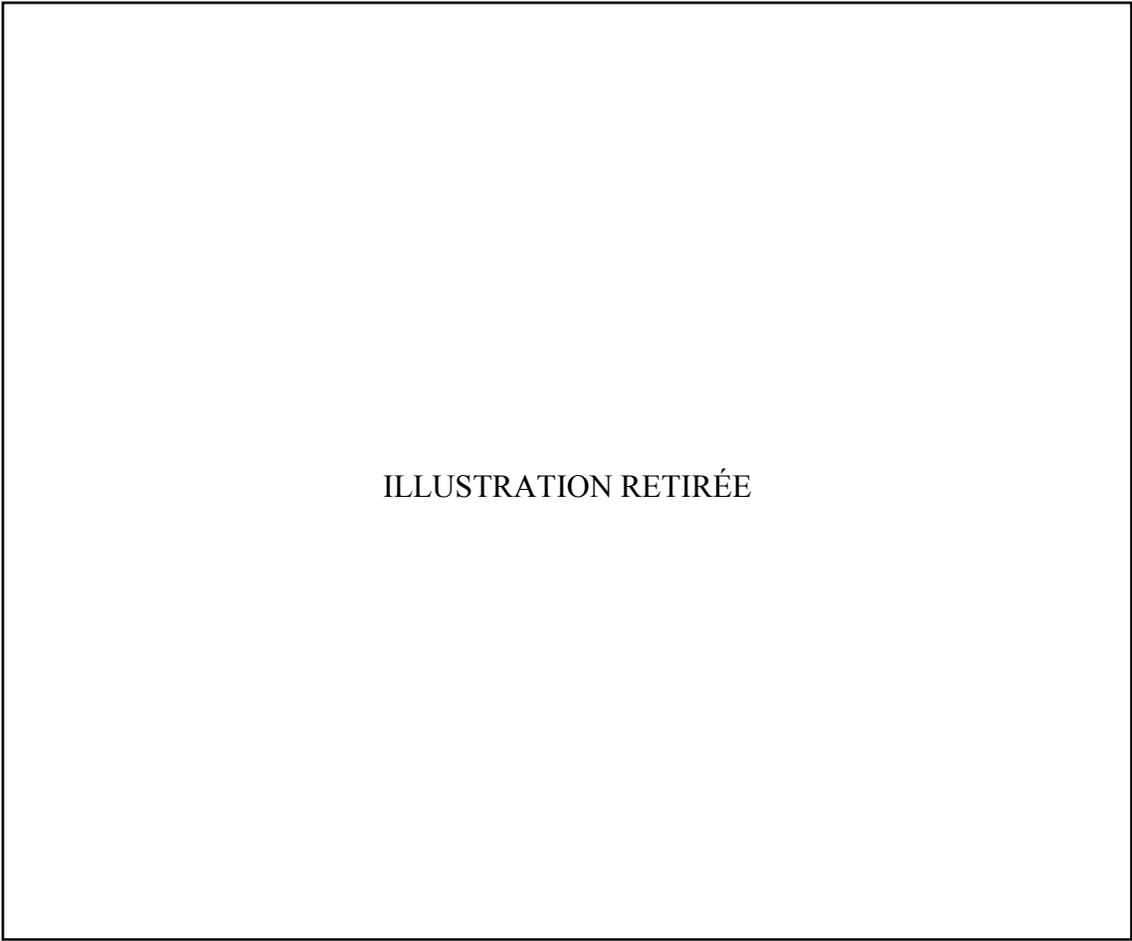


ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 11 - Pascal Blanchard, *Iphigénie en Aulide* . : *le camp d'Agamemnon*, 1822, détail de la tente ouverte.

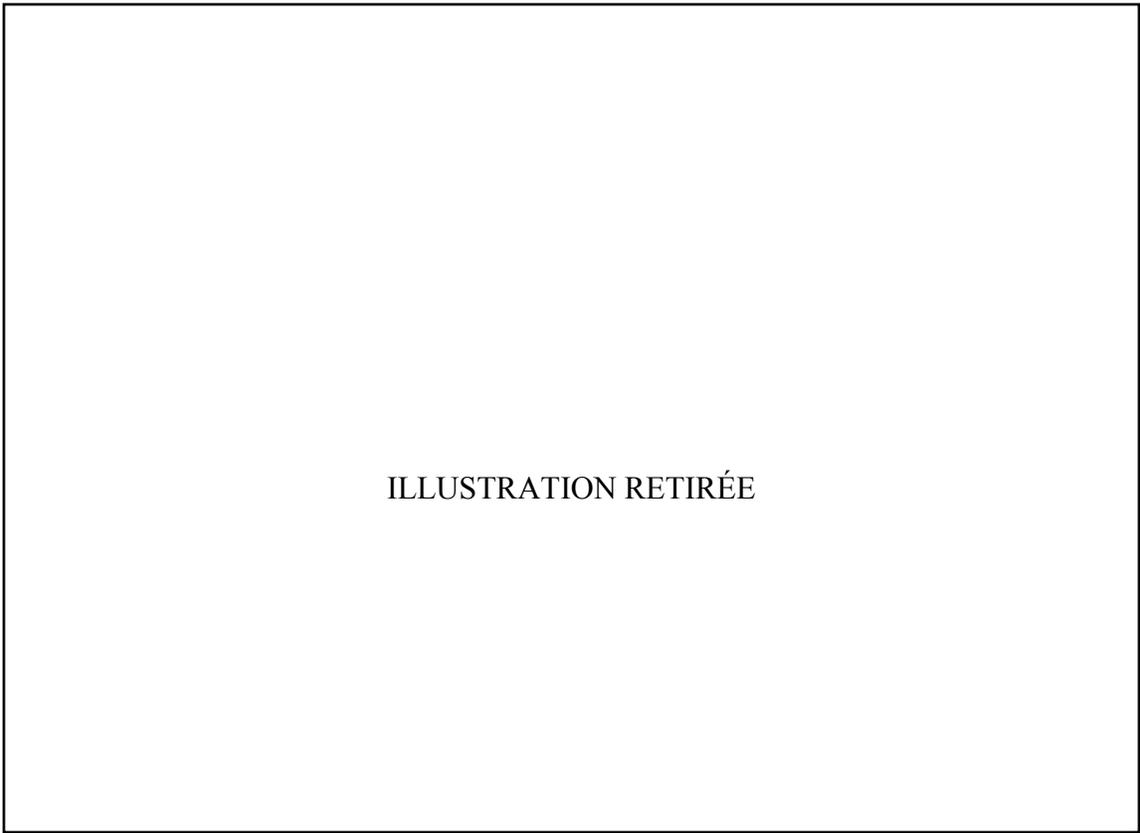


ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 12 - Pascal Blanchard, *Iphigénie en Aulide* . : *le camp d'Agamemnon*, 1822, détail des vaisseaux amarrés.

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 13- François Le Moyne, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, 1728.

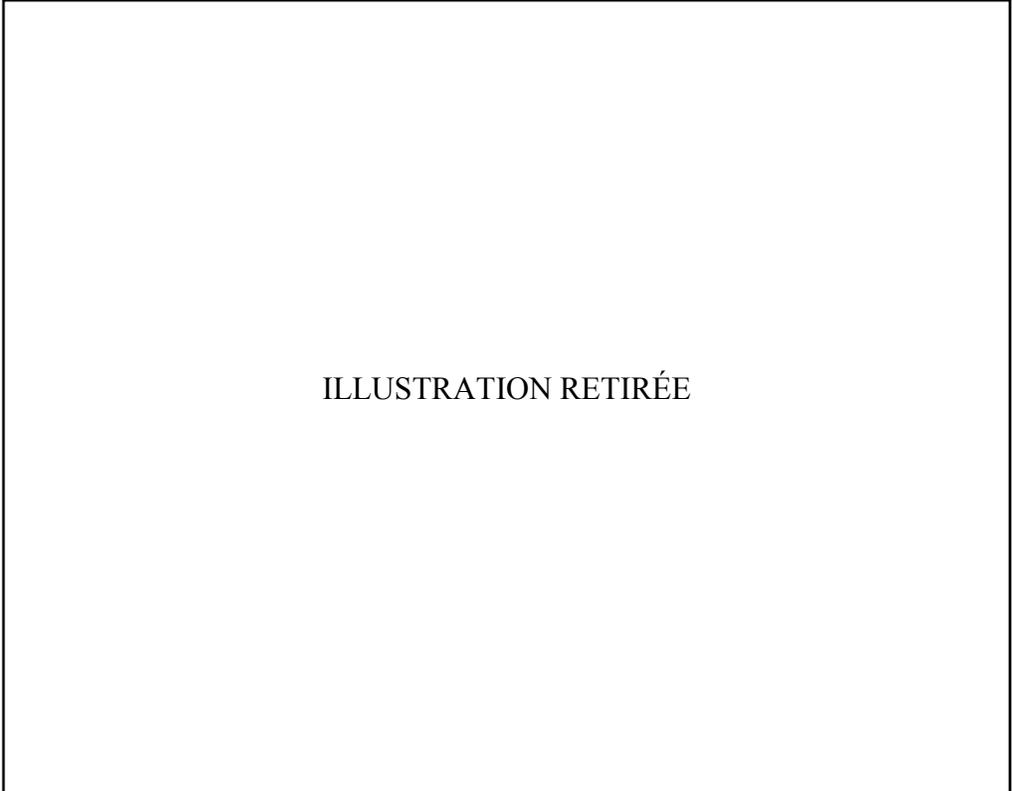


ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 14 - François Le Moyne, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, 1728, esquisse

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 15 - Carle (Charles-André) Van Loo, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, 1757

ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 16 - Jean-Bernard Restout, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, vers 1760.

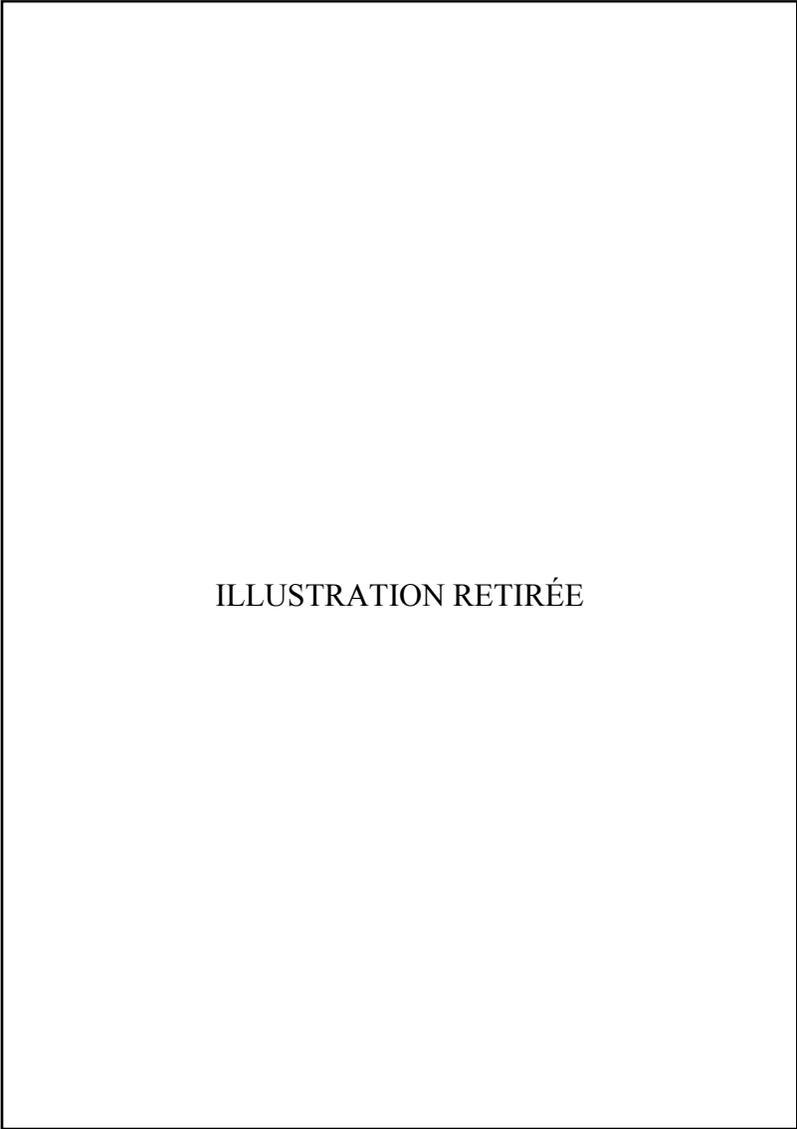


ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 17 - Jean-Baptiste François Désoria, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, 1798.

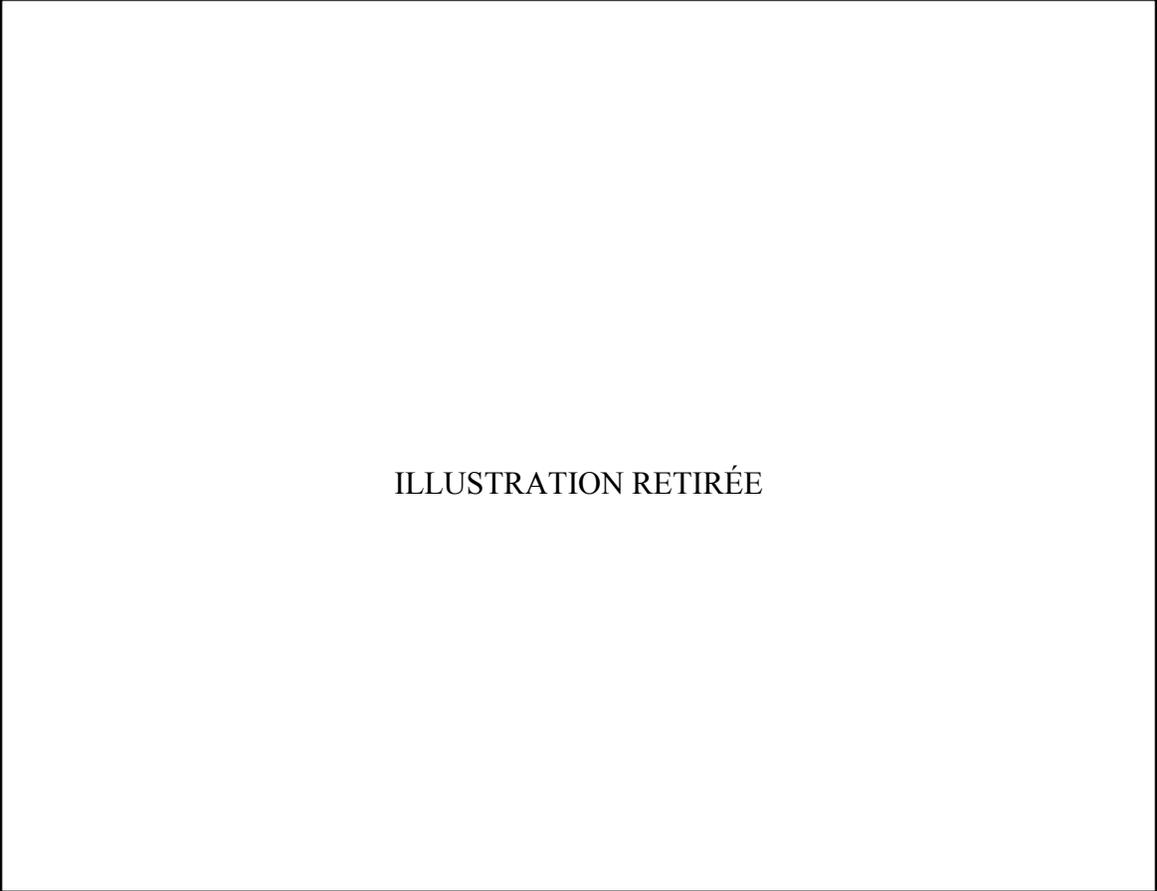


ILLUSTRATION RETIRÉE

Figure 18 - Jean-Baptiste Fragonard, *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, 1765.