



**HAL**  
open science

# Le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ? Réécriture du mythe à l'époque contemporaine

Sophie Conte

► **To cite this version:**

Sophie Conte. Le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ? Réécriture du mythe à l'époque contemporaine. Karin Ueltschi; Flore Verdon. Grandes et petites mythologies II: Mythe et conte, faune et flore, ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, p. 17-42, 2022, 978-2-37496-177-4 (broché) 978-2-37496-178-1 (PDF). hal-03907183

**HAL Id: hal-03907183**






**<https://hal.science/hal-03907183v1>**

Submitted on 19 Dec 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ?**  
**Réécriture du mythe à l'époque contemporaine**

 <p style="text-align: center;"> <b>Grandes et petites mythologies II</b>            Mythe et conte, faune et flore         </p> <p style="text-align: center;"> <small>sous la direction de</small>  <b>Karin Ueltschi et Flore Verdon</b> </p> <p style="text-align: center;">  </p>	Auteur(s)	Sophie CONTE 
	Titre du volume	Grandes et petites mythologies II : Mythe et conte, faune et flore
	Directeur(s) du volume	Karin UELTSCHI  Flore VERDON
	ISBN	978-2-37496-177-4 (broché) 978-2-37496-178-1 (PDF)
	Édition	ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, décembre 2022
	Pages	17-42
	Licence	Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence <i>Creative Commons</i> attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification 4.0 international 

Les ÉPURE favorisent l'accès ouvert aux résultats de la recherche (*Open Access*) en proposant à leurs auteurs une politique d'auto-archivage plus favorable que les dispositions de l'article 30 de [la loi du 7 octobre 2016 pour une République numérique](#), en autorisant le dépôt [dans HAL-URCA](#) de la version PDF éditeur de la contribution, qu'elle soit publiée dans une revue ou dans un ouvrage collectif, sans embargo.

# Le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ?

## Réécriture du mythe à l'époque contemporaine

**Résumé** – Prélude à la guerre de Troie, le sacrifice de la fille d'Agamemnon est absent des épopées homériques mais Euripide en fait le sujet d'*Iphigénie à Aulis*. Selon les versions du mythe, depuis l'Antiquité grecque, l'issue du sacrifice – acte difficile à penser et donc à représenter – est remise en question : l'histoire, loin d'être connue d'avance, se rejoue à chaque représentation, à chaque réécriture. Après avoir rappelé les enjeux politiques et religieux de ce mythe dans la société grecque, on s'interrogera sur l'actualité de l'épisode de la baie d'Aulis en étudiant quatre tragédies contemporaines : *Iphigénie ou le péché des dieux* (Michel Azama, 1991), *Iphigénie* (Tiago Rodrigues, 2015), *Iphigénie en trichromie* (Michel Ouellette, 2006) et *Iphigénie* (Jean-René Lemoine, 2012). Ces tragédies reposent, selon des modalités différentes, inlassablement, la même question : le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ?



**I**MPATIENT de conduire l'armée grecque à Troie, Agamemnon doit sacrifier sa propre fille pour apaiser la colère d'Artémis. L'épisode, relaté dans les *Chants Cypriens*<sup>1</sup>, a inspiré les trois grands tragiques grecs, mais c'est Euripide qui lui a donné sa forme la plus originale dans une de ses dernières pièces, *Iphigénie à Aulis*<sup>2</sup>. Depuis l'Antiquité, on rejoue inlassablement le scénario de la baie d'Aulis, qu'on apprécie pour lui-même, parce que la geste des Atrides, qui fait partie du patrimoine littéraire occidental, nous est familière. On s'autorise çà et là à en modifier le récit et on l'enrichit de nouvelles significations, au gré des relectures ou des réécritures. Intégrée

---

1 Cette épopée perdue, du VII<sup>e</sup> ou VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., relate des faits antérieurs à la guerre de Troie. Iphigénie n'est pas mentionnée par Homère.

2 Voir Jouan, François, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 257-298. L'*Iphigénie* d'Eschyle comme celle de Sophocle sont perdues, mais l'épisode d'Aulis est évoqué dans d'autres tragédies (*Agamemnon* d'Eschyle, *Électre* de Sophocle, *Iphigénie en Tauride* d'Euripide). Nous citerons la traduction de François Jouan : Euripide, *Iphigénie à Aulis*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

à d'autres récits, la référence mythologique sert parfois simplement de révélateur, par analogie.

Le titre de *Iphigénie* de Teresa de la Parra, publiée en 1924, repose sur un jeu étymologique avec le prénom de l'héroïne, Maria Eugenia, qui est « bien née<sup>3</sup> ». Cette jeune fille de la bonne société vénézuélienne élevée à Paris dans un pensionnat retourne vivre chez sa grand-mère maternelle à Caracas après le décès de son père. Pas d'Agamemnon pour sacrifier sa fille mais, pire encore, le clan familial et le poids des conventions sociales. Orpheline et ruinée, n'ayant pour capital que sa jeunesse et sa beauté, Maria Eugenia n'a d'autre perspective que le mariage pour retrouver sa place dans la société. Le choix qu'elle doit faire entre un amour idéal, un peu fantasmé, et un mariage de raison avec un notable rétrograde donne à la fin de ce roman d'apprentissage au féminin, écrit sur le mode du journal intime, des accents de tragédie.

Le mystère de l'allusion mythologique est entretenu par la récurrence du mot « sacrifice » et rappelé dans le titre de la troisième partie (« Vers le port d'Aulis »). Il se dévoile à la dernière page, dans une métaphore filée :

Oui, comme dans la tragédie antique, je suis Iphigénie : naviguant, nous sommes en pleins vents contraires, et pour sauver ce bateau du monde qui, piloté par je ne sais qui, avance pour assouvir ses haines je ne sais où, il faut que je livre en holocauste mon corps docile d'esclave marqué par le fer rouge de nombreux siècles d'esclavage<sup>4</sup>.

La jeune fille fait ici référence à la condition féminine soumise aux lois du mariage avant de désigner la « divinité terrible et ancestrale » qui réclame ce sacrifice : « Monstre sacré à huit têtes qui se nomment : société, famille, honneur, religion, morale, devoir, conventions, principes<sup>5</sup> ». Elle prononce ces mots devant sa robe de mariée, vêtement sacrificiel. Dans tout le roman, les motifs récurrents du soin du corps, du maquillage, de la parure et du parfum caractérisent le personnage dans sa frivolité et son élégance toute parisienne. Cet art de la toilette mis au service de la recherche d'un parti devient de

---

3 Parra, Teresa de la, *Iphigénie*, Coleman, Yves (trad.), Paris, Indigo (éditions UNESCO), 1995.

4 *Ibid.*, p. 437.

5 *Ibid.*

manière ambivalente l'instrument de l'aliénation qui s'annonce dans le mariage, jusqu'aux apprêts dont s'orne la mariée. L'héroïne de ce roman féministe aspire à la liberté et à l'indépendance auxquelles elle a goûté à Paris, lieu de l'émancipation féminine, mais finit par y renoncer, dans un élan exalté qu'elle ne maîtrise pas elle-même et qui ne fait que cacher sa résignation devant les conventions sociales. Tout en se revendiquant d'Iphigénie, elle renverse quelque peu les perspectives en confondant d'elle-même mariage et sacrifice.

Quelque soixante plus tard, en 1985, Ismail Kadaré donne à *La fille d'Agamemnon* les traits de Suzana. Fille d'un dignitaire du régime albanais pressenti pour succéder au dictateur en place, celle-ci rompt avec le narrateur afin de ne pas nuire à la carrière de son père<sup>6</sup>. Le jeune homme a explicitement recours au mythe d'Iphigénie comme grille de lecture pour comprendre ce qui lui arrive. À sa grande surprise, car il n'est pas un ami du régime, il reçoit une place en tribune officielle pour assister aux fêtes du Premier mai, dont le cérémonial, mise en scène dérisoire et vide de sens, est comparé au sacrifice antique<sup>7</sup>. Le roman accompagne les pensées de cet homme perdu au milieu de la foule en liesse, prétexte pour évoquer, au gré des personnes rencontrées en chemin, des citoyens réellement sacrifiés au nom du régime. La pensée du narrateur se précise à la fin de l'ouvrage quand il comprend que Staline, tel Agamemnon, a sacrifié son fils en l'envoyant à la guerre par un « cynique calcul de tyran », afin de s'autoriser de son exemple pour sacrifier d'autres citoyens<sup>8</sup>. La banalité de la rupture amoureuse cache en définitive un « meurtre symbolique<sup>9</sup> » : le sacrifice, non pas spectaculaire ni sanglant, mais insidieux, auquel consent Suzana, c'est celui de l'insouciance de la jeunesse sous la dictature, de la liberté de vivre et d'aimer, et le roman se termine

---

6 Kadaré, Ismail, *La Fille d'Agamemnon*, in *Œuvres*, t. 12, Papavrami, Tedi (trad.), Paris, Fayard, 2004, p. 9-102.

7 « Je ne parvenais pas à oublier les lectures que j'avais faites ces derniers jours à propos du sacrifice de la fille d'Agamemnon. Le brouhaha de fête qui m'entourait, la fanfare, les rouges calicots constellés de slogans, au lieu de m'en éloigner m'y replongeaient un peu plus. » (*Ibid.*, p. 65).

8 « Iakov, paix à son âme, avait été sacrifié non pas afin de subir le même sort que n'importe quel autre soldat russe, ainsi que l'avait prétendu le dictateur, mais afin de conférer à ce dernier le droit d'exiger la mort de n'importe qui. De même qu'Iphigénie avait donné à Agamemnon le droit de déclencher la boucherie... » (*Ibid.*, p. 98-99).

9 Kerviler, Julien de, « Iphigénie à Tirana » (<https://eduscol.education.fr/odysseum/iphigenie-tirana>, 15 oct. 2019).

sur ces mots : « La guerre de Troie a commencé. / Plus rien ne s'oppose au dessèchement de la vie<sup>10</sup> ».

Dans ces deux romans, la quête du sens crée une dynamique car la référence mythologique est une énigme demandant à être explicitée et une clef de lecture par analogie, pour une interprétation sociale ou politique. Dans *Iphigénie à Aulis* comme dans ses réécritures modernes ou contemporaines, il suffit que le nom d'Iphigénie surgisse pour qu'on se demande si elle va mourir et pourquoi elle meurt. Issu d'une double tradition épique et tragique, l'épisode d'Aulis a connu une heureuse fortune dans les arts scéniques, tragédie ou opéra, sans parler des arts visuels<sup>11</sup>. La survie du mythe au théâtre procède à la fois de la traduction, de la mise en scène et de la création de nouvelles tragédies. La réécriture d'Euripide par Jean Racine<sup>12</sup> en constitue un chaînon essentiel car chaque mise en scène de l'une ou l'autre tragédie est une nouvelle lecture. Le mythe a continué à s'écrire et à se renouveler dans la création dramatique contemporaine des trente dernières années. Ainsi, les formes s'engendrent pour perpétuer le mythe, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, et, toujours, le spectateur est amené à se demander si l'inconcevable – porteur de sens et porteur de dynamique dramaturgique – va advenir. Le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ?

---

10 Kadaré, Ismail, *La Fille d'Agamemnon*, *op. cit.*, p. 102.

11 Voir Gliksohn, Jean-Michel, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris, PUF, 1985.

12 Racine, Jean, *Iphigénie*, *Œuvres complètes, I, Théâtre, poésie*, Forestier, Georges (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

## Les enjeux du sacrifice dans *Iphigénie à Aulis*

Un père qui sacrifie son enfant à une divinité : le schéma mythique n'est pas unique, mais il revêt une certaine complexité et des enjeux propres dans l'histoire d'Iphigénie<sup>13</sup>.

### Le sacrifice d'Iphigénie et le culte d'Artémis : mythe et religion

Iphigénie serait la figure d'une divinité primitive présente en Grèce avant l'arrivée des Indo-Européens<sup>14</sup>. Symboliquement, son sacrifice raconterait le processus selon lequel, dans les temps anciens, cette divinité aurait cédé la place à Artémis qui avait les mêmes attributions de fertilité et de fécondité<sup>15</sup>. L'immolation périodique d'un animal sacré à Artémis reproduirait ce scénario.

Du temps d'Euripide, des jeunes filles rendaient un culte à Artémis dans le sanctuaire de Brauron en pratiquant l'*arkteia*, rite initiatique de passage de l'adolescence à l'âge adulte consistant à « faire l'ourse » (*arkteusai*) : « elles miment la mort métaphorique de l'*arktos* (ourse) et se préparent à leur entrée dans la société sous leur nouveau statut de femme, future épouse et mère<sup>16</sup> ». Deux récits étiologiques concurrents expliquent l'origine de ce rite, selon un schéma structurel typique : « meurtre – punition (= miasme) – expiation (= remède) – légitimation d'une pratique rituelle<sup>17</sup> ». L'une de ces versions est le récit d'Aulis, déplacé à Brauron, qui se trouvait au bord de la mer dans les temps anciens. Dans l'autre version, une ourse sacrée du temple de Brauron, qui a blessé une fillette en jouant, est tuée par les frères

---

13 Voir par exemple dans la Bible Abraham et Isaac (Gn 22, 1-12) et la fille de Jephthé (Jg 11, 29-40).

14 Voir Séchan, Louis, « Le sacrifice d'Iphigénie », *Revue des études grecques*, vol. 44, n° 208, 1931, p. 368-426 ([doi:10.3406/reg.1931.7038](https://doi.org/10.3406/reg.1931.7038)).

15 Cette caractéristique de la déesse est mise en valeur dans le modèle statuaire de l'Artémis d'Éphèse.

16 Viscardi, Giuseppina Paola, « La consécration des jeunes filles à Artémis et le retour d'Iphigénie de la Tauride à Brauron », in Dubel, Sandrine et Montandon, Alain (dir.), *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, Clermont-Ferrand, PU Blaise-Pascal, 2012, p. 287-298, ici p. 288. Voir aussi Brulé, Pierre, *La fille d'Athènes, la religion des filles à Athènes à l'époque classique : mythes, cultes et société*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 179-186.

17 Viscardi, Giuseppina Paola, art. cit., p. 288.

de celle-ci. Artémis envoie une épidémie à la communauté. En expiation de la mort de l'ourse, l'oracle prescrit l'*arkteia* qui devient alors rituelle. La tradition suivie par Euripide stipule qu'Iphigénie, sauvée par Artémis à Aulis, devient sa prêtresse en Tauride avant de revenir en Grèce avec son frère Oreste : prêtresse d'Artémis à Brauron, elle doit être l'objet d'un culte héroïque après sa mort, avec l'offrande des vêtements des jeunes femmes mortes en accouchant<sup>18</sup>.

Dans *Iphigénie à Aulis*, Euripide joue continuellement sur les similarités entre le sacrifice rituel et la cérémonie de mariage (paniers, guirlandes, musique, autel, fête, procession) et il consacre un chant du Chœur aux noces de Thétis et de Pélée. Le prétexte du mariage avec Achille est donc essentiel. Il fait l'objet de plusieurs variantes dans la tradition : l'union était décidée auparavant ou non, Achille est complice ou non, les deux jeunes gens sont amoureux ou non, le rôle d'Ulysse comme instigateur de la ruse est mis en exergue ou non, Clytemnestre est informée du rôle qu'on lui fait jouer ou le découvre *a posteriori*. Le mariage étant un rite de passage, Euripide entretient la confusion entre ces formes de séparation que sont le mariage, la consécration à une divinité et la mort. Dans la superbe scène des retrouvailles entre Agamemnon et Iphigénie, les mots à double entente disent la séparation à venir<sup>19</sup>. Iphigénie elle-même mêle plus tard les deux thèmes : « J'offre ma personne à la Grèce. Immolez-la, allez détruire Ilion. Voilà le monument qui perpétuera ma mémoire, voilà mes enfants, mon hymen et ma gloire<sup>20</sup>. »

## Le sens du sacrifice

Le sacrifice d'Iphigénie est diversement interprété dans la tradition. Intégré dans un récit, sans nécessairement de lien avec le cycle troyen, il peut avoir une valeur expiatoire. Selon le thème populaire du vœu imprudent, Agamemnon a promis d'offrir à la déesse de la fertilité et de la fécondité « le plus beau produit de l'année », sans comprendre que ces beaux fruits désignaient la jeune Iphigénie<sup>21</sup>.

---

18 Voir Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 1462-1467.

19 Voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 640-673.

20 *Ibid.*, v. 1398-1399.

21 De même, Atrée avait fait à Artémis le vœu imprudent – non exaucé – de lui offrir le plus bel agneau de son troupeau. Dans la Bible, l'épisode de la fille



Selon un autre scénario, impliquant cette fois-ci Artémis chasseusesse, Agamemnon a fait preuve d'*hybris* en prétendant être plus adroit qu'elle à la chasse (*Chants Cypriens* ; Sophocle, *Électre*) et a en outre commis un sacrilège en tuant une biche dans un bois consacré à la déesse. Dans la perspective de l'expédition contre Troie, le sacrifice d'Iphigénie peut être propitiatoire : la déesse demande une contrepartie pour la ruine de Troie à venir (Eschyle, *Agamemnon*). Les peuples primitifs procédaient en effet à des sacrifices humains de consécration réels ou imaginés pour le succès d'une expédition.

*Iphigénie à Aulis* a été portée sur la scène en 405, un an après la mort d'Euripide, au sein d'une trilogie qui comportait également *Les Bacchantes*. Le sujet est débattu, mais on interprète ces deux pièces comme une critique de la religion par le vieux poète. Euripide ne donne pas la cause du sacrifice fait à la déesse, se contentant de mentionner le calme qui règne dans la baie d'Aulis<sup>22</sup> et l'armée qui presse Agamemnon, impatiente de combattre à Troie. Cela laisse à penser qu'il serait plutôt propitiatoire et le rend aussi plus arbitraire. Euripide met en valeur la dimension politique et donne à sa pièce des accents patriotiques. Le sacrifice à la cause panhellénique auquel consent Iphigénie reçoit un écho évident auprès des contemporains du poète, en pleine guerre du Péloponnèse qui oppose les cités grecques entre elles. L'enjeu politique est au cœur du dilemme moral qui s'empare d'Agamemnon, dont l'orgueil et l'ambition personnelle sont liés à son rôle de chef de la coalition des Grecs.

## Le sacrifice en débat

Du point de vue de l'écriture dramatique, le sacrifice d'Iphigénie constitue un point de fuite vers lequel converge l'action théâtrale. L'inéluctable est en marche et pourtant les forces en présence cherchent à l'éviter à tout prix. Le sacrifice s'entend d'abord comme l'acte auquel Agamemnon doit se résoudre, pris dans un dilemme cornélien avant l'heure, entre sentiments personnels et impératifs politiques et militaires. La pièce commence *in medias res* : le roi

---

de Jephté est encore un cas de vœu imprudent (Jg 11, 29-40).

<sup>22</sup> Dans d'autres versions, c'est au contraire une tempête qui empêche la navigation.

a fait venir sa fille à Aulis et pourtant il hésite<sup>23</sup>. L'intrigue n'inclut pas l'interprétation de l'oracle : ni le devin Calchas ni l'industriel Ulysse ne sont des personnages de la pièce<sup>24</sup>. Dans le dialogue entre Agamemnon et un Vieillard qui forme le prologue, le roi confie à ce dernier une lettre pour Clytemnestre annulant sa demande de faire venir Iphigénie à Aulis. Après la *parodos*, le premier épisode confronte Agamemnon et Ménélas, qui a intercepté la lettre. Ce dernier s'empare contre son frère puis comprend ses raisons, mais c'est alors Agamemnon qui se préoccupe de la réaction de l'armée. Clytemnestre et Iphigénie sont annoncées dans le camp des Grecs. Le deuxième épisode est construit autour de la confrontation entre le père et la fille, en présence de Clytemnestre. Agamemnon est absent du troisième épisode : Achille y apprend les projets de mariage le concernant et accepte de prendre la défense d'Iphigénie. Le roi revient au quatrième épisode où il affronte la colère de Clytemnestre et les supplications d'Iphigénie puis à la toute fin de l'*exodos* après que le messager a fait à Clytemnestre le récit du sacrifice.

La progression de l'intrigue se lit aussi dans les passages du Chœur, formé de jeunes femmes de Chalcis, port d'Aulis. Le Chœur chante les héros grecs présents à Aulis (*parodos*), il dénonce les dangers de l'amour (premier *stasimon*), évoque la guerre de Troie (deuxième *stasimon*) et célèbre les noces de Thétis et Pélée (troisième *stasimon*), s'apitoyant sur le sort d'Iphigénie, dont il chante l'héroïsme dans le *kommos*, où il se joint à elle pour prier Artémis.

Agamemnon se fait dès le prologue un opposant à son propre projet. Les personnages qui lui donnent la réplique (Le Vieillard, Ménélas, Clytemnestre) – notamment dans les scènes d'affrontement (*agôn*) –, servent de révélateurs à son conflit intérieur, par les intérêts qu'ils représentent (sort d'Hélène et parti de la guerre pour Ménélas,

---

23 Comme toute tragédie grecque, la pièce est construite sur l'alternance de passages parlés entre les acteurs (épisodes) et de passages chantés et dansés par le Chœur (*stasimon*, au pluriel *stasima*), qui se distinguent par le type de vers employés : prologue parlé (v. 1-163) ; *parodos* ou chant d'entrée du Chœur (v. 164-302) ; premier épisode (v. 303-542) ; premier *stasimon* (v. 543-589) ; deuxième épisode (v. 590-750) ; deuxième *stasimon* (v. 751-800) ; troisième épisode (v. 801-1035) ; troisième *stasimon* (v. 1036-1097) ; quatrième épisode (v. 1098-1466) ; *kommos* ou dialogue chanté entre un personnage et le Chœur (v. 1467-1530) ; *exodos*, dernière scène se terminant par la sortie du Chœur proprement dite (v. 1531-1629).

24 Dans la tragédie grecque, il n'y a pas plus de trois acteurs sur scène en même temps, ce qui limite le nombre de personnages.

colère et douleur maternelles de Clytemnestre, double parental du roi), leur fermeté (Clytemnestre) ou leurs hésitations (Ménélas). La touchante complicité du roi avec sa fille permet de mesurer le prix du sacrifice qui lui est demandé. Agamemnon ne rencontre pas sur scène le vaillant Achille, qui se rebelle contre le rôle qu'on veut lui faire jouer et s'oppose à sa décision, même s'il finit par prendre part au sacrifice<sup>25</sup>. Et finalement rien ne sort de ces débats : c'est hors scène qu'Agamemnon prend sa décision. Plus que jamais, la tragédie est une lutte sans issue de la part de personnages soumis à la volonté implacable de la divinité. Pourtant, il est un personnage qui éprouve sa liberté.

À la fin de la tragédie il s'opère un transfert de la question vers le consentement de la victime. La tradition grecque la plus ancienne (*Chants Cypriens*, Eschyle, Sophocle) fait d'Iphigénie une victime contrainte. C'est une originalité d'Euripide que de la faire accéder au statut d'héroïne par son libre consentement au destin qu'on lui impose. Iphigénie intervient en trois moments décisifs, qui dessinent les contours de son avènement à l'héroïsme : l'innocence charmante de la jeune fille toute à la joie des retrouvailles avec son père (deuxième épisode, v. 631-685), la supplication d'un être qui ne veut pas mourir (quatrième épisode, v. 1211-1252), la détermination d'une héroïne qui se sacrifie au service de la cause panhellénique (quatrième épisode, v. 1368-1401, suivi du *kommos*, v. 1467-1530). La rapidité de son revirement, qui a semblé invraisemblable à Aristote<sup>26</sup>, rejoint pourtant la véritable définition de l'héroïsme antique : le sacrifice n'a de prix que si on tient à la vie<sup>27</sup>. L'acte d'Iphigénie est plein de noblesse, elle console sa mère et ne nourrit pas de ressentiment contre son père. Elle va à la mort avec une dignité exemplaire, ce qui fait d'elle un modèle pour les martyres chrétiennes<sup>28</sup>.

---

25 C'est sans doute le même acteur qui jouait les deux rôles.

26 Aristote, *Poétique*, 15, 1454 a.

27 « Mon rameau de suppliante, c'est ce corps que je presse contre ton genou et que ma mère a mis au monde pour toi. Ne me fais pas périr avant l'heure : il est doux de contempler la lumière. Ne me force pas à voir le monde souterrain » (Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 1216-1219).

28 Freyburger-Galland, Marie-Laure, « Le sacrifice d'Iphigénie : métamorphoses d'un mythe », in Schnyder, Peter (dir.), *Métamorphoses du mythe : réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Paris, Orizons, 2008, p. 379-391.

## L'acte sacrificiel : le récit du messager dans l'*exodos*<sup>29</sup>

La tradition littéraire et iconographique est divisée sur le consentement d'Iphigénie. Jean-Michel Croisille, en étudiant la fortune du mythe à l'époque romaine, dégage deux modèles : Iphigénie contrainte et Agamemnon sacrificateur, ou Iphigénie consentante et Agamemnon voilé<sup>30</sup>. Si la victime physique est toujours Iphigénie, la situation s'inverse d'un point de vue moral : quand la jeune fille assume pleinement son sort, le père manifeste sa vulnérabilité.

Cet acte sacrificiel heurte la conscience : il est impossible à concevoir, à dire et donc à représenter. Euripide le met à distance pour le spectateur en ayant recours à un récit de messager, procédé d'écriture qu'il maîtrise admirablement. L'acte a donc lieu hors scène. Agamemnon ne peut regarder ce spectacle insoutenable :

Quand le roi Agamemnon aperçut sa fille qui, marchant au supplice, pénétrait dans le bois, il poussa un gémissement. Détournant la tête, il versait des larmes, le manteau tendu devant les yeux<sup>31</sup>.

Le motif de l'Agamemnon voilé apparaît aussi sur un tableau de Timanthe, peint à la même époque, sans que l'on sache lequel, du peintre ou du dramaturge, a inspiré l'autre. Le peintre a représenté Iphigénie debout, face à Calchas qui porte la main à sa chevelure pour la couronner ou lui couper une boucle de cheveux. Agamemnon, voilé, leur tourne le dos<sup>32</sup>.

Le dénouement n'est pas fixé par la tradition : dans certaines versions, Iphigénie est réellement sacrifiée ou les Grecs croient qu'il en est ainsi. Euripide fait le choix de sauver son héroïne, en ayant recours au merveilleux.

Soudain un prodige se manifeste à nos yeux : chacun avait entendu distinctement résonner le coup, mais on ne voyait pas en quel endroit de la terre la jeune fille avait disparu. Le prêtre pousse alors

---

29 L'authenticité de l'*exodos* est remise en question.

30 Croisille, Jean-Michel, « Le sacrifice d'Iphigénie dans l'art romain et la littérature latine », *Latomus*, vol. 22, n° 2, 1963, p. 209-225 (<https://www.jstor.org/stable/41522540>).

31 Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 1547-1550.

32 Le tableau de Timanthe a disparu, mais on peut s'en faire une idée d'après un relief conservé au musée des Offices, copie romaine d'un original du IV<sup>e</sup> siècle.

un cri et toute l'armée lui fait écho, à la vue d'un miracle inouï, œuvre de quelque divinité, devant lequel on ne pouvait même en croire ses yeux : une biche palpitante gisait sur le sol, d'une taille immense et d'une admirable beauté. Son sang ruisselait à flots sur l'autel de la déesse<sup>33</sup>.

Dans la célèbre fresque de Pompéi qui représente Iphigénie emportée pour le sacrifice<sup>34</sup>, la biche d'Artémis qui figure en arrière-plan suggère le dénouement heureux d'Euripide : ce qu'Agamemnon voilé refuse de voir n'aura pas lieu.

Comme l'a montré Emmanuelle Hénin, qui interroge les liens entre théâtre et peinture, le motif du voile de Timanthe permet de penser « les limites de la représentation<sup>35</sup> ». Comment dire ce qu'on ne peut pas dire, montrer ce qu'on ne peut pas montrer ? La question se conçoit à plusieurs niveaux : technique (capacité de l'artiste à représenter la douleur infinie), moral (légitimité de la représentation d'une douleur indicible), rhétorique (cacher le désarroi du père pour mieux le montrer). Racine, pour éviter le merveilleux tout en sauvant Iphigénie, a puisé dans la tradition mythologique le personnage d'Ériphile, fille d'Hélène et de Thésée, autre Iphigénie dont il fait la rivale amoureuse de la jeune fille.

## Le sacrifice aura-t-il lieu ? Représenter *Iphigénie* aujourd'hui

Miracle du spectacle vivant, le suspense du sacrifice se joue à chaque représentation de *Iphigénie* d'Euripide, de celle de Racine, ou de quelque autre dramaturge. Chaque soir, un spectateur se demande : le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ? Le drame se répète, et c'est la survie du mythe, mis au goût du jour par le metteur en scène qui fait résonner le texte avec son époque.

---

33 Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 1577-1589.

34 *Le sacrifice d'Iphigénie* (Pompéi, Maison du Poète tragique), Naples, Musée national archéologique.

35 Hénin, Emmanuelle, « Iphigénie ou la représentation voilée », *Studiolo*, n° 3, 2005, p. 95-132.

## Mettre en scène *Iphigénie*

À l'automne 1990, Ariane Mnouchkine donnait une actualité aux « Atrides », dans une mise en scène magistrale d'*Iphigénie à Aulis* jointe aux trois pièces constituant l'*Orestie* d'Eschyle<sup>36</sup>. Elle produisait un spectacle total, étourdissant et envoûtant, qui, sans viser la reconstitution, retrouvait l'esprit du théâtre grec par un travail sur les costumes et les maquillages – proche des masques de tragédie –, la danse, la musique. Hélène Cixous mettait alors en exergue le rôle du Chœur antique et « la communion des douleurs » qui parvient à toucher les spectateurs, au-delà du temps : éternité du mythe<sup>37</sup>.

Toute mise en scène engage autant l'œuvre elle-même que l'époque qui la reçoit. La pandémie de coronavirus qui s'est propagée à partir de l'automne 2019 a modifié notre réception des textes antiques : les fléaux envoyés par les dieux de la mythologie nous semblent moins abstraits. Stéphane Braunschweig en témoigne, qui a mis en scène la tragédie de Racine au théâtre de l'Odéon à l'automne 2020 :

Alors quand le monde s'est brutalement mis à l'arrêt, une fois passé l'effet de sidération, j'ai repensé à l'armée grecque clouée sur place dans le port d'Aulis parce que les vents sont brutalement tombés. Et quand je sortais dans les rues de Paris désertes, figées dans un silence irréel, c'est une mer d'huile méditerranéenne qui m'apparaissait. Cette vision des grandes puissances de la planète arrêtées dans leur marche toute tracée vers le profit infini et la conquête économique ne cessait de me ramener à la Grèce d'Agamemnon, Ulysse et Ménélas. Les plus puissants chefs du monde antique réduits à l'impuissance<sup>38</sup> !

S'il retrouve la situation antique de désarroi face au fléau, il en déplace les enjeux sur le terrain politique et économique, interrogeant

---

36 *Iphigénie à Aulis* fut créée le 16 novembre 1990 à la Cartoucherie de Vincennes. De nouvelles traductions ont été élaborées à l'occasion de cet événement théâtral par Jean et Mayotte Bollack (*Iphigénie à Aulis*), Ariane Mnouchkine (*Agamemnon* et *Les Choéphores*), et Hélène Cixous (*Les Euménides*).

37 Cixous, Hélène, « La Communion des douleurs », in *Les Atrides I : Iphigénie à Aulis et Agamemnon*, Théâtre du Soleil, 1992 (<https://www.theatre-du-soleil.fr/de/a-lire/la-communion-des-douleurs-4023>).

38 Braunschweig, Stéphane, « Iphigénie ou le monde à l'arrêt » (<https://www.theatre-odeon.eu/fr/iphigenie-ou-le-monde-a-larret>).

la société contemporaine au prisme d'Agamemnon. Il reformule ainsi l'enjeu de la pièce de Racine : « que sommes-nous prêts à sacrifier de plus cher pour assouvir nos désirs ? » et souligne la « contradiction tragique » résidant dans le fait de devoir arbitrer entre les priorités économiques et sanitaires. Il tire enfin du dénouement inventé par Racine une morale pour aujourd'hui :

[...] il semble nous dire que si on arrive à déplacer le sacrifice de ce qui nous est le plus cher vers ce qui nous est le moins cher, l'étrangère de la pièce par exemple, alors tout peut repartir « comme si de rien n'était ». Mais personne n'est dupe<sup>39</sup>.

Il invite alors les spectateurs et ses contemporains à « l'urgence de repartir autrement », faisant de sa mise en scène un message politique. Si le mythe résonne encore et toujours à notre époque, invitation à mettre en scène les pièces du répertoire pour en renouveler la lecture et en interroger le sens, la création contemporaine s'est elle aussi emparée de l'histoire d'Iphigénie dans des formes d'écriture théâtrale qui s'écartent du modèle antique et du modèle classique.

### Une *Iphigénie* pour la jeunesse : Michel Azama (1990)

Dramaturge et écrivain français né en 1947, Michel Azama revendique son originalité : « Je n'ai pas écrit une énième version d'Euripide, mais un texte pour la jeunesse d'aujourd'hui...<sup>40</sup> ». *Iphigénie ou le péché des dieux* est en effet une pièce de commande composée en 1990 pour des élèves de seconde du lycée Lakanal de Sceaux<sup>41</sup>. La tragédie s'ouvre sur une scène parodique qui évoque à la fois Aristophane et Homère : l'assemblée des dieux, présidée par Kronos, débat de la légitimité du sacrifice demandé par Artémis. Dans le contexte de la guerre du Golfe, l'auteur tourne ainsi d'emblée les dieux en dérision et dénonce l'arbitraire de la guerre pour laquelle on sacrifie la jeunesse :

---

39 *Ibid.*

40 Azama, Michel, *Iphigénie ou Le péché des dieux*, Paris, Éd. théâtrales, 1991, « introduction » n.p. Le texte a été réimprimé plusieurs fois (1996, 2003, 2011).

41 Produite pour un atelier artistique, la pièce a été créée au théâtre des Gémeaux par Jean-Claude Gal le 29 mai 1991. Valérie Zipper l'a mise en scène en 2016 avec la compagnie du Chien Jaune à Lyon.

« chaque jour dans un lieu du monde s’accomplit le sacrifice de milliers d’Iphigénie<sup>42</sup> ». En 2016, Valérie Zipper a trouvé à ce texte d’autres échos dans l’actualité économique (dénonciation des puissances financières) et politique (Printemps arabe et guerre civile syrienne)<sup>43</sup>.

Héritage de la tragédie grecque, la plupart des scènes – sauf le débat initial – réunissent seulement deux ou trois personnages. Dix-huit scènes se succèdent selon trois mouvements : prélude (sc. 1-3), préparatifs de mariage (sc. 4-12), mort (sc. 13-18). La progression est brisée par les interventions du Chœur, qui passe par toute une gamme d’expressions, attente (sc. 2), joie (*kommos* de la sc. 4), allégresse (sc. 7), lamentation funèbre (sc. 9), chant plaintif (sc. 14), et qui ponctue le dernier monologue d’Iphigénie (sc. 17).

Après l’assemblée des dieux, le devin Tirésias, sous les traits d’un jeune berger, est chargé de porter la nouvelle aux Grecs : « Cette nuit d’été attend une mort innocente<sup>44</sup> » (sc. 3). La future victime est au premier plan : Iphigénie partage avec le Chœur un chant de joie puis, une fois seule, converse avec son image dans le miroir (sc. 4). Artémis, qui a pris son apparence, la rassure sur sa beauté et sa jeunesse mais la scène se termine sur une didascalie inquiétante : « *La déesse dans le miroir se met à chanter et à danser. / Iphigénie est pétrifiée*<sup>45</sup>. » Troublée (« Un dieu a traversé ma tête en rêve<sup>46</sup> »), elle se confie alors à sa sœur Électre (sc. 5). Un rêve de Tirésias réunit Achille et le spectre de Patrocle, scène d’anticipation qui laisse présager le coût humain de la guerre (sc. 6). Après les retrouvailles ambiguës du père et de la fille (sc. 8), une « scène d’amour » (*sic*) réunit Achille et Iphigénie, qui se montre plus confiante et résolue que le jeune homme (sc. 10). Clytemnestre surgit pour invectiver Agamemnon (« Assassin ! », sc. 11) puis, au cours d’une scène intimiste entre mère et fille, sur laquelle plane encore l’ambiguïté entre le mariage et le sacrifice, elle finit par lui annoncer : « ils vont t’assassiner sur un autel<sup>47</sup> » (sc. 12). Quand la voix d’Artémis se fait entendre, Iphigénie est saisie de peur face à l’inconnu et « l’énimé d’être morte<sup>48</sup> » (sc. 13). Une scène surnaturelle

---

42 Azama, Michel, *Iphigénie ou Le péché des dieux*, op. cit., « introduction », n.p.

43 Zipper, Valérie, « Note d’intentions » (<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Iphigenie-ou-le-peche-des-Dieux>).

44 Azama, Michel, *Iphigénie ou Le péché des dieux*, op. cit., p. 23.

45 *Ibid.*, p. 28.

46 *Ibid.*, p. 29.

47 *Ibid.*, p. 54.

48 *Ibid.*, p. 55.



réunit Le Trembleur (un dieu déguisé), Iphigénie et Achille, tous trois confrontés à la mort, en raison de l'âge, du sacrifice, du destin (sc. 15). Le projet de fuite des amoureux est empêché par le Chœur, qui rappelle l'inéluctable<sup>49</sup>. Iphigénie se montre alors résignée (sc. 16<sup>50</sup>). La scène du sacrifice prend la forme d'un long monologue de la jeune fille, ponctué par le Chœur, à la fin duquel Calchas intervient pour accomplir l'acte (sc. 17).

IPHIGÉNIE [...] Aucun martyr jamais ne sert à rien.  
Ne faites pas de moi  
une statue enterrée par les siècles.  
Faites de moi  
ce que je suis :  
morte pour la guerre pour le plaisir des dieux  
morte pour rien  
Et ma vie fut bien plus et bien moins qu'une vie.  
LE CHŒUR Assez.  
Assez de paroles.  
IPHIGÉNIE Mourir alors que la lumière est si douce<sup>51</sup>.

Iphigénie est donc résignée mais pas consentante. Elle ne fait pas preuve d'héroïsme, non plus qu'Achille, qui part combattre à Troie, fou de douleur et désespéré : « Une guerre pour la joie pour la folie pour la beauté du geste<sup>52</sup>. » (sc. 18). L'auteur n'évite pas la mort d'Iphigénie – nulle biche à l'horizon – pour mieux en dénoncer le scandale. Outre les dieux déconsidérés et le détail de l'intrigue, les réactions des personnages diffèrent d'Euripide, surtout Agamemnon, qui semble résigné d'emblée, Clytemnestre et Achille étant plus que jamais révoltés. Ménélas étant absent de la pièce, le parti de la guerre n'a pas de défenseur en titre. L'auteur met en valeur toutes les promesses de la jeunesse, à laquelle il s'adresse, en mettant au centre de l'action Iphigénie et Achille, couple amoureux et soudé.

---

49 « Les dieux n'ont que faire de tes menaces. / Iphigénie. / Ton malheur est si haut que tu touches le ciel. / Ce qui va survenir est la honte des dieux. », *Ibid.*, p. 63).

50 « Je vois déjà la barque et la rame. / Tout est prêt. / Tout me crie qu'on m'attend de l'autre côté. », *Ibid.*, p. 64.

51 *Ibid.*, p. 67.

52 *Ibid.*, p. 70.

## Euripide réinventé par Tiago Rodrigues (2015)

Metteur en scène et dramaturge né en 1977 à Lisbonne, Tiago Rodrigues a adapté la tragédie d'Euripide au Portugal en 2015, dans le cadre d'une trilogie, *Iphigénie*, *Agamemnon*, *Électre*<sup>53</sup>, en ayant pour projet de faire entendre le propos d'Euripide à ses contemporains :

Que ce langage nous permette aussi de communiquer avec la rue, la cité, le monde. La réécriture de ces trois tragédies grecques sont [*sic*] le résultat de cette recherche d'un vocabulaire commun, sans maître à penser, où les mots d'un autre âge étreignent ceux d'aujourd'hui, où l'attention portée à la parole des défunts est aussi vive que la volonté de s'adresser aux vivants. *Iphigénie*, *Agamemnon* et *Électre* sont écrites à une période de transformation, sur le plan intime et collectif. Notre tentative est celle d'un vivre ensemble, d'un théâtre qui garde ses portes et ses fenêtres ouvertes sur le monde<sup>54</sup>.

S'il donne à sa langue et à son propos des inflexions modernes, il reprend les personnages d'Euripide en y ajoutant Ulysse et réorganise la progression dramatique dans une succession de quinze scènes de longueur variable. Dans un prologue méta-poétique, le Chœur, constitué par les femmes d'Aulis, exhibe les codes du genre tragique : le spectateur va assister à un drame dont il connaît déjà l'issue. Pourtant, comme l'explique Anne Théron, les comédiens-personnages, qui rejouent la pièce en se fondant sur le souvenir qu'ils ont de l'histoire, espèrent – vainement – que le pire va être évité<sup>55</sup>. La question est donc toujours la même : le sacrifice d'Iphigénie aura-t-il lieu ?

Vous vous fiez à la tragédie  
Vous vous fiez à vos souvenirs de la tragédie  
Parce que nous pouvons nous fier à la tragédie  
Elle finit toujours mal

---

53 Rodrigues, Tiago, *Iphigénie*, *Agamemnon*, *Électre*, Resendes, Thomas (trad.), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2020. La pièce a été mise en scène par Anne Théron au festival d'Avignon en juillet 2022.

54 Rodrigues, Tiago, *Iphigénie*, *op. cit.*, « Avant-propos », non paginé.

55 Théron, Anne, « *Iphigénie*, Entretien », propos recueillis par Francis Cossu (<https://festival-avignon.com/fr/edition-2022/programmation/iphigenie-190898>).

Chaque fois que nous la commençons  
Nous savons que la tragédie va finir mal  
Et vous vous fiez à cela parce que vous vous souvenez  
Que les lumières, les étoffes, les corps, l'espace peuvent changer  
Que les détails, les mots, les sourires, les voix peuvent changer  
Mais la tragédie s'achève toujours : mal  
Ainsi, en confiance, nous commençons<sup>56</sup>.

Tiago Rodrigues associe cette interrogation au travail des personnages sur eux-mêmes<sup>57</sup>. Si le sacrifice est posé comme condition nécessaire au départ de l'armée pour Troie, les dieux et la religion sont mis à distance, ici aussi, comme l'exprime Agamemnon : « Les dieux sont des histoires que l'on raconte aux Grecs pour justifier ce qu'ils ne comprendraient pas autrement<sup>58</sup>. » Le procédé méta-poétique est à l'œuvre dans toute la pièce. Le processus de remémoration des personnages – avec ses oublis partiels – est exhibé. Dans de nombreuses didascalies internes, le Chœur décrit à l'avance les faits et gestes des personnages, à quoi s'ajoutent des interventions pour retarder le processus (« Pas encore »). Il se rappelle ce qu'ils ont dit ou fait, et qui se rejoue inévitablement – ou pas tout à fait –, ce qui incite le spectateur à se prêter lui aussi au jeu du souvenir.

Le monologue de la scène 2 a une fonction d'exposition : le Chœur rappelle l'absence de vent et l'origine de la guerre de Troie, comme le fait Agamemnon dans le premier épisode d'*Iphigénie à Aulis*. Les scènes 3 à 7 correspondent au prologue et au premier épisode d'Euripide, où se noue le revirement d'Agamemnon, avec la lettre d'abord confiée au Vieillard puis interceptée par Ménélas (sc. 3), l'affrontement entre Agamemnon et son frère (sc. 5), que le Chœur décrit par anticipation (sc. 4). L'arrivée de Clytemnestre (sc. 6) qui confie ses impressions au Chœur dans une courte scène remplace l'annonce de sa venue par un messenger. Le leitmotiv « Clytemnestre est arrivée » justifie le revirement de Ménélas dans la scène 7 qui met un terme à l'entretien des deux frères. La scène 8 correspond à l'épisode 2 : Agamemnon

---

<sup>56</sup> Rodrigues, Tiago, *Iphigénie*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>57</sup> « Chacun s'appuie sur ses propres souvenirs, à la recherche de soi-même, dans une tentative commune d'échapper à la fiction de la tragédie. En contestant leurs rôles, ils deviennent autres, face au vertige de leur émancipation. » (Théron, Anne, « *Iphigénie*, Entretien », *op. cit.*).

<sup>58</sup> Rodrigues, Tiago, *Iphigénie*, *op. cit.*, p. 26.

retrouve Clytemnestre et Iphigénie. Les scènes 9 à 12 couvrent le spectre de l'épisode 3, autour du personnage d'Achille. S'y insère un entretien entre Agamemnon et Ulysse, qui défend les intérêts de l'armée (sc. 10). Le Chœur danse sa colère dans un bref monologue, ce personnage collectif retrouvant ainsi sa fonction antique (sc. 12). Les scènes 13 et 14 correspondent à l'épisode 4 : après l'affrontement entre les deux époux, au cours duquel Clytemnestre laisse libre cours à sa colère (sc. 13), Iphigénie supplie son père puis se résigne, devant tous les acteurs réunis sur scène (sc. 14). Dans la scène 15, comme dans l'*exodos* d'Euripide, Clytemnestre et Agamemnon sont seuls face au récit du Messager. Iphigénie est sauvée *in extremis* par Artémis, mais l'intervention des dieux n'a plus la même saveur, et Clytemnestre de commenter : « Les dieux sont des fables qu'on nous raconte pour nous souvenir autrement de ce qui s'est réellement passé<sup>59</sup>. »

Si l'issue de la tragédie est la même, le sens de l'épisode d'Aulis est changé, notamment par le caractère des deux figures féminines, qui essaient de lutter contre l'inéluctable, Clytemnestre en incitant Agamemnon à renoncer à tout, à la guerre de Troie comme au pouvoir, Iphigénie en refusant l'héroïsme : « Ne me touchez pas. Ni maintenant, ni après. Ce corps est le mien. Plus rien ni personne ne peut me toucher. Je suis déjà morte. On m'a déjà oubliée. Ne racontez plus jamais mon histoire. Adieu<sup>60</sup>. » La seule façon d'éviter la répétition du tragique consiste à ne pas rejouer l'histoire, car l'issue ne peut en être changée.

Si Tiago Rodrigues revendique la réécriture alors que Michel Azama s'en défend, les deux projets se rejoignent sur plusieurs points, notamment dans le mode d'adaptation : une succession de scènes conduisant au sacrifice. D'autres réécritures innovent plus radicalement par rapport au modèle.

---

59 *Ibid.*, p. 65.

60 *Ibid.*, p. 63. Cité par Anne Théron, qui commente : « Elle veut mourir en femme libre. »

## Michel Ouellette, *Iphigénie en trichromie* (2006)

Dramaturge franco-ontarien né en 1961, Michel Ouellette a d'abord exploré dans son théâtre les questions de la langue et de l'identité<sup>61</sup>. *La Colère d'Achille* et *Iphigénie en trichromie*<sup>62</sup>, tragédie créée en 2006 par le théâtre du Nouvel-Ontario, marquent un tournant dans son œuvre, à laquelle il confère un caractère plus universel par la réécriture de mythes grecs. Si la première pièce est ancrée dans le monde moderne, le parti pris est plus radical pour *Iphigénie en trichromie*, qui se déroule à l'époque mycénienne : l'auteur s'est inspiré des légendes relatives au culte de Brauron, après avoir lu l'ouvrage de Pierre Brulé. C'est donc à la fois le même mythe et une autre histoire qui se jouent sur scène, dans une pièce construite en trois tableaux associés à une couleur primaire et appelés « plans », comme au cinéma. L'intrigue est très riche, plusieurs fils se tissant au cours d'un même « épisode », selon le vocabulaire de la tragédie grecque. D'inspiration féministe, la pièce repose sur le rapport de force entre Clytemnestre et Agamemnon, et sur le présupposé que l'on passe d'un schéma matriarcal (Agamemnon est l'époux de la reine) à l'avènement du patriarcat. Le devin Calchas joue un rôle important de conseiller d'Agamemnon, qu'il incite à affirmer son pouvoir face à Clytemnestre. Iphigénie, avec ses deux compagnes, Ériphyle (*sic*) et Halia, assure le culte d'Artémis dans un sanctuaire qui sert de décor aux tableaux rouge et jaune.

Le premier tableau, couleur de sang (« Premier plan : Rouge »), s'ouvre là où se terminait la tragédie de Racine, sur le sacrifice d'Ériphyle. Portant des ornements d'apparat appartenant à Iphigénie (une robe et un collier), celle-ci s'apprête à épouser Achille, mais Calchas lui enjoint de revêtir une peau d'ourse. Agamemnon procède au sacrifice en présence d'Achille et de Clytemnestre, voilée de noir. Il y a là un double détournement du motif du voile de Timanthe : expression du deuil, le voile ne cache pas le spectacle. À Agamemnon, embarrassé par la présence de sa femme, Calchas répond : « Elle doit voir. Tu poses ce geste pour la convaincre de ta suprématie<sup>63</sup>. » Mais

---

61 Hotte, Lucie, « Michel Ouellette : de l'écrivain engagé à l'engagement dans l'écriture », in Ouellette, Michel, *Iphigénie en trichromie, op. cit.*, p. 5-18.

62 Ouellette, Michel, *Iphigénie en trichromie*, suivi de *La Colère d'Achille*, Ottawa, Prise de parole, 2009.

63 *Ibid.*, p. 26.

Clytemnestre donne une autre valeur au port du voile, à la fin du tableau bleu : « Je porterai le voile pour que le fantôme de ma fille ne voie pas ma honte<sup>64</sup>. » Le lecteur sait d'après les didascalies que la victime est Ériphyle, mais Agamemnon l'ignore, tout comme le spectateur.

Le second tableau (« Arrière-Plan : Bleu ») a la couleur des « froides machinations politiques<sup>65</sup> ». Il se passe quelques jours auparavant, devant la tente de Clytemnestre. La reine de Mycènes, qui a prévu qu'Iphigénie lui succède, refuse à Agamemnon de la marier à Achille en vue d'une alliance politique (épisode 1). Agamemnon offre malgré tout sa fille en mariage à Achille, qui accepte aussitôt (ép. 2). On apprend qu'un homme a tué une ourse d'Artémis, ce qui explique l'absence de vent. Il faut donc un sacrifice pour apaiser la déesse. La question du choix de la victime se pose : on évoque plusieurs animaux sans se décider. Sans explication, Clytemnestre accepte le mariage d'Iphigénie (ép. 3). Quand on comprend qu'il faut une victime humaine (« le plus beau produit de l'année »), un enfant de sang royal, la reine propose Oreste sans état d'âme et Calchas persuade Agamemnon de sacrifier Iphigénie, acte qui lui permettra de prendre le pouvoir : « Tu seras le premier homme d'un nouveau monde. Tu es la nouvelle loi<sup>66</sup>. » L'épisode 4 se déroule symboliquement devant la tente d'Agamemnon. Achille et Clytemnestre s'opposent en vain à sa décision, Achille se résigne à partir à Troie et Clytemnestre exprime sa douleur de mère.

Le troisième tableau (« Plan intérieur : Jaune »), d'une couleur qui connote « la lumière de la révélation<sup>67</sup> », marque un léger retour en arrière, dans la matinée. Iphigénie, son arc à la main, raconte à Ériphyle et Halia qu'elle a rêvé qu'elle tuait une ourse, puis prétend avoir inventé cette histoire. Quand survient Clytemnestre, qui annonce que l'ourse a été tuée et qu'il faut expier la faute, Ériphyle lui raconte le rêve d'Iphigénie. Clytemnestre décide alors de marier sa fille pour la mettre sous la protection d'Aphrodite et lui apporte la robe et le collier. Iphigénie reçoit les confidences d'Halia, qui se

---

64 *Ibid.*, p. 74.

65 Hotte, Lucie, « Michel Ouellette : de l'écrivain engagé à l'engagement dans l'écriture », art. cit., p. 16.

66 Ouellette, Michel, *Iphigénie en trichromie*, op. cit., p. 65.

67 Hotte, Lucie, « Michel Ouellette : de l'écrivain engagé à l'engagement dans l'écriture », art. cit., p. 17.

révèle être Hélios, jeune homme travesti pour échapper à la guerre<sup>68</sup>. Agamemnon annonce à sa fille qu'elle sera la victime du sacrifice, ce qu'il lui présente comme un honneur.

Ag. Tu devrais être frère.

Iph. Je vais mourir pour du vent.

Ag. Tu seras sacrée. On établira un culte à ta mémoire. Tu seras immortelle comme les déesses.

Iph. Mais je veux vivre !

Ag. Vivre dans l'oubli, c'est mourir pour toujours. Courage, Iphigénie<sup>69</sup>.

Les perspectives offertes à Iphigénie dans la tradition suivie par Euripide ne séduisent pas l'héroïne de Michel Ouellette. Maîtresse de son destin, Iphigénie refuse à la fois le mariage et la mort et s'enfuit dans la forêt avec Hélios, pour vivre « sans déesses et sans dieux, sans lois<sup>70</sup> ». Elle renie donc à la fois la religion et la société. Entre temps, Ériphyle s'est emparée de ses ornements nuptiaux.

Le dernier tableau, très court, sans indication de couleur (« En plan ») est un retour à la scène initiale du sacrifice d'Ériphyle, que le spectateur est à même de comprendre désormais.

Le texte, écrit dans le cadre d'un travail de doctorat, n'était pas conçu pour la scène. C'est pourtant le plus riche du point de vue de l'écriture dramaturgique (dialogues, personnages, décors, objets théâtraux...). Le traitement de la temporalité est complexe : outre le double mouvement cyclique et rétrospectif, les tableaux bleu et jaune se chevauchent en partie. La confusion entre le mariage et le sacrifice n'existe en définitive que pour Ériphyle, victime secondaire, alors que la pièce a pour cadre le sanctuaire d'Artémis et les rites pré-nuptiaux qu'on y accomplit. Iphigénie est une jeune fille que l'on destine au mariage, mais l'enjeu matrimonial est politique, qu'il s'agisse de la succession de Clytemnestre comme reine ou de l'alliance avec Achille. Un autre élément essentiel de la pièce est le jeu de masques : outre Ériphyle et Iphigénie, la double identité d'Halia derrière laquelle

---

68 Comme nous l'a fait remarquer Laurence Beck-Chauvard, le personnage d'Halia use du même subterfuge qu'Achille qui se réfugie parmi les filles du roi Lycomède pour échapper à la guerre.

69 Ouellette, Michel, *Iphigénie en trichromie*, op. cit., p. 104.

70 *Ibid.*, p. 107.

se cache Hélios est emblématique de tous les enjeux de genre qui sont au cœur de cette tragédie, indéniablement remise au goût du jour.

### *L'Iphigénie* métaphysique de Jean-René Lemoine (2012)

Né en 1959 en Haïti, Jean-René Lemoine vit en France depuis 1989 où il pratique l'écriture dramatique et la mise en scène. Parmi ses sources d'inspiration, l'auteur revendique *Feux* de Marguerite Yourcenar. Le dispositif tragique d'*Iphigénie*<sup>71</sup>, pièce publiée en 2012 se résout en effet en un long monologue entrecoupé de silences. La pièce se passe à Mycènes, dans un paysage méditerranéen baigné de soleil. Iphigénie, adolescente tourmentée, laisse sa pensée errer librement au gré de ses souvenirs, la veille de sa mort. Comme le souligne Yan Cîret, « C'est à travers sa subjectivité sauvage, son effrayante omniscience visuelle, temporelle, qui lui donne accès à tous les temps de l'histoire que se déroule ce monologue ; oscillant entre Lamento de détresse et Magnificat du *Gloria Mundi*<sup>72</sup> ».

Les silences délimitent des séquences plus ou moins brèves au sein du monologue, paragraphes écrits dans une prose inspirée et puissante. Les trois premières séquences, suivies d'un noir indiqué en didascalie, forment un prélude. Suivent trente-sept séquences, jusqu'à une didascalie décisive : « *Elle pousse un cri libérateur, inhumain*<sup>73</sup> ». Dans le dernier mouvement, composé de six séquences, Iphigénie rend les armes, jusqu'au dernier mot : « Néant ».

Le prélude décrit le sacrifice, qui semble acquis d'emblée.

IPHIGÉNIE. – Il y aura beaucoup de monde. Je marcherai, droite. Mon père sera à la tribune d'honneur. Figé. Plongé dans ses pensées. Je le regarderai. Lui aussi me regardera. La mère se consumera de douleur dans ses appartements. J'entendrai ses cris pendant que je monterai, muette, au bûcher. Clytemnestre la folle hurlera sa douleur de mère prodigue et mes yeux fixeront pour la dernière fois le père qui

---

71 Lemoine, Jean-René, *Iphigénie*, suivi de *In memoriam*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012. La pièce a été créée en lecture radiophonique par Nathalie Richard sur France Culture le 21 mai 2012. Elle a reçu le prix Émile-Augier de l'Académie française en 2013.

72 Cîret, Yan, Postface, « Sur quelques héroïnes de gloire et de décombres. Réflexions sur la tragédie », in Lemoine, Jean-René, *Iphigénie*, op. cit., p. 58-59.

73 *Ibid.*, p. 35.



courbera la tête. Un homme fini, courbé dans sa douleur, incapable de dire : « Non. Assez. Arrêtez l'horreur. Le sacrifice. Je ne veux pas. Je refuse. »

*Silence.*

C'est un rêve, Iphigénie, rien qu'un rêve.

*Silence.*

Père, père, où es-tu ? Pourquoi m'as-tu abandonnée ?

*Noir*<sup>74</sup>.

Le suspense semble maintenu par l'emploi du futur et la mention du rêve qui annule l'image première, mais la citation biblique désigne la dernière nuit du Christ au jardin des Oliviers. Iphigénie évoque alors, dans le désordre, des souvenirs plus ou moins lointains de la vie familiale.

Chapelet d'images fixes et définitives, que mon père pourra égrener quand il se sentira triste et qu'il aura bu trop de liqueurs ; images qui feront sangloter Clytemnestre la mère et qu'Électre déchirera un jour, sans un mot, abandonnant les morceaux par terre, près de la cheminée sans feu, images lacérées de la petite Iphigénie, Iphigénie, qui volera libre dans l'univers comme les fragments d'une vitre éclatée par un cri<sup>75</sup>.

Réminiscences fragmentées d'une jeune fille en pleine santé (« Mais ils se souviendront de mon corps ? Ils se souviendront des muscles de la petite Iphigénie qui a trop joué, trop nagé dans la grande piscine du palais d'Agamemnon<sup>76</sup> ? »). Agamemnon alcoolique, Clytemnestre ayant déjà pris Égisthe pour amant (« C'est vers cette époque que l'odeur de soufre a commencé à flotter dans le ciel de Mycènes<sup>77</sup> »). Complicité avec Électre, adolescente rebelle, figure plus lointaine de Chrysothémis, enfant handicapée placée dans une institution. Oreste reste le petit frère.

De cette écriture poétique où l'antique se mêle au contemporain, toute temporalité abolie, surgissent des images traduisant le

---

74 *Ibid.*, p. 9.

75 *Ibid.*, p. 25.

76 *Ibid.*, p. 22.

77 *Ibid.*, p. 30.

désarroi de la jeune fille, qui ne tient pas uniquement au sacrifice mythologique :

Les blocs de granit se détachent en moi et tombent comme des montagnes entières tombent dans la mer. Et se désagrègent. Des pans entiers qui vont se briser dans l'écume. Et cela des heures durant. Des nuits. Profondes<sup>78</sup>.

L'enjeu du texte est métaphysique, comme le souligne Yan Ciret : « La pièce va réassembler les morceaux perdus, la désagrégation du moi, pour donner une finalité en point de fuite à cette anomie spirituelle ».

Alors qu'Achille et Patrocle sont partis à Aulis, Iphigénie se sent abandonnée, près de son père qui passe ses journées au téléphone et tient de sinistres conciliabules dans son bureau, dont il sort accablé et Ulysse triomphant. Le dilemme d'Agamemnon, central chez Euripide, est ici évoqué de façon fugace car il l'est du point de vue d'Iphigénie. La jeune fille est prise au sein d'un nouveau triangle amoureux : promise à Achille, elle est amoureuse de Patrocle, sans espoir de retour. Elle ne voit donc que son amour blessé et la tentation de la mort, par dépit amoureux. Le mariage avec Achille, dérisoire à ses yeux, est vite mis de côté (« Journal d'un mariage qui n'a pas eu lieu<sup>79</sup> »). Ce sont désormais les thématiques de l'amour et du sacrifice qui se mêlent, détournant les enjeux du mythe antique : Iphigénie va mourir, d'amour frustré ou sacrifiée par son père : « De l'impossible fusion de ces deux aimantations, de cette folie des affects, l'un réprimé, impossible, l'autre refusé puis accepté, naît la déflagration intérieure d'Iphigénie<sup>80</sup>. » L'accent de la tragédie s'est déplacé.

Après le « *cri libérateur, inhumain* », le monologue devient plus intense, soutenu par une anaphore. Iphigénie renonce à mourir pour Patrocle (« Maintenant. Maintenant j'ai compris que mon désir de mort était pure chimère<sup>81</sup> ») ; mais elle sait désormais qu'elle va mourir pour que le vent se lève à Aulis (« Maintenant. Maintenant les cieux s'éclaircissent dans ma mémoire<sup>82</sup> »), tandis que l'image

---

78 *Ibid.*, p. 14-15.

79 *Ibid.*, p. 9.

80 Ciret, Yan, *Postface, op. cit.*, p. 58.

81 Lemoine, Jean-René, *Iphigénie, op. cit.*, p. 35.

82 *Ibid.*, p. 35.

d'un Agamemnon accablé de douleur dans la cabine de son bateau contraste avec la joie des soldats, pressés de combattre à Troie ; elle évoque ensuite le sacrifice christique, comme au début de la pièce :

Maintenant. Maintenant je voudrais marcher dans le jardin entre les oliviers et attendre que le jour se lève. Électre viendrait à ma rencontre. Nous nous asseyons sans un mot sur le banc en bois, si inconfortable, si délabré. Silence. Lent réveil des choses. Fraîcheur. Nous nous levons, reprenons notre marche. Électre s'arrête. Et moi je continue, je marche, seule, entre les oliviers, à perte de vue, à perte d'âme, vers l'azur déteint d'une cité balnéaire où je pourrai me reposer, où tout sera doux et salé à la fois, où il y aura d'autres oliviers, d'autres sentiers pleins d'ombres, d'autres rumeurs d'oiseaux perdus dans les... Père, père, pourquoi m'as-tu abandonnée<sup>83</sup> ?

Mais c'est surtout la défaite et la démission de son père qu'elle dénonce ici : nulle résurrection en perspective. Elle anticipe la mort de Patrocle, celle d'Hector et la douleur des femmes de Troie, puis vient la fin :

L'aube tarde. J'ai bâillé. Je suis prête. [...] Des pas. Le pavé. Les torrents. Piscines en crue. Mère en flammes, père évanoui, Patrocle ! Patrocle ! chiens lâchés, paysages d'hiver, inconscience de la vie, nature morte, axiomes, théorèmes. Moins. Ou plus. Bientôt. Tout est égal... Qu'importe, qu'importe. Moins... moins encore... Néant<sup>84</sup>.

Tout est accompli. Alors que la pièce s'ouvre sur un paragraphe structuré, vision organisée d'un cérémonial annoncé, dans la pure tradition mythologique, où la victime narratrice se met en position d'observation, à la fin, emportée par son monologue, Iphigénie fait jaillir des éclats de voix, fragments d'une pensée sans ordre, où les impressions et les sensations s'imposent à la conscience. Parallèlement au jeu de la réminiscence auquel se prête l'héroïne, le spectateur lui aussi cherche à retrouver le mythe à travers les fragments du texte et c'est parce qu'il connaît l'histoire d'Aulis que l'ensemble fait sens, plaisir de l'allusion, du détournement, de la variation. S'il n'est pas surpris

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 39.

de l'issue tragique, le cheminement qui l'y a mené, par des voies de traverse, était moins attendu.



Le sacrifice d'Iphigénie a-t-il eu lieu ? Pour Michel Azama, la cause est entendue dès le départ, le parcours tragique consiste à tirer la jeune fille de son insouciance ; le discours méta-poétique de Tiago Rodrigues ne cesse de commenter le caractère inéluctable de l'issue de la tragédie ; Michel Ouellette déplace la question sur l'identité de la victime (qui doit-on sacrifier ?) ; Jean-René Lemoine envisage pour Iphigénie une autre raison de mourir. Ces Iphigénie contemporaines se rejoignent dans le refus de l'héroïsme : qu'elle se soumette au sacrifice avec noblesse et dignité ou qu'elle parvienne à y échapper, Iphigénie ne veut pas que l'on se réclame de son exemple. La tendance dominante est de marquer une distance vis-à-vis de la religion, plus encore qu'Euripide, de ne pas mettre en avant le patriotisme et de dénoncer les ravages de la guerre. Le dilemme d'Agamemnon occupe dès lors une place moins importante, alors que la colère de Clytemnestre garde toute son intensité. Iphigénie est l'instrument des remises en question, de la société (Teresa de la Parra, Michel Ouellette), de la politique (Ismail Kadaré, Michel Azama, Tiago Rodrigues), de l'économie (Stéphane Braunschweig, Valérie Zipper), et une voie d'exploration du moi, dans un vertige métaphysique interrogeant la mort (Jean-René Lemoine, ou Michel Azama avec la scène du Trembleur). Euripide a dessiné les traits d'une belle héroïne, fille attentionnée qui sacrifiait par patriotisme un avenir aux contours flous. Les Iphigénie contemporaines ont gardé de leur modèle antique la dignité et le refus du pathétique – il n'y a pas de victime contrainte – mais elles ont dans l'ensemble une plus claire conscience de leur destin de femme qu'elles sont moins promptes à sacrifier à un idéal auquel leurs auteurs ne croient plus.

SOPHIE CONTE  
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL