

Le mythe d'Iphigénie en Espagne et sa réception à travers la France

JOSÉ MANUEL LOSADA, U.C.M.

Il serait peut-être très hasardé de vouloir approfondir thèmes et motifs grecs dans l'Espagne du XVIII^e siècle sans tenir compte des conditionnements socio-culturels de l'époque. Faute de quoi on risque de négliger des aspects aussi importants que l'influence d'autres cultures –telle la française– qui donneront une couleur toute spéciale à cette littérature.

Le travail que nous soumettons ici s'inscrit dans le domaine des études de réception comparée (Chevrel, 1989: 177 et sq); il voudrait confirmer l'aptitude des œuvres littéraires, spécialement celles qui concernent la mythologie grecque, à l'ouverture; mais il veut montrer aussi que cette ouverture ne fut possible, dans un pays et dans une époque précis, que par l'intermédiaire français. En effet, ce qui a échoué à plusieurs tentatives, a été rendu possible grâce à la proximité de deux zones de réception à un moment déterminé de l'évolution littéraire; autrement dit, la France s'est affirmée une importante culture véhiculaire de l'antiquité gréco-latine en Espagne à cette époque.

Dès la fin du XVII^e siècle, l'Espagne commence à manifester à l'égard de la littérature française un intérêt peu commun. Jusqu'alors la France avait prêté une spéciale attention à la littérature espagnole; désormais les rapports culturels entre les deux pays vont s'effectuer dans le sens inverse (Pageaux,

1969: 9 et sq., Mérimée, 1935: 46 et sq., Palacín Iglesias, 1967: 89 et sq.). Ceci est spécialement manifeste dans le domaine dramaturgique (Lafarga, 1983-1988). Grâce à une singulière conjoncture historique, la France n'allait pas avoir beau-coup de peine à introduire ses compositions dans le système théâtral espagnol (Tolivar Alas, 1988: 177). Ce fut donc par ce biais que l'Espagne, d'abord si réticente à assimiler d'autres thèmes que ceux de son *Romancero*, de ses héros du moyen âge et de la particulière société du Siècle d'Or, allait ouvrir ses portes aux mondes grec et latin.

Or, il est évident que la transmission du théâtre grec devait impliquer aussi une influence indirecte des mêmes auteurs français. Dans leur adaptation du théâtre hellénique, ceux-ci se plaisaient à ajouter des modifications, à innover selon leur goût et les besoins de la pièce. Par voie de conséquence, il n'est pas étonnant que ces modifications, en fonction d'un horizon d'attente qui joue un rôle homogénéisant (Chevrel, 1989), aient été en grande partie assimilées par les récepteurs espagnols. La portée de ce fait est plus grande qu'on ne le pense; de telle sorte – et c'est l'objet principal de ce travail – que l'on peut affirmer que l'Espagne du XVIII^e siècle a connu le théâtre grec et le théâtre français comme formant un tout, c'est-à-dire, en respectant comme venues de la Grèce les modifications opérées par les poètes français.

Pour mieux rendre compte de ce phénomène, nous avons choisi le mythe d'Iphigénie en Tauride (Gliksohn, 1985).

La pièce espagnole qui nous occupe s'appelle *El Sacrificio de Efigenia* (Hartzenbusch, 1858: 682 et sq.). L'on a beaucoup discuté sur l'auteur: bien que certains indices paraissent indiquer une première version de Calderón de la Barca¹; la version définitive telle que nous la connaissons aujourd'hui pourrait être celle de José de Cañizares ou de Cándido María Trigueros. Le même Cañizares, n'avait-il pas écrit auparavant une première partie de *El Sacrificio de Efigenia* en 1716? (Mérimée, 1983: 120 et 223; Hartzenbusch, 1845: 383 et sq.)². Toutes les versions que nous avons pu utiliser, aux Bibliothèques Nationales des deux pays, portent son nom en page de titre

¹ HARTZENBUSCH, d'après les écrits de VERA TÁISIS y VILLAROEEL au XVIII^e siècle, affirme que cet auteur aurait rédigé sinon la pièce en entier, tout au moins une première journée (acte); (HARTZENBUSCH, 1858: 682 et 684). BARRERA Y LEIRADO et MESONERO ROMANOS conviennent avec ce critique dans l'intervention de CALDERÓN dans une première version de cette pièce (*Catálogo*, 1860: 70; B.A.E.: vol. XLVII, t. I, p. XXXVIII et vol. XLIX, t. II, p. XLVI).

² Représentée pour la première fois le 18 septembre 1721 au théâtre du Príncipe, elle connut un accueil honorable.

(Mérimee, 1983: 260)³. Cependant, on a avancé d'autres hypothèses selon lesquelles Trigueros serait l'auteur d'une refonte effectuée sur la pièce originale de Calderón⁴.

Quoi qu'il en soit, cette pièce espagnole vaut pour elle-même et représente une manifestation excellente du théâtre espagnol du XVIII^e siècle; qui plus est, par sa texture et par son originalité, elle se révélera fort utile pour illustrer la particulière réception en Espagne du théâtre grec à travers la France.

El Sacrificio de Efigenia et *l'Iphigénie en Tauride* d'Euripide se ressemblent, il va de soi, dans l'essentiel. Il nous paraît donc plus important de souligner les dissemblances nous permettant de mieux saisir par la suite les rapports avec une éventuelle version française.

Premièrement, notons qu'un des principaux aspects de la pièce espagnole est son ambiance romanesque. La scène s'ouvre sur les préparatifs de la noce entre Thoas et Thomiris. Le couple royal est vivement acclamé par le peuple car leur union augure la stabilité du pays. Cependant un élément perturbateur survient aussitôt: l'apparition d'Iphigénie, prêtresse jusqu'alors inconnue, attire vivement l'attention du roi Thoas qui s'exclame dans un aparté:

Cieux! Quelle rare beauté
Celle qui s'offre à mes yeux!⁵

Ebloui par la grâce de la jeune prêtresse, Thoas perd contenance excitant ainsi la jalousie de la reine Thomiris. En outre, et dans la plus pure orthodoxie de la tradition espagnole, le nœud de la trame va s'embrouiller davantage: Pylade, dans une conjoncture qui rappelle celle de Don Juan, se trouve par hasard après un naufrage aux pieds d'Iphigénie: d'où un nouvel amour qui vient enrichir la trame romanesque.

Un deuxième point, plus subtile mais non moins révélateur que le précédent, est le caractère des personnages. Dans la pièce espagnole, le roi Thoas n'est qu'un perfide usurpateur qui a provoqué la mort de l'ancien souverain. De plus, il est barbare et despotique. Ayant eu connaissance des desseins

³ Signalons toutefois que MÉRIMÉE récuse ce témoignage (MÉRIMÉE, 1983: 260).

⁴ HARTZENBUSCH lui-même infère cette conséquence après avoir collationné les différents textes des archives espagnoles (HARTZENBUSCH, 1858: 682). Toutefois, le grand connaisseur de TRIGUEROS, F. AGUILAR PIÑAL, lui refuse toute paternité (AGUILAR PIÑAL, 1987: 183).

⁵ ¡Qué peregrina beldad
Es ésta que admiro, cielos! (J. I.: 597).

d'Oreste au sujet de la statue de Diane, c'est lui-même, Thoas, qui instaure la loi et non pas la tradition rituelle selon laquelle tout citoyen grec trouvé sur les rivages de son pays doit être immolé à la déesse. Or, seuls ses hommes de confiance connaissent le véritable objet de cette loi: à savoir que le tyran cherche à conserver son empire par la crainte, dût-il comme lui-même le déclarer, irriter les dieux par ce procédé infâme!

Dans cette même ligne de la caractérisation des personnages, il nous paraît important de remarquer la générosité des deux héros grecs. Le roi a annoncé son verdict: sera mis à mort celui qui répond du nom d'Oreste. Aussitôt, Pylade déclare être lui-même Oreste afin d'épargner à son ami une mort trop certaine tandis qu'Oreste répète sans cesse que c'est lui, Oreste.

Le roi Thoas reste alors perplexe et indécis, ce qui pousse à l'excès la générosité de Pylade:

A quoi bon tant hésiter?
Je suis Oreste, et je viens de Mycène, ma patrie,
Accomplir une entreprise sacrilège et impie.
Exécute ta vengeance⁶

Et la dispute s'étant entamée entre les amis, qui veulent se sauver réciproquement, provoque la colère royale et le décret qui les envoie ensemble au supplice.

Considérons le rite sacrificiel proprement dit. Nous y trouverons une des principales clefs dans notre essai montrant de quel texte s'est inspiré l'auteur espagnol.

Il convient de souligner que dans leurs rapports avec les victimes, ni Iphigénie ni le roi Thoas n'accordent crédit à *l'histoire que ce rituel met en scène* (Wellek et Warren, 1971: 267). Une maladresse romanesque de Pylade et l'aveu qu'Oreste fait de son parricide excitent coup sur coup la colère de la prêtresse; irritée, elle s'exclame:

Plutôt que leur destin funeste,
C'est mon courroux qui, aujourd'hui,
Leur donnera la mort⁷

⁶ ¿Qué tienes que dudar? Yo soy Orestes,
Que de Micena, patria mía, vengo
A una empresa sacrilega e impía.
Tu venganza ejecuta (J. IV: 606).

⁷ Hoy morirán a mis iras
Más que a su destino infausto (J. III: 605). Nous sommes ici bien loin de *l'Iphigénie auf Tauris* de

Ces mots décèlent la démythification larvée qui caractérise le théâtre d'outre-Pyrénées. L'on voit bien qu'Iphigénie est moins poussée par la malédiction qui pèse sur les Atrides que par des stimulations purement passionnelles. Cependant, les droits de la nature ne la laissent point indifférente: ayant reconnu son frère, le couteau lui tombe des mains au moment crucial du sacrifice. Or, le roi en personne le ramasse incontinent et s'écrie en dépit de la profanation:

Il n'y a rien que je craigne.
Il mourra, sinon comme une victime,
Comme un trophée d'une vengeance impie⁸.

Le dénouement de la pièce espagnole est fils de son siècle: ici, point d'apparition surnaturelle: l'aide précieuse de l'humanitaire princesse Thomiris ouvre le chemin à la fuite du trio Iphigénie/Oreste/Pylade. Mais la pièce ne pouvait terminer ainsi: craignant pour le sort de leur salvatrice, ils feront volte-face afin de lui prêter main-forte et se joindre à la sédition populaire, ce qui provoque le suicide du tyran.

Venons-en maintenant à l'original grec afin de souligner les inégalités. Notons premièrement qu'il n'y a point d'affaire romanesque dans la tragédie d'Euripide; non seulement la reine Thomiris n'existe pas, mais ni Thoas ni Pylade n'éprouvent de sentiment amoureux à l'égard de la jeune prêtresse. En ce qui concerne le caractère des personnages, Thoas n'est pas un vulgaire usurpateur; il est respectueux des rites légués par la tradition et ne se ménage aucune peine pour s'attirer la bienveillance des dieux⁹. Sans doute Oreste et Pylade ressentent-ils une profonde et réciproque amitié; mais si Pylade préfère être égorgé avec son ami plutôt qu'avoir la vie sauve, il ne déclare pas moins que c'est la crainte du déshonneur qui le pousse à cet excès (Euripide, 1959: v. 674-686). Il va de soi que le rite sacrificiel brille de toute sa splendeur dans la pièce grecque. Quoiqu'à contrecœur, Iphigénie est prête à répandre sur la terre le cratère des morts et sur les victimes la libation d'Hadès (v. 159-169). Plaignant sa malheureuse condition, elle se soumet:

GOETHE, qui, selon H. R. JAUSS est un véritable modèle de l'harmonie sereine et paisible féminine (IBSCH, 1989: 253).

⁸ Pues yo tengo osadía para todo.
Muera, cuando no víctima, trofeo
De mi venganza impía (J. IV: 608).

⁹ ^Osiæteron goûn t_ ye! pésolen fñ (Euripide, 1959: IV, v. 1194).
Tà téw yeoû práss&, \pei sxol}, kalôw (v. 1220).

C'est mon fatal destin, et je dois obéir!¹⁰

L'attitude de Thoas s'inscrit dans la même ligne de respect à l'égard du mythe: loin de se ruer couteau en main contre les victimes impures –ce qu'il faisait dans *El Sacrificio*– il commande que l'on apprête la purification des étrangers selon les exigences du rite ancestral. En dernier lieu, notons que le dénouement de l'*Iphigénie en Tauride* diffère aussi considérablement: en effet, l'intervention surnaturelle était indispensable à Euripide pour renforcer la structure du mythe, c'est-à-dire, pour assurer la descendance des Atrides et le culte d'Athéna dans le pays d'Attique.

Au vu de ces constatations, une question surgit d'une manière immédiate: d'où procèdent ces divergences du texte espagnol par rapport à l'original grec? Autrement dit, comment se fait-il que la deuxième partie espagnole du mythe d'Iphigénie s'éloigne de celle d'Euripide par le ton général, par la caractérisation des personnages et par la conception même du mythe?

Les réponses que l'on a avancées à ce propos signalent tantôt un simple remaniement de la pièce de Calderón évoquée au début, tantôt une composition émanant directement de la tragédie d'Euripide. Les progrès effectués dans le domaine du comparatisme peuvent nous donner aujourd'hui, nous semble-t-il, une réponse plus précise au problème.

En 1699 François-Joseph de La Grange-Chancel donnait au public son adaptation *Oreste et Pylade ou Iphigénie en Tauride*. A moins qu'il n'eût pas eu lui-même notice de l'hypothétique ébauche calderonienne, tout porte à croire que cet admirateur de Racine fut l'initiateur de cette nouvelle modulation du mythe. En effet, c'est lui –semble-t-il– qui a développé le premier l'amitié unissant Oreste et Pylade –sans doute inspirée d'un passage de *De Amicitia* de Cicéron¹¹–; et l'on pourrait en dire autant sur l'opinion qu'Iphigénie –en accomplissant sa fonction de prêtresse sacrificatrice– s'est faite de la nature des dieux (Heitner, 1964: 289 et sq).

Ces indices ont éveillé en nous l'idée d'une possible liaison entre l'*Oreste et Pylade* français et *El Sacrificio de Efigenia* espagnol. Si, comme nous le supposons, cette connexion était avérée, l'on pourrait conclure que l'œuvre française –d'abord réceptrice par rapport à celle d'Euripide– aurait été la véritable instance influente de l'œuvre espagnole. Après quelques recherches

¹⁰ &All'e†w 'nágkhn kéimey', zñ fulaktéon (Euripide, 1959: v. 620).

¹¹ Plus précisément, *vid.* VII, 24. CICÉRON a aussi cité ORESTE et PYLADE dans *De Fin.* I, 65; II, 79 et V, 63.

comparatives, nous avons dressé une liste des points communs et, ce qui est plus révélateur encore, exclusifs à ces deux tragédies.

Un premier point commun est la présence de Thomiris. Cette présence, par la circonstance de la noce et par l'amour qu'elle porte à son futur époux, collabore puissamment au jeu romanesque de la trame. En outre, l'amour que le roi Thoas et le grec Pylade éprouvent pour la belle prêtresse vient enrichir l'intrigue amoureuse de cette tragédie de La Grange-Chancel.

En ce qui concerne le caractère des principaux personnages, ils gardent des ressemblances étonnantes avec ceux de la pièce espagnole. Ainsi, le roi Thoas est méchant et parjure. Son infidélité à l'égard de Thomiris est encore plus grande qu'ailleurs :

Rien n'est plus dangereux qu'un amant qui peut tout (Desbordes, 1703: A.I, sc. III).

dit-il face au refus d'Iphigénie. Et, décidé qu'il est de l'épouser, il s'avise même de destiner Thomiris à Mérodate, roi de la Sarmate (Desbordes, 1703: A. II, sc. II).

Tout comme dans la pièce espagnole, l'amitié entre les deux compagnons Oreste et Pylade est ici poussée à l'extrême. Nous avons déjà vu la générosité du fils de Strophios; elle se répète ici, de même que le verdict royal les envoyant tous les deux au supplice.

Quant à la reine Thomiris, elle a un tempérament agréable. Elle est *cultivée et humanitaire; en effet, c'est bien elle qui réprimande Iphigénie de supposer que les dieux aient toujours été assoifés de sang* (Heitner, 1964: 291). Comme elle le déclare à Iphigénie:

Ce n'est qu'à ces dehors que nous sacrifions;
Et quelquefois nos dieux, ce sont nos passions (Desbordes, 1703: A. IV, sc. III.).

Pour ce qui est du rite sacrificiel, les pièces française et espagnole coïncident en tout. Si au début la jeune prêtresse reprochait au tyran les sacrifices humains, deux événements vont la résoudre à devenir un bourreau implacable. En effet, la déclaration amoureuse de Pylade et la confession qu'Oreste fait de son parricide vont déclencher l'irritation d'Iphigénie qui commande aussitôt de tout apprêter pour les libations. Pareillement à la pièce espagnole, nous voyons donc que l'Iphigénie de La Grange-Chancel est plus sensible aux exacerbations passionnelles qu'aux impératifs de sa fonction. Or, au moment de la reconnaissance, elle voudra éviter le fratricide. A son tour, Thoas se voit contraint de différer le *sacrifice* pour parer à la sédition qu'ani-

me la reine Thomiris. Il est aisé de voir que ces deux tragédies avancent toujours dans la ligne de la démythification, prenant donc leurs distances respectives par rapport à la volonté nettement mythique de l'original grec.

Finalement, nous assistons à une nouvelle coïncidence dans le dénouement de la pièce française. L'humanitaire reine Thomiris, après avoir remis la statue aux grecs, favorise leur fuite¹². Ils s'embarquent, mais les flots retiennent leur bateau, et le combat est entamé. Le peuple mutiné ne tarde pas à avoir le dessus sur les gardes de Thoas alors que celui-ci trouve la mort des mains d'Oreste.

A la suite de ces approches comparatives, nous pouvons tirer quelques conséquences d'ordre général qui nous permettront de mieux retracer les différentes transformations de l'imaginaire légendaire opérées par les auteurs espagnol et français (Backès, 1989: 99).

En effet, le canevas dont ces pièces sont tressées établit entre elles une intime relation en même temps qu'il les éloigne de l'original grec. Ainsi, celles-là se caractérisent par l'omniprésence de l'intrigue romanesque, par la bipolarisation des personnages selon les paramètres de bonté et de malice, par la démythification du rite sacrificiel, par la mort, enfin, du tyran, élément qui contribue à l'accomplissement de la tragédie et qui rend inutile toute intervention divine. Notons qu'aucun de ces éléments n'apparaissait dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide.

On pourrait objecter qu'il y a des pièces, autres que celles de La Grange-Chancel, ayant pu exercer leur influence sur la pièce espagnole. A ceci nous répondons premièrement que l'attrait exercé par la littérature française sur l'espagnole dès la fin du XVII^e siècle, exclut en grande partie une éventuelle contamination d'une tierce tragédie dans ce domaine. Deuxièmement, aucune des traductions, par exemple celle de Sibilet (1549), en vers, ou celle du Père Brumoy (1730), en prose, n'ont pu exercer une telle influence: elles restent toujours foncièrement conformistes et ne présentent pas les similitudes indiquées plus haut. Troisièmement, la lecture des versions de Vaubertrand (1757) et de Guimond de la Touche (1758), montre aisément qu'ils ont préféré suivre la tradition la plus orthodoxe. Au demeurant, tout paraît indiquer que seule la tragédie de La Grange-Chancel a pu être à l'origine de la pièce espagnole. A elles seules, ces deux compositions forment un bloc qui trouve sa spécificité dans l'éloignement par rapport au tronc commun du mythe

¹² Il n'est pas indifférent de remarquer que l'absence d'intervention surnaturelle dans les tragédies française et espagnole constitue une autre preuve de leur intime relation et de l'éloignement par rapport à la pièce grecque.

d'Iphigénie en Tauride. Par une de ces hétérodoxies volontaires, nous pourrions dire que ce qui les sépare du mythe admis d'une manière générale est précisément ce qui les rassemble réciproquement pour n'en faire qu'une nouvelle modulation originale.

En guise de corollaire de ce qui précède, on peut signaler que cette étude vient confirmer ce que nous annoncions au début. C'est en grande partie grâce à la diffusion du théâtre français outre-Pyrénées que l'Espagne du XVIII^e siècle a connu le théâtre grec. Il existe d'innombrables pièces pour le prouver; ici nous avons essayé de le faire en nous aidant d'un exemple qui en fait foi. L'on voudrait ainsi offrir des points de repère pouvant orienter les travaux centrés sur ce domaine; autrement dit, avant de tenter quelque étude des figures mythiques dans le théâtre espagnol du XVIII^e siècle, il peut être très utile d'entreprendre au préalable une approche comparative de ces phénomènes de réception.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- * AGUILAR PIÑAL, F. (1987): *Un Escritor Ilustrado: Cándido María Trigueros*. Madrid: C.S.I.C.
- * BACKES, J. L. (1989): «Poétique comparée», *Précis de Littérature comparée*. Paris: P.U.F.
- * B.A.E. (1858) Madrid: Rivadeneira.
- * *Catálogo del teatro antiguo español*. (1860). Madrid: Rivadeneira.
- * CHEVREL, Y. (1989): «Les études de réception», *Précis de littérature comparée*. Paris: P.U.F.
- * DESBORDES, J. (1703): *Le Théâtre de Monsieur de La Grange*. Amsterdam.
- * EURIPIDE (1959): Paris: Les Belles Lettres.
- * GLIKSOHN, J.-M. (1985): *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*. Paris: P.U.F.

- * HARTZENBUSCH (1858): *Comedia nueva. Satisfacer por sí mismo, y venganza sin vengarse: La Efigenia, segunda parte*. Madrid: Rivadeneira.
- * HARTZENBUSCH (1845): *Revista de España, de Indias y del Extranjero*, t. III, p. 383 et sq.
- * HEITNER, R. R. (1964): «The Iphigenia in Tauris Theme in Drama of the Eighteenth Century», *Comparative Literature*, vol. 16, n.º 4, p. 289 et sq.
- * IBSCH, E. (1989): «La réception littéraire», in *Théorie Littéraire*. Paris: P.U.F.
- * LAFARGA, F. (1983-1988): *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- * MÉRIMÉE, P. (1935): *L'Influence française en Espagne au dix-huitième siècle*. Paris: Les Belles Lettres.
- * MÉRIMÉE, P. (1983): *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*. Toulouse: France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail.
- * PAGEAUX, D.-H. (1969): «Aspects culturels des relations franco-espagnoles au XVIII^e siècle», *Etudes Littéraires*, n.º 2, p. 9 et sq.
- * PALACÍN IGLESIAS, G. B. (1967): *Nueva valoración de la literatura española del siglo XVIII*. Madrid: Leira.
- * TOLIVAR ALAS, A. C. (1988): «Traductions et adaptations espagnoles de Racine au XVIII^e siècle», *Investigación Franco-española*, n.º 1, p. 177 et sq.
- * WELLEK, R. et A. WARREN, A. (1971): *La Théorie Littéraire*. Paris: Seuil.