

2m11.2770.3

11305037
V.001

Université de Montréal

**Mythe, texte et héroïsme
dans *l'Iphigénie à Aulis* d'Euripide**

par

Enrique Sousa

Études Classiques

**Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de**

**Maître ès arts
en Études Classiques,
option : langue et littérature grecques**

Août, 1999

© Enrique Sousa, 1999



PB

13

U54

2000

V.001

Université de Montréal

Faculté d'Études Supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Mythe, texte et héroïsme dans
l'Iphigénie à Aulis d'Euripide**

Présenté par :

Enrique Sousa

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Mémoire accepté le :

Sommaire

Pièce jouée en 405 à Athènes, *Iphigénie à Aulis* traite d'un épisode du cycle épique grec : le rassemblement de la flotte grecque dans le détroit d'Aulis avant son départ pour Troie. Le point central de l'intrigue de cette pièce est la crise à laquelle l'armée grecque est confrontée dans le détroit béotien. En effet, la déesse Artémis, maîtresse du lieu, refuse aux Grecs le vent dont ils ont besoin pour naviguer vers Troie, tant qu'Iphigénie, fille du chef Agamemnon, ne sera pas immolée à son honneur. L'intrigue, à laquelle participent par ailleurs des personnages bien connus de l'épopée (Agamemnon, Ménélas, Clytemnestre, Achille), se développe à partir d'un jeu oscillant entre la possibilité de sacrifier Iphigénie et la possibilité de ne pas la sacrifier. Certains personnages de la pièce font en effet en sorte que le sacrifice se réalise, alors que d'autres essaient d'éviter qu'il se produise. Toutefois, on assiste tout au long de la pièce à des changements de comportement qui s'opèrent chez quelques-uns des personnages principaux (Agamemnon, Ménélas, Iphigénie).

Dans ce mémoire, nous nous concentrerons sur le changement d'avis qui s'opère chez Iphigénie. Après avoir appris qu'elle a été destinée à être sacrifiée, Iphigénie réagit négativement à l'idée de mourir, si bien qu'elle prie pour que sa vie soit épargnée. Elle change d'avis peu après cependant et accepte l'idée d'être sacrifiée.

Ce changement d'avis a suscité l'intérêt de beaucoup de spécialistes et des interprétations différentes ont été proposées pour l'expliquer. Au chapitre trois de ce mémoire, nous résumerons les propositions des spécialistes sur la question. À notre avis, les interprétations proposées n'ont pas expliqué tous les aspects que le changement d'attitude comporte. L'interprétation que nous faisons au chapitre quatre a pour objet de mettre au jour de nouveaux éléments de ce changement d'avis (*metabolê*). Nous pensons en effet que la *metabolê* d'Iphigénie doit être associée à la notion de fortune (*tychê*), notion qui joue un rôle très important chez Euripide. L'intrigue de certaines pièces d'Euripide est en effet façonnée à partir de la manière dont les personnages d'Euripide caractérisent la *tychê*. Le vocabulaire qui s'associe à la notion de *tychê* (*aporia, kairos, méchané, sôtéria, kleos*) dans d'autres pièces que *l'IA* fournit lui aussi des éléments pertinents pour expliquer la *metabolê* d'Iphigénie. Nous pensons ainsi que, dans un premier temps, Iphigénie conçoit la mort comme un coup que la *tychê* lui assène. La *metabolê*, qui survient après, nous la concevons comme la réponse qu'Iphigénie donne à la *tychê* afin de neutraliser son effet. Le fait qu'Iphigénie, au moment de changer d'avis, voit dans le sacrifice une occasion idéale pour se faire une renommée (*kleos*) d'héroïne s'explique par la notion de *kairos*. De même, nous constatons le fait qu'Iphigénie insiste sur ce point que son *kleos* lui permettra de devenir immortelle. D'après nous,

Iphigénie déconstruit par là l'idée de la mort. Par sa *metabolê*, Iphigénie refaçonne son rôle dans la pièce. En effet, la *metabolê* est l'élément grâce auquel Iphigénie peut fonder son identité de femme courageuse et d'héroïne. Qui plus est, Iphigénie considère que son attitude courageuse à Aulis placera son *onoma* au sein de la renommée de l'expédition à Troie. Elle croit que son héroïsme à Aulis fera d'elle un élément qui sera considéré comme capital dans le mythe de l'expédition de l'armée grecque à Troie.

Outre la *metabolê* d'Iphigénie, deux autres questions nous occuperont dans ce mémoire, à savoir les problèmes philologiques de la pièce et la distinction de deux niveaux de discours dans la pièce (le niveau de l'intrigue et le niveau mythique). Le chapitre un est en effet consacré à la problématique philologique que cette pièce comporte. Dans un premier temps, nous faisons un résumé de l'état de la question en nous concentrant sur les passages qui soulèvent plus de doutes quant à l'authenticité. Deuxièmement, nous analysons les notions sur lesquelles la philologie elle-même se fonde, c'est-à-dire l'authenticité, l'auteur, le texte. Cette deuxième section du chapitre un est une réflexion critique. Nous faisons voir en effet que la philologie se base sur les notions d'auteur et de texte telles qu'elles étaient conçues par le passé. Ces notions ont cependant été repensées par la critique littéraire contemporaine, si bien que leurs définitions se sont transformées. Nous pensons donc que la notion d'authenticité doit être elle aussi repensée, puisqu'elle est fondée sur les concepts d'auteur et de texte.

La question de l'existence de deux niveaux de discours dans le texte de *I'A* nous occupera au chapitre deux. De nombreuses études récentes indiquent en effet que le texte de cette pièce se compose d'une intrigue et d'un niveau où le mythe s'est cristallisé dans sa version traditionnelle. Ces deux composantes du texte se trouveraient dans un rapport tendu, puisque la version traditionnelle de l'épisode à Aulis serait incompatible par moments avec ce qui se passe au niveau de l'intrigue. La *metabolê* d'Iphigénie, à la fin de la pièce, remplirait la fonction d'harmoniser ces deux niveaux du texte et de résoudre leur incompatibilité, selon certains spécialistes.

Table de Matières

Sommaire	iii
Table de Matières	v
Remerciements	vii
Introduction	1
Chapitre 1 : Les Problèmes philologiques de la pièce	5
Le <i>Catalogue</i> (231-302).....	6
Les vers 1-163.....	7
Le contenu.....	8
L'origine du problème.....	10
«Auteur» et «texte» dans la discipline philologique.....	14
La tradition manuscrite	24
Chapitre 2 : Le Niveau de l'Action Dramatique et le Niveau	
Mythique dans l'Iphigénie à Aulis	28
L'approche de C. Elliott.....	30
La perspective de H. Foley.....	32
L'interprétation de G. Walsh du troisième <i>stasimon</i>	36
L'approche de C.A.E. Luschnig.....	39
Conclusion.....	42
Chapitre 3 : Le Changement d'attitude d'Iphigénie envers la Mort	44
La perspective de H. Siegel.....	47
L'interprétation de D. Sansone.....	50
Le rôle du temps et de la tradition épique	
dans le discours final d'Iphigénie selon C.A.E. Luschnig.....	53
Le rôle du changement (<i>metabolé</i>) dans la tradition tragique.....	59

Conclusion.....	65
Chapitre 4 : L'Héroïsme chez Iphigénie.....	67
Un monde régi par la <i>tyché</i>	69
Le <i>logos</i> et la <i>tyché</i>	84
L'ambivalence du <i>logos</i> dans <i>l'Iphigénie à Aulis</i>	87
Héroïsme et production.....	91
L'héroïsme et la production dans <i>l'Héraclès</i> et les <i>Suppliantes</i>	93
L'identité héroïque d'Iphigénie : sa <i>physis</i>	95
<i>Onoma</i> et <i>moira</i> dans l'adieu final d'Iphigénie.....	97
Conclusion.....	99
Bibliographie	102
Annexe 1 : La violence du devenir dans <i>l'Andromaque</i>.....	viii

Remerciements

J'aimerais remercier mon directeur de recherche, Egbert Bakker, pour sa disponibilité et pour ces idées. J'aimerais aussi remercier M. Pierre Bonnechere, qui m'a toujours encouragé à faire ce mémoire sur Euripide. En dernier lieu, je remercie Geneviève Normandeau qui a lu le manuscrit et m'a prodigué des conseils qui m'ont permis d'améliorer le français de ce mémoire.

Introduction

L'Iphigénie à Aulis fut jouée à Athènes en 405 dans le cadre du concours des Grandes Dionysies¹, après la mort d'Euripide². Elle fut représentée avec les *Bacchantes* et *l'Alcméon*, et la *Souda* nous apprend qu'elle obtint le premier prix³. Pour l'histoire d'Athènes, 405 est une année-clé. En effet, 405 est l'année de la défaite d'Aigos Potamos et du siège de la ville par les Spartiates. Elle est aussi l'année qui précède celle où *l'ecclesia* a accepté les très dures conditions de paix que la Ligue péloponnésienne avait imposées à Athènes. Chronologiquement, la représentation de *l'Iphigénie à Aulis* coïncide donc avec la fin de l'hégémonie et de l'empire athénien.

Le sujet de la pièce est le développement de l'un des épisodes du cycle épique qui précèdent la Guerre de Troie. Selon cet épisode de la mythologie, la flotte grecque se rassemble dans le détroit d'Aulis, en Béotie, avant de faire voile vers Troie. Toutefois, elle se trouve subitement dans l'impossibilité de partir puisque le vent qui leur permettrait de faire la traversée ne se lève pas. Le devin Calchas explique donc aux chefs grecs que la maîtresse du lieu, Artémis, demande que la fille du chef de l'expédition, c'est-à-dire Iphigénie, fille d'Agamemnon, lui soit sacrifiée en échange du vent dont ils ont besoin. Agamemnon fera venir sa fille d'Argos sous prétexte de la marier à Achille; mais il ne s'agit là que d'une ruse. On voit ensuite Iphigénie arriver accompagnée de sa mère Clytemnestre. C'est seulement à la suite de la rencontre entre cette dernière et Achille que le plan du sacrifice leur est dévoilé. Clytemnestre demande alors à Agamemnon de ne pas accomplir le sacrifice. Iphigénie, quant à

¹ Schol. Ar. , *Grenouilles*, 67. Les références aux sources anciennes qui apparaissent dans les notes 1, 3, 4 et 5 proviennent de l'introduction d' *Iphigénie à Aulis*: texte établi et traduit par François Jouan, Paris, Les Belles Lettres, 1986 pp. 8-14.

² Un an après sa mort si l'on croit ce que la *Vita Euripidis* (45-49) nous dit. (*Vita Euripidis*. Traduction de Mary Lefkowitz basée sur l'édition de L. Méridier, *Euripide*, Paris, 1925 dans Mary Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1981, pp. 163-9).

elle, supplie son père de ne pas l'envoyer à l'autel. Ces tentatives échouent et les préparatifs du sacrifice se poursuivent. Désespérée, Clytemnestre demandera à Achille de défendre sa fille Iphigénie. Achille promet alors son aide, mais demande à Clytemnestre d'essayer de persuader Agamemnon de nouveau. Dans la scène suivante, Achille réapparaît et raconte qu'en essayant de détourner l'armée de l'idée de sacrifier Iphigénie, il a failli se faire lapider par les autres Grecs. Iphigénie fait entendre un long discours à ce moment-là, un discours où, contrairement à ce qu'elle avait affirmé auparavant, elle dit à Clytemnestre et à Achille qu'elle accepte l'idée de mourir sacrifiée. Elle expose ses arguments pour expliquer son changement d'avis si brusque. Le messenger, à la toute fin de la pièce –qui est d'ailleurs une partie de la tragédie qui a suscité des soupçons quant à son authenticité-, explique que le rituel a eu lieu, mais que, au moment où Iphigénie allait être égorgée, elle a été remplacée par une biche. Iphigénie se serait envolée vers les dieux. Voilà, en résumé, l'intrigue de la tragédie qui nous occupera tout au long de ce mémoire.

L'épisode du sacrifice d'Iphigénie à Aulis, qui est évidemment absent des poèmes homériques, puisque Iphigénie n'y est même pas mentionnée, a été tiré des *Chants Cypriens*⁴. Stésichore, dans son *Orestie*, développait aussi cette histoire⁵, et Eschyle et Sophocle avaient aussi tous deux écrit une *Iphigénie*. Bien que nous ne possédions pas ces deux dernières pièces, il est possible de les reconstruire dans leurs grandes lignes à partir des allusions qui sont faites dans *l'Agamemnon* d'Eschyle et dans *l'Électre* de Sophocle⁶. Euripide fait lui-même référence au mythe en question dans des pièces antérieures à *l'IA* –dans les *Troyennes* (370-2), dans *l'Andromaque* (624-6), dans *l'Électre* (1020-3,

³ Voir "Euripidès".

⁴ Voir le résumé qu'en fait Proclus, *Ep.*, 1. 135-143.

⁵ Fr. 40, 25-27 P. (*Orestie*); dans le *Catalogue des femmes hésiodique* (Fr. 23a, 126; 23b (Paus. I, 43, 1); Stés., fr. 38 P.) et chez Pindare (*Pyth.* XI, 22-23), il y a des mentions de la légende d'Iphigénie, mais le *Catalogue* parle d'Iphimède plutôt que d'Iphigénie).

⁶ François Jouan, "Euripide et les Légendes des Chants Cypriens", Paris, Les Belles Lettres, 1966, pp. 270-4.

1027-9) et, notamment, dans *l'Iphigénie en Tauride* (6-30, 359-71, 372-7, 214-7, 538-9, 856-9, 820-1).

Or, lorsqu'on compare ces versions du mythe à celle de *l'IA*, l'originalité de cette dernière ressort. L'un des éléments qui constituent cette originalité est le changement d'avis d'Iphigénie envers l'idée du sacrifice. Qui plus est, cet élément nouveau est probablement le plus important de la pièce, puisqu'il est à la base de l'héroïsme d'Iphigénie⁷.

Il semble sûr, en effet, que la *metabolé* d'Iphigénie soit un aspect propre à *l'IA*. Dans le prologue de *l'Iphigénie en Tauride*, qui est produit par Iphigénie, comme dans les autres versions que l'on connaît du mythe, il n'y a pas en effet de mention du fait qu'Iphigénie s'offre volontairement à titre de victime pour le sacrifice à Artémis.

La consultation de la bibliographie spécialisée nous a fait constater que la *metabolé* d'Iphigénie est l'une des questions qui suscitent le plus de problèmes chez les interprètes. Comme nous le verrons au chapitre trois de ce mémoire, les interprétations proposées par les chercheurs ont, certes, mis en évidence différents aspects importants de la *metabolé* d'Iphigénie, mais il n'y a pas d'interprétation qui l'ait expliquée de façon complètement satisfaisante. En effet, le problème demeure et le sujet n'a pas été épuisé.

Voilà la raison pour laquelle nous avons entrepris de chercher de nouvelles avenues pour aborder cette question dans ce mémoire. En effet, après avoir passé en revue la bibliographie spécialisée récente au chapitre trois, nous développons au chapitre quatre notre propre avis sur la *metabolé* d'Iphigénie et aussi, par conséquent, sur son héroïsme.

⁷ *Ibid.*, p. 283

Nous avons fait mention tantôt d'un problème d'authenticité, lorsque nous décrivions la partie finale de la pièce. En fait, le problème existe dans ce passage et dans deux autres parties de la tragédie. Cette question a suscité une telle discussion chez les spécialistes, et les problèmes qui ont ainsi été mis en évidence sont tellement difficiles à résoudre que nous avons cru pertinent d'en faire un rapport. Après avoir pris connaissance de ces études et nous être familiarisé avec la façon d'agir de la philologie, nous n'avons pas pu nous abstenir de faire une réflexion critique à ce sujet. Nous pensons en effet que les notions qui sont au fondement de la discipline philologique (à savoir, «auteur», «texte», «authenticité») doivent être repensées. Cette question nous occupera au chapitre un.

Le chapitre deux de ce mémoire est consacré à mieux comprendre la place du mythe à l'intérieur de *I'IA*. En effet, le rôle que le mythe reçu joue dans cette tragédie est, de pair avec la *metabolê* d'Iphigénie, l'un des problèmes auxquels les spécialistes se sont le plus intéressés. Étant nous aussi sensible à la présence d'un niveau mythique dans le texte de *I'IA*, nous ferons un compte rendu de l'état de la question pour ensuite en tirer une conclusion, qui, elle, s'associe à certains éléments de la proposition sur la *metabolê* d'Iphigénie que nous développons au chapitre quatre.

Chapitre 1

Les problèmes philologiques de la pièce

Beaucoup plus que n'importe quelle autre pièce d'Euripide, *l'IA (Iphigénie à Aulis)* a été l'objet d'études et d'analyses philologiques portant sur son authenticité. Des aspects de forme qui ne seraient pas caractéristiques d'Euripide, des incohérences internes dans le contenu et l'absence de parallèles pour certains mots et passages sont en général les problèmes qu'on a vus dans le texte de cette pièce. De nos jours la tendance générale est d'accepter le texte tel quel en restreignant les doutes de son authenticité à trois passages spécifiques: le début (1-163), la deuxième partie de la *parodos* (le dit *catalogue de vaisseaux*) et *l'exodos* où le messager produit un discours de quelque 90 vers⁸. De ces trois passages, c'est le premier (1-163) qui suscite la plupart des discussions chez les spécialistes. Il n'y a pas en effet de consensus sur cette partie de la pièce. En 1972 Bernard Knox avait compilé l'ensemble des principaux arguments contre l'authenticité de ces premiers 163 vers et il les avait réfutés l'un après l'autre⁹. Le dernier mot semblait avoir été dit jusqu'au moment où David Bain publia un article où il s'attaquait aux arguments de Knox¹⁰. Plus récemment James Diggle, dans son édition de la pièce, considère que les premiers 163 vers sont difficilement attribuables à Euripide¹¹.

⁸ Euripide, *Iphigénie à Aulis*: texte établi et traduit par François Jouan, Paris, Les Belles Lettres, 1986 pp. 24-30.

⁹ Bernard Knox, "Euripides' *Iphigenia in Aulide* 1-163 (in that order)", *Yale Classical Studies* 22(1972), pp. 239-261.

¹⁰ David Bain, "The Prologues of Euripides' *Iphigenia in Aulis*", *Classical Quarterly*, 27 (1977), pp. 10-26.

¹¹ *Iphigeneia he en Aulidi. Euripides' Fabulae*: James Diggle *edidit*, New York, Oxford University Press, 1994, tome III, vers 1-163.

Pour les deux autres passages, la discussion a été moins vive. Sur *l'exodos*, il semble y avoir un accord presque général : cette partie de la pièce présenterait trop de difficultés pour être considérée comme ayant été écrite (du moins en entier) par Euripide. Parmi ces difficultés figurent les fautes de syntaxe et de métrique qui apparaissent à partir du vers 1571. On y trouve aussi une incohérence textuelle : alors qu'en 1477-78, dans l'ode qu'elle chante elle-même, Iphigénie semble avoir été couronnée, en 1567 le messager réfère que Calchas couronne Iphigénie (une deuxième fois !)¹². D'autre part, les deux seuls manuscrits grâce auxquels la pièce a été transmise (L(*Laurentianus*) et P(*Palatinus Vaticanus*)) ont apparemment été restaurés en raison de la mauvaise qualité du texte. Une écriture et une encre différentes sont distinguables à partir de 1578 dans L et à partir de 1570 en P¹³. Diggle, pour sa part, considère que le texte n'est définitivement pas d'Euripide à partir de 1578 jusqu'à la fin. Un autre problème concerne la référence qu'Elieen fait à deux vers de *l'IA*¹⁴. Ces vers, attribués normalement à *l'exodos*, correspondraient à ce qu'Artémis aurait dit à Agamemnon au moment de son apparition *ex machina*. Or, dans *l'exodos* que l'on possède, ils n'existent pas (il n'y a même pas un *deus ex machina*).

Le Catalogue (231-302)

Le but de notre recherche n'étant pas philologique et le contenu des vers 231-302 n'étant pas essentiel pour notre propos, nous n'aborderons pas ce passage de façon détaillée. Il est cependant intéressant de remarquer que le problème qui se présente ici est d'ordre stylistique. On a dénoncé la monotonie du style, des problèmes de métrique et l'absence de *responsio* dans la dernière partie. De même, on a fait remarquer qu'avec cette partie l'ode lyrique serait excessivement longue. Cependant,

¹² Euripide, *Iphigénie à Aulis...*, pp. 26-28.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

toutes ces difficultés ne sont pas assez fortes pour condamner le passage¹⁵. En fait les éditions de Nauck, de Weil, de Murray incluent les vers 231-302. François Jouan estime que, en général, le tout de l'ode présente une construction soignée, que les deux parties (164-230 et 231-302) se correspondent et se complètent d'une manière qui ne permet pas de mettre en doute leur équilibre¹⁶. De plus, le dernier argument cité contre l'authenticité de ce passage, et qui concerne la longueur irrégulière de cette deuxième partie de l'ode, a été contesté par Jouan : il soutient qu'Euripide dans ses dernières pièces s'inspire volontiers d'Eschyle et de ses vastes ensembles lyriques. La *parodos* des *Bacchantes*, par exemple, comporte 106 vers¹⁷.

Les Vers 1-163

Le début de la pièce suscite des problèmes plus difficiles à résoudre que ceux que nous venons d'examiner. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il n'y a pas encore de consensus sur cette question. Les philologues les plus sévères, comme Diggle et Bain, jugent que ces premiers 163 vers comportent trop d'irrégularités, de traits non euripidéens pour que le passage soit considéré comme étant de la main du poète (du moins en entier). Bernard Knox et Helene Foley acceptent au contraire l'authenticité des vers. Comme nous le verrons après, pour Foley certaines de ces irrégularités sont voulues et elles doivent être interprétées comme une déviation explicite de la norme, du conventionnel : elles feraient partie du projet et des intentions d'Euripide. L'éditeur François Jouan, quant à lui, ne prend partie pour aucune de ces deux tendances. Son opinion est plutôt éclectique : il constate qu'il y a des incohérences, des contradictions et des répétitions à l'intérieur de ces 163 vers,

¹⁴ Fr. 857 n2 (El. HA, VII, 39) dans Euripide, *Iphigénie à Aulis...*, p. 27.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁶ François Jouan, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris, Belles Lettres, 1966, pp. 293-4.

mais il remarque aussi l'unicité de l'ensemble, un ensemble qui « [...] est marqué par l'esprit euripidéen¹⁸ ». Il n'élimine pas cependant la possibilité que le texte ait subi, dans l'histoire de sa transmission, des retouches et des aménagements¹⁹.

Dans les pages à venir nous ferons un résumé des éléments principaux de la problématique philologique relative à ce début de pièce. Nous parlerons des arguments qui contestent l'authenticité du passage en question et de ceux qui la défendent. La discussion ne sera toutefois pas uniquement philologique. Dans un deuxième temps, nous aborderons le problème de l'authenticité du texte d'un point de vue plus général. Nous nous occuperons de la notion d'auteur, sur laquelle repose le concept d'authenticité, et des problèmes que son utilisation suscite.

Mais avant de commencer la discussion, nous voudrions rappeler le contenu de ce passage.

Le Contenu

La pièce commence avec les paroles d'Agamemnon. Il fait nuit et Agamemnon est sorti de sa tente pour appeler un vieux serviteur. Le vieux serviteur sort et s'approche d'Agamemnon. La conversation commence. Le premier sujet dont ils traitent, c'est celui du ciel et des étoiles, et du silence qui règne à Aulis (10-11). Le vieillard demande ensuite à Agamemnon pour quelle raison il est sorti de sa tente la nuit. Le vieillard lui propose de rentrer. Sans vraiment répondre, Agamemnon introduit un autre sujet :

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Euripide, *Iphigénie à Aulis...*, p. 26.

¹⁹ *Ibid.*

celui de l'honneur (16-19). Selon Agamemnon l'honneur apporte du chagrin ; il dit envier la vie obscure des gens sans renom. Le vieillard lui répond que la beauté de la vie se trouve dans l'honneur et que chagrin et bonheur nous parviennent toujours mélangés (28-33). De ce sujet, ils passent à celui de la situation présente d'Agamemnon. Le vieillard veut qu'Agamemnon explique d'où vient cet étrange comportement : Agamemnon a allumé une lampe pour écrire, il s'est mis à écrire sur une tablette, puis a effacé la tablette, l'a rompue et jetée par terre. Il affirme que ce comportement ressemble à de la folie (*mainesthai*, 42). Il demande donc une explication à ce sujet (44). À ce point-ci la métrique change : Agamemnon répond à cette question par une longue narration de 66 vers (49-114) en trimètres iambiques, alors que la conversation qui l'a précédée (1-48) est en anapestes. La longue réponse d'Agamemnon commence donc avec la narration de l'histoire d'Hélène. Agamemnon rappelle la situation aporétique dans laquelle Tyndare se trouvait lorsque les prétendants se menaçaient l'un l'autre. Pour éviter l'affrontement, Tyndare a recours à un pacte selon lequel, s'il arrivait qu'Hélène soit ravie par quelqu'un après son mariage, les prétendants s'uniraient tous pour venger la victime du ravisseur et pour retourner Hélène à son mari. Les prétendants concluent le pacte et Tyndare laisse Hélène se choisir un époux : Ménélas. Agamemnon raconte ensuite que Pâris visite Lacédémone et, profitant de l'absence de Ménélas, enlève Hélène. Ménélas rentre et invoque le pacte pour récupérer Hélène. Les ex-prétendants d'Hélène se rassemblent et choisissent Agamemnon comme chef. En route vers Troie, ils sont arrêtés à Aulis parce qu'il n'y a pas de vent. À ce moment-là, Calchas annonce qu'Artémis demande l'immolation d'Iphigénie en échange des conditions nécessaires pour la traversée. La première réaction d'Agamemnon est d'ordonner que l'armée soit licenciée ("jamais je n'aurais eu le courage de faire mourir ma fille ", 96), mais Ménélas persuade Agamemnon de sacrifier Iphigénie et la démarche initiale est annulée. Agamemnon écrit alors une lettre où il s'adresse à Clytemnestre pour lui demander de faire venir Iphigénie, sous prétexte qu'Achille veut absolument l'épouser avant de partir pour Troie (98-100). Il s'agit là bien sûr d'un faux mariage. Avec Agamemnon, seulement Calchas,

Ulysse et Ménélas sont au courant de la situation (*hôs exei tade*, 106). La lettre est envoyée, mais après, Agamemnon a des remords, change d'avis et décide de ne pas faire immoler Iphigénie. Pour ce faire, il écrit une autre lettre. Il veut ordonner au vieux serviteur de partir à Argos avec cette dernière lettre. Agamemnon veut cependant que le vieillard écoute le contenu de la lettre avant de partir. Agamemnon commence la lecture (115).

C'est ici que la métrique change de nouveau et que l'on revient aux anapestes. En effet la lecture de la lettre et la conversation qui suivent (115-163) sont en anapestes. Dans cette lettre, Agamemnon dit à Clytemnestre de ne plus envoyer Iphigénie à Aulis et que le mariage aura lieu à un autre moment. Le vieillard réagit avec surprise et fait remarquer à Agamemnon qu'Achille sera très fâché de sa décision de ne pas faire marier Iphigénie à Aulis (124-7). Agamemnon, comprenant le malentendu (le vieillard n'a pas compris qu'Achille ne sait rien du faux mariage), lui explique la situation. C'est alors seulement qu'il comprend. Les lignes suivantes correspondent aux directives qu'Agamemnon donne au vieillard : porter son attention sur la route, ne pas s'endormir et, au cas il la trouverait en route, faire revenir Iphigénie à Argos. Le vieillard part. Agamemnon, dans les trois derniers vers du passage, fait allusion à l'idée qu'il n'y a personne qui soit immunisé contre le chagrin, qu'il n'y a personne qui soit heureux jusqu'à la fin de sa vie.

L'origine du problème

Le noyau du problème que ces 163 vers ont suscité pour les philologues, c'est le dialogue en anapestes avec lequel la pièce commence. Les pièces d'Euripide s'ouvrent habituellement sur un monologue en trimètres iambiques. Musgrave, en 1762, doutait déjà de l'authenticité des anapestes et

pensait que le vrai prologue était perdu²⁰. Murray²¹ et England²², sensibles à cette irrégularité, avaient proposé de placer la longue narration d'Agamemnon (49-116), avant les anapestes en guise de prologue. D'autres spécialistes en ont fait autant, chacun proposant un arrangement différent qui se rapprocherait plus ou moins du début censément original de la pièce.

Il y a bien sûr eu des défenses de l'authenticité des vers en question, et l'échange d'arguments élaborés pour et contre l'authenticité a produit une bibliographie considérable. Certains spécialistes ont prétendu avoir trouvé d'autres irrégularités dans le texte (1-163) pour en confirmer l'irrégularité majeure. En effet, ce ne sont pas seulement les anapestes qui suscitent des soupçons. Pour certains, les trimètres sont aussi l'objet de doutes. Par exemple, Bain a récemment affirmé que ni les anapestes ni les trimètres ne sont d'Euripide²³. Pour d'autres, le texte tel que nous le possédons est le produit d'un travail d'édition tardif de deux prologues rédigés l'un après l'autre²⁴. Bref, les hypothèses se sont multipliées au fil des années²⁵.

²⁰ S. Musgrave, *Exercitationum in Euripidem Libri duo*, Leyden, 1762, pp. 25sq. dans Knox, *loc. cit.*, p. 239.

²¹ *Euripidis Fabulae III*. Édition de G. Murray. Oxford, 1909 dans Knox, *loc. cit.*, p. 239.

²² E. B. England, *The Iphigenia of Aulis of Euripides*, London, 1891.

²³ Bain, *loc. cit.*, pp. 25-26.

²⁴ Deux hypothèses ont été proposées: (1) E. Fraenkel, "Ein Motif aus Euripides in einer Szene der Neuen Komodie", dans *Studi in Onore di Ugo Enrico Paoli*, Firenze, 1956, pp. 293-304 dans Knox, *loc. cit.*, p. 252: Les anapestes seraient le reste du prologue original d'Euripide; les trimètres seraient le reste de celui d'un autre poète; (2) Page, *Actors' Interpolations*, dans Knox, *loc. cit.*, p.252: Les trimètres seraient d'Euripide, les anapestes d'un autre poète. Dans les deux cas, il est proposé qu'un troisième homme réalisa un travail d'édition en combinant ces deux prologues.

²⁵ Knox, *loc. cit.*, pp. 242-243.

Quant au problème majeur (le fait qu'il n'y ait pas chez Euripide de parallèle pour les anapestes), l'état de la question se trouve essentiellement dominé par l'argument cité par Knox selon lequel il y aurait en réalité un parallèle dans un fragment de *l'Andromède*. En effet, le scholiaste de Ravenne des *Thesmophories* d'Aristophane cite un vers en anapestes et affirme qu'il s'agit là du premier vers de *l'Andromède* d'Euripide²⁶. Selon Fraenkel, ce premier vers appartiendrait à un dialogue entre Andromède et Écho²⁷. Cependant, cet échange aurait été assez particulier, puisque Écho aurait tout simplement répété ce qu'Andromède disait²⁸. Selon Knox, ceci n'est pas un inconvénient. Bain, bien qu'il accepte l'hypothèse d'un duo en anapestes entre Andromède et Écho, ne croit pas pour autant que ce soit un parallèle valide, puisque les réponses d'Écho (des répétitions) ne permettent pas de parler vraiment d'un dialogue²⁹. Le noyau de la discussion est donc la définition de " dialogue " et le degré de flexibilité avec lequel on utilise la notion de parallèle.

Un autre problème qui a été soulevé concerne une possible incohérence entre les lignes 107sq. et 124sq. En effet, en 106-107 Agamemnon, au milieu de son discours en trimètres, lorsqu'il se trouve en train d'expliquer l'oracle de Calchas et la ruse du mariage d'Iphigénie avec Achille, indique que ce sont seulement Ménélas, Calchas, Ulysse et lui-même qui sont au courant de la situation (*hōs exei tade*). En 124sq., alors qu'Agamemnon est en train de lire sa lettre (en anapestes), on voit que le serviteur est surpris d'apprendre qu'Achille ne savait rien du mariage. Lorsque Agamemnon a dit au serviteur qui étaient au courant de la situation, il n'a pas réalisé ou déduit qu'Achille ignorait complètement le projet du mariage. Il s'agirait donc d'un malentendu. Certains, comme Bain³⁰,

²⁶ *Ibid.*, p. 243.

²⁷ Fraenkel, *op. cit.*

²⁸ Knox, *loc. cit.*, p. 243.

²⁹ Bain, *loc. cit.*, pp. 21-22.

³⁰ *Ibid.*, pp. 16ff.

considèrent au contraire qu'il y a là une confirmation du fait que les trimètres ont été faits indépendamment des anapestes. Ce ne serait pas un malentendu, mais une incohérence entre deux textes combinés.

Knox a cependant bien montré que cela ne constituerait pas une incohérence, en faisant voir que *hôs exei tade* est une phrase ambiguë qui laisse entendre deux choses : (1) que tous (Achille inclus) sauf les quatre chefs déjà mentionnés ignorent tout (même la venue d'Iphigénie à Aulis) ou bien (2) qu'ils savent qu'Iphigénie viendra et qu'ils pensent que le mariage aura lieu, tout en ignorant le projet du sacrifice³¹.

D'après Knox, les lignes 124sq. permettent d'indiquer à l'auditoire qu'il s'agit de la première possibilité (qu'Achille ne sait rien du tout). Cette indication serait indispensable pour la suite, pour la scène *d'agnôia* où Achille et Clytemnestre se rencontrent. Car pour préparer l'auditoire à cette scène où Achille entend parler pour la première fois du mariage avec Iphigénie, il faut d'abord rendre manifeste qu'il ignore complètement le projet de mariage. Selon Knox donc, on doit voir dans les lignes 106sq. et 124sq., une intention de la part de l'auteur à préparer son public à une scène postérieure³².

Pour nous, en tout cas, les problèmes philologiques que nous venons d'identifier ne sont pas un obstacle pour la lecture de la pièce. Les problèmes existent, certes, mais nous pensons que la nature

³¹ Knox, *loc. cit.*, pp. 249-251.

³² *Ibid.*

même des textes anciens qui nous sont parvenus par tradition manuscrite comporte le même type de problème. Nous approfondirons cette idée plus tard dans ce même chapitre.

Cette brève discussion ne prétend pas épuiser la totalité de la question du problème philologique de *l'IA*³³. En réalité, comme nous l'avons déjà dit, le but du présent mémoire n'est pas strictement philologique. Nous nous contenterons de savoir que le texte tel que le manuscrit nous le présente est lisible et cohérent, en général. Ceci nous fournit le laissez-passer dont nous avons besoin pour faire notre propre interprétation de la pièce. Cependant, nous n'avons pas pu aborder la question philologique de la pièce sans réfléchir sur les fondements qui sont à la base de l'activité philologique. En effet, la discussion suivante est une réflexion et une critique de la pratique philologique, telle qu'elle se présente dans les études au sujet de *l'IA* citées dans cette section-ci.

“Auteur” et “Texte” dans la discipline philologique

Un des points principaux qui méritent d'être discutés parmi les arguments présentés plus haut est la notion d'auteur. En effet, le nom d'Euripide (ou ce qui revient au même, ses intentions, son projet) revient souvent dans ces études. Et c'est tout à fait logique puisqu'il s'agit là de déterminer si le texte en question a été écrit par lui.

Pour mener la présente analyse, nous aurons recours à une bibliographie provenant de la critique

³³ Pour une discussion des autres problèmes philologiques de la pièce voir Knox, *Euripides' Iphigenia...*, pp. 239-261.

littéraire contemporaine, car nous sommes d'avis que les idées et la réflexion des théoriciens du texte³⁴ au sujet de l'auteur sont adéquates et pertinentes pour cette analyse.

Les idées de Roland Barthes, de Michel Foucault et de Jacques Derrida au sujet de la notion d'auteur occupent une place de premier rang dans la critique contemporaine. Ces auteurs suscitent notre intérêt d'autant plus que deux d'entre eux (Foucault et Derrida) adoptent une perspective historique qui comprend l'Antiquité. La majorité des spécialistes de la littérature ancienne n'ont toutefois pas porté intérêt à la problématique qui a été mise en lumière par ces auteurs.

Il y a des exceptions au sein de cette tendance. Le travail de Mary Lefkowitz³⁵ est l'une de ces exceptions, un travail qui sans s'inspirer directement des théoriciens du texte touche au problème du statut de l'auteur, au problème du rapport de l'auteur avec l'œuvre.

Son travail se fonde sur l'étude de chacune des *Vitae* des poètes grecs. Selon elle, dans l'ensemble des *Vitae*, il y a des traits communs qui permettent une généralisation. En somme, dit-elle, il peut être

³⁴ Par l'expression "Théorie du Texte", nous faisons référence à un ensemble de principes proposant de concevoir le texte littéraire non pas comme dépositaire d'une signification latente que le lecteur déchiffre (le message que l'auteur y aurait laissé), mais comme le champ de rencontre entre le lecteur et le langage. La Théorie du Texte, dont les représentants principaux sont Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida et Michel Foucault, conçoit le texte (par exemple, un texte de critique) comme un travail qui devient, comme un acte de productivité où la langue est désorganisée pour ensuite être réorganisée autrement. D'où l'importance que les théoriciens du texte accordent à la notion de inter-texte. Ce processus de désorganisation-réorganisation du langage (déconstruction) met en question les notions d'auteur et de texte telles qu'elles sont conçues couramment. La Théorie du Texte est, en réalité, la déconstruction de la théorie textuelle classique qui agit comme si le texte possédait une (seule) vérité (le message que l'auteur y aurait laissé intentionnellement). Pour une introduction à la Théorie du Texte voir Roland Barthes, "Texte", *Encyclopaedia Universalis*, 1995, vol. 22, pp. 370-4.

affirmé que ces biographies n'ont pas de valeur historique. En effet leur contenu aurait été tiré de textes qui ne fournissent pas de véritables données historiques qui seraient pertinentes pour la compréhension de l'œuvre d'un poète. L'information portant sur les lectures qui auraient influencé les poètes ou sur l'influence intellectuelle qu'ils aient pu subir manque. Un ton humoristique se dégage des anecdotes qui y sont rapportées. La fonction des *Vitae* semble avoir été de rendre accessible de quelque façon la grandeur des poètes à l'homme ordinaire qui n'était plus capable de comprendre le grec de la période classique³⁶.

La *Vita Euripidis* en particulier sous-entend une dépendance totale envers l'ancienne comédie et l'œuvre même d'Euripide³⁷. En effet, Lefkowitz réussit à montrer comment les événements attribués à la vie du poète correspondraient à des passages des comédies d'Aristophane où Euripide est caricaturé ou bien à des passages connus de ses propres tragédies. La misogynie d'Euripide, l'adultère de sa femme, sa mort tragique et probablement même son séjour en Macédoine seraient, selon Lefkowitz, des projections textuelles³⁸.

Ce qui est plus intéressant, c'est le point auquel nous aboutissons après avoir suivi ces arguments. Si ce que l'on connaît d'Euripide par sa biographie est un *méta-texte*, comme on doit le conclure en suivant Lefkowitz, le nom d'Euripide (et aussi ceux des autres poètes grecs) devient assez vide, car il désignerait celui qui a écrit *l'Alceste*, la *Médée*, etc. et essentiellement rien de plus.

³⁵ Mary Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1981.

³⁶ *Ibid.*, pp. 136-139.

³⁷ *Ibid.*, p. 88.

³⁸ *Ibid.*, pp. 88-104.

Michel Foucault, sans chercher à déterminer la valeur historique des biographies comme le fait Lefkowitz, analyse la notion d'auteur et arrive à des conclusions qui peuvent être mises en parallèle avec les résultats de l'étude de Lefkowitz³⁹. Car si pour Lefkowitz l'auteur est un dérivé d'un ensemble de textes, pour Foucault l'auteur est la fonction de cet ensemble de textes.

Foucault commence son analyse en montrant que le nom d'auteur n'est pas exactement la même chose que le nom propre. Il indique quelques-unes de ces différences⁴⁰. Si par exemple, dit-il, on découvre que Shakespeare, en plus d'être l'auteur de *Hamlet* et des autres œuvres qu'on attribue à cet auteur, est aussi l'auteur de *l'Organon* et des autres œuvres de Bacon, le nom de Shakespeare se transformerait. Désormais, en disant « Shakespeare », on référerait à quelque chose de différent de Shakespeare l'auteur de *Hamlet* et des autres œuvres qu'on lui attribue normalement. Par contre, si nous découvrons qu'un tel que nous connaissons n'est pas vraiment le dépositaire des descriptions que nous lui attribuons (comme « être l'auteur de romans x, y, z »), le nom de cette personne change jusqu'à un certain point, mais il continue de faire référence à la même personne. Ou bien, dirait Foucault, si l'on découvre qu'un proche est l'auteur d'un roman connu publié sous un pseudonyme, le nom de ce proche continuera de faire référence à la même personne (à Jean, à Marie, etc.). En somme, le nom d'auteur et le nom propre se comportent d'une façon différente. Dans l'expression de Foucault, cette différence s'explique par le fait que le nom d'auteur est une fonction des textes qui lui sont attribués. Il remplit une fonction de catégorisation d'une série de textes.

³⁹ Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur" dans *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, tome I, 1994, pp. 789-820.

Cette réflexion est pertinente, croyons-nous, pour l'utilisation du nom d'Euripide dans les études que nous avons passées en revue plus haut. Car on l'utilise sans conscience de sa nature fonctionnelle par rapport à l'œuvre. On y parle d'Euripide en tant qu'homme, en tant qu'origine de son œuvre. Et ceci, non pas seulement quand on dit « Euripide », mais aussi quand il est question de l'authenticité d'un texte, c'est-à-dire, toujours dans ces études. Car le concept d'authenticité (origine et raison d'être de ces travaux) est inextricablement lié à celui du nom propre. Il s'agit là de déterminer si un texte a ou non été écrit par l'homme Euripide. Le problème, c'est que nous, en tant que lecteurs de ses tragédies, nous n'avons accès qu'au niveau auteur de ce nom. Il y a donc une confusion de niveaux (une confusion du niveau du nom propre avec le niveau du nom d'auteur).

À ce sujet, il est intéressant de rappeler quels sont les critères qui ont été utilisés pour déterminer l'authenticité des textes dans l'Antiquité. Jérôme, par exemple, comme le dit Foucault, en faisant remarquer que l'attribution d'un texte à un certain auteur n'est pas suffisante pour lui accorder le statut d'authenticité mentionne quatre critères pour juger de son authenticité : (1) En premier lieu, si l'un des textes attribués à un auteur est inférieur aux autres, il ne faut pas le considérer comme le sien (c'est le critère de la valeur). (2) Il ne faut pas considérer non plus comme de l'auteur en question un texte qui entre en contradiction de doctrine avec les autres textes (voilà le critère de la cohérence conceptuelle). (3) De même il ne faut pas considérer les œuvres écrites dans un style différent, avec un vocabulaire et des expressions qu'on ne rencontre pas dans le reste de l'œuvre comme les siennes (c'est le critère de l'unité stylistique). (4) Il faut aussi retirer de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur les textes où il est question d'événements ou de personnages postérieurs à la mort de l'auteur (c'est le critère de l'auteur comme moment historique).⁴¹

⁴⁰ Nous avons adapté l'exemple de Foucault pour le rendre plus pertinent pour notre propos.

⁴¹ Jérôme, *Des Hommes Illustres*, traduction par l'Abbé Bareille, dans *Œuvres complètes*, Paris,

Il est intéressant de constater que ces quatre critères sont à la base de l'activité philologique pratiquée de nos jours par les hellénistes.

Notons, par exemple, que le troisième des critères mentionnés peut être associé à l'origine du doute au sujet des vers 1-163 de *I'IA*, puisque c'est essentiellement le fait que *I'IA* s'ouvre sur un dialogue en anapestes et non pas sur un long prologue en trimètres qui rend ces lignes douteuses. C'est l'irrégularité stylistique et formelle -une irrégularité qui dérange la cohérence qui se dégage des autres 16 tragédies attribuées à Euripide qui nous sont parvenues en entier- qui est à la base du soupçon.

Il faut donc voir d'un œil critique les arguments qui s'appuient sur l'idée que la notion d'auteur provient directement de la réalité et de l'Histoire. Il s'agit bien au contraire d'une construction qui, comme on a vu avec Jérôme, présuppose une unité d'écriture, une cohérence⁴².

Bien sûr à l'intérieur de l'ensemble des textes d'un auteur il peut y avoir de quelque façon des discontinuités, des ruptures. Face à ces problèmes, dit Foucault, on a recours à sa biographie : on parlera d'évolution dans le temps, de maturation, d'influences, d'événements marquants :

L'auteur... permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes : il doit y avoir -à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient- un point à partir duquel les contradictions se résolvent [...] ⁴³.

⁴² Foucault, *op. cit.*, p. 802.

⁴³ *Ibid.*

Il est intéressant de noter que ce ne sont pas seulement ceux qui contestent l'authenticité des vers 1-163 qui s'inscrivent dans cette logique. Foley, par exemple, pour réfuter l'objection faite par Bain sur la nature abrupte du passage des anapestes aux trimètres en 49sq. , fait appel aux intentions d'Euripide (donc à sa pensée). Selon elle, l'un des éléments essentiels du projet euripidéen est l'ironie. Dans *l'IA* en particulier, l'effet d'ironie se matérialise au moyen de la contradiction entre intrigue et mythe. Ce passage abrupt donc entre les anapestes (le dialogue entre le serviteur et Agamemnon où ce dernier montre ses intentions de ne plus réaliser le sacrifice d'Iphigénie) et les trimètres s'expliquerait par un désir délibéré de donner l'impression à l'auditoire que ces derniers vers forment un prologue différé⁴⁴. À notre avis, Foley veut dire que le caractère inhabituel des anapestes du début de la pièce doit être associé au caractère anti-mythique de cette partie de l'intrigue. Or, cet argument fait appel à un trait général de l'auteur Euripide : son ironie. Là aussi s'applique le principe de l'auteur comme « foyer d'expression⁴⁵ », comme principe qui résout les discontinuités entre les textes qui lui sont attribués.

Ce qu'il faudrait dire pour compléter le propos de Foucault au sujet de l'auteur en tant que fonction de l'œuvre, c'est que l'auteur lui-même a, tout comme l'œuvre, une nature textuelle. Certes, à l'intérieur du texte de critique littéraire, les données biographiques dissimulent d'elles-mêmes leur nature, car pour remplir sa fonction, il faut que le renseignement biographique se représente comme non-textualité. Cette fonction est essentiellement documentaire. Et il en va ainsi parce qu'en tant que lecteurs nous désirons le réel, le non-déterminé qui échappe à la logique du sens et de la production qui gouverne le reste du texte typique de critique littéraire.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Foley, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁵ Foucault, *op. cit.*, p. 802.

En réalité, la biographie, la vie de l'auteur est aussi ambiguë, aussi polysémique que l'œuvre. Elle nécessite la lecture et la production pour atteindre un sens. L'histoire de la vie d'un homme en effet n'a pas de significations littérales. Il n'y a pas un dictionnaire de significations des événements de la vie. Le livre de la vie n'est pas moins sujet aux impératifs de la lecture que ne l'est l'œuvre.

D'un point de vue derridien⁴⁶, on peut dire que la vie est seulement possible en tant que *différance*, en tant que trace. C'est l'activité signifiante et la production qui permettent d'en parler. Que l'œuvre soit assujettie à ce même principe a pour résultat que les deux ont une origine partagée : l'écriture. Lire l'œuvre donc à l'aide de la vie, c'est combiner deux textes qui se trouvent en égalité de conditions quant à leur origine. Peu importe si l'une précède l'autre dans le temps: l'origine sera toujours la *différance*. Il faut donc se déshabituer de l'idée que la vie est plus proche des " faits ", de la vérité que l'œuvre⁴⁷.

De plus, dans la logique de la critique (ou plutôt de la déconstruction) derridienne de la métaphysique de l'Occident (ce qu'il appelle *l'onto-théologie*), depuis Platon jusqu'à Saussure, le rôle

⁴⁶ Pour l'élaboration de la réflexion suivante, nous nous sommes inspiré de *De la Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

⁴⁷ "*Différance*: Ni mot ni concept, mais d'abord liberté prise avec l'orthographe par J. Derrida, qui conjoint les deux sens du verbe latin *differe*, remettre à plus tard, et se distinguer en un signifiant hésitant entre l'actif et le passif. La différence rend compte du mouvement qui produit de façon réglée tout système de différences en *espaçant* les différen(t)(d)s, et du mouvement économique qui consiste à différer, retarder, *temporiser* la présence en général –en restant exposé à la possibilité de la perte sans réserve. La différence espace et temporise «originellement». Investie dans le travail de l'écriture de J. Derrida comme un maillot substituable, la différence procède à la déconstruction de toute arché et de toute origine simple. Installant toute propriété (et tout "sens propre") dans le statut du jeu de la différence, elle est par excellence impropre à l'imposition d'une définition", C. Dubois, "Différance", *Encyclopédie Philosophique Universelle*, 1990, vol. 1, p. 656.

de premier rang que l'auteur a joué dans la critique littéraire, dans l'interprétation⁴⁸, s'expliquerait comme *logocentrisme*, comme *phonétisation* de l'écriture. La pensée en Occident a toujours au cours de son histoire, dit Derrida, rabaisé le rôle de l'écriture. Elle l'a toujours investie du rôle d'outil, de signifiant de la pensée ou des intentions de l'auteur. Le livre, dans ce contexte, englobe une pensée, un moment original, un point de départ vers lequel le lecteur doit arriver. Grâce à l'œuvre on accède à ce moment ultime, à ce premier souffle, à la création. Dans cette logique, l'œuvre (signifiant) est un simple moyen par lequel on rejoint la voix de l'auteur (signifié). En effet, en dernière instance, ce dont il s'agit dans l'interprétation, dans la critique classique, c'est de la voix de l'auteur, une voix qui a toujours été associée à l'intime, à la pensée, à l'esprit. Qu'est-ce que l'auteur a voulu dire ? Voilà la question de fond de tout commentaire d'une œuvre. Le commentaire permettrait donc de saisir le moment original, la présence.

Mais voilà, dit Derrida, une démarche de la plus grande naïveté. Cette présence vers laquelle on tend appartient au processus même dans lequel on fait l'expérience du signe, du langage, de l'écriture. Car ce qui caractérise le signe, l'écriture, le langage, c'est *l'itérabilité*⁴⁹ : le signe est signe dans la mesure où il peut être enlevé de son contexte original de production et, s'il est déplacé, signifier dans un autre contexte (non original ou propre). Autrement, il ne serait pas un signe. Il en est de même pour l'écriture et le langage en général. Or, la signification, dans ce schéma, devient dans ce processus de *re-contextualisation*. *Re-contextualisation* qui est condition donc du sens et de la présence. Ainsi

⁴⁸ « L'auteur règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même de littérateurs, soucieux de joindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre; l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions; la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'œuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire, [...]»: Roland Barthes, «La Mort de l'Auteur», dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, tome II, p. 491.

⁴⁹ Pour l'élaboration de la discussion de la notion d'*itérabilité* nous nous sommes servi du travail de

l'écriture est en général à compléter, à rattraper. La quête du sens d'une œuvre, de la voix de l'auteur, de sa pensée s'inscrit dans cette même logique de la production⁵⁰, de la lecture, du rattrapage, de la complétion de l'absence immanente au signe. Deux conclusions principales doivent en être tirées : (1) la quête de la signification, de la présence, est *ad infinitum* ; c'est l'écriture elle-même qui la génère ; et (2) cette quête de la présence, dans le sens qu'elle tend vers la réalité, vers le hors-texte, vers l'origine de l'œuvre est aveugle à sa propre nature textuelle, à sa détermination par l'écriture.

La figure de l'auteur, dans ce schéma, est donc un élément du signe (sa composante d'absence), un de ses véhicules vers la constitution du signifié. Avec Derrida, on arrive donc à des conclusions qui peuvent être associées à celles sur lesquelles on avait débouché avec les discussions de Lefkowitz et de Foucault. Bien que ce soit pour des raisons différentes, pour ces auteurs aussi l'auteur est une fonction, un produit du texte et de la lecture. Tous les trois –Lefkowitz avec la notion de biographie plus exactement- s'éloignent de l'opinion courante qui affirme l'antériorité de l'auteur par rapport au texte, la détermination du dernier par le premier. Ce qui est en péril finalement, on doit le reconnaître, c'est la réalité de l'auteur comme absolu, sa légitimité historique, sa transparence historique. Non que la notion d'auteur soit nécessairement à éviter, puisque, comme on l'a vu avec Derrida, c'est le signe, l'écriture

Jean François Bernier, *L'écriture selon Jacques Derrida*, Mémoire de Maîtrise (Philosophie), Université de Montréal, 1985, pp. 52-64.

⁵⁰ Nous aimerions éclaircir la notion de production, que nous utiliserons souvent dans ce mémoire, en faisant référence à Roland Barthes, pour qui la production est ce qui caractérise le rapport du lecteur avec le texte. " Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur: le texte "travaille", à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Le texte travaille quoi? La langue. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression (là où le sujet, individuel ou collectif, peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et reconstruit une autre langue, volumineuse, sans fond ni surface, car son espace n'est pas celui de la figure, du tableau, du cadre, mais celui, stéréographique, du jeu combinatoire, infini dès qu'on sort des limites de la communication courante (soumise à l'opinion, à la *doxa*) et de la vraisemblance narrative ou discursive [...]". Roland Barthes, « Texte », *Encyclopédie Universalis*, 1995, vol. 22, p. 372.

eux-mêmes qui tendent vers un hors-texte, vers le point d'origine du texte. Le sens appelle de lui-même d'une façon ou d'une autre la figure de l'auteur ; comment pourrions-nous donc parler sinon de « l'ironie » d'Euripide ou de « l'Euripide tardif » ? . En utilisant la notion d'auteur, on devra pourtant être conscient de son statut textuel et surtout de son caractère non absolu. On devra, en fin de compte, se résigner à reconnaître qu'elle participe au jeu de la production et de la lecture.

La Tradition Manuscrite

Muni de ces idées et de ces notions, nous aimerions maintenant faire une brève réflexion sur les conséquences qu'a pour l'œuvre le fait qu'elle ait été transmise par des copistes. Après avoir assimilé les idées de Lefkowitz, de Foucault et de Derrida portant sur l'auteur, nous pensons en effet qu'il est pertinent de préciser que les écrits littéraires qui nous parviennent par transmission manuscrite se distinguent des écrits modernes à différents niveaux.

Une première considération à faire concerne l'attitude du lecteur face à l'œuvre. L'œuvre moderne, protégée par la propriété d'auteur, fixée définitivement dès sa première publication, est close, imperméable à la lecture, tandis que les écrits anciens sont toujours susceptibles de révision, de correction, d'émendation. La philologie se donne comme un de ses buts principaux la dépuraison des écrits afin de distinguer l'original de l'accident (ajouts, fautes, etc. faits par les copistes). Par sa lecture, le philologue peut donc dans une certaine mesure réviser les écrits anciens pour les rendre lisibles, comme le copiste l'avait fait par le passé. La frontière entre texte et lecture est assez diffuse ici, ce qui n'est pas le cas du texte moderne. Le philologue, pour faire que le manuscrit devienne un texte

lisible, compréhensible, doit intervenir dans le manuscrit ancien.

L'émendation, la restitution, la condamnation d'un passage ou d'un mot d'un manuscrit ancien se font normalement au nom de l'auteur, comme nous l'avons déjà expliqué dans les pages précédentes. Cependant, nous avons déjà vu que l'auteur est une construction ultérieure au texte, ou bien contemporaine; en tout cas, l'auteur en tant qu'origine de l'œuvre, en tant qu'absolu, est inaccessible pour le lecteur. Et ce, d'autant plus que la pratique de l'écriture comporte déjà une rupture avec toute sorte de détermination autre que le langage lui-même. Ces arguments mettent donc en question la logique mise en pratique par les philologues au moment où ils font une émendation (et aussi au moment où ils acceptent l'authenticité du texte). Qui plus est, nous savons grâce à Derrida que ce soi-disant retour à l'origine, à l'auteur, fait partie du processus même de la constitution du sens, de l'effort pour compléter le signifiant d'un signifié, d'accéder à la présence. Nous pourrions dire, en reconnaissant l'auteur comme un effort d'accéder au signifié, que chaque processus d'émendation comporte plutôt une rénovation de l'auteur qu'un retour à l'auteur. C'est donc une perspective critique que nous avons de cette démarche.

Un deuxième point qui rend notre approche d'une œuvre ancienne différente de celle qu'on a d'une œuvre moderne, c'est que la première a besoin d'être authentifiée. Une des raisons d'être de la philologie est celle-là justement et, pour ce faire elle dispose d'outils conceptuels tels que le parallèle. Cette démarche visant l'authentification est absente de notre façon d'approcher une œuvre moderne. La propriété d'auteur et la fixation du texte que permet l'impression sont des garanties suffisantes d'authenticité. Il doit aussi être noté que la démarche de la philologie est très paradoxale, puisque ce mouvement vers l'origine, qui est fondamental pour elle, se fait au détriment de la conscience du rôle

de la tradition manuscrite sur le texte. Le philologue corrige et révisé un écrit (ou bien l'accepte) croyant par là s'approcher de l'écrit original et en même temps échapper à la tradition manuscrite dont il fait aussi partie, en quelque sorte. Il y a donc dans ce soi-disant retour à l'origine, une négation, une répression de la tradition manuscrite, qui apparaît par là comme un simple canal de communication entre l'auteur et le philologue. La vérité, c'est que le philologue est en train de continuer la tradition manuscrite, de l'enrichir et non pas de s'en écarter.

Ce niveau de répression du rôle que la tradition manuscrite a joué dans la conformation de l'état présent d'un texte, répression qui se produit dans toute démarche philologique vers l'écrit original, est nécessaire en réalité pour la notion d'authenticité. Sans oubli transitoire de la tradition manuscrite, l'authenticité n'est pas pensable.

Il est aussi vrai cependant que la lecture des écrits anciens force le spécialiste à faire des choix à l'intérieur de l'ensemble des émendations et des suggestions qui ont été proposées tout au long de leur transmission. Qui plus est, la lecture elle-même peut provoquer en nous des questions concernant l'état d'un manuscrit tel que nous le recevons, sans qu'il y ait nécessairement indication que d'autres se les seraient posés avant nous à l'endroit du manuscrit en question. En effet, les restitutions, les corrections sont ce qui, en grande partie, transforme un manuscrit ancien en texte. En fait, nous lirions mal la plupart de manuscrits anciens sans ces commentaires. Cette recherche de la cohérence dans le contenu, de la grammaticalité, appartient à notre façon, moderne, de nous approprier des écrits anciens. Le problème, c'est que ce processus d'appropriation se sert de la notion d'authenticité pour légitimer sa démarche. C'est nous, en réalité, qui, en tant que modernes, avons besoin de rendre ces textes "authentiques".



L'accent mis sur l'authenticité, sur le fait de relier le texte ancien à la figure de l'auteur, dérive de l'importance que l'auteur a eue en Occident depuis l'Âge Moderne. En effet, c'est l'individualisme, l'idéologie bourgeoise qui ont forgé la notion d'auteur telle que nous la concevons⁵¹. Le souci de « l'authenticité » est lui-même une sorte d'anachronisme: on impose au texte ancien des caractéristiques qui relèvent du texte tel qu'il se présente depuis l'Âge Moderne.

⁵¹ "L'*auteur* est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou comme on dit plus noblement, de la "personne humaine". Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la "personne" de

Chapitre 2

Le niveau de l'action dramatique et le niveau mythique dans *l'Iphigénie à Aulis*

Une façon assez répandue d'analyser *l'IA* chez les spécialistes est de distinguer deux niveaux de discours dans la pièce : l'un nourri du familier et du contemporain de l'auditeur du Ve siècle, de sa problématique et de son langage ; l'autre, plus conservateur, fidèle dans sa version du mythe à la tradition épique. Vivant côte à côte dans le texte, ces deux niveaux produiraient une tension, un rapport d'opposés, puisque l'un pousserait le déroulement de l'action vers une direction incompatible avec celle vers laquelle l'autre tend.

Cette perspective a été explorée par plusieurs auteurs, dont Helene Foley⁵², Christina Elliott⁵³, George Walsh⁵⁴ et C.A.E. Luschnig⁵⁵. Dans les pages suivantes nous nous occuperons de chacun de ces auteurs en relevant leurs particularités, car, bien que cette approche consistant à distinguer deux niveaux au sein du texte de la pièce leur soit commune, il n'est pas moins vrai que le développement que chacun fait à partir de ce point central lui est propre et original.

l'auteur": Barthes, *La Mort de ...*, p. 491.

⁵² Helene Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985, pp. 65-105.

⁵³ Christina Elliott, "Myth, Choice, and Meaning in Euripides' Iphigenia at Aulis", *American Journal of Philology*, 113 (1992), pp. 527-542.

⁵⁴ George Walsh, "Iphigenia in Aulis: Third Stasimon", *Classical Philology*, 69 (1974), pp. 241-8.

⁵⁵ C.A.E. Luschnig, "Time and Memory in Euripides' Iphigenia at Aulis", *Ramus*, 11(2, 1982), pp. 99-104.

D'après Christina Elliott, par exemple, la tension qu'il y a entre le niveau mythique et épique de l'intrigue, et le niveau plutôt ouvert aux problèmes et au langage contemporains (le niveau de l'action dramatique) a été utilisé par Euripide pour exprimer un problème propre à la création littéraire. Le choix, thème qui est très présent dans la pièce, plus précisément dans la conduite des personnages (doute d'Agamemnon de sacrifier Iphigénie, empathie subite de Ménélas envers Agamemnon, changement d'attitude d'Iphigénie envers le sacrifice), constituerait l'élément principal du niveau de l'action. L'opposition et l'incompatibilité entre ce niveau et le niveau qui promeut la version traditionnelle du mythe serait le reflet d'une problématisation au sujet des possibilités de l'utilisation du thème du choix comme élément de base dans la composition d'une tragédie - nous expliquerons cette idée ci-après.

Quant à Helene Foley, nous pourrions dire de façon introductrice que selon elle le niveau de l'action dramatique a son terrain d'action dans les dialogues. Ce niveau se caractériserait par le fait que les personnages y agiraient en étant guidés par leur intérêt personnel. Ce niveau-ci s'opposerait au niveau communautaire, dominé par des allusions au rituel et aux mythes du cycle épique⁵⁶. Pour elle ce sont surtout les odes qui constituent ce dernier niveau de la pièce.

Pour Luschnig, ce ne sont pas les odes elles-mêmes qui composent ce niveau, ce sont, en général, les allusions au passé et à l'avenir, aux événements précédents et suivants le cantonnement à Aulis qui apparaissent dans les dialogues des personnages qui composent ce niveau mythique, épique⁵⁷. Elle oppose ce niveau mythique au présent dramatique (c'est-à-dire, ce qui est en train de se passer à Aulis).

⁵⁶ Foley, *op. cit.*, pp. 65-105.

Quant à George Walsh, l'interprétation qu'il propose s'élabore à partir de l'analyse du troisième *stasimon* de l'*IA*, qui a pour objet le mariage de Thétis et Pélée. D'après lui, ce mythe-ci est développé dans l'ode afin d'engendrer un rapport ironique avec le faux mariage entre Iphigénie et Achille, mariage qui est un des éléments principaux de l'action dramatique.

Considérons maintenant ces approches de façon plus détaillée.

L'approche de C. Elliott

Pour Christina Elliott, l'existence de deux niveaux au sein de l'intrigue est attribuable, en général, à l'art d'Euripide⁵⁸. La tension entre eux naîtrait du fait que l'action est incompatible avec la version mythique traditionnelle. Cette divergence créerait un sens d' "ironie littéraire" et de conscience de soi⁵⁹. Dans le cas de l'*IA*, affirme-t-elle, cette contradiction est exploitée dramatiquement. En effet, le niveau de l'action serait dominé dans cette pièce par un sujet typique de la tragédie : le choix. En faisant du choix et de la prise de décision le pivot de l'action, Euripide aurait voulu mettre en question les possibilités de ce thème pour devenir source unique de la construction d'une tragédie⁶⁰. Le mythe, soutient-elle, tel qu'il se présente dans la tradition épique (soit dans les *Chants Cypriens*), s'impose à la fin de la pièce avec le sacrifice d'Iphigénie, au détriment de la volonté des personnages de l'empêcher (Agamemnon en 115*sq.*, Ménélas en 473*sq.*, Clytemnestre en 1146-1206, Iphigénie en 1211-1252, Achille en 919*sq.* et 1346*sq.*). Elliott considère qu'Euripide exprime ici des préoccupations concernant la problématique de la création littéraire de son époque. Pour elle, ces deux niveaux de l'intrigue sont en continuelle interaction : chaque allusion à l'origine traditionnelle du

⁵⁷ Luschnig, *loc. cit.*, pp. 101-4.

⁵⁸ Elliott, *loc. cit.*, p. 529.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 529.

mythe renforcerait l'expectative d'une fin traditionnelle⁶¹. Par exemple, lorsqu'en 1062-1075, le chœur imite la chanson de Chiron, dit Elliott, on évoque les événements futurs de *Illiade* qui écartent Achille de sa décision d'assumer le rôle de fiancé et de protecteur d'Iphigénie⁶². Le niveau épique exercerait là une pression sur le niveau de l'action, avec lequel il est incompatible. Dans un autre cas, celui d'Agamemnon, le niveau de l'action – régi par le choix et la décision- se manifeste, dirait Elliott, dans l'hésitation et le refus de ce personnage de sacrifier Iphigénie au cours de son dialogue avec le vieil esclave (115sq.) et de sa querelle avec Ménélas (317sq.). Cependant, Agamemnon, considérant par la suite que l'armée sacrifiera Iphigénie sans ou avec son avis (506sq.), change d'avis et ne fait plus rien pour empêcher le sacrifice. Elliott voit ici l'adoption de la part d'Agamemnon de son rôle mythique traditionnel et l'acceptation de sa responsabilité en tant que personnage épique destiné au meurtre de sa fille, responsabilité qu'il avait essayée d'éviter plus tôt dans l'intrigue⁶³. Elliott pense que, comme dans cet exemple, le niveau de l'action humaine dans *l'IA* est absorbé à la fin par celui du mythe traditionnel : « [...] the mythological cycle that begins with the marriage of Peleus and Thetis and ends with the fall of Troy has been affirmed, and the attempts of the dramatic fiction to deviate have failed. No decision of Agamemnon, Clytemnestra, or Achilles have effected a change⁶⁴ ». Comme on l'a mentionné plus haut, Euripide serait en train d'exprimer une inquiétude relative à la création littéraire :

Thus inconsistency between the dramatic action and tradition, coupled with the insistence upon the tradition negates choice as a source of tragic action even as the characters' mutability erodes the significance of their individual decisions⁶⁵.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 528-29, p. 542.

⁶¹ *Ibid.*, p. 533.

⁶² *Ibid.*, p. 536.

⁶³ *Ibid.*, p. 537.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 540.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 542.

La Perspective de H. Foley

L'interprétation d'Elliott a beaucoup de points en commun avec celle de Foley, auteur à laquelle elle fait référence à plusieurs reprises. En effet, pour Foley, la version traditionnelle du mythe exerce aussi une pression sur l'intrigue. Cette pression se matérialiserait par le biais des odes du chœur. Le goût homérique de la *parodos*, qui dépeint les héros de la Guerre de Troie dans des activités typiquement héroïques (163sq.), par exemple, générerait une forte pression vers le retour au passé mythique et à un monde plus glorieux que celui d'une armée sur le point de se rebeller⁶⁶. Au troisième *stasimon*, où le mariage de Pélée et Thétis et la venue au monde d'Achille sont racontés, divers éléments, tels que les références à la danse (1040-44), à la musique (1036-39), à l'action de servir le vin (1049-54), et à la descendance (1062-75) font supposer que cette ode emprunte beaucoup à la tradition *épithalamique*⁶⁷. Cette atmosphère *épithalamique*, ainsi que la mention du rôle d'Achille (1062-75), seraient en train de tirer l'intrigue vers un genre de vie sociale idéal et organisé⁶⁸, symbolisé par le rituel (dans ce cas, le mariage). D'après Foley, le niveau dramatique de la trame, opposé à celui du mythe traditionnel et du rituel, se caractérise par le fait que les personnages agissent là en fonction d'intérêts privés (Ménélas voulant récupérer Hélène par cupidité (77), la compassion d'Iphigénie pour elle-même dans sa plainte (1279sq.)) ou d'intérêts relatifs à la famille (la pitié de Ménélas envers le sort d'Agamemnon (473sq.), Agamemnon voulant empêcher le sacrifice d'Iphigénie, sa fille chérie (115sq.)). Au contraire, le niveau épique de la trame -les odes- montrerait une perspective plus communautaire et panhellénique. Le parallélisme entre ces deux niveaux trouverait sa résolution dans le changement d'attitude d'Iphigénie envers la mort ; en effet, dans son discours final (1368sq.),

⁶⁶ Foley, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 82: Bien qu'on n'ait presque rien conservé de cette tradition à la période archaïque et classique, les fragments et la poésie épithalamique tardive indiquent, selon Foley, que l'emprunt a eu lieu.

⁶⁸ *Ibid.*

Iphigénie assimile la vision idéalisée des odes et harmonise les thèmes qui y sont présents (guerre, mariage, sacrifice)⁶⁹.

Mais selon Foley, ce schéma constitué de niveaux en interaction et d'une résolution finale entre eux est plus complexe que cela. En effet, Foley est consciente du fait que le niveau épique, qui est véhiculé par les odes, est basé sur une " éthique de la vengeance " ⁷⁰. La *parodos*, avec son atmosphère homérique ⁷¹, le premier *stasimon* liant le sujet du mariage à celui de la guerre ⁷², le deuxième *stasimon*, offrant une vision prophétique de la destruction de Troie ⁷³ et le troisième *stasimon*, où les centaures prédisent que le mariage de Thétis et Pélée produira le guerrier le plus glorieux qui combattra à Troie ⁷⁴ promeuvent l'aventure panhellénique vers Troie. Or, à l'origine de ce projet et du rassemblement à Aulis se trouve le désir de récupérer Hélène et de punir Pâris et les barbares. Iphigénie fait de ce point une des causes de son acceptation du sacrifice : "(De moi dépend) qu'à l'avenir les épouses soient protégées. Les entreprises des barbares ne les raviront plus à notre heureux pays quand ils auront payé le malheur d'Hélène enlevée" (1380-83). Ce que Foley appelle " l'éthique de la vengeance " se cristallise particulièrement en deux passages de ce même discours : en 1378-79 ("De moi dépend le départ des navires et la ruine de Troie) et en 1387-88 ("Mille soldats couverts du bouclier, mille rameurs, pour venger la patrie outragée"). La veine mythique et rituelle qui traverse la pièce d'un bout à l'autre, comporte en effet un appel à la violence. Foley pense que dans *l'IA*, la morale de la guerre et de la vengeance est mise en question ⁷⁵ et qu'elle est confrontée à une " éthique de l'amour et de la pitié " rendue manifeste dans le refus d'Agamemnon de sacrifier sa fille au début de la

⁶⁹ *Ibid.*, p. 79

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 97, 100.

⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

⁷² *Ibid.*, p. 80.

⁷³ *Ibid.*, pp. 80-81.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 81.

pièce (115sq.), dans le changement d'avis de Ménélas et l'empathie qu'il éprouve subitement envers le sort de son frère (473sq.), dans l'altruisme d'Achille qui veut empêcher le sacrifice (919sq., 1446sq.) et dans l'appel d'Iphigénie à la compassion d'Agamemnon dans sa plainte des lignes 1211-52. Or, toutes ces tentatives d'empêcher la mort d'Iphigénie échouent et c'est plutôt le projet de guerre qui s'impose («The ultimate irony of the ending, then, is the restoration of the sacrificial system, after it has been almost exposed and rejected, when love is harnessed to imitate and serve the cause of revenge⁷⁶»).

Foley enrichit cette perspective d'interprétation de *l'IA* en y assimilant la théorie du sacrifice et du rituel de René Girard. Girard⁷⁷ porte surtout attention aux origines de ces deux institutions. Pour lui, les stades les plus anciens de l'humanité se sont caractérisés par un manque de différences sociales et par un climat de rivalité généralisée⁷⁸. Dans une telle atmosphère, la violence risquerait à tout moment de s'accroître de façon incontrôlée puisque les individus développeraient un "désir mimétique" de ce que l'autre veut, tout simplement parce que l'autre le veut ; les barrières qui constituent la personnalité individuelle seraient inexistantes à ce moment. On ne pourrait mettre fin à cette violence générale qu'en choisissant arbitrairement une victime qui en serait la dépositaire⁷⁹. Cette victime (un roi, un criminel ou une vierge) se trouverait généralement en marge de la société. La communauté s'unirait et se transformerait par cet acte de violence unanime contre cette victime substitutive ou bouc émissaire. Par la suite la communauté préviendrait le retour à ce stade de violence en répétant l'expérience qui originellement y a mis fin⁸⁰.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁷ Pour parler de René Girard, nous nous servons des renvois de Foley. L'œuvre de René Girard en question est *Violence and the Sacred*, traduction de P. Gregory, Baltimore and London, 1977.

⁷⁸ Foley, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 49-50.

Or, dans *I/A*, affirme Foley, il y a des éléments qui peuvent être associés à la proposition de Girard. Dans le climat social décrit, la hiérarchie sociale est en crise (par exemple, quand Agamemnon met en doute la valeur de l'autorité en 1264sq.) et o la foule menace de se rebeller contre ses chefs (Agamemnon dit avoir peur que la foule tue Iphigénie, lui et d'autres parents en 531-34 et en 1264sq.). Comme dans le schéma de Girard, le stress social se résout avec le sacrifice d'une victime choisie arbitrairement, une vierge. L'esprit communautaire, résultat de l'acheminement vers le sacrifice, se cristalliserait dans le projet de détruire Troie, prototype de l'idéal panhellénique.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Foley complète sa vision de l'interaction entre ces deux niveaux lorsqu'elle explique le changement d'attitude d'Iphigénie envers le sacrifice. La pièce trouve sa résolution dans la volte-face, dit Foley, puisqu'elle comporte une harmonisation de deux tendances en conflit : L'une qui tire vers la réalisation de l'expédition à Troie, *via* le sacrifice, l'autre qui cherche à éviter à tout prix le sacrifice, mettant de la sorte toute l'expédition en danger. La première s'associe à un intérêt communautaire et répond à la recherche d'un esprit panhellénique ; la deuxième, reliée à une philosophie de l'amour et de la pitié, est en rapport avec un intérêt pour les proches et pour soi⁸¹. Foley associe le mariage d'Iphigénie avec Achille à cette dernière tendance. En réalité, l'empathie qu'Achille éprouve pour Iphigénie après la *metabolê* (1404 sq., 1421 sq.) pousse l'intrigue vers la non-réalisation du sacrifice. Sans aucun doute, le respect qu'il éprouve pour elle le mettrait en conflit avec l'armée.

Il y aurait, d'après Foley, résolution de ces deux niveaux dans la mesure où Iphigénie, dans son discours final, rend le communautaire compatible avec le privé, dans la mesure où elle fait du sacrifice un mariage : « Indeed she brings to her acceptance of the sacrifice much of the form and content of her

⁸⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁸¹ *Ibid.*, p. 100.

lost marriage, and her imagination has undoubtedly been stimulated and shaped by her preparation for it⁸²». Mais cette résolution ne serait qu'individuelle et symbolique. Elle s'opérerait comme solution conçue par Iphigénie à l'impasse de la situation. L'armée n'a pas besoin de sa conversion pour la faire sacrifier : « Iphigenia's resolution to her dilemma bypasses... the violent politics of the Greeks⁸³». Il y aurait donc un aspect symbolique et intellectuel dans la résolution des deux niveaux de la trame.

En guise de conclusion, retenons de Foley l'idée qu'Iphigénie, dans son changement d'attitude, traite l'idée de la mort et du sacrifice par le biais d'une association avec le mariage. En effet, la perspective adoptée par Foley présuppose que dans la symbolique de la mort à laquelle Iphigénie débouche, il y a un processus de révision de la signification de la mort, une redistribution des signifiés. Ce point, avec lequel nous sommes d'accord, sera repris au chapitre quatre, où nous développerons notre propre proposition au sujet de la volte-face d'Iphigénie. Notre interprétation sera en effet basée sur l'idée que la *metabolé* d'Iphigénie est un processus, une production.

L'interprétation de G. Walsh du troisième *stasimon*

Nous voudrions maintenant retourner au point de départ de ce chapitre : la distinction de deux niveaux à l'intérieur de la trame de *l'IA*. Cette différenciation n'est pas une proposition originale de Foley. Dix ans avant la publication de *Ritual Irony*, G. Walsh parlait déjà d'une réalité dramatique dans *l'IA* qui se trouvait en rapport d'antagoniste avec le monde idéal des héros et des divinités qui se dégageait des parties lyriques de la pièce⁸⁴. Walsh part de l'analyse du troisième *stasimon* pour arriver à ses conclusions. Il affirme que cette ode, qui dépeint dans un premier temps (dans la strophe, 1036-

⁸² *Ibid.*, p. 77.

⁸³ *Ibid.*, p. 102.

⁸⁴ Walsh, *loc. cit.*, p. 248.

57) le mariage de Thétis et Pélée, contraste avec ce qui est en train de se passer dans l'intrigue (c'est-à-dire, la déception qu'Iphigénie est en train d'éprouver après avoir appris que son mariage avec Achille était un mensonge. (Qui plus est, Iphigénie est en train d'apprendre qu'elle a été destinée par les chefs argiens à la mort sur l'autel). La description du mariage de Thétis et Pélée vise, affirme Walsh, à accentuer le *pathos* et le malheur d'Iphigénie, puisque ce troisième *stasimon* contient ce qu'Iphigénie espérait trouver en venant à Aulis : un mariage heureux⁸⁵. « Thus, like a significant number of Euripidean lyrics, the third *stasimon* of the *IA* stands out in contrast to the dramatic situation and serves to define it by showing us what it is not⁸⁶ ». Mais, pour Walsh, le principe d'interaction ne se restreint pas seulement à agir sur ces deux niveaux majeurs de la trame : à l'intérieur du troisième *stasimon*, affirme-t-il, il y a aussi un contraste entre la strophe et l'antistrophe. Cette dernière décrit l'oracle de Chiron à Thétis, oracle par lequel il est prédit le rôle héroïque de son enfant à naître, Achille, à Troie⁸⁷. Walsh pense que cet épisode fait en sorte que le sujet de la pièce retourne à la réalité dramatique, au présent dramatique⁸⁸. Si la strophe, en dressant un tableau d'*eudaimonia* où dieux et êtres humains festoient ensemble, crée un effet de distance ("remoteness"), l'antistrophe (1058-79), portant attention sur l'armure d'Achille et la destruction de Troie⁸⁹, provoque un effet contraire, puisque ce sujet touche au problème de fond dont il est question dans la réalité dramatique (partir à Troie et détruire la ville ayant sacrifié Iphigénie, ou non).

Foley et Elliott insistent surtout sur la pression que le niveau lyrique (ou mythique) de la pièce exerce sur la réalité dramatique. Walsh considère que l'influence peut s'exercer aussi en sens contraire : « The ideal world of the lyric may also be to some extent recreated in the dramatic action

⁸⁵ *Ibid.*, p. 241.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 244.

⁸⁸ *Ibid.*

and the realities of the drama are found hidden in the lyric's images of the ideal⁹⁰ ». La réalité dramatique s'infiltrerait au troisième *stasimon*, par exemple, quand on mentionne dans l'antistrophe le rôle héroïque qu'Achille jouera à Troie. Pour Walsh, Achille retrouve ses allures de héros dans l'ode précisément parce que, dans l'action, son caractère n'est pas héroïque (il ne peut exercer son *aretê* masculine à Aulis⁹¹). De même, comme on l'a déjà mentionné, il est question du mariage de Thétis et Pélée dans cette ode justement parce que le mariage s'est avéré impossible pour Iphigénie. Avec raison Walsh parle ici d'un rapport d'ironie entre l'action et l'ode⁹². Dans la strophe le sens de l'ironie, par rapport à l'action, serait encore plus marqué, affirme Walsh, puisque cette chanson-ci aurait été l'épithalame choisi pour l'occasion, si Achille et Iphigénie se fussent mariés : « Narrative songs of legendary or divine marriages may once have been sung at real weddings. This one, about the bridegroom's parents, sounds much like a celebration designed specifically for Iphigenia's wedding⁹³ ».

Un autre point intéressant dû aussi à Walsh et qui nous renseigne sur la complexité de l'interaction entre ces deux niveaux de la trame de *l'IA*, c'est celui de la recomposition du mythe. À la lumière de la strophe du troisième *stasimon* (les noces de Thétis et Pélée), le mythe a été retouché et adapté à des objectifs dramatiques très précis. En effet, dans les autres versions⁹⁴, Pélée prend Thétis pour épouse par la force, ne s'unissant à elle qu'une seule fois ; ou bien il devient époux de Thétis parce que Zeus contraint celle-ci au mariage, et après la naissance d'Achille, Thétis délaisse Pélée⁹⁵. Or, dans la

89 *Ibid.*

90 *Ibid.*, p. 248.

91 *Ibid.*, p. 246.

92 *Ibid.*, p. 246.

93 *Ibid.*, p. 243.

94 Pind. *Nem.* 4.62ff; Soph. *Frag.* 154, 155 et 561 (Nauck); Apollod. 3.13.5; Ovid. *Met.* 11.221; Ap. Rhod. 4.790ff dans Walsh, *loc. cit.*, p. 241.

95 Walsh, *loc. cit.*, p. 241.

version de la strophe en question, la violence et la contrainte brillent par leur absence. Au contraire, l'atmosphère y est plutôt festive et harmonieuse. Comme on l'a déjà expliqué plus haut, l'introduction de cette histoire obéit à une recherche du contraste avec la réalité dramatique. Cette finalité semble avoir été remplie non pas avec la simple mention du mythe, mais avec sa présentation d'une façon telle que tout élément potentiel de menace de l'*eudaimonia* qui y est dépeinte a été supprimé⁹⁶. Le mythe dans sa version traditionnelle n'est pas là.

Ceci nous amène à reconsidérer le propos d'Elliott, pour qui mythe et tradition semblent être une seule chose⁹⁷. L'information fournie par Walsh suggère, au contraire, que la veine mythique de *l'IA* est flexible et ouverte à la re-formulation. L'épisode raconté par Clytemnestre (1149sq.) où on apprend qu'Agamemnon, avant de devenir son époux, avait tué Tantale et un premier enfant de Clytemnestre avec celui-ci, confirme le propos de Walsh, puisqu'il semble que ce soit là une invention d'Euripide : on ne trouve cette histoire dans aucun autre texte de la littérature grecque⁹⁸. L'association du soi-disant niveau mythique ou lyrique à la tradition, au mythe reçu, ne semble pas être (du moins pas toujours) légitime.

L'approche de Luschnig

Luschnig, quant à elle, propose aussi une interprétation basée sur la différenciation des niveaux à l'intérieur de la trame de *l'IA*. Pour elle, le critère qui permet de distinguer ce qui est mythique de ce qui ne l'est pas, c'est la dimension du temps. Lorsqu'il y a des références au passé et à l'avenir, il y a

⁹⁶ *Ibid.*, p. 241.

⁹⁷ Elliott, *loc. cit.*, *passim*.

⁹⁸ Walsh, *loc. cit.*, p. 241; Foley, *op. cit.*, p.74.

d'habitude, selon elle, référence au mythe (par exemple, les références au concours de beauté entre les trois déesses et à Pâris le bouvier dans l'épode du premier *stasimon* ou bien, à la destruction de Troie au deuxième *stasimon*). Selon elle, ce niveau mythique est à différencier du présent dramatique, des dialogues et des récits des personnages qui font référence aux événements et à la situation qui sont en train de se dérouler à Aulis.

Luschnig fait aussi remarquer que les personnages de *I'A* font souvent des récits où le passé est reconstruit. Or, lorsqu'ils reconstruisent le passé, a-t-elle remarqué, ils le font de façon sélective⁹⁹. Ainsi, dans le prologue¹⁰⁰, Agamemnon fait un compte rendu des événements qui ont été à l'origine de la situation présente à Aulis. Pour lui, tout remonte au pacte trompeur que Tyndare fait conclure aux prétendants d'Hélène, au choix qu'Hélène fait d'épouser Ménélas, à la visite que Pâris fait à Sparte, au désir de Ménélas, et à l'oracle de Calchas (49-73). Selon lui, c'est en raison de l'influence de Ménélas qu'il n'a pas licencié l'armée à Aulis, après avoir pris connaissance de l'oracle ; c'est ce qu'il aurait cependant ordonné à Talthybios de proclamer dans un premier temps (94-96).

Dans la version de Ménélas, les événements sont autres : Agamemnon, en politicien démagogue, aurait tout fait pour se voir octroyer le sceptre de stratège (337-343). Une version (celle d'Agamemnon) nous montre un Agamemnon qui accepte la charge de commandant sans qu'il l'ait cherchée ; il inscrit son accès à cette charge dans un contexte historique plus vaste :

Agamemnon has very subtly avoided responsibility for the present dilemma. He has made himself an innocent by-stander to the affairs of his in-laws...we see

⁹⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰⁰ L'exemple que nous présentons ensuite est le développement que nous avons fait du propos fait par Luschnig au sujet du passage en question.

him as a man in the grip of a present reality beyond his control, a present reality caused by another's act in the far distant past, and we see him as a man trying to amend a former mistake¹⁰¹.

L'autre version, celle de Ménélas, nous dépeint un Agamemnon qui, de façon consciencieuse et par ambition, fait des démarches pour accéder au pouvoir. La ruse du mariage avec Achille aurait même été inventée par Agamemnon –un homme prêt à tout pour satisfaire ses ambitions, sous-entend le rapport de Ménélas. Ce que Luschnig appelle « selectivity » renvoie à ce processus d'arrangement tendancieux du passé.

Un autre exemple, où ce que Luschnig appelle « selectivity » est observable est la version que Clytemnestre offre des événements qui précèdent son mariage avec Agamemnon. Selon ce récit, Agamemnon aurait tué Tantale, son premier époux, et leur enfant (1148-52). Avec ceci, Clytemnestre – qui a déjà appris le projet du sacrifice d'Iphigénie- vise à suggérer que la brutalité que le sacrifice comporterait ne serait pas une nouveauté pour Agamemnon : Iphigénie serait le deuxième enfant qu'Agamemnon lui tuerait. L'intention de Clytemnestre est de donner l'impression qu'Agamemnon est un assassin. Le sacrifice serait seulement un prétexte fourni par Agamemnon pour dissimuler ses motivations tout simplement meurtrières.

Ces deux exemples, développés à partir de la proposition de Luschnig, indiquent que dans *l'IA* la présentation d'un mythe par les personnages est reliée à leur intérêt personnel. Le mythe est ici indissolublement lié au présent dramatique, au soi-disant niveau de l'action dramatique, niveau qui pour certains des auteurs dont nous avons parlé a la caractéristique d'être le terrain d'action de ce qui est

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 99.

guidé par l'intérêt personnel.

À notre avis donc, la notion de distinction entre le niveau mythique et le niveau de l'action dramatique dans *l'IA* doit être nuancée. Non pas qu'elle soit à rejeter, mais, sa définition mérite d'être précisée.

Conclusion

L'analyse que nous venons de faire dans ce chapitre nous a permis d'approfondir notre connaissance dudit niveau mythique de *l'IA*. Nous avons appris que ce niveau est, quant à son contenu, ouvert à la re-formulation et même à l'innovation. Le critère qui permettra donc de distinguer ce qui est épique de ce qui ne l'est pas dans *l'IA* ne doit pas se baser sur l'idée d'une fidélité à la soi-disant version canonique du mythe. Le troisième *stasimon*, qui est rempli de cette saveur épique, est, comme on l'a vu, innovateur en ce qui concerne le contenu même du mythe de Thétis et Pélée.

À notre avis, mais sans pour autant prétendre fournir un critère pour définir ce niveau mythique à l'intérieur de toute l'œuvre d'Euripide –ce qui nécessiterait une recherche consacrée exclusivement à ce sujet-, l'intention est un élément-clé à cet égard. Nous croyons que le niveau épique existe dans la pièce en tant que représentation, en tant que dramatisation de ce qui est épique.

Cette conclusion n'est pas sans rapport avec les idées que nous développerons au chapitre quatre, où nous analysons l'héroïsme d'Iphigénie. Comme nous le verrons, en effet, Iphigénie, au cours de la

dernière partie de la pièce, se fait un *kleos* d'héroïne. Ce *kleos* se branche directement sur la Guerre de Troie, puisque Iphigénie, en acceptant le sacrifice, prétend jouer un rôle fondamental dans la solution de l'impasse qui retient les Grecs à Aulis.

Or, la volte-face d'Iphigénie, qui est la source de son *kleos*, est une originalité de cette pièce. Et, nous l'avons vu, la Guerre de Troie est une des composantes principales de l'aspect mythique de la pièce. Ceci veut donc dire, que la volte-face est innovatrice, mais qu'elle est en même temps fondée sur l'aspect de la représentation du mythe présent dans la pièce.

Chapitre 3

Le changement d'attitude d'Iphigénie envers la mort

Ma mère, prêtez tous deux l'oreille à mes paroles. C'est en vain que je te vois te révolter contre ton époux. Devant l'impossible (*adunath'*, 1370) je ne peux guère m'obstiner. Sans doute est-il juste de remercier cet étranger de son dévouement ; mais toi-même tu dois veiller à ce qu'il ne s'expose pas à être blâmé par l'armée et, sans aucun profit pour nous, à s'attirer quelque malheur.

Écoute, ma mère, ce qui m'est apparu à la réflexion. Ma mort est résolue. Mais cette mort même, je veux la tourner à ma gloire (*eukleôs praxai*, 1376) en rejetant toute bassesse. Considère ici avec moi, mère, combien j'ai raison. Sur moi, en ce moment, cette immense Grèce a tout entière les yeux fixés et c'est de moi que dépendent le départ de la flotte et la ruine des Phrygiens, ainsi que le sort des femmes à venir ; les barbares même s'ils l'entreprennent, n'auront plus la licence de les arracher au sol fortuné de l'Hellade, une fois qu'ils auront expié la perte d'Hélène, enlevée par Pâris. Voilà tout ce qui ma mort épargnera, et mon renom (*mou kleos*, 1383) de libératrice de la Grèce sera à jamais béni. Aussi bien, vois-tu, je ne dois pas m'attacher par trop à la vie : c'est pour l'ensemble de la Grèce que tu m'as enfantée, non pour toi seule. Quoi ! Des soldats par milliers empoignent les armes : pour leur patrie outragée ils n'hésiteront pas à affronter l'ennemi et à mourir pour la Grèce ! Et ma vie, ma seule vie, fera obstacle à tout ? De quel droit ? Que pourrais-je objecter ?

Passons à autre chose : il ne faut pas que pour une femme, cet homme entre en lutte avec les Argiens et trouve la mort. Qu'un seul homme voie la lumière du jour plutôt que mille femmes ! Si Artémis a jugé bon de s'emparer de ma personne, vais-je, moi qui suis mortelle, affronter une déesse ? Non, c'est impossible : j'offre ma personne à la Grèce. Immolez-la, allez détruire Ilios. Voilà le monument qui perpétuera ma mémoire, voilà mes enfants, mon hymen et ma gloire (*dox'emê*, 1399). Aux barbares, il convient que les Grecs commandent,

et non, ma mère, les barbares aux Grecs ; ceux-là sont des esclaves, et nous des êtres libres, *IA*, 1368-1401¹⁰².

Ces lignes de *l'IA* correspondent au discours qu'Iphigénie produit après avoir repoussé dans un premier moment l'idée de la mort (1250-53) et avoir demandé à Agamemnon, son père, d'épargner sa vie (1218). La scène précédente nous montre un Achille mal pris par la menace imminente d'une rébellion ; il dit avoir failli être lapidé par l'armée en essayant de s'opposer à la demande de sacrifier Iphigénie (1349*sq.*).

Le passage cité (le changement d'attitude d'Iphigénie, la volte-face, le discours final ou quelle que soit la façon dont on l'ait appelé) reçoit parmi les spécialistes qui s'intéressent à *l'IA* une attention spéciale ; il monopolise une bonne partie des interprétations de la pièce. À la base de cette focalisation de l'attention des spécialistes sur Iphigénie et sur son discours final se trouve sans doute la difficulté que ce discours comporte quant à son interprétation («The major difficulty for interpreters of the play is how to evaluate Iphigenia's final idealistic conversion to self-sacrifice¹⁰³»).

Dans ce chapitre, nous analyserons ce passage à partir de quatre perspectives différentes. La première, celle de Herbert Siegel¹⁰⁴, reprend la critique d'Aristote dans la *Poétique*, une critique qui porte sur le caractère incohérent du changement d'attitude d'Iphigénie. Siegel modernise cette perspective en proposant une interprétation psychologique de cette soi-disant incohérence.

¹⁰² La traduction est de F. Jouan.

¹⁰³ Foley, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁴ Herbert Siegel, "Self-delusion and the volte-face of Iphigenia in Euripides' *Iphigenia at Aulis*",

Deuxièmement, nous ferons un résumé d'une étude faite par David Sansone¹⁰⁵, selon qui à la base du changement d'attitude, il y aurait de la part d'Iphigénie un sentiment de pitié envers Achille, un personnage qui est prêt à prendre les armes contre les Grecs pour éviter le sacrifice.

La tradition épique qui encadre le mythe de *I'A* joue dans le texte même de cette tragédie un rôle important. C'est ce que C.A.E. Luschnig¹⁰⁶ nous fait remarquer dans une étude que nous avons commencé à aborder au chapitre précédent. La notion de temps, d'après cet auteur, serait aussi capitale pour la compréhension de la pièce.

Nous discuterons en dernier lieu l'interprétation que Bernard Knox¹⁰⁷ fait du discours final d'Iphigénie. Selon lui, le changement est, en général, un élément important en tragédie et la volte-face d'Iphigénie devrait être comprise comme le moment culminant de l'évolution du thème du changement-évolution qui aurait commencé avec Eschyle et Sophocle.

Le but de ce chapitre est double. En premier lieu, nous voudrions nous faire une idée précise de l'état de la question concernant la volte-face d'Iphigénie. Deuxièmement, nous aimerions nous familiariser avec les différents éléments du discours en question pour ensuite, au chapitre quatre, proposer notre propre interprétation du discours, une interprétation qui serait bien informée et qui serait ouverte aux opinions des spécialistes qui ont travaillé là-dessus.

Hermes, 108(1980), pp. 300-21.

¹⁰⁵ David Sansone, "*Iphigenia changes her mind*", Illinois Classical Studies, 16(1990), pp. 161-72.

¹⁰⁶ Luschnig, *loc. cit.*, pp. 99-104.

¹⁰⁷ Bernard Knox, "Second Thoughts in Greek Tragedy" dans Bernard Knox, *Word and Action*,

La perspective de H. Siegel

La première discussion du discours final d'Iphigénie se trouve dans la *Poétique* d'Aristote. Selon Aristote, Iphigénie par ce discours se révèle comme étant inconsistante (*Poétique*, 1454a26-33), puisque ce discours laisse voir une Iphigénie qui est incompatible avec celle d'auparavant, qui était attachée à la vie et considérait la mort comme un malheur (1250-53).

Comme nous l'avons déjà avancé, H. Siegel¹⁰⁸ a repris le sujet en introduisant dans la discussion des concepts de la psychologie moderne, tels que la négation, la rationalisation et l'inconscient. Ce spécialiste considère que dans son discours d'acceptation du sacrifice, Iphigénie transforme mentalement la réalité et l'idéalise. Pour se défendre de la violence de cette réalité sourde qui réclame à tout prix sa mort, elle aurait forgé une fantaisie adaptée à ses vrais désirs¹⁰⁹, soit ne pas mourir. Siegel appuie sa thèse en se basant sur la monodie à tonalité plaintive qu'Iphigénie produit plus tôt dans la pièce, et où elle manifeste son amour à la vie et une attitude négative face à l'idée d'être sacrifiée (1211sq.). De plus, dans le discours final même, il y aurait, selon Siegel, des éléments indiquant, sous le voile de l'illusion et l'autosuggestion, la véritable nature de ses sentiments : En 1434, Clytemnestre dit à Iphigénie que son cœur est plein de douleur (à l'idée du sacrifice) ; Iphigénie, en guise de réponse, lui dit de s'arrêter et de ne pas l'affaiblir (1435). Cette phrase montrerait le caractère vulnérable de son état et trahirait sa peur de perdre le contrôle d'elle-même, une fois confrontée à la réalité¹¹⁰. Siegel voit la présence d'un mécanisme de négation de la mort dans la demande d'Iphigénie

Baltimore, John Hopkins University Press, 1979, pp. 231-49.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 300-321.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 311, 319.

¹¹⁰ *Ibid.*, 317.

à sa mère de ne pas faire de deuil en son honneur (1438-39, 1448)¹¹¹. De même, le fait qu'immédiatement après la volte-face, dans sa conversation avec Achille, elle parle en termes péjoratifs d'Hélène ("Il suffit de combats et de meurtres causés par la beauté d'Hélène", 1417-18) et qu'en même temps elle veuille être le salut de la Grèce (1420) montrerait « [...] a combination of what we should consider her true, natural feelings and desires which coincide with her free will and are expressed in negative views about the expedition and her sacrifice, and those notions or ideas which run counter to her free will, but which Iphigenia accepts through the mechanisms of delusion, idealisation and denial¹¹²».

Le but dramatique de cette idéalisation et de cette négation de la réalité serait de présenter Iphigénie comme une victime de la brutalité du pouvoir politique¹¹³, et composer de la sorte un tableau de pathétisme qui engendre la pitié¹¹⁴. Siegel affirme qu'Euripide par là est en train de questionner la nature de l'héroïsme¹¹⁵, c'est-à-dire de le critiquer. En effet d'après Siegel, *l'IA* est une tragédie où l'agressivité et la violence sont l'objet d'une observation critique. Tout comme *Les Troyennes* et *l'Hécube*, *l'IA* porterait un message pacifiste. En fait, cet auteur croit, avec Conacher¹¹⁶, qu'il n'y a pas dans *l'IA* de véritable héroïsme (« [...] how can we have a heroine die gloriously for a worthless cause, namely the disreputable Helene, for an army which is essentially an insane and violent mob and for leaders, especially such as Agamemnon, who are incompetent, or ambitious or selfish ?¹¹⁷ »).

111 *Ibid.*

112 *Ibid.*

113 *Ibid.*, p. 316.

114 *Ibid.*, p. 321.

115 *Ibid.*, p. 316.

116 D.J. Conacher, *Euripidean Drama: myth, theme and structure*, Toronto, University of Toronto Press, 1967, pp. 262 et 264.

117 *Ibid.*, p. 301.

À notre avis, l'un des points forts de l'article de Siegel est d'avoir suivi les discours d'Iphigénie tout au long de la pièce –celui de la conversion, mais aussi ceux qui le précèdent- et d'avoir souligné leur séquence. Récapitulons : la supplication qu'Iphigénie adresse à Agamemnon en lui demandant de l'épargner (1211-1252) n'a aucun effet sur lui. Agamemnon paraît être touché, mais sa décision de procéder au sacrifice demeure ; il explique que l'armée est prête à faire voile, qu'elle est saisie par une passion (de guerre) et que, d'ailleurs, la Grèce doit être libre et sauve de ceux qui volent les femmes des Grecs (1259-75). Ensuite, Iphigénie se lamente sur son sort, un sort qu'elle attribue à un ensemble d'agents : la *Tyché* (1280), Pâris (1289) et son jugement (1308), Aphrodite (1301), Hélène (1316, 1335) et Agamemnon (1314, 1318)¹¹⁸. Achille fait son apparition par la suite et dit être poursuivi par les Grecs, dont les Myrmidons (ses Myrmidons) ; il explique qu'Ulysse pourrait, à la tête de milliers de soldats, venir le confronter et prendre Iphigénie ; à la question de Clytemnestre de savoir si Ulysse viendra conduire Iphigénie de force à l'autel, Achille répond en disant « oui », qu'il la prendra par ses cheveux blonds. Achille pourtant a promis de s'interposer (1364).

Cette scène précède la volte-face d'Iphigénie. Or, pour Siegel, c'est le contenu du discours d'Achille qui déclenche le changement d'attitude. Iphigénie aurait seulement à ce moment-là compris l'envergure de la pression de la part de l'armée à la sacrifier. Les mots *tà d'adunath'hemin karterein ou radion* (1370), prononcés par Iphigénie, viseraient à exprimer cette compréhension de la situation, *ta d'adunata* faisant surtout référence à l'armée¹¹⁹. Siegel appuie son propos en constatant que l'armée n'est pas l'un des éléments qu'Iphigénie considère comme étant les causes de son malheur dans sa plainte des vers 1211 *sq.* « The gods, the judgement or Paris and other mythical, divine and abstract causes, which she evoked before, are not referred to now. Only the blunt and actual existence

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 307.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 310.

of this human force –the impassioned host- is seen as unavoidable and overpowering¹²⁰ ». Ceci implique qu'à l'origine de la volte-face et de la soi-disant négation de la mort, il y aurait de la part d'Iphigénie une recomposition de la représentation de la causalité du sacrifice.

Selon Siegel, Iphigénie ayant appris que sa mort s'avère être inévitable, elle aurait changé d'attitude envers la mort sous prétexte d'éviter un affrontement inutile entre Achille et le reste de Grecs et de se faire un *kleos* de femme courageuse.

L'interprétation de D. Sansone

La proposition de Siegel au sujet du changement d'attitude d'Iphigénie envers le sacrifice, selon laquelle Iphigénie serait en train de se défendre et de nier la réalité en l'idéalisant, a été critiquée par David Sansone¹²¹. Selon Sansone, il est très difficile de croire que non seulement Iphigénie, mais aussi qu'Achille et le chœur soient victimes d'une illusion¹²². En effet, immédiatement après le discours final d'Iphigénie, Achille et le coryphée réagissent de façon positive à la volte-face. La noblesse de la fille est célébrée par l'un et l'autre (1402-1411). Achille l'admire à un point tel qu'il regrette de ne pas l'épouser (1404-07, 1410-11). Ni l'un ni l'autre ne perdent de vue le contexte général qui a provoqué la volte-face. Le coryphée qualifie de malades la fortune et la déesse qui sont responsables de la situation (1402-03). Achille remarque qu'Iphigénie a fait ce qu'exigeraient l'honneur et la nécessité. Il n'y a donc pas de négation du côté violent ou forcé du sacrifice. Ce qu'Achille dit à ce point, son opinion au sujet de la volte-face est éclairant : « Renonçant à lutter contre des dieux dont la puissance te dépasse, tu as compris ce qu'exigent l'honneur et la nécessité » (1408-09). Il attribue donc le changement d'attitude à un acte de compréhension (*exelogisô*, 1409) ; et

¹²⁰ *Ibid.*, p. 311.

¹²¹ David Sansone, « Iphigeneia changes her mind », *Illinois Classical Studies*, 16(1990), pp. 161-172.

il n'y a pas de raison de ne pas le croire. De même, il n'y a pas de raison de croire que le chœur, qui avait joué auparavant un rôle sage et rationnel ¹²³ rompt brusquement avec cet esprit et devienne tout à coup irrationnel. D'ailleurs, si on jette un coup d'œil à d'autres tragédies où il y a aussi une jeune vierge qui accepte l'idée du sacrifice (Polyxène dans *l'Hécube*, Macarie dans *Les Héraclides*), la réaction des autres face à leur action en est une d'admiration (*Hécube*, 554sq., 580-583 ; *Héraclides*, 535sq.)¹²⁴.

Mais malgré les divergences entre l'interprétation de Sansone et celle de Siegel, il y a un aspect de leurs approches respectives du changement d'attitude d'Iphigénie qui les relie. Ils placent tous deux l'origine de ce changement dans la scène de la conversation entre Achille et Clytemnestre. Pour Siegel, ce sont les références à la violence de l'armée –comme on l'a déjà expliqué– et donc à la matérialité de la nécessité qui sont les déclencheurs ; Sansone, pour sa part, estime qu'en réaction au discours d'Achille selon lequel il a failli se faire lapider, Iphigénie éprouve de la pitié pour lui. En effet, au cours de sa conversation avec Clytemnestre, Achille a expliqué que sa volonté de défendre Iphigénie contre l'armée l'a mis en danger de mort (1349). Malgré la pression collective à accomplir le sacrifice, il promet à Clytemnestre de faire son mieux pour l'éviter ; la situation est pourtant très dramatique puisque ses propres soldats participent à la mutinerie (1352). Iphigénie interrompt la conversation au point où on apprend qu'Ulysse a été déjà assigné pour la saisir et pour l'amener à l'autel. Les idées véhiculées par le discours final d'Iphigénie, considère Sansone, ne sont essentiellement qu'une répétition de ce qu'Agamemnon et Iphigénie ont dit auparavant :

¹²² *Ibid.*, p. 165-66.

¹²³ Voir les réactions du chœur à la décision d'Agamemnon de ne plus faire sacrifier Iphigénie (402-3) et à la réconciliation entre Ménélas et Agamemnon (504-5). Voir aussi le passage du troisième *stasimon* où l'amour sage est prôné.

¹²⁴ E.A.M.E. O'Connor Visser, *Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*, Amsterdam, Grüner Pub. Co., 1987 dans Sansone, *loc. cit.*, p. 167.

But what the audience hears is a speech that contains a series of points, virtually all of which could equally well have been made by Iphigenia fifty lines earlier... She claims (1378-84) that all Greece depends upon her success in its mission to punish Troy and to free itself from the threat of abuse at the hands of the barbarians; but, when these same sentiments were earlier expressed by her father (1271-75), she condemned him for his betrayal of her and for his impious behavior (1312-18) [...] ¹²⁵.

De tout ce qu'elle dit, le seul élément neuf serait l'idée que sa mère et elle-même ne devraient pas vouloir sauver sa vie alors qu'il y a des milliers de soldats qui sont prêts à mourir pour la Grèce (1385-91).

Cette idée l'amène à se poser une question plus concrète : elle se demande s'il faut qu'Achille entre en conflit avec les Grecs et meure pour une femme (elle) (1392-93). Sansone pense que ce dernier point constitue le noyau du discours d'Iphigénie, et qu'il s'explique par un sentiment de pitié qu'Iphigénie aurait commencé à éprouver pour Achille quand il raconte à Clytemnestre quelle est sa situation face à l'armée. « Iphigeneia, witnessing the willingness of Achilles (who is in a situation similar to her own) to die for her sake, is emotionally transformed¹²⁶ ». L'un des personnages aurait ainsi été représenté sur scène comme ayant une réaction affective (la pitié) envers un autre¹²⁷.

Selon Sansone, l'empathie et la pitié que Ménélas éprouve subitement pour Agamemnon (473sq.), et l'aide qu'il offre pour élaborer un plan pour éviter le sacrifice, est un antécédent de la scène en question (la volte-face)¹²⁸. En fait, croit Sansone, il s'agit là de l'un des aspects originaux de *l'IA* que de mettre ainsi en scène des personnages qui changent d'avis, non parce qu'ils sont persuadés ou

¹²⁵ Sansone, *loc. cit.*, p. 164.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 165.

forcés de le faire par quelqu'un (comme on le voit dans certaines tragédies antérieures telles l'*Agamemnon*, où Clytemnestre convainc Agamemnon de marcher sur le tapis rouge), mais parce qu'ils ressentent de la pitié pour un autre personnage (« [...] no one persuades Iphigeneia to become a sacrificial victim¹²⁹ »).

Le rôle du temps et de la tradition épique dans le discours final d'Iphigénie selon C.A.E.

Luschnig

Luschnig, une auteur dont nous avons déjà parlé au chapitre précédent, aborde *l'IA* d'une façon différente. La résolution de la pièce devrait moins à la volte-face en particulier qu'à la scène finale entre Clytemnestre, Iphigénie et Achille (1339-1508). Le schéma qu'elle propose pour la lecture de la pièce établit la dimension du temps comme pivot. En effet, passé et futur seraient des agents qui exerceraient chacun une pression sur la trame à travers les dialogues des personnages et à travers les odes chorales. La pièce serait constituée par des éléments de différentes étoffes. *L'IA* serait ainsi une pièce qui ne se bornerait pas seulement à faire revivre les événements d'un moment de la tradition épique (le rassemblement à Aulis et le sacrifice d'Iphigénie). Dans *l'IA* le passé et le futur de ce moment précis de la tradition joueraient aussi un rôle déterminant. La pièce, d'après Luschnig, serait ainsi une sorte d'intersection de dimensions temporelles. Le discours d'Agamemnon dans le prologue (49-114), par exemple, et la description de la façon dont Agamemnon serait devenu l'époux de Clytemnestre que Clytemnestre fait elle-même (1146-1163), des passages discutés au chapitre deux, doivent être compris, selon Luschnig, comme de complexes références au passé. Si le premier établit un certain passé où Agamemnon se dépeint comme n'étant pas responsable du plan conçu pour

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 168-69.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 162.

sacrifier Iphigénie, le deuxième oblige l'auditeur-lecteur à réviser complètement cette version des événements, puisque nous faisons maintenant face à un Agamemnon assassin. Dans la version de Clytemnestre, l'Agamemnon qui s'apprête à sacrifier Iphigénie est le même Agamemnon qui lui a tué un enfant plusieurs années auparavant. Comme Luschnig le dit, passé et présent se fusionnent ici:

For Clytemnestra, the past is being forced into the present, as she relives the horror of that long-distant episode, suppressed and almost forgotten over the years. The past and the present are blurred into a single bloody reality, when she realizes that another child is to be snatched from her arms, another child to be sacrificed to a marriage¹³⁰.

Il faut tenir compte que ce n'est pas la première fois que cela se produit dans la pièce : le discours de Ménélas (334-374) a déjà amené l'auditeur-lecteur à opérer une révision d'une nature semblable. Cet acheminement vers la révision du passé invite l'auditeur-lecteur à participer à un jeu intellectuel¹³¹ : le but serait de nous faire revenir en arrière, au début de la pièce, et de réexaminer ce qui a été dit auparavant.¹³²

De même, les allusions de Clytemnestre à la Clytemnestre de *l'Agamemnon* d'Eschyle, et les menaces d'un accueil violent à Agamemnon à son retour de Troie (1171-84, 1455) puisent dans le futur de l'épisode à Aulis. Ceci s'expliquerait par le fait que les personnages, dans *l'IA*, sont conscients de leur place dans la tradition.

¹³⁰ Luschnig, *loc. cit.*, p. 101.

¹³¹ *Ibid.*, p. 104.

¹³² *Ibid.*

Or, c'est avec cette dynamique que Luschnig explique la résolution de la pièce (résolution qui vient avec la scène finale entre Iphigénie, Clytemnestre et Achille). Avant qu'elle ne se produise, chacun des personnages semble vivre dans un temps antérieur ou postérieur à celui de l'autre ; après le changement d'attitude, les différents temps psychologiques convergent en un seul temps: l'avenir. En effet, avec Luschnig, nous constatons qu'il y a une sorte de chevauchement temporel dans plusieurs scènes. Au vers 414, le messager s'adresse à Agamemnon avec les mots *panellênônanax*, alors qu'à ce moment de l'intrigue Agamemnon refuse d'assumer son rôle traditionnel de général de l'armée grecque et qu'il fait la tentative d'éviter le sacrifice. Le titre de *panellênônanax* convient plutôt à son rôle traditionnel, lequel n'est accepté que plus tard, lors de sa réconciliation avec Ménélas. Dans cette scène de réconciliation précisément, on trouve un autre cas intéressant de chevauchement : Agamemnon explique à Ménélas que le sacrifice est maintenant devenu nécessaire et inévitable, puisque l'armée, au cas où il refuserait de l'accomplir, le réaliserait tout de même, à l'instigation des autres chefs grecs qui sont au courant de l'oracle. Cependant, cet avis –un pressentiment, à vrai dire- ne se concrétise que beaucoup plus tard dans la pièce, lorsque Achille fait sa deuxième apparition et affirme que l'armée qui a failli le lapider est en proie à l'envie de partir pour Troie (1345ff). En 818-9, après qu'Agamemnon a montré à Ménélas comment toute tentative d'éviter le sacrifice est impossible, Achille soutient le contraire. En effet, l'armée demande de partir à Troie ou bien d'être licenciée et de rebrousser chemin.

La scène de la réconciliation entre Agamemnon et Ménélas (473-503) est aussi intéressante parce que l'empathie soudaine que Ménélas éprouve pour son frère est un essai raté de surmonter la distance qui les sépare. En effet, avant cette scène, on avait vu un Agamemnon accroché à la valeur de la vie d'Iphigénie ; Ménélas, pour sa part, voyait au-delà de cette vie ; il avait les yeux sur Troie, sur l'avenir.

Par la réconciliation, Ménélas recule, se débarrasse de son obsession pour l'avenir et s'inquiète plutôt de la qualité de ses liens avec ses parents (on pourrait donc parler d'une revalorisation de ce qu'il a, de son présent). " Je suis là où tu es ", dit Ménélas (480). Mais ce revirement est inutile puisque Agamemnon a déjà déplacé son regard; son souci, c'est maintenant de réaliser le sacrifice d'Iphigénie (511-12), sans que Clytemnestre le sache (538 *sq.*).

Ce type de juxtaposition de temps psychologiques revient souvent dans la pièce jusqu'à la scène finale entre Clytemnestre, Iphigénie et Achille¹³³.

À partir de ce moment les personnages commencent tous à se concentrer sur l'avenir¹³⁴ : Clytemnestre incarne la Clytemnestre de *l'Agamemnon* d'Eschyle, celle qui donnera un accueil trompeur et fatal à son époux ; Achille, à l'encontre de l'image de défenseur d'Iphigénie qu'il a forgée auparavant, dans le dialogue avec Clytemnestre (900-997, 1344-1367), cède et dit qu'il se tiendra à côté de l'autel où le sacrifice aura lieu ; son aide à Iphigénie demeure, mais tout dépend de ce qu'Iphigénie veut (1424-1430) ; désormais il n'est plus en conflit avec sa gloire de guerrier sans égal à Troie. Agamemnon et Iphigénie sont aussi tournés vers l'avenir: Agamemnon vers ses ambitions et la guerre, Iphigénie vers l'acquis de gloire (une fois morte !), vers la destruction de Troie et vers la libération de la Grèce (« All have sunk –as they assume their roles, as they enter their permanent states as figures of tradition- into a complacency about the future, those terrifying futures of all of them that

¹³³ Luschnig mentionne d'autres exemples.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 103.

we know so well¹³⁵ »).

Luschnig voit donc la résolution en termes d'une convergence, d'une orientation unanime des personnages vers le futur, tous revêtant par là leur rôle traditionnel¹³⁶.

Au sujet d'Iphigénie et de son changement d'attitude, Luschnig a aussi des propositions originales, qui obéissent à la logique déjà expliquée des niveaux temporels. La situation dans laquelle Iphigénie se trouve à Aulis, affirme Luschnig, n'est pas une circonstance tout simplement présente. Pour sa lecture, nous devons, au contraire, être conscients de la similitude de la situation d'Iphigénie et celle d'Hélène, alors qu'elle était courtisée par de nombreux jeunes aristocrates grecs. À ce moment-là, et selon la version d'Agamemnon dans le prologue (49-65), Tyndare, voyant la complexité des circonstances et voulant prévenir le déclenchement de la violence entre les prétendants, leur aurait fait jurer un serment. Le serment stipule que, une fois Hélène mariée à l'un d'entre eux, s'il advenait qu'Hélène se fasse ravir par quelqu'un, tous ses anciens prétendants devraient venir en aide à son mari pour la lui ramener. Tyndare laisse alors Hélène se choisir un époux (66-69) et de cette manière échappe à *l'aporia* (55)¹³⁷ dans laquelle il se trouve. Cette histoire qui est conçue par Agamemnon comme étant à l'origine de la situation à Aulis, reflète, dit Luschnig, ce qui est en train de se passer dans le présent de la pièce. *L'aporia* de Tyndare a été recréée par Agamemnon parce qu'il se trouve, lui aussi, dans *l'aporia*. La triple présence du mot *helesthai* dans le récit d'Agamemnon (Tyndare permit à Hélène de choisir, 68 ; Hélène choisit celui vers lequel les vents d'Aphrodite la

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 103-104.

¹³⁶ Il faut cependant dire que pour Iphigénie cette affirmation n'est pas exacte: l'Iphigénie traditionnelle (celle d'Eschyle et des *Chants Cypriens*) ne va pas de bon gré à la mort. L'Iphigénie traditionnelle est une victime; celle d'Euripide, une martyre.

portent, 70; (Les Grecs) m'élisent (pour commander), 85) s'explique par le fait qu'Agamemnon se trouve dans une situation critique, dans une situation où il faut qu'il prenne une décision capitale. La comparaison est, bien sûr, tendancieuse puisque Agamemnon prétend par là assimiler son rôle à celui d'un Tyndare qui a fait de son mieux pour résoudre une situation dont il n'était pas responsable. Notons que, dans les deux cas, il est question d'un rassemblement et que, en principe, ce rassemblement est composé des mêmes hommes. Comme dans le récit de Clytemnestre où l'on apprend qu'Agamemnon lui a déjà tué un enfant, le présent et le passé semblent ici aussi se confondre.

Iphigénie paraît elle aussi avoir cette histoire en tête. En effet, malgré les impératifs de la situation et du caractère inévitable du sacrifice, Iphigénie fait de sa mort un acte voulu, un choix. Luschnig pense qu'Iphigénie assume là le rôle d'Hélène, qui choisit, elle aussi¹³⁸. Luschnig fait en effet remarquer qu'Iphigénie se qualifie elle-même de *heleptolis* dans son discours final (1476), un mot qui est utilisé par le chœur de l'*Agamemnon* d'Eschyle pour désigner Hélène. Maintenant qu'elle a accueilli à bras ouverts le projet de détruire Troie, Iphigénie peut elle aussi se dire destructrice de villes. Nous pourrions ajouter, pour confirmer le parallèle, qu'Iphigénie, en imaginant son sacrifice comme un mariage avec l'armée grecque prend, en quelque sorte, la place d'Hélène, puisque cette armée est composée de ses anciens prétendants. Il est aussi possible de dire qu'Iphigénie surpasse Hélène en ce sens que le choix qu'elle fait de mourir la fait devenir l'épousée de tous les prétendants d'Hélène. De plus, la supériorité d'Iphigénie se manifeste dans la nature positive de la gloire provenant de ce choix ; le choix d'Hélène d'épouser Ménélas, un choix guidé par une pulsion érotique (*hopoi pnoai pheroien Aphoditês philai*, 69), est, quant à lui, la source de l'infamie d'Hélène, puisque c'est la même motivation que celle de ses amours et de son départ avec Pâris.

¹³⁷ *To pragma d'aporôs eixe Tundareôdi*, 55.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 102.

Nous sommes d'avis qu'Iphigénie, à travers la volte-face, cherche à retoucher le mythe afin de placer sa propre *persona* au centre de l'expédition des Grecs vers Troie. Iphigénie, en effet, veut un *kleos* d'héroïne inséré dans le *kleos* plus grand et plus vieux du mythe de la Guerre de Troie. Nous nous occuperons de préciser l'importance du *kleos* dans le discours final au chapitre quatre.

Le rôle du changement (*metabolê*) dans la tradition tragique

Si l'approche de Luschnig nous rend conscients, entre autres choses, du poids que la tradition tragique qui précède Euripide a eu sur la trame de *I'A*, et notamment, sur sa résolution, la perspective diachronique adoptée par Bernard Knox nous montre comment le changement d'opinion ou d'attitude d'Iphigénie dans *I'A* est un point culminant d'une évolution qui a lieu à l'intérieur de l'histoire de la tragédie¹³⁹.

Dans *I'A*, Iphigénie n'est pas la seule à changer d'avis. Nous avons déjà vu qu'Agamemnon, après un refus total, accepte l'idée de sacrifier sa fille (460sq.). Il faudrait tenir compte que l'Agamemnon avec lequel la pièce débute est un Agamemnon qui vient aussi de changer ; la lettre qu'il est en train d'écrire est censée arrêter le projet du sacrifice d'Iphigénie, un projet véhiculé à l'aide de mensonges et à sa propre initiative (359-60). De même, Ménélas abandonne sa fixation dans l'avenir et son intention de reprendre Hélène pour sympathiser avec son frère : il est même prêt à faire assassiner Calchas pour empêcher le sacrifice (519). Achille lui-même, après avoir promis à Clytemnestre et à Iphigénie son aide inconditionnelle de façon à éviter la réalisation du sacrifice, cède à la volonté d'Iphigénie d'aller de son plein gré à la mort et célèbre la volte-face d'Iphigénie comme un acte de noblesse.

¹³⁹ Knox, *loc. cit.*, pp. 231-49.

Cet ensemble d'exemples indique qu'il y a assez de fondements pour considérer le changement comme un aspect essentiel pour la compréhension de la pièce. Knox l'entend ainsi¹⁴⁰. Qui plus est, et comme on l'a déjà avancé, d'après lui, le changement, d'une façon ou d'une autre, est un vieux sujet en tragédie.

Knox fait remarquer que chez Eschyle, les héros, une fois qu'ils ont pris une décision, ne changent pas d'avis¹⁴¹, mais ils sont souvent priés de le faire. C'est le cas de *Sept contre Thèbes*, où Étéocle, après avoir décidé de lutter contre son frère Polynice, est l'objet d'une tentative de persuasion de la part du chœur (714sq.). Cette tentative échoue bien sûr, tout comme échoue, dans le *Prométhée Enchaîné*, la tentative d'Hermès de détourner Prométhée de sa détermination de taire le nom de la femme qui mettra au monde l'enfant de Zeus qui est destiné à le détrôner (947-50)¹⁴².

Chez Sophocle ce type de situation, où le héros résiste à la pression externe ou à la persuasion est encore plus évidente. En réalité, affirme Knox, « the mainspring of Sophoclean tragedy is the hero's stubborn refusal to change, no matter what force, persuasion, or deceit is used against him¹⁴³ ».

Le personnage d'Ajax dans la pièce qui porte son nom, au moment où Tecmesse le supplie de se détourner de la détermination qui le mènera finalement au suicide, en est un exemple (368sq..).

Antigone est aussi un personnage qui ne cède pas malgré toutes les pressions. Le cas de Philoctète

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 243-6.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 231.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 231-2.

comporte une légère variation, mais le principe est, généralement, respecté : c'est seulement avec l'apparition d'Héraclès (1409sq.), à la fin de la pièce, que Philoctète change d'avis.

Cependant, Knox fait remarquer qu'il y a bien évidemment des cas où les héros sont persuadés ou changent d'avis, mais la façon de représenter ce processus confirme l'idée que, en tragédie, avant Euripide, le changement est conçu comme quelque chose d'incompatible avec l'héroïsme. Car, le changement chez Eschyle et Sophocle n'est, en général, jamais désigné à l'aide des termes neutres : le changement, céder, se laisser persuader sont des idées qui sont décrites comme des comportements féminins, comme de la mollesse ou bien ils sont ressentis comme des défaites¹⁴⁴. Dans le célèbre passage de *l'Agamemnon*, par exemple, où Agamemnon, après avoir refusé, se laisse persuader par Clytemnestre et marche sur le tapis rouge (921sq.), on désigne l'idée de changement en utilisant les verbes *nikasthai* (être vaincu, 941) et *katastrephthai* (être subjugué, 956)¹⁴⁵.

En d'autres occasions, changement et persuasion sont conçus en termes de charme ou d'enchantement. Dans ces cas, le changement est compris comme quelque chose d'externe au personnage qui cède ou qui est persuadé. Cette conception du changement s'explique ainsi : le héros de la tragédie pré-euripidéenne est une construction où le modèle aristocratique d'homme s'est cristallisé, l'élément de base de ce modèle étant l'idée que l'aristocrate possède une nature héritée, permanente, interchangeable. Knox assigne à cette construction le nom global de *physis*¹⁴⁶ –un nom qui n'est pas arbitraire, puisque chez Sophocle le mot *physis* a aussi ce sens-là.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 232.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 233-6.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 233.

Avec Euripide, selon Knox, cette conception héroïque de l'homme basée sur la *physis* subit une transformation complète. Déjà dans la *Médée* (431), où l'atmosphère tragique contient encore des éléments de cette conception de l'héroïsme, des idées qui tendent à valoriser la flexibilité et l'adaptation sont mises dans la bouche de l'un des personnages, à savoir la nourrice, pour qui le fait que les gens qui ont du pouvoir changent difficilement leur tempérament est quelque chose de terrible (119-21)¹⁴⁷.

Dans cette même pièce, Médée, avant d'envoyer ses enfants chez la fiancée de Jason afin d'y porter de faux cadeaux qui en réalité causeront sa mort et celle de Créon, développe un long monologue où elle renonce à l'idée de vengeance (*via* l'assassinat de ses deux enfants) et la reprend à plusieurs reprises (1019-81). Suivant la proposition de Knox, nous aimerions faire remarquer que la perspective adoptée pour représenter l'héroïsme dans la *Médée* —un héroïsme qui, certes, à la fin s'impose et se concrétise- est complètement différente de celles d'Eschyle et de Sophocle. Dans le cas de Médée, l'hésitation et le changement d'avis sont assimilés à la conception de l'héroïsme en tant que processus préliminaire de l'acte héroïque lui-même. Une telle exploration de tendances psychologiques en conflit est incompatible avec le concept de *physis* héroïque.

Avec l'*Hippolyte* (428), tragédie mise en scène trois ans après la *Médée*, la dissolution de la *physis* héroïque est totale, affirme Knox¹⁴⁸. Toute une série d'idées qui promeuvent la flexibilité et le changement est en effet produite par les personnages et le chœur. Dans la première partie de la pièce, la nourrice fait une réflexion où la rigidité dans la vie (*biotou d'atrekeis epitêdeuseis*) est considérée

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 234-6.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 238-40.

comme causant plus de désastres que de joies (261-2). Plus tard dans la pièce, après avoir appris que le mal de Phèdre provient de l'amour qu'elle ressent pour Hippolyte, la nourrice sursaute, exprime son désespoir et considère l'affaire comme une cause potentielle de la fin de la maison de Thésée (353sq.). Cependant, quelque 100 vers plus tard, elle change tout à fait d'avis et conseille Phèdre d'assumer son amour pour Hippolyte. Elle lui suggère même de chercher les moyens de réaliser cet amour, et elle justifie son changement subit en disant que les *deuterei phrontides* sont plus sages (435-6).

L'idée reviendra plus tard, au troisième *stasimon*, lorsque le chœur regrette le fait que Hippolyte soit resté fidèle au serment qu'il a fait à la nourrice –serment selon lequel il doit taire la vérité du problème avec Phèdre, ce qui lui vaudra l'exil et la mort. Dans ce passage, le chœur, en prenant Hippolyte comme modèle à éviter, souhaite de ne pas avoir de pensées rigides (*atrekês*) et d'avoir la flexibilité nécessaire pour s'adapter (*metaballoumena*) chaque jour au présent (1115-6). Knox pense que, dans ce propos, l'idéal de la *physis* a été abandonné¹⁴⁹.

Mais, d'après Knox, c'est dans *l'IA* que cette nouvelle conception de l'être humain est le plus développée¹⁵⁰. Car, dans *l'IA*, le changement d'avis et de comportement –omniprésent, à vrai dire– n'est pas conçu comme un détournement du modèle héroïque. Dans les changements successifs auxquels on assiste dans cette pièce, il n'y aurait pas d'intention critique : le changement, affirme Knox, y est présenté comme un comportement normal¹⁵¹.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 240.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 242.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 243-6.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 243.

Dans la scène où ils s'affrontent, par exemple, Ménélas fait voir à Agamemnon que son esprit n'est pas stable (*bebaios*, 334). Au début, quand Agamemnon aspirait à accéder au commandement de l'armée, il était modeste et ouvert au contact avec les gens (337sq.) : maintenant que tu as ce que tu veux, lui dit Ménélas, tu changes de comportement. Un homme de valeur ne devrait pas changer ses manières, ajoute-t-il. Ménélas lui rappelle aussi son intention initiale de sacrifier Iphigénie : maintenant pourtant, tu changes ce que tu avais écrit (363). La réponse d'Agamemnon est aussi simple que révélatrice : si n'ayant pas pris une bonne décision dans un premier temps, je la rectifie (*metetethên*) en bien, est-ce que je suis à blâmer (*mainomai*, 388-9). L'empathie que Ménélas éprouvera plus tard pour son frère rend encore plus obsolète le raisonnement sur lequel il s'est appuyé pour le critiquer et l'attaquer. Le changement de Ménélas est en effet complet aussi. Ce qui m'est arrivé est naturel (*eikos pepontha*), dit Ménélas pour se justifier ; et pour finir, il ajoute que ce type de *tropai* n'est pas propre aux méchants (500-4).

Suivant Knox, le changement d'attitude d'Iphigénie qui survient beaucoup plus tard doit être lu ayant en tête ce contexte plus vaste de *metabolai* (« [...] as the climax of a series of swift and sudden changes of decision [...] »¹⁵²). Il est toutefois très paradoxal, pense Knox, que dans cette pièce où l'héroïsme de la *physis* a été déconstruit à travers la *metabolê*, la *metabolê* soit justement le pivot de l'action héroïque d'Iphigénie¹⁵³.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 243-4.

Conclusion

Nous voudrions retenir de cette discussion certains points importants pour la suite de ce mémoire. Nous avons d'abord vu avec Knox que la *metabolê* d'Iphigénie doit être comprise dans le cadre de la dissolution de la conception aristocratique de l'homme (*physis*) qui survient chez Euripide. L'héroïsme d'Iphigénie ne s'opère pas malgré sa *metabolê*, mais au contraire, précisément parce qu'Iphigénie change d'avis.

Dans leurs interprétations respectives, Siegel et Sansone semblent avoir négligé cette importante transformation de la conception de l'homme et de l'héroïsme. Chez eux manque la variable de l'évolution de la pensée, du mûrissement des opinions, aspect qui est capital pour comprendre les personnages d'Euripide et surtout celui d'Iphigénie.

La *tyché* est une notion qui est elle aussi absente de leurs interprétations, bien qu'Iphigénie et le chœur lui attribuent la coresponsabilité de ce qui est en train de se passer à Aulis (1279-80, 1402-3). À notre avis pourtant, la *tyché*, comme nous le verrons au chapitre suivant, joue un rôle de premier plan dans les pièces d'Euripide, et compense en quelque sorte la dissolution de la *physis*. En effet, si dans un univers où la *physis* n'existe plus, l'héroïsme de la résistance et de l'obstination n'a plus de valeur, l'importance accordée à la *tyché* en tant qu'agent du devenir ouvre alors la porte à un nouvel héroïsme. En effet, dans un univers où la *tyché* est le moteur du devenir et des événements, il n'est plus question de résister, mais de s'adapter. L'adaptation neutralise l'instabilité et l'imprévisibilité que la *tyché* porte

¹⁵³ *Ibid.*, p. 246.

à la vie de l'homme. L'héroïsme d'Euripide a son champ d'action là. Il est effet un héroïsme de l'occasion, du *kairos*.

La crise de la conception aristocratique de l'homme et du héros laisse un vide. L'héroïsme, dans un tel contexte, demande à être redéfini. Comme nous le verrons au chapitre suivant, l'importance qu'Iphigénie accorde aux idées de *kleos* et d'*onoma* vient remplir ce vide et résoudre cette crise.

Chapitre 4

L'héroïsme chez Iphigénie

Comme le titre de ce quatrième chapitre l'indique, nous aborderons dans les pages suivantes la question de l'héroïsme dans le personnage d'Iphigénie de *l'IA*. Pour mener notre analyse, nous nous concentrerons sur le discours final d'Iphigénie que nous avons commencé à traiter dans les pages précédentes.

Il faut d'abord remarquer que ce discours partage de nombreux traits avec les discours des autres personnages euripidéens qui s'immolent eux-mêmes. En effet, Polyxène dans *l'Hécube*, Macarie dans les *Héraclides* et Ménécée dans les *Phéniciennes* produisent avant de mourir des discours qui ont des ressemblances évidentes avec celui d'Iphigénie. À ces trois personnages, il faut ajouter la fille cadette d'Erechthée et Praxitéa dans *l'Erechthée*, une pièce que l'on peut reconstruire à partir des fragments qu'on possède¹⁵⁴.

Parmi ces ressemblances, on peut relever, par exemple, le fait qu'il y ait un rejet explicite de la lâcheté dans le discours d'Iphigénie (*philopsychia*, 1385), et que cet élément se trouve aussi dans le discours de Macarie (*Héraclides*, 518, 533) et dans celui de Polyxène (*Hécube*, 348). De même, Iphigénie mentionne ce qu'elle perdra en mourant (dans son cas des enfants et un mariage); or, Macarie et Polyxène prononcent des paroles très similaires (*Héraclides* 579sq., 591sq. ; *Hécube*, 418sq.). Aussi,

¹⁵⁴ Pour une étude approfondie des ressemblances entre les discours de ces personnages, voir: John Wilkins, "The State and the Individual: Euripides' plays of voluntary sacrifice" dans *Euripides*,

tout comme Macarie (*Héraclides*, 588) et la fille d'Érechthée et Praxithéa (*fr.* 65.65f), Iphigénie mentionne le souvenir que l'on gardera d'elle après sa mort (1398)¹⁵⁵.

À ces éléments rhétoriques, il faut ajouter d'autres caractéristiques communes observables au niveau de la structure de la situation entourant le sacrifice. Il y a toujours, comme Wilkins le fait remarquer, une situation de crise ou d'impasse. Au sujet de cette crise ou de cette impasse, on demande un sacrifice humain pour un dieu ou un héros par le biais d'un oracle. Dans certains cas, les caractéristiques requises de la part de la victime sont mentionnées dans l'oracle : il faut qu'elle soit *eugenês* et vierge. De même, accompagnant le héros ou l'héroïne qui s'apprêtent à mourir volontairement, se trouve toujours un parent ou un proche qui l'incite à abandonner l'idée de s'immoler (*Héraclides* 539sq., *Hécube*, 415sq., *Phéniciennes* 962sq., *LA* 1146sq.)¹⁵⁶.

Il faut aussi tenir compte du fait que la tension entre le privé (*idios*) et le collectif (*koinos*), qui est présente dans *l'IA* –sujet auquel nous avons déjà touché en discutant les idées de H. Foley-, est un aspect qui se trouve aussi dans les autres pièces où il est question d'une auto-immolation¹⁵⁷.

Le problème de l'héroïsme tel qu'il se présente dans le personnage d'Iphigénie n'est donc pas unique. Bien au contraire, grâce au nombre de traits communs que nous venons de mentionner, nous constatons que le cas d'Iphigénie s'insère dans une conception de l'héroïsme qui est observable dans d'autres pièces.

women and sexuality, London/New York, Routledge, 1990, pp. 177-94.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 183.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 182-3.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 181.

d'autres pièces.

Cela dit, la façon dont nous avons choisi d'aborder le discours final d'Iphigénie ne se base pas sur une comparaison systématique des discours des personnages qui s'immolent. Cette avenue a déjà été explorée par Wilkins et nous pensons qu'il serait infructueux de suivre ses pas.

Nous débuterons notre analyse en étudiant le rôle de la *tyché* dans les pièces d'Euripide. La *tyché*, comme nous le verrons, est un concept-clé pour la compréhension d'Euripide et surtout de l'Euripide tardif. Nous verrons ensuite que la *tyché* est associée à une série de notions (*méchanê*, *sôtéria*, *kleos*) qui sont essentielles à la compréhension de la volte-face d'Iphigénie. En dernier lieu, nous ferons une interprétation du discours final d'Iphigénie à partir de la discussion de ce vocabulaire, qui est associé à la *tyché*.

Un monde régi par la *Tychê*

Un peu d'histoire

Tychê est un mot qui n'est pas homérique, et qui est dérivé du verbe *tugchanô*. En guise de point de départ de cette discussion, nous définissons la *tyché* comme hasard. Au fur et à mesure que nous progresserons dans ce chapitre, nous verrons que la notion de *tyché* est beaucoup plus complexe que cela.

Chez les poètes des périodes archaïque et classique, la *tyché* est associée à la *moira* (Archiloque, frag. 16 West ; Pindare, frag. 41 Snell), qui en désigne plutôt le contraire, soit la portion de vie qui est assignée aux mortels dès leur naissance. Archiloque dit en effet que la *moira* et la *tyché* donnent tout à l'homme (Stob., I.6.3). Mais Théognis dit que tout ce que l'homme obtient dans la vie provient de la *tyché* (*Élégies* A, 129-130).

Chez Pindare, tout comme cela se produit une fois chez Thucydide (au livre 5, dans la discussion entre les Méliens et les Athéniens), la *tyché* est associée à la volonté divine (*tuchai theôn*, *Pythiques*, 8.53).

Dans les *Olympiques* 12.1-3, *tyché* est appelée fille de Zeus libérateur et elle est dite *sôteira*, porteuse du salut¹⁵⁸. Dans cette même ode, elle est décrite comme la responsable de ce qui arrive aux navires en mer, et de ce qui arrive dans les guerres et les assemblées (*Olympiques*, 12.1-9). En effet, dans les activités qui comportent une haute composante de risque, comme la navigation (*Agamemnon*, 664), le sentiment de *tyché* est plus fort.

Rappelons aussi que dans *l'Oedipe Roi*, au moment où Jocaste est en train d'apprendre qui est vraiment Oedipe par le biais de l'information que transfère le Corinthien, Oedipe interprète mal la confusion de Jocaste, qui le qualifie de malheureux. Oedipe croit que Jocaste est en train de se plaindre du fait qu'il ne soit pas de sang royal, du fait qu'il ne soit pas le fils biologique de Polybe, comme ils le pensaient. Le désespoir de Jocaste s'explique, en réalité, par la connaissance qu'elle détient déjà de la vérité. Oedipe, pour sa part, sans encore savoir qu'il est fils de Laios et Jocaste, se trouve

¹⁵⁸ Comme nous le verrons par la suite, l'idée de salut est aussi très fortement associée à la *tyché*

temporairement dépourvu d'ascendance et donc d'identité. C'est dans cette situation qu'il se dit « fils de la *tyché* ». La *tyché* lui aurait tout apporté dans la vie (*tychês eu didousês*, 1080-81).¹⁵⁹

Quant à Thucydide, la place qu'il accorde à la *tyché* est grande. De façon générale nous pouvons dire que, dans *l'Histoire de la Guerre du Péloponnèse*, elle désigne tout ce qui échappe à la prévision de l'homme. La *tyché* désigne dans les textes de Thucydide en effet la composante de risque et d'incertitude qu'il y a dans toute action humaine projetée dans le futur¹⁶⁰.

Cependant, si l'on analyse en détail chacune des mentions de la *tyché* dans le texte de *l'Histoire*, on remarque que cette définition de la *tyché* nécessite des précisions. Lowell Edmunds a en effet montré que, pour bien comprendre le concept de *tyché* chez Thucydide, il faut d'abord distinguer les mentions qui se produisent dans la narration de celles qui se produisent dans l'histoire même, c'est-à-dire dans les discours des acteurs de l'histoire, puisque la *tyché* n'est pas utilisée exactement de la même façon chez le narrateur et chez les personnages¹⁶¹. Il y a même certaines différences au sein de l'ensemble des occurrences qui se trouvent dans les discours des personnages. Dans les discours des personnages athéniens (surtout dans ceux de Périclès), le rôle assigné à la *tyché* dans la causalité des événements est minimisé au profit de l'efficacité de l'action de l'homme, de l'intelligence, du *logos* et de la *technê*¹⁶². Les Spartiates, par contre, au moment d'établir la causalité des faits qui se sont produits, accordent

chez Euripide.

¹⁵⁹ Pour connaître d'autres références à la *tyché*, consultez M.H. Rocha Pereira, « Tychê », *Encyclopedia Luso-Brasileira de Filosofia*, Lisboa, 1993, vol. 5, pp. 308-9. Voir aussi « Tychê » dans *Oxford Classical Dictionary*, 2ème éd., 1970, pp. 1100-1 et 3ème éd., 1996, p. 1566.

¹⁶⁰ Antonio Garzya, *Pensiero e Tecnica Drammatica in Euripide*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1962, pp. 72-3 dans Criscuolo, *loc. cit.*, p. 36, note 22.

¹⁶¹ Lowell Edmunds, *Chance and Intelligence in Thucydides*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1975, pp. 174-6.

beaucoup plus d'importance à la *tyché* que les Athéniens. Les Spartiates ont en effet moins confiance en l'efficacité de la *techné* en tant qu'instrument qui permettrait à l'homme de contrôler le résultat d'une action¹⁶³.

Aussi, au livre cinq, dans l'épisode où les Méliens défient l'autorité athénienne, on trouve des mentions de la *tyché*. Nous devons d'abord constater que la conception de la *tyché* des Méliens – qui, par ailleurs, sont d'origine spartiate – est religieuse (*tyché ek tou theiou*), à la différence de celle des Athéniens qui n'est que le hasard. C'est cette croyance des Méliens dans le fait que la *tyché* est de provenance divine et dans le fait que, les dieux étant justes, la *tyché* leur sera favorable, qui est à la base de leur défi de l'autorité athénienne (5.104). Les Athéniens, sûrs de la primauté de la raison sur la *tyché*, pensent que le raisonnement des Méliens est *anoia* (stupidité) et se moquent d'eux (5.105)¹⁶⁴.

Edmunds pense cependant que le rôle de la *tyché*, déjà complexe au niveau des discours des personnages, comporte une autre dimension. Il nous renvoie au contraste qu'il y aurait entre ce que le narrateur considère implicitement comme relevant du domaine de la *tyché* (et non pas de la raison, de la prévisibilité) et ce que certains Athéniens, dont Périclès en particulier, croyaient être contrôlable et prévisible par la raison (par la *gnomé* et la *techné* plus exactement). En effet, des trois discours de Périclès dans *l'Histoire* (livres 1 et 2) émane une confiance en la raison, en ce qui a trait à son potentiel de prévision et de détermination du dénouement des événements qui, selon Edmunds, ne se confirme ni dans le développement de la Guerre du Péloponnèse, qui sera malheureux pour les Athéniens, ni dans

¹⁶² Le cas de Nicias est bien sûr une exception à cette tendance.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 147-8, 180-9.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 186-7.

la matérialisation de certains imprévisibles tels que la peste et la mort même de Périclès. Il y aurait donc en quelque sorte une critique de la part du narrateur de la négligence des Athéniens quant au rôle que la *tyché* joue dans les événements.

Mais cette critique s'insère en réalité dans la logique du rapport entre l'historiographie et l'histoire. L'historiographie de Thucydide a en effet pour projet de guider vers la connaissance (*to saphes*), une connaissance qui par définition serait exempte de la partialité et de la vision individuelle des événements auxquels les acteurs de l'*Histoire* ne peuvent pas, en général, échapper¹⁶⁵. L'historiographie surmontant les perspectives individuelles et la particularité propre des événements (*akribeia*), le champ d'action de la *tyché* se verrait considérablement réduit au profit de celui de la raison et de l'étiologie, lorsqu'on fait de l'historiographie.¹⁶⁶

La *tyché* est aussi un concept très développé chez Euripide. La *tyché* véhicule sa signification première (ce qui échappe au contrôle humain), mais le terme connote aussi quelque chose de mystérieux¹⁶⁷, car la *tyché* est la responsable de ce que l'homme soit tantôt heureux, tantôt malheureux. Dans l'Euripide tardif notamment, la *tyché* acquiert plus de personnalité : « *Tychê* est una forza che agisce realmente e con cui l'uomo si misura¹⁶⁸ ». Qui est plus, la *tyché* est le concept qui semble dominer les drames tardifs, à partir de l'*Oreste*¹⁶⁹.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 155, 156, 158, 175.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 147-8.

¹⁶⁷ Garzya, *op. cit.*, p. 72.

¹⁶⁸ Criscuolo, *op. cit.*, p. 37.

Pour Criscuolo, ce rôle de premier plan que la *tyché* joue dans les dernières pièces d'Euripide s'explique par l'évolution de sa pensée. Ce spécialiste considère que l'importance du problème religieux, un problème qui est présent dans des pièces plus vieilles comme la *Folie d'Héraclès* et *l'Andromaque*, cède graduellement la place à un autre type de schéma, au sein duquel se trouvent l'homme et les événements¹⁷⁰.

Jacqueline de Romilly, pour sa part, va dans la même direction. Elle trouve que la notion de " Fortune " est présente « [...] à tous les détours de l'œuvre d'Euripide¹⁷¹ ». D'après elle, cette importance accordée à la " Fortune " traduit l'expérience d'un monde en crise où on commence à mettre en doute toutes les choses. Le rôle de la *tyché* refléterait une nouvelle conception du monde. La surprise, élément qui dominerait la dramaturgie d'Euripide, ne s'expliquerait pas seulement par un désir d'innover techniquement : la surprise correspondrait à une nouvelle vision du devenir régie par les sentiments d'absurde et d'arbitraire¹⁷².

Pour notre part, nous ne pouvons généralement que constater, en général, l'à propos de ces avis lorsque nous les confrontons aux tragédies d'Euripide proprement dites. Il y a en effet de nombreux personnages qui se servent de l'idée de *tyché* pour développer des réflexions sur l'instabilité du devenir et de la violence avec laquelle la vie de l'homme est secouée. Ainsi, par exemple, dans *l'Iphigénie en Tauride* (pièce jouée vers 413), Iphigénie, dans son rôle de prêtresse d'Artémis chargée de consacrer

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷¹ Jacqueline de Romilly, *La modernité d'Euripide*, Paris, PUF, 1986, pp. 30-31.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 30-35.

les victimes destinées au sacrifice humain, faisant face aux deux Grecs qui viennent d'être capturés (Oreste et Pylade), fait cette réflexion sur le devenir :

[...] Qui sait à qui une telle fortune (*tuchas*) peut être réservée ? Tout ce qui vient des dieux progresse dans la nuit. Vers quel but ? on l'ignore. La fortune (*tyché*) nous attire à des fins inconnues, *IT*, 475-8.¹⁷³

Il s'agit donc d'une entité qui bouge dans l'obscurité (*aphanes*, 477), dans l'inconnu (*dusmathes*, 478).

De même, le pouvoir de la *tyché* sur la vie humaine est énorme. Nous l'apprenons grâce à l'invocation qu'Ion fait dans la partie finale de la pièce qui porte son nom :

Ô fortune, que d'hommes connurent tes revirements (*ó metabalousa tyché*),
tour à tour éprouvés, puis heureux !, *Ion*, 1512-4.

L'idée de mouvance (*metabalousa*) qui se dégage de ce passage se trouve aussi dans *l'Hélène*, pièce jouée en 412. Après la scène de reconnaissance entre Ménélas et Hélène (la vraie Hélène), le soldat, qui est l'un des hommes de l'équipage de Ménélas, réagit de cette façon à la nouvelle tournure qu'ont récemment prise les événements :

Ah, ma fille, que la divinité (*theos*) est chose capricieuse et insondable ! Elle excelle à nous agiter, à nous retourner de-ci, de-là. L'un souffre, l'autre est indemne un moment, puis périt pitoyable, ne trouvant rien de stable de la part de la *tyché*, *Hélène*, 811-5.

¹⁷³ La traduction de ce passage et celle des autres passages d'Euripide que nous citons dans ce chapitre sont de M. Delcourt-Curvers. Nous avons cependant corrigé la traduction de *tyché* et *tychai* par "destin". Nous pensons en effet que le mot "fortune" est beaucoup plus précis que "destin" pour

Notons que dans cet extrait, tout comme dans le passage de *l'IT* (475-8) cité plus haut, *tyché* et dieux ne sont pas des concepts tout à fait différenciés¹⁷⁴. En fait, le rapport de l'un avec l'autre est très étroit. Ménélas, dans *l'Hélène*, par exemple, fait une prière à Zeus dans laquelle il lui demande d'intervenir dans le devenir. D'après Ménélas, il suffirait que Zeus le touche du bout du doigt pour qu'il atteigne la *tyché* qu'il désire (1445-6).

Mais si l'idée d'une *tyché* imprévisible et puissante en ce qui a trait au devenir et à la vie de l'homme met l'accent sur la condition précaire et sur l'impuissance de l'homme, le vocabulaire qui lui est associé dans le texte euripidéen ouvre, paradoxalement, la voie à l'efficacité de l'action humaine¹⁷⁵. En effet, l'homme a des ressources ; il peut imaginer des solutions pour faire contrepoids à la *tyché*¹⁷⁶.

Ainsi, dans *l'Hélène*, par exemple, Hélène et Ménélas, ne sachant plus quoi faire pour échapper au danger que Théoclymène représente pour eux et pour trouver le moyen de retourner à Sparte, se décrivent comme vivant une situation aporétique (813). À cette situation, propose Hélène, il faut

exprimer l'idée de la *tyché*. Quant aux citations que nous faisons à l'*IA*, elles ont été tirées de la traduction de F. Jouan.

¹⁷⁴ Cette indifférenciation est observable dans la tragédie et dans la religion populaire. Voir à ce sujet Jon D. Mikalson, *Honor thy gods: Popular religion in greek tragedy*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1991, pp. 17-18.

¹⁷⁵ Essentiels pour l'identification de ce vocabulaire ont été pour nous les travaux de Criscuolo et Ribeiro, qui parlent de l'importance des idées de *kairos*, de *méchané*, de salut, de *techné* chez Euripide (Criscuolo, *loc. cit.*, p. 35; Antonio Manuel Ribeiro Rebelo, «O deus ex machina e o conceito de *tyché* na economia de *Ifigenia entre os Tauros*, à luz da teoria aristotelica», *Humanitas*, 47 (1995), p. 177).

¹⁷⁶ «A pesar de o Homem nunca conseguir dominar a tuchê, tem na sua mão poderes para alterar o seu curso», Ribeiro, *loc. cit.*, p. 177; «L'uomo s'accinge a modificare secondo il suo disegno il corso dell'esistenza e in questa impresa può vincere o fallire, nella misura in cui riuscirà a ridurre il margine concesso all'imprevisto», Garzya, *op. cit.*, p. 82.

opposer un plan bien ourdi (*méchané*) (813). C'est seulement de cette façon qu'ils pourraient trouver le salut (815) :

Hélène : Tu verras bien. Essayer l'impossible (*adunata*) n'est pas d'un homme sage.

Ménélas : Je dois donc me taire, et tendre les mains, pour qu'on me les lie ?

H. : Oui, tu es dans l'impasse (*aporon*). Il faut trouver un plan (*méchanés*).

M. : S'il me faut mourir, que ce soit en me défendant.

H. : Il nous reste un espoir, un seul, de nous sauver (*sôtheimen*),
Hélène, 811-15.

Comme J. de Romilly le dit, la ruse accompagne d'habitude ce type de solution :

Il faut, au surplus, ajouter que les hommes, à leur tour, tentent de réagir au monde qui les menace, non plus seulement par une réponse obstinée et résolue, mais par des intrigues et des ruses qui font rebondir l'action, elles aussi, et en accroissant la complexité. Ils inventent en effet des machinations, des *méchanai*¹⁷⁷.

Dans le prologue de l'*IA*, une situation similaire à celle de l'*Hélène* est dépeinte, lorsque Tyndare doit faire face au problème d'un éventuel éclatement de la violence entre les prétendants d'Hélène. Il s'agit là aussi d'une situation aporétique (*aporós*, 55) dont il se tire faisant appel à un plan rusé : faire que les prétendants jurent un serment qui supprime toute possibilité d'affrontements violents entre eux qui soient provoqués par Hélène. Cette solution, Tyndare la conçoit *hopôs tés tychés hapsait'arista* (56-7). Il s'agit donc de saisir l'opportunité, de trouver la meilleure entrée possible à la scène des événements pour réussir dans ses buts.

¹⁷⁷ de Romilly, *op. cit.*, p. 33.

Cette constatation nous mène à l'examen du concept de *kairos*, essentiel lui aussi à la compréhension du rapport entre la *tyché* et l'homme. Nous prenons un passage de *l'IT* pour illustrer cette idée. Après que la scène de reconnaissance entre Iphigénie et Oreste a eu lieu, Pylade propose de ne pas se laisser emporter par l'émotivité de la situation et de penser à leur réalité, qui est assez délicate, à vrai dire. Il faut trouver, dit-il, le moyen de sauver notre vie (*tês sôtérias*, 905). Il s'explique ainsi:

Mais, sans davantage nous attendrir, il faut penser aux moyens de capturer le salut (*sôtérias*) au beau nom, et de nous évader de ce pays barbare. Quand l'occasion (*kairon*) lui est offerte, un sage ne va pas pour s'accorder quelque autre loisir, laisser passer la *tyché*, *IT*, 904-8.

Oreste, dans la même pièce, nous apprend que pour mener ses objectifs à bon port (pour lui, il est question de s'emparer de la statue d'Artémis qui se trouve dans son temple en Tauride), il faut agir en appliquant la *techné* ou bien en tirant profit de la *tyché*, en tentant sa chance (89).

Dans les *Phéniciennes* (pièce jouée en 410), Tirésias est rappelé par Créon pour qu'il dise ce qu'il faudrait faire pour que la ville de Thèbes, menacée par l'armée argienne, ne succombe pas. Il fait savoir qu'il ne reste à la ville qu'une solution :

[...] reste un seul moyen de salut (*méchané sôtérias*), mais il est pour moi dangereux à dire, et atroce pour ceux auxquels il dicte la *tyché* de fournir à la ville le *pharmakon sôtérias*, 890-3.

Un autre élément important à cet égard est la notion de *kleos*. C'est ce qu'on apprend grâce au discours de Pylade cité plus haut où le but visé de la *méchané*, c'est littéralement *to kleinon onoma tês sôtérias* (905). La *sôtéria* comporterait ainsi en elle-même un prestige. Dans un passage de *l'Oreste* (pièce jouée en 408), on observe quelque chose de similaire. Pylade, Oreste et Électre sont en train

d'ourdir une *mêchanê* pour assassiner Hélène, objet de leur haine et cause de tous leurs maux. Une fois le crime consommé, dit Pylade, nous acquerrons du *kleos* quoi qu'il arrive : que l'on meure (après avoir tué Hélène) ou que l'on réussisse à se sauver (après l'avoir tuée) (1151-2). Réussir dans ses buts, dans sa *mêchanê*, semble donc mettre l'homme en contact avec le monde du *kleos*.

S'il fallait formuler la logique et le fonctionnement de la *tyché* euripidéenne à partir des extraits étudiés plus haut, nous dirions qu'elle est la forme changeante et multiple que le devenir prend dans le présent et peut prendre dans le futur. Le mot *tyché* connote une perception du monde caractérisée par l'instabilité et l'imprévisibilité. Bien que la *tyché* soit une entité qui a son propre profil chez Euripide, elle est en rapport étroit avec les divinités. On demande une bonne *tyché* aux dieux.

Quant à l'homme, bien qu'il subisse l'influence de la *tyché* sur sa vie —en bien ou en mal— et sur les événements qui l'entourent, il peut intervenir sur le devenir et altérer le cours des événements à son profit (par exemple, se tirer d'une situation aporétique). Il est question de saisir le *kairos* et de monter de bonnes *mêchanai*. La réalisation du but visé par ces *mêchanai* conduit souvent à la *sôtèria* individuelle¹⁷⁸ et apporte parfois un *kleos* à ses agents.

Le travail de B. Knox, qui propose, comme nous l'avons déjà vu au chapitre trois, que l'idée de changement (*metabolê*) est essentielle pour la compréhension d'Euripide et surtout de l'Euripide tardif¹⁷⁹, vient compléter et enrichir le schéma d'un univers régi par la *tyché* tel que nous l'avons décrit plus haut. Knox met l'accent sur les changements d'avis et de conduite qui s'opèrent chez les

¹⁷⁸ Dans certains cas l'action du héros a aussi pour but de sauver sa ville. Voir, par exemple, le cas de Ménécée auquel Tirésias faisait allusion dans le passage cité plus haut (*Phéniennes*, 890-3). Ménécée s'immole pour sauver Thèbes (*Phéniennes*, 991ff.).

personnages d'Euripide. Il procède de cette façon puisque le point de départ de son étude est l'héroïsme eschyléen et sophocléen. Les héros d'Eschyle et de Sophocle ne changent ni ne cèdent presque jamais, tandis que les personnages d'Euripide font le contraire selon lui. L'héroïsme de la résistance, de la *physis* aristocratique se dissout chez Euripide, dit Knox. Ce spécialiste constate aussi que cette disparition de l'héroïsme traditionnel chez Euripide s'accompagne d'idées telles que la révision de l'opinion et la flexibilité de la pensée¹⁸⁰.

Dans *l'Hippolyte*, après qu'il est devenu évident que le désastre tombera sur Hippolyte, puisque Thésée l'a chassé du pays et qu'il a jeté sur lui des imprécations demandant sa mort, le chœur, dans un passage dont on a déjà parlé à la fin du chapitre trois, fait une réflexion sur le devenir et la vie des hommes (1102-1119). Knox identifie dans ce passage deux vers qui montrent comment la flexibilité et le changement continu sont devenus des traits souhaitables :

May my thoughts be neither rigid (*atrekês*) nor false. May I change my ways easily (*raidia d'êthea...metaballomena*) to fit next day's span, 1115-16¹⁸¹.

Flexibilité de *êthos* donc ; mais ceci n'a de sens que dans un monde toujours changeant qui exige en retour l'adaptation. L'*êthos* doit être perméable dans la mesure où la *tyché* transforme de façon continue le visage du devenir. D'ailleurs, dans cette même antistrophe, au vers 1107, le chœur a demandé une *tyché met'olbou*, ce qui montre que *tyché* et *metabolê* agissent de concert dans l'univers d'Euripide. La *metabolê* est la réaction à la *tyché*, la relecture de la *tyché*, et la *tyché* (bonne ou mauvaise) est à son tour, dans une certaine mesure, le résultat du degré de justesse de l'utilisation de la

¹⁷⁹ Knox, *Second Thoughts...*, p. 242.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Nous laissons le passage en anglais, tel qu'il apparaît dans l'article de Knox, puisque sa traduction est excellente: *Ibid.*, p. 241.

metabolé.

L'importance de la *tyché* se fait aussi sentir à un niveau autre que les mentions directes ou les invocations. Nous pensons ici à la dimension de l'intrigue et du projet dramatique même des pièces d'Euripide. À ce sujet, Criscuolo et Ribeiro font remarquer que la notion de *tyché*, au-delà de ses apparitions explicites dans le texte euripidéen, est le moteur de l'intrigue :

La *tyché* est donc un concept très cher à Euripide, qui...se plaît à organiser l'action par le moyen de compliquées intrigues et à nous faire suivre la lutte de l'astuce et de l'habileté humaines contre le nuage des flèches de la *tyché* avec une tension intime ¹⁸².

La *tyché* ferait partie de la conception de l'intrigue et ce serait elle qui lui donnerait sa tension.

Criscuolo, en parlant des pièces qu'il appelle des " drammi propriamente di *tyché* " (c'est-à-dire, les pièces plus tardives) confirme cette idée : « [...] è inoltre difficile separare la *tyché* (e le *tuchai*) dall'intrigo, che è un espediente piuttosto scenico¹⁸³ ». La *tyché* donc, son rythme imprévisible et brusque, est la matière première de l'intrigue de ces pièces.

À ce propos, J. de Romilly a des avis semblables :

Cette atmosphère morale¹⁸⁴ se reflète d'ailleurs dans l'œuvre autrement que par les remarques désabusées des uns ou des autres : elle se reflète dans la conduite même de l'action et amène Euripide à varier indéfiniment cette action : la " fortune " y introduit en effet des péripéties de toute sorte [...] ¹⁸⁵.

¹⁸² Ribeiro, *loc. cit.*, p. 181.

¹⁸³ Criscuolo, *loc. cit.*, p. 37.

¹⁸⁴ Romilly fait référence à l'atmosphère morale régie par la *tyché*.

¹⁸⁵ de Romilly, *op. cit.*, p. 31.

Et ailleurs, à ce même sujet, elle affirme :

Le théâtre d'Euripide, en revanche, vit de vrais retournements ; et les coups de théâtre y deviennent des coups du sort [...] ¹⁸⁶,

et

[...] on trouve aussi des pièces ¹⁸⁷ où cette combinaison d'intrigue et de hasards commande, en réalité, toute l'action ¹⁸⁸.

En conséquence, la *tyché* nourrit le projet dramatique d'Euripide. Sa conception du théâtre baigne dans cet univers de la *tyché*. À notre avis, l'un des meilleurs exemples que nous pouvons donner pour illustrer ce propos est le moment de l'*IT* qui précède la reconnaissance entre Oreste et Iphigénie (467-787). En effet, dans cette scène, le sujet de conversation entre Iphigénie, Oreste et Pylade oscille entre deux pôles : des sujets qui permettraient l'identification de l'un des deux frères, et des sujets qui –faute d'occasion pour que l'un ou l'autre s'identifie- poussent l'action vers la consécration de Pylade et d'Oreste comme victimes destinées au sacrifice humain.

Ainsi dans un premier moment, Iphigénie demande à Oreste quel est son nom (472-3). Oreste évite cependant de répondre directement et utilise un jeu de mots pour cacher sa vraie identité (*to men dikaion dustychês kaloimeth' an*, 500). L'opportunité de la reconnaissance semble donc s'éloigner et le désastre (c'est-à-dire qu'Iphigénie soit la responsable de la mort d'Oreste) paraît inévitable.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 31-2.

¹⁸⁷ Elle cite à titre d'exemple l'*IT*, l'*Électre*, l'*Ion*.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 34.

La conversation prend toutefois une autre tournure, et l'on se met à parler de la Guerre de Troie, un sujet auquel Iphigénie porte intérêt. Elle s'enquiert d'Hélène, d'Agamemnon et de Clytemnestre (517-57). Elle se lamente même sur la mort d'Agamemnon, mais pour une raison ou pour une autre, elle n'indique pas quel est son rapport avec lui. On vient donc de manquer une autre belle occasion : la possibilité de la reconnaissance semble encore une fois s'éloigner. À ce point, surgit l'idée d'envoyer une lettre à Argos, la ville de tous les trois (579sq.). Iphigénie propose à Oreste de s'occuper de la transporter, dans un premier temps (591-5). La possibilité du désastre s'écarte de nouveau, mais ce n'est que temporaire, puisque Oreste refuse de laisser Pylade mourir (597 sq.), lui qui n'est venu en Tauride que pour aider son ami à voler la statue d'Artémis qui se trouve dans le temple de la déesse. C'est Pylade donc qui irait à Argos portant la lettre d'Iphigénie et ce serait Oreste qui mourrait en victime consacrée par Iphigénie. Comme si c'était peu de chose, Pylade refuse la proposition d'Oreste (683-6), mais seulement pour se laisser persuader quelques instants plus tard (687-723). Tout semble donc être déjà déterminé, et le désastre, imminent. Pourtant, les retournements se poursuivent : Iphigénie fait jurer à Pylade un serment pour s'assurer que celui-ci fasse parvenir la lettre à son destinataire (735sq). Elle veut qu'il jure de ne pas revoir sa ville natale s'il manque à son serment. Pylade ajoute une clause à ce serment: si le bateau qui le mène à Argos fait naufrage et que la lettre est perdue, il sera épargné de cette imprécation (755-8). En réaction à l'idée du naufrage, Iphigénie imagine une solution : il serait plus sûr de lire la lettre à Pylade pour qu'il passe le message directement à son destinataire, au cas où le naufrage se produirait vraiment (759-65). Elle lit donc la lettre qui est adressée à Oreste et où elle s'identifie (769). La reconnaissance se produit ensuite (777 sq.).

Cette scène rend palpable le rôle de la *tyché* dans le jeu de l'action, car la *tyché* donne son rythme à l'action et façonne sa tension à un tel point que *tyché* et action semblent se confondre. Ce n'est pas par hasard qu'au début de cette même scène, dans un passage plein d'ironie, Oreste (encore non

identifié) repousse l'intérêt et l'inquiétude qu'Iphigénie ressent pour son sort (ce qui aurait pu éviter l'équivoque dès le début) et la sermonne en lui disant qu'il faut laisser faire la *tyché* (*tên tychên d'ean chreôn*, 489).

Le *logos* et la *tyché*

Ce point central de la dramaturgie d'Euripide (le rôle de la *tyché* dans l'action) a un rapport avec une réalité plus ample, qui est inscrite dans la vie culturelle et sociale du Ve siècle athénien ; à savoir la confiance et l'enthousiasme pour le *logos*, pour la parole et la raison. Le fait que la rhétorique ait connu son essor à Athènes et à cette époque ne doit pas seulement nous mener à constater le développement de cette discipline à des fins pratiques et professionnelles. Cet essor de la rhétorique comportait aussi une confiance dans l'argumentation, dans le *logos*¹⁸⁹. Comme J. de Romilly le fait aussi remarquer, bien que l'univers d'Euripide soit un monde de désordres et de changements, la confiance dans la parole-raison (le *logos*) n'y est pas laissée de côté¹⁹⁰. L'efficacité de la *méchanê*, la réponse que l'homme donne à cet univers à la logique capricieuse et imprévisible qui lui tend des pièges, en est un exemple. Le fait que le récit soit dépositaire du pouvoir de faire revivre l'expérience décrite à celui qui fait la narration et à son auditeur en est un autre exemple (" Je te rassasierais de paroles (*muthôî*) qui feraient ma souffrance aussi vive qu'au moment de l'épreuve, et ce serait doubler nos peines, *Hélène*, 769-71). De même, le fait de passer en revue ses propres malheurs, de les avoir dans la bouche, fournit paradoxalement au narrateur une *terpsis*¹⁹¹. Dans ce cas, la parole charme les personnages qui subissent les malheurs dont il est question dans le récit. La parole porte donc un sens

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 179-81.

¹⁹¹ C'est le cas d'Andromaque dans *l'Andromaque*, qui au milieu de la menace d'être mise à mort fait une longue plainte où elle reconstruit l'histoire de ses détresses, commencées avec la mort d'Hector (91sq.).

de contrôle sur ces événements, elle soulage et donne même du plaisir.

En conséquence, le *logos* chez Euripide semble être un instrument utile pour l'homme en ce qui a trait à son rapport avec le devenir et avec la *tyché*. Le *logos* réaffirme et renforce la position de l'homme face à la *tyché*. Les personnages d'Euripide peuvent recréer, dans un récit, la démarche de la *tyché*. Il s'agit donc d'une parole qui communique efficacement. On a vu, avec l'exemple de *l'Andromaque*, qu'il est même possible de gagner un sentiment de contrôle sur les événements par le biais de la parole. Le *logos* est donc efficace.

Il y a cependant des passages chez Euripide qui mettent en doute cette confiance en l'efficacité du *logos*. Avec *l'Electre* (413), par exemple, le rapport entre *logos* et *tyché* devient très complexe. Dans un premier temps, le complot ourdi par Oreste, Electre et l'ancien et vieux serviteur contre Clytemnestre et Egisthe, se présente comme allant de pair avec la volonté divine et la *tyché*. Les comploteurs croient que leur *méchané* de vengeance suit la trace de la justice (583-4). Ils pensent que la *tyché*, en complice, participe à leur entreprise (*kai, mên ekeina y'ê tyché thêsei kalôs*, 648). Puis, dans la réussite de l'assassinat d'Egisthe, ils lisent une confirmation de la légitimité de leurs buts (747sq.). Oreste, ayant en tête le récent assassinat d'Egisthe, se dit même *hupêretês* des dieux et de la *tyché* (891-2) : il a été un simple instrument de la volonté divine et de la fortune.

À la suite du crime de Clytemnestre, cependant, en se sentant souillés, Oreste et Électre comprennent que leur complot et leurs buts se sont dissociés de la *tyché*. La croyance et la confiance en leur propre *logos* les ont menés au désastre ; en réalité, le vrai malheur ne fait que commencer pour eux.

L'intervention des Dioscures en *dei ex machina*, vient certes résoudre et expliquer le divorce inattendu entre le *logos* humain et la *tyché*. Castor fournit même un nouveau *logos* qui rend compréhensible la forme qu'ont prise les événements. Ce *logos* est pourtant fondamentalement différent de celui des personnages qui participent à l'intrigue, car il ne tire pas sa source de la *tyché*, mais de la *moira*¹⁹². Contentons-nous de remarquer pour le moment que c'est en vain que le *logos* humain cherche à embrasser la *tyché*. La *tyché*, comme nous le voyons à la lecture de *l'Électre*, peut éventuellement se laisser saisir par le *logos* de l'homme ; mais elle s'en détachera à la fin et fera voir à l'homme que son *logos* n'est que simple prétention à contrôler la *tyché*: quoique l'homme dise ou pense, la *tyché* sera toujours *tyché*. Les vers qui clôturent souvent les pièces d'Euripide telles que *l'Andromaque*, les *Bacchantes*, la *Médée*, résument bien ce problème :

Les choses divines ont bien des aspects. Souvent les dieux accomplissent ce qu'on n'attendait pas. Ce qu'on attendait demeure inachevé. À l'inattendu les dieux livrent passage.

En ce qui concerne *l'IA* la volte-face d'Iphigénie s'insère dans la logique de ce même rapport tendu entre le *logos* humain et la *tyché*. Il est de notre avis que les notions de *kairos*, *méchané*, *metabolé*, *sôtéria* et *kleos*, que nous avons passées en revue dans les pages précédentes tout en constatant leur rapport étroit avec l'idée de *tyché*, sont aussi essentielles pour comprendre Iphigénie.

Si, dans *l'Électre*, le tragique se base, comme nous l'avons vu, sur le fait que la *tyché* se libère soudainement de l'étreinte du *logos* humain en provoquant le désastre d'Oreste et d'Électre, dans *l'IA* le tragique se base sur ceci qu'Iphigénie, frappée dans un premier temps par le coup de la *tyché* (1280-81), fait une relecture de sa situation et recompose son *logos* en faisant en sorte qu'il s'harmonise à la

¹⁹² Nous nous occuperons de préciser cette différence plus tard dans ce même chapitre.

tyché. En réalité, elle n'accepte pas seulement de mourir, mais elle veut tirer profit de la situation pour transformer sa mort en acte héroïque. Pour ce faire, elle mettra de côté toute bassesse (*to dusgenes*, 1376) et tout attachement à la vie (*gar oude toi ti lian eme philopsychein chreôn*, 1385). Aller de façon courageuse à la mort lui fournira un *kleos* (1376, 1383-4). L'occasion de se faire un *kleos* est en effet idéale, puisque toute la Grèce a les yeux sur elle (1379). Ce nouveau *logos* construit à partir de l'acceptation de la *tyché* constitue pour elle le salut, une *sôtéria* (*sesôsmai*, 1440), dans ce sens que son *kleos* vivra par-delà sa propre mort.

Bien que le terme n'apparaisse pas explicitement dans le discours d'Iphigénie, il est possible de voir une *mêchanê* dans ce changement d'attitude qui aboutira sur une *sôtéria* symbolique. C'est en effet une *mêchanê* dans ce sens que par son discours Iphigénie relit sa situation et trouve une solution à l'impasse où elle se trouve. Comme dans l'exemple de *l'Hélène* (811 sq.) cité plus haut, la *mêchanê* s'opère après la constatation du fait qu'on fait face à l'impossible (*adunaton*, 1370). La particularité du cas d'Iphigénie consiste en ceci que le champ d'action de la *mêchanê* se situe au niveau de l'esprit. En effet, la *mêchanê* qu'Iphigénie développe est une relecture, une déconstruction de la mort. Elle se déploie à un niveau purement intellectuel et langagier, et elle ne comporte pas, contrairement aux exemples de *l'Hélène* (813 sq.), de *l'Oreste* (1069 sq.), de *l'IT* (903 sq.), de bateaux, de déguisements ou de jeux de rôles. Tout comme sa *sôtéria*, la *mêchanê* d'Iphigénie est symbolique.

L'ambivalence du *logos* dans *l'IA*

Nous avons vu dans les pages précédentes, en analysant certains passages de *l'Électre*, que le *logos* humain est en étroite relation avec la *tyché*. Le fait de croire que la *tyché* est à la base de leur entreprise,

qu'elle s'harmonise à leurs propres motivations, est pour Oreste et Électre, la justification de leur projet de vengeance. Nous avons constaté que, tout à coup, la *tyché*, la vraie *tyché*, se dévoile à eux à la suite de l'assassinat de Clytemnestre. Jetés dans le malheur, ils apprennent leur erreur : leur *logos* n'embrassait pas la *tyché* telle qu'ils se la représentaient. Nous avons ensuite vu, lorsque nous traitons des *dei ex machina*, que ce divorce entre *logos* et *tyché* était en quelque sorte compensé par le *logos* des Dioscures. Ce *logos* venait résoudre la situation et faire la part des choses. Mais s'il se plaçait de cette façon à un niveau différent de celui du *logos* humain, ce n'était pas seulement à cause de la nature divine des Dioscures, mais aussi –on l'avait déjà mentionné– à cause du fait que le *logos* de Castor s'enracinait, non pas dans la *tyché*, mais dans la *moira* (1247, 1290, 1301). En effet, la *moira* chez Euripide est *peprômenê* (*Électre*, 1290). Elle est déterminée dès le départ. “ *Ô moir'*, *ap'archês hôs m'ephusas athlion kai tlêmon(a)* ”, dit Œdipe dans les *Phéniciennes* (1595sq.) après avoir constaté la mort de sa femme et de ses fils, et reçu l'ordre de quitter Thèbes, ce qui l'oppose à la *tyché*, qui est plutôt *metabalousa* (*Ion*, 1512-4), instable (*Hélène*, 715).

Moira et *tyché* sont des sources de deux types différents de *logos*. Le mot *moira* apparaît très souvent (1) dans la fin des tragédies (voir *Hippolyte*, 1436 ; *Oreste*, 1656 ; *Hélène*, 1677 (*morsimon*), *Électre*, 1248, 1290, 1301), lorsque l'action a déjà trouvé son dénouement, dans des discours généralement proférés par des dieux, (2) dans les odes du chœur (*Médée*, 430, 861, 987, 995, 1281 ; *Hippolyte*, 1113, 1256 ; *Les Héraclides*, 612, 899 ; *Les Suppliantes*, 609, 970 ; *Hélène*, 213, 1381)¹⁹³, ou bien (3) dans les discours des personnages qui ont eu accès à une parole d'origine divine¹⁹⁴. Le mot *tyché* apparaît dans les discours des personnages qui sont impliqués dans l'action, le

¹⁹³ Nous pensons que la raison du fait que le chœur fasse référence à la *moira* est que le chœur euripidéen observe habituellement le déroulement de l'action d'une certaine distance et qu'il n'est généralement pas aussi impliqué dans l'action (donc dans la *tyché*) que les personnages.

¹⁹⁴ Voir le cas d'Œdipe dans *Les Phéniciennes* 1567, 1595-6. Œdipe connaît déjà l'oracle que la

dénouement de l'action n'étant pas encore connu.

Or, le discours final d'Iphigénie est intéressant à ce sujet. Iphigénie, comme on le sait, change d'attitude face à la mort et produit un nouveau *logos* : un *logos* héroïque qui place sa vie sous le signe de la *tyché* (1402-3) et de la nécessité (1409)(le départ de la flotte vers Troie). Elle assimile dans son discours le projet de châtier les barbares (1398), de détruire Troie (1379), de rendre la Grèce victorieuse (1400-01). Elle croit surmonter par là la séparation entre *logos* et *tyché*, entre ses propres intérêts et ce qui arrivera en réalité (sa mort, le départ de la flotte grecque, la Guerre de Troie). Il y a donc ici une confiance envers le langage, et comme dans le cas d'Oreste et Électre, une confiance de tenir la *tyché* avec le *logos*. Or, nous pensons que cette confiance envers le langage et cet optimisme de faire référence efficacement, sont minés dans la conversation qu'Iphigénie a avec Clytemnestre immédiatement après la volte-face.

En effet, Iphigénie, plongée comme elle l'est dans l'enthousiasme de la constitution de sa *sôtéria* par le *kleos*, demande à sa mère de ne pas faire de deuil pour elle (1437-8). Quant à Oreste, elle lui demande de l'éduquer pour en faire un homme (1450). En ce qui concerne Agamemnon, elle demande à Clytemnestre de ne pas le haïr (1454). Clytemnestre lui répond que de terribles épreuves l'attendent à son retour à Argos (1455). La dernière des ironies, c'est qu'Iphigénie annonce à sa mère que, grâce à elle et à son sacrifice, elle deviendra glorieuse (1440). Ironies, en effet, puisque, comme Luschnig le fait noter, ces points-ci font allusion à la tradition épique et tragique à la manière d'un négatif photographique : la gloire de Clytemnestre dont Iphigénie parle est en réalité une référence à sa

Pythie a dit à Laïos. Voir aussi la mention de la *moira* dans le discours du fantôme d'Hélène dans l'*Hélène* (614). Ce personnage a été envoyé par Héra sur terre pour remplir une mission trompeuse.

réputation de femme infâme, d'adultère et de meurtrière de son époux. La demande de ne pas haïr Agamemnon fait manifestement référence à la haine que Clytemnestre cultivera envers son époux pendant la Guerre de Troie, et qui se concrétisera par l'assassinat d'Agamemnon. Le souhait d'Iphigénie concernant l'éducation d'Oreste pour en faire un homme, doit être associé à son expulsion du foyer paternel qui a lieu avant qu'il ne devienne un adulte. Finalement, la demande de ne pas faire de deuil pour elle doit être comprise, à notre avis, comme une allusion au profond deuil qu'elle fera, comme en témoignera sa haine pour Agamemnon. Voilà un exemple d'ironie tragique.

Nous aimerions souligner ceci : ces ironies minent le discours d'Iphigénie et nous rendent conscients du fait que, malgré ses prétentions, Iphigénie ne réussit pas à contrôler tout à fait la *tyché* ; l'ironie tragique réouvre l'espace qui sépare le *logos* humain de la *tyché*. Nous pensons que ce qu'Iphigénie dit dans sa conversation avec Clytemnestre, par l'effet de l'ironie tragique, gagne une dimension temporelle. Nous pourrions donc dire qu'il y a un dédoublement dans le temps dans ce sens que le signifié des demandes d'Iphigénie se place à deux niveaux : l'un qui est immédiat, restreint au contexte que l'action de la pièce impose, et dans lequel on est aveugle à l'histoire complète des Atrides; l'autre qui comporte un jeu avec les faits qui se produisent plus tard dans le mythe des Atrides. Ce dédoublement donne un aspect d'usure non seulement aux demandes d'Iphigénie à Clytemnestre, mais à tout le discours final.

Une telle conception du langage comporte une conscience de l'aspect empirique, phénoménologique, de la constitution du sens. C'est ce dont nous parlerons dans la section suivante dédiée à l'aspect de production présent dans le discours héroïque d'Iphigénie.

Héroïsme et production.

Dans les pages précédentes de ce chapitre nous avons vu que la *tyché* joue un rôle important dans les pièces d'Euripide et qu'un certain vocabulaire lui est associé. L'une des composantes de ce vocabulaire est le mot *mêchanê*. Le héros euripidéen monte des *mêchanai* pour faire face et répondre aux pièges que la *tyché* lui pose. Nous avons ensuite proposé, en abordant déjà l'*IA*, de voir aussi dans la volte-face d'Iphigénie une *mêchanê*, une réponse à la *tyché*. Nous avons cependant dit que cette *mêchanê* se différencie des *mêchanai* qui apparaissent dans les autres pièces d'Euripide, puisque la *mêchanê* d'Iphigénie était plutôt intellectuelle. Nous voulons dire par là que la volte-face d'Iphigénie se présente comme une solution à une *aporia*, certes, qu'elle vise à la *sôtêria*, bien sûr, mais qu'essentiellement elle est un acte qui s'opère dans la conscience d'Iphigénie.

Par son discours, Iphigénie déconstruit sa condition de victime. En effet, l'Iphigénie d'avant la volte-face, celle qui se plaint de son sort et qui veut rester en vie coûte que coûte, se représente elle-même comme une victime des circonstances extérieures (1219, 1236-7, 1241 *sq.*). Si, chez cette première Iphigénie, la mort est conçue comme quelque chose qui lui est imposé, chez la deuxième Iphigénie, celle du discours final, la mort devient quelque chose de volontaire : elle veut faire face à la mort pour avoir un *kleos*. L'exaltation qui se dégage de ce discours, et surtout du passage où elle nie qu'il soit important de porter le deuil pour elle et de lui élever un tombeau (1433 *sq.*) témoigne, pensons-nous, de la constitution d'une nouvelle conscience (*ennoumenên*, 1374) – conscience qui n'est pas encore tout à fait installée puisque, après le discours, quand Clytemnestre, pleure et exprime la douleur qui lui cause sa mort (1433-4), Iphigénie lui demande de s'arrêter et de ne pas l'affaiblir ('*me mê kakize*, 1435).

Nous proposons de concevoir ce processus de révision de la part d'Iphigénie de sa situation à Aulis et de son *logos* comme une production, dans ce sens qu'Iphigénie est en train de s'attaquer à la signification même du sacrifice et de la mort. Elle est en effet en train de subvertir la signification du sacrifice et de la mort, car pour elle le sacrifice est maintenant un mariage avec tous les Grecs et la mort, une non-mort, une vie au niveau du *kleos*. La mort, signifié qui envahissait Iphigénie lors de sa plainte à Agamemnon, est devenue dans ce deuxième discours un signifiant –signifiant de son opposée, la vie. La production est donc telle que nous la concevons chez Iphigénie un travail qui s'opère à l'intérieur du langage.

Lorsque nous utilisons le terme de relecture dans ce mémoire, nous lui attribuons un sens semblable à celui de production. En effet, par relecture, nous entendons ce processus de subversion des signifiés littéraires de la langue qui s'opère en faisant d'un signifié premier (mort, par exemple) un signifiant ou plutôt un méta-signifiant qui se complétera d'un méta-signifié (vie par le *kleos*).

Or, en reprenant le vocabulaire que nous avons proposé d'appliquer au discours d'Iphigénie, sa *méchanê* consiste en une relecture des événements d'Aulis, et sa *sôtêria*, en une transformation réussie du signifié « mort » en signifiant –signifiant de l'idée d'une vie dans le *kleos*.

Nous aimerions aussi faire remarquer que le fait qu'un personnage parle ou s'occupe de son *kleos* a une importance particulière, puisque cela le met en contact avec sa nature mythique, avec la place que son nom a dans la tradition poétique. Iphigénie, par le biais de la volte-face, est en train de se faire un *kleos*. Cependant l'action qui donne lieu à la matérialisation de ce *kleos*, la *metabolê*, n'a pas de

précédent dans la tradition poétique.

Souvenons-nous que dans ce passage de l'*Oreste*, dont nous avons déjà parlé à la page 79, Oreste, Pylade et Électre cherchent à se faire un *kleos* d'assassins d'Hélène, ce qui n'a pas non plus de précédent dans l'épopée ou la tragédie. L'identité du héros euripidéen, son *kleos*, est une chose en devenir dans l'intrigue, une chose qui se concrétise dans la mesure où le personnage retouche son mythe. La *méchanê*, dans ce contexte, est en fait le moyen par lequel le héros se fait un *kleos* (un *neo-kleos*), pour se faire une identité propre dans la tradition poétique. La *tyché*, en tant que moteur de l'intrigue, fournit au personnage un *kairos* qui lui permet de forger son identité héroïque. La *tyché* est, certes, à la base du fait qu'Iphigénie est menée à l'autel ; elle est aussi la cause de sa mort, mais en même temps, c'est la *tyché* qui lui permettra de se faire une réputation de femme courageuse, de femme qui a permis à la flotte grecque d'aller vers Troie. La *tyché* a donc une valeur ambivalente : elle provoque la mort, mais elle permet aussi l'héroïsme et l'immortalité.

Héroïsme et production dans l'*Héraclès* et les *Suppliantes*

Ce rôle important de la production dans la représentation de l'héroïsme n'est pas exclusif à l'*LA*. Dans l'*Héraclès* (pièce jouée entre 420 et 415), par exemple, dans la scène finale entre Thésée et Héraclès, où ce dernier reprend conscience et apprend que, dans un élan de folie machiné par Héra, il a tué tous les membres de sa famille sauf son père, on assiste à un cas intéressant à cet égard. En effet, la première réaction d'Héraclès est de se laisser accabler par ses propres malheurs et d'envisager le suicide. Cependant, s'il est tout à fait pessimiste au début, il évolue graduellement par la suite pour enfin –en partie sous l'influence du discours de Thésée qui l'incite à résister au malheur et à

recommencer sa vie-, décider de repousser cette possibilité du suicide. Héraclès considère que, tant qu'il est vivant, il lui faut résister aux adversités présentes, puisqu'il pourrait être vu comme un lâche, s'il agissait autrement (1347-8). Notons que ce développement d'une attitude héroïque, issu, comme dans le cas d'Iphigénie, d'une situation malheureuse, s'accompagne de l'impression d'être sous l'empire de la *tychê* (*hôs eoike, têi tychêi douleuteon*, 1357). Héraclès doit endurer et accepter ce que la *tychê* lui impose.

L'aspect de production, de devenir, qui se dégage de cette scène nous montre comment chez Euripide l'héroïsme s'associe au fait de recomposer sa propre pensée de façon à la mettre au rythme des impératifs de la *tychê*.

Le cas d'Évadné dans *Les Suppliantes* (pièce jouée entre 424 et 421) est différent de celui d'Héraclès, mais rend aussi compte du caractère empirique de l'héroïsme chez Euripide. Évadné est l'épouse de Capanée, l'un des sept chefs argiens qui ont péri en essayant de prendre Thèbes et de restituer le trône à Polynice. L'intrigue traite des événements postérieurs à cet affrontement. Les mères des sept chefs argiens, se voyant refuser le droit de prendre les corps de leurs enfants morts dans la bataille et de célébrer leurs funérailles, se tournent vers Athènes. Elles demandent à son chef, Thésée, de forcer les Thébains à leur remettre les corps de leurs enfants. Les Thébains refusent et la guerre éclate. Les Athéniens s'imposent à la fin et les suppliantes récupèrent les corps de leurs enfants. La scène dont nous voulons parler a lieu en pleines funérailles de Capanée. Évadné apparaît subitement, parée et prête à s'immoler. Elle justifie ses intentions suicidaires en disant que, sans son mari, seule une vie de douleurs l'attend désormais. De plus, elle considère que c'est là l'occasion d'obtenir une très douce mort, en mourant à côté de son époux (1006-7). Elle perçoit cette pulsion suicidaire comme

étant en harmonie avec la *tyché* (*tucha de moi xunapteï podos*, 1013-4) et comme une chose qui lui ouvre la voie au *kleos* (1014-7). Une nouvelle vie s'offre à elle (*ti pragma neochmon*, 1057), car c'est la survie de son nom qu'elle obtiendra ainsi, en s'imposant par le courage aux autres femmes (1059).

Ti pragma neochmon...Héraclès aussi, on l'a vu, utilisait l'accablement comme élément fondateur (ou, devrait-on dire, rénovateur) de son héroïsme. Le cas d'Iphigénie n'était pas différent. Macarie, dans *Les Héraclides*, en saisissant aussi l'occasion de s'immoler volontairement en guise de sacrifice à Coré et ainsi garantir la victoire des Athéniens sur les Argiens, parlait de découverte (*heurêma*, 533).

L'identité du héros euripidéen se constitue ainsi dans la charnière, dans le tournant. En fait, l'héroïsme euripidéen est en soi une rupture réalisée par le personnage lui-même. Tournant de vie, tournant de conscience...Le héros euripidéen ébranle le tout de la circonstance, le désassemble pour ensuite proposer une façon autre de le lire et l'organiser. Et au sein de cette réorganisation se trouve l'identité, d'où l'importance du *kleos* et aussi, comme nous le verrons plus loin, de l'*onoma*.¹⁹⁵

L'identité héroïque d'Iphigénie : sa *physis*

Pour en revenir à l'identité héroïque d'Iphigénie, il faut remarquer qu'Achille célèbre sa noblesse, une fois le fameux discours final terminé; il dit être pris du goût de la marier plus que jamais après avoir contemplé sa *physis* (1410-11). Le passage est paradoxal puisque Achille est lui-même dépouillé

¹⁹⁵ Nous pensons qu'il est intéressant aussi de comparer l'*IA* au passage de l'*Andromaque* où Hermione change de conduite et quitte le palais de Néoptolème avec Oreste (voyez Annexe 1).

de son *areté* héroïque¹⁹⁶, de sa *physis*, dans cette pièce.

L'identification d'une *physis* chez Iphigénie est aussi importante à un autre niveau: nous faisons allusion aux idées de Knox au sujet de la dissolution de la *physis* héroïque chez Euripide.

L'interprétation de Knox, nous l'avons vu, est valable pour cette pièce où les *metabolai* se succèdent l'une l'autre. Mais ici Achille se sert de ce vieux mot désuet, associé à une qualité primordiale du héros pré-euripidéen, pour désigner une *metabolê*, une production, c'est-à-dire quelque chose d'opposé à l'idée de la *physis* héroïque.

Le point capital qu'il faut toutefois retenir de l'apparition du mot *physis* dans ce passage, c'est que, en réalité, dans une de ses significations primitives *physis* veut dire « action (-sis) de faire naître, production, formation ». Le terme est donc très approprié pour comprendre l'héroïsme d'Iphigénie.

Voilà donc que le nouvel héroïsme de la production est en train de réutiliser un vieux mot pour l'assimiler à sa logique par le biais de l'exploitation de sa signification primitive, sous-jacente à celle de « nature héroïque aristocratique » -sens que l'on trouve associé au terme *physis* tel qu'il apparaît chez Sophocle, notamment¹⁹⁷. Pourtant, à notre avis, dans la bouche d'Achille, le mot *physis* garde aussi sa portée non-euripidéenne, ce qui fait que sa mention dans le texte est un point de rencontre, un choc entre univers tragiques différents et entre conceptions opposées de l'héroïsme.

¹⁹⁶ Walsh, *loc. cit.*, p. 246.

¹⁹⁷ Remarquez, par exemple, le sens de *physis* dans la conversation entre Néoptolème, fils d'Achille, et Philoctète, dans le *Philoctète* (874-5, 902-5, 1310-13), pièce jouée en 409.

Onoma et moira dans l'adieu final d'Iphigénie

Les derniers mots qu'Iphigénie prononce avant de disparaître définitivement de la scène, et qui sont adressés au chœur, scellent sa relecture des événements qui se sont produits à Aulis. Dans un premier temps, elle invite le chœur à chanter un péan à Artémis et demande ensuite qu'on prépare les ustensiles nécessaires à la célébration du sacrifice (1466 *sq.*). Ensuite, les directives se font plus précises (" Apportez-moi les guirlandes, l'eau, [...] "). Le point qui nous intéresse dans ce passage se trouve ensuite. Elle parle d'Aulis où, dit-elle, toute une flotte formée par des gens de guerre s'est arrêtée à cause de son *onoma* (*dia emon onoma*) (1494-7). Le sens que nous y voyons, comme propose aussi la traduction de Delcourt-Curvers¹⁹⁸, c'est " pour mon nom, pour que mon nom se constitue, pour qu'il devienne célèbre ". L'ensemble des événements qui précèdent celui-ci dans la pièce se trouve ainsi réorganisé et assujéti au sens qu'Iphigénie avait donné à son sacrifice dans son discours final. Nous considérons que ces dernières phrases étendent le champ de cette relecture du sacrifice, de telle sorte que le rassemblement de la flotte à Aulis ne ferait autre chose que de servir à l'immolation et à la conformation de l'identité d'Iphigénie, de son *onoma*. Son sacrifice servirait certes à réaliser un but déterminé (le départ de la flotte vers Troie), mais, bien plus encore, le cantonnement de la flotte à Aulis servirait à la constitution de son *onoma*.

L'apparition du mot *moiran* (1507) dans ce contexte ne doit donc pas nous surprendre. Bien que son utilisation soit habituellement l'apanage des *dei ex machina* et du chœur dans les pièces d'Euripide, comme nous l'avons déjà dit, et bien que la *moira* soit la source d'inspiration d'un *logos* supra humain ou d'un *logos* libre de la détermination par la *tyché*, Iphigénie s'en sert ici justement parce que, en réorganisant les événements et en les faisant aboutir à la constitution de son identité

¹⁹⁸ Euripide, *Tragédies complètes*, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 1988, tome 2.

d'héroïne, elle a réussi à surmonter l'arbitraire de la *tyché*. “ Je m'en vais habiter une autre vie, une autre *moira* ”, dit Iphigénie. *Moirai* aussi parce que son acceptation du sacrifice et de la mort l'a placée (du moins, c'est ce qu'elle prétend) au-delà de la *tyché*. Sa perméabilité à la *tyché* a en quelque sorte neutralisé la *tyché* elle-même. Les choses ont maintenant un sens pour elle, et le cours que les événements ont pris n'a d'autre raison d'être que de servir à son identité d'héroïne.

Conclusion

La *metabolé* d'Iphigénie, question dont nous avons traité dans les deux derniers chapitres de ce mémoire, s'insère dans un contexte plus vaste de *metabolai* qui sont observables dans certaines pièces d'Euripide et, en particulier, dans *l'IA*. Cette présence importante de la *metabolé* dans *l'IA* s'explique à son tour par le fait que la *tyché* est le moteur de l'intrigue dans cette pièce. En effet, dans un monde régi par la *tyché*, l'homme doit changer d'avis pour s'adapter au rythme du devenir. L'héroïsme d'Iphigénie ne peut se comprendre qu'après avoir été placé dans ce contexte d'une intrigue qui est régie par la *tyché*. Bien qu'elle secoue la vie des hommes, la *tyché*, par son caractère instable et changeant, fournit en effet des *kairoi* qui permettent à l'homme de lui échapper et d'atteindre la *sôtéria*. La *metabolé* d'Iphigénie s'explique ainsi.

Frappée par la *tyché* dans un premier temps, Iphigénie voit dans sa situation à Aulis et dans sa condition de potentielle victime destinée au sacrifice humain une occasion de se faire un *kleos*. Ce *kleos* représente pour elle une *sôtéria*, en ce sens qu'il permettra que son *onoma* devienne immortel.

Nous voulons faire remarquer qu'Iphigénie forge son *onoma* d'héroïne au cours de l'intrigue, et, en fait, contre elle, car la *tyché*-intrigue ne la destinait qu'à être une victime. Par son discours, Iphigénie déconstruit sa condition de victime. Elle sera sacrifiée et permettra, certes, le départ de la flotte grecque, mais elle a aussi fait de ce sacrifice l'élément de base pour la constitution de son *onoma* d'héroïne. Voilà la réaction d'Iphigénie à la *tyché*, sa *méchané*.

La *metabolé* est de plus le point vers lequel converge une série de questions capitales de l'intrigue. En effet, nous constatons que la mise en question de la valeur de la vie basée sur la recherche de l'honneur (16 sq., 446 sq.), cette recherche étant le pilier de la morale et du civisme, trouve une réponse dans la *metabolé* d'Iphigénie. Le courage d'Iphigénie et le fait qu'elle se donne en sacrifice pour permettre ainsi la traversée de l'armée et la victoire des Grecs à Troie réactualisent les valeurs traditionnelles.

L'héroïsme que la *metabolé* véhicule contraste avec l'impossibilité d'Achille d'exercer son héroïsme. Les tentatives d'Achille qui visent à défendre Iphigénie ne se concrétisent pas, tout simplement parce que, dans cette pièce, Achille n'a pas la force qu'il est censé avoir. L'effet que provoque un Achille qui célèbre le courage d'Iphigénie, après qu'il a fui ses propres soldats, est presque comique. La *metabolé* d'Iphigénie répond à cet égarement temporaire de l'héroïsme qui est observable dans la pièce.

De la même façon, c'est seulement avec la *metabolé* d'Iphigénie que l'intrigue rompt avec l'idée de *tyché*, idée qui est présente explicitement et implicitement dans l'intrigue. En effet, Iphigénie échappe à la *tyché* à partir du moment où elle accepte de mourir. Cette libération de la *tyché* va de pair avec le développement d'une perspective plus générale sur sa situation à Aulis, perspective qui comporte la compréhension de l'importance que le moment qu'elle est en train de vivre a pour la Grèce. Le fait d'avoir échappé à l'influence de la *tyché* et de s'être débarrassée de son attachement à la vie la met en contact avec un univers de valeurs qui côtoie le monde épique. Grâce à ce contact qu'elle établit avec cette dimension épique, Iphigénie peut parler de sa propre *moira*. Cette vision englobante de sa propre situation et de sa vie lui permet en effet de comprendre le rôle que sa *metabolé* jouera dans le mythe de

la Guerre de Troie.

L'originalité de la pièce n'est pourtant pas de présenter un personnage qui parle de sa propre *moira*. Dans *l'Iphigénie en Tauride*, Iphigénie, en rappelant les faits qui se sont produits à Aulis, parle de ses *moirai* (207). Cependant, c'est l'éloignement géographique dans lequel elle se trouve, le fait qu'elle se trouve en quelque sorte dans les limbes (« *agamos ateknos apolis aphilos*» (220)) et le fait que les Grecs croient qu'elle est morte, qui lui permettent de mettre en perspective sa vie passée et les faits produits à Aulis. La caractéristique de la mention de la *moira* dans *l'IA* qu'il faut retenir et qui est propre à cette pièce-ci consiste cependant en ce fait qu'Iphigénie génère d'elle-même cette distance en déconstruisant ce qui la lie à la vie, à la *tyché* et à l'intrigue.

Bibliographie

Sources anciennes

Aristote, *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris, Les Belles Lettres, 1969 (cinquième tirage).

Archiloque, *Fragments*. Texte établi par F. Lassette et traduit par A. Bonnard. Paris, Les Belles Lettres, 1958.

Euripide, *Euripides' Fabulae*. Texte établi par J. Diggle. New York, Oxford University Press, 1981-1994, trois tomes.

Euripide, *Fragmenta*. Texte établi par R. Johnson Walker. London, Burns, 1920.

Euripide, *Iphigénie à Aulis*. Texte établi et traduit par F. Jouan. Paris, Les Belles Lettres, 1986.

Euripide, *Iphigenia in Aulide*, *Euripidis Fabulae*. Édition de G. Murray. Oxford, 1909, tome III.

Euripide, *The Iphigenia of Aulis of Euripides*. Édition de E.B. England. London, 1891.

Euripide, *Tragédies complètes*. Traduction de M. Delcourt-Curvers. Éditions Gallimard, 1996. 2 tomes.

Eschyle, *Tragédies*. Traduction de P. Mazon. Paris, Les Belles Lettres, 1921-3.

Homère, *Iliade*. Traduction de P. Mazon. Paris, Les Belles Lettres, 1937 et 1938.

Jérôme, *Des Hommes Illustres, Œuvres complètes*. Traduction par l'abbé Bareille. Paris, Louis Vivès, tome III, 1878.

Pindare, *Olympiques*. Texte établi et traduit par A. Puech. Paris, Les Belles Lettres, 1931.

Pindare, *Pythiques*. Texte établi et traduit par A. Puech. Paris, Les Belles Lettres, 1922.

Sophocle, *Tragédies*. Traduction de P. Mazon. Paris, Les Belles Lettres, 1962.

Théognis, *Élégies*. Traduction de J. Carrière. Paris, Les Belles Lettres, 1962.

Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*. Traduction de J. de Romilly. Paris, Les Belles Lettres, 1953.

Sources modernes

Bain, David. «The Prologues of Euripides' *Iphigenia in Aulis*». *Classical Quarterly*, 27(1977), pp. 10-26.

Barthes, Roland. « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, tome II, pp. 491-495.

Barthes, Roland. «Texte (Théorie du)». *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1995, vol. 22, pp. 370-374.

Bernier, Jean François. *L'écriture selon Derrida*. Mémoire de Maîtrise (Philosophie), Université de Montréal, 1985. 117 pages.

Conacher, D.J. *Euripidean Drama: myth, theme and structure*. Toronto, University of Toronto Press, 1967. 354 pages.

Criscuolo, Ugo. «Note sul tardo Euripide». *Atti della Accademia Pontiniana*, 43(1994), pp. 29-44.

Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1967. 448 pages.

Dubois, C. « Différance ». *Encyclopédie Philosophique Universelle : Les notions philosophiques*, Paris, PUF, 1990, vol. 1, p. 656.

Edmunds, Lowell. *Chance and Intelligence in Thucydides*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1975. 243 pages.

Elliott, Christina. «Myth, Choice and Meaning in Euripides' *Iphigenia in Aulis*». *American Journal of Philology*, 113 (1992), pp. 527-542.

Foley, Helen. *Ritual Irony : poetry and sacrifice in Euripides*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985. 285 pages.

Foucault, Michel. «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tome I, pp. 789-820.

Garzya, Antonio. *Pensiero e Tecnica drammatica in Euripide*. Napoli, Libreria scientifica editrice, 1962. 214 pages.

Girard, René. *Violence and the Sacred*. Traduction de Patrick Gregory. Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1977. 333 pages.

Jouan, François. *Euripide et les Légendes des Chants Cypriens*. Paris, Les Belles Lettres, 1966. 505 pages.

Knox, Bernard. «Euripides' *Iphigenia in Aulide* 1-163 (in that order)». *Yale Classical Studies* 22 (1972), pp. 239-261.

Knox, Bernard. «Second Thoughts in Greek Tragedy» dans Bernard Knox. *Word and Action*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1979. Pp. 231-249.

Lefkowitz, Mary. *The Lives of the Greek Poets*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1981. 187 pages.

Luschnig, C.A.E. «Time and Memory in Euripides' *Iphigenia at Aulis*». *Ramus* 11 (2, 1982), pp. 99-104.

Mikalson, Jon. *Honor thy gods : popular religion in greek tragedy*. Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 1991. 359 pages.

O'Connor Visser, E.A.M.E. *Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*. Amsterdam, Grüner Pub. Co., 1987. 241 pages.

Ribeiro Rebello, Antonio Manuel. «O *deus ex machina* e o conceito de *tuchê* na economia de *Ifigénia entre os Tauros*, à luz da Teoria aristotelica». *Humanitas*, 47 (1995), pp. 165-186.

Rocha Pereira, M. H. «Tuchê». *Logos. Encyclopedia Luso-Brasileira de Filosofia*, Lisboa, 1993, vol. 5, pp. 308-309.

de Romilly, Jacqueline. *La Modernité d'Euripide*. Paris, Presses Universitaires de France, 1986. 237 pages.

Sansone, David. «Iphigenia changes her mind». *Illinois Classical Studies*, 16 (1990), pp. 161-172.

Siegel, Herbert. «Self-delusion and the volte-face of Iphigenia in Euripides' *Iphigenia at Aulis*». *Hermes*, 108 (1980), pp. 300-321.

Walsh, Georges. «*Iphigenia in Aulis* : third stasimon». *Classical Philology*, 69 (1974), pp. 241-248.

Wilkins, John. «The State and the Individual : Euripides' plays of voluntary sacrifice» dans Anton Powell (éd.), *Euripides, women and sexuality*. London and New York, Routledge, 1990. Pp. 177-194.

Articles et thèses qui ont été lus, mais qui n'ont pas été cités.

Burns Clarke Kosak, Jennifer. *The pain of the living : suffering and healing in euripidean tragedy*. Thèse de Ph.D. (Études Classiques), University of Michigan, 1994. 193 pages.

Morwood, J.H.W. «The pattern of the Euripides' *Electra*». *American Journal of Philology*, 102 (1981), pp. 362-370.

Pucci, Pietro. «Euripides : the monument and the sacrifice». *Arethusa*, 10 (1977), 1, pp. 165-95.

Roussel, P. «Le rôle d'Achille dans *l'Iphigénie à Aulis*». *Révue des Études grecques*, 28 (1915), pp. 234-50.

Wasserman, Felix. «Agamemnon in the *Iphigeneia at Aulis* : a man in an age of crisis». TAPA, 80 (1949), pp. 174-86.

Zeitlin, Fromma. «The closet of masks. Roleplaying and myth-making in the *Orestes* of Euripides». Ramus, 9 (1980), 51-77.

Annexe 1

La violence du devenir dans *l'Andromaque*

Il est aussi intéressant de prendre l'exemple d'Hermione dans *l'Andromaque* comme point de repère pour notre analyse du discours d'Iphigénie. Nous prenons ce passage où Hermione, après avoir préparé la mort d'Andromaque et de son enfant Molossos, se trouve subitement abandonnée par Ménélas, avec qui elle avait planifié leur meurtre. Andromaque et Molossos, pour leur part, sont déjà hors de danger puisque Pélée est venu à leur rescousse. Hermione n'a donc plus de pouvoir d'action. Dans ces circonstances, elle commence à avoir des remords quant à ce qu'elle avait entrepris et à craindre que son mari Néoptolème, à son retour au palais, ne la punisse ou ne la tue à cause de ce qu'elle avait essayé de faire à sa concubine Andromaque et à son enfant bâtard Molossos. Elle en est proie à la peur à un tel point qu'elle essaye de se suicider. L'opinion qu'elle a de ses propres actions a subi une révision complète : elle reconnaît maintenant qu'il était mal de se conduire comme elle l'a fait (814-5).

Oreste fait ensuite son apparition sur scène, et Hermione y voit son salut : elle lui demande d'avoir pitié de son sort (*tuchas*, 893) et de l'amener chez son père. Oreste ne se contente pas d'accepter, mais lui fait aussi savoir qu'il veut la marier et qu'il a projeté l'assassinat de Néoptolème à Delphes, en raison d'une ancienne offense relative à Hermione justement (971 *sq.*). La scène se termine peu après. Nous pouvons supposer, sans aucun risque de nous tromper, qu'Hermione part avec Oreste. Hermione, qui s'était presque suicidée en raison des remords qu'elle éprouvait au sujet de son intention de tuer Andromaque et Molossos et en raison de la crainte de représailles de la part de son époux, devient presque par la suite la complice d'Oreste dans l'assassinat de son mari – un crime qui se concrétisera tel que projeté, par ailleurs. La scène est donc très paradoxale et la violence du devenir dans ces 200 vers est déchirante (802-1008).

C'est cette même violence du devenir qui se trouve chez Iphigénie dans son acceptation de la mort. Le chœur, après qu'Iphigénie ait produit son discours, qualifie de malades la *tyché* et Artémis (1403). Le devenir ou la *tyché* sont assimilables à l'autre, à cet autre qui domine la pièce et qui se rend palpable aussi dans la déconstruction du caractère forcé du sacrifice. En effet, c'est par cette poussée vers l'autre que le sacrifice devient volontaire et que le malheur qui se dégage de sa plainte à Agamemnon devient joie et enthousiasme dans le discours final. Notons que la mort est aussi devenue une non-mort, une immortalité par le *kleos*. J. de Romilly nous fait par ailleurs remarquer que le héros euripidéen se caractérise par le fait de penser le monde autrement, par le fait de rêver d'un ailleurs¹. Cette constatation peut sembler paradoxale au premier regard, puisque le rêve est accompagné, comme dans le cas d'Iphigénie, d'une ouverture, d'une résignation à accepter le monde tel qu'il est. Il faut pourtant comprendre que la source du rêve, du rêve d'une vie dans le *kleos*, dépend de l'occasion, du *kairos* que seule la *tyché* peut offrir. Et ce *kleos* promis, rêvé, est aussi imprégné de l'autre, en tant que la vie du nom propre dépend d'un autre idéal. Le *kleos* dont Iphigénie parle, son ambition qui vise une réputation, un nom propre, nécessitent l'autre, car ce *kleos* rêvé n'est possible que dans l'autre – autre qui comporte une dimension de temps : le futur.

Cette importante présence de l'autre dans *I'IA*, qui est responsable des paradoxes que l'on a identifiés, agit aussi à un niveau plus vaste : celui du sacrifice humain. Comme le mariage, le sacrifice est en effet une institution qui est censée promouvoir et garantir la culture, et la légalité. Le fait que le sacrifice soit humain dans *I'IA*, peut être associé à cette même exploration de l'autre (dans ce cas, l'aberration, le barbarisme, la non-légalité) qui est présente tout au long de la pièce.

¹ de Romilly, *op. cit.*, pp. 65-8 et 99-112.

