

UCL

Université
catholique
de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)

La figure mythologique d'Iphigénie
chez R. W. Fassbinder, J. Berg et V. Braun
ou le théâtre comme *Zivilisationskritik*

Mémoire réalisé par
Inès Carlier

Promoteurs
Lambert Isebaert et Hubert Roland

Année académique 2016-2017
Master en langues et littératures anciennes, orientation classique, finalité approfondie

Remerciements

Au terme de ce travail, mes premières pensées vont vers mes promoteurs, Monsieur Lambert Isebaert et Monsieur Hubert Roland. Je leur suis profondément reconnaissante de la confiance qu'ils m'ont accordée, de l'enthousiasme qu'ils ont porté à ce projet et de leur contribution à l'élaboration de ce mémoire. Merci pour leur disponibilité, leur souci du détail lors des relectures, et leur accompagnement durant ces deux années.

Je tiens également à exprimer mes remerciements à Madame Anne-Marie Doyen pour son dévouement permanent ainsi que pour m'avoir fourni des documents de travail. Merci aussi d'avance pour son travail de relectrice, sa patience et son indulgence face aux nombreuses citations allemandes qui parsèment ce travail.

Je n'oublie pas Madame Gertrud Tophinke qui m'a apporté une aide précieuse pour la compréhension du dialecte bavarois.

Enfin, je tiens à exprimer mes remerciements à tous ceux qui, de loin ou de près, ont participé à la rédaction de ce travail. Ils se reconnaîtront.

Table des matières

Introduction.....	5
La figure mythologique d’Iphigénie dans la pensée grecque.....	8
<i>Iphigenie auf Tauris</i> de J. W. von Goethe.....	24
<i>Iphigenie auf Tauris von J. W. von Goethe</i> de R. W. Fassbinder	39
1. Quelques jalons biographiques	39
2. Un bref aperçu de la pièce	40
3. Analyse de la transformation du mythe	41
3.1. Le titre.....	41
3.2. La forme.....	42
3.3. Les thèmes	43
3.4. La dimension temporelle et spatiale	44
3.5. Les personnages.....	45
3.6. Le dénouement.....	47
4. Interprétation de la transformation du mythe.....	49
4.1. Le dialogue avec Goethe.....	49
4.2. La dimension contemporaine.....	50
<i>Im Taurerland</i> de J. Berg.....	53
1. Quelques jalons biographiques	53
2. La littérature dans la DDR	54
3. Un bref aperçu de la pièce	57
4. Analyse de la transformation du mythe	57
4.1. Le titre.....	57
4.2. Les sources.....	58
4.3. La forme.....	59
4.4. Les thèmes	59
4.5. La dimension temporelle et spatiale	62
4.6. Les personnages.....	62
4.7. Le dénouement.....	65
5. Interprétation de la transformation du mythe.....	67
5.1. Le dialogue avec Goethe.....	67
5.2. La dimension contemporaine.....	67

<i>Iphigenie in Freiheit</i> de V. Braun	69
1. Quelques jalons biographiques	69
2. Un bref aperçu du texte.....	70
3. Les sources.....	71
4. La forme.....	72
5. Analyse de la transformation du mythe	75
5.1. <i>Spiegelzelt</i>	75
5.1.1. Le titre.....	75
5.1.2. La forme.....	76
5.1.3 Le contenu.....	76
5.2. <i>Iphigenie in Freiheit</i>	91
5.2.1. Le titre.....	91
5.2.2. La forme.....	91
5.2.3. Le contenu.....	92
5.3. <i>Geländespiel</i>	107
5.3.1. Le titre.....	107
5.3.2. Le contenu.....	107
5.4. <i>Antikensaal</i>	110
5.4.1. Le titre.....	110
5.4.2. La forme.....	110
5.4.3. Le contenu.....	110
6. Interprétation de la transformation du mythe.....	115
6.1. Le dialogue avec Goethe.....	115
6.2. La dimension contemporaine.....	117
Conclusion	122
Bibliographie	127
Ouvrages généraux.....	127
Éditions et traductions.....	128
Monographies spécialisées.....	128
Articles.....	130

Introduction

Et, pour l'éternité,
Cette malédiction devra-t-elle régner?
Et cette race, à jamais dénuée
Des divines faveurs, ne devra-t-elle plus
Se relever désormais? Et pourtant,
Tout décline ici-bas! Le bonheur
Parfait et les plus hautes forces de la vie
S'épuisent à la fin : pourquoi
N'en est-il pas ainsi de la malédiction? (*Iphigénie en Tauride*, IV, 5¹)

Cet élan de désespoir qui s'abat sur l'Iphigénie de Goethe intervient à un moment crucial de la pièce : la Nécessité impose à la jeune fille de renoncer à ses idéaux humanistes et de suivre ses ancêtres sur la voie du vice. Torturée, Iphigénie s'interroge sur la malédiction qui pèse sur sa race depuis le crime de Tantale. Y a-t-il une échappatoire au cycle infernal de la violence ? En observant l'histoire sanglante du XX^{ème} siècle, on peut se poser la même question qu'Iphigénie : l'Homme est-il en mesure de se détacher du crime originel et d'interrompre le cycle de destruction ?

Ce travail n'a pas l'ambition de répondre à cette question existentielle mais plutôt de montrer que le mythe, de par son essence et ses thématiques, est atemporel et universel. Toujours et partout, le mythe a été une source inépuisable pour confronter la littérature à la réalité. Dans cette perspective, le XX^{ème} siècle, avec ses bouleversements, est encore plus favorable à la réception du mythe. La mythologie permet en effet aux auteurs de prendre du recul sur l'histoire tourmentée de ce siècle, d'adopter un ton critique et de s'exprimer.

Dans le vaste corpus de textes mythologiques que contient la littérature du siècle dernier, nous nous sommes concentrée sur trois œuvres, liées entre elles par la figure mythologique, le genre littéraire, la langue d'écriture et le contexte historique durant lequel elles ont été produites. Il s'agit de la réception de la figure mythologique d'Iphigénie dans le théâtre allemand durant l'existence de la DDR (Deutsche Demokratische Republik) et les quelques années qui ont suivi la chute du mur de Berlin (la période concernée s'étale de 1968 à 1992). Les trois auteurs que nous nous proposons d'étudier sont : Rainer Werner Fassbinder (*Iphigenie auf Tauris von J. W. von Goethe*), Jochen Berg (*Im Taurerland*) et Volker Braun (*Iphigenie in Freiheit*). Tous les trois s'intéressent au personnage d'Iphigénie que nous connaissons grâce à

¹ P. GRAPPIN, *Goethe. Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 556-557 (Bibliothèque de la Pléiade).

la mythologie grecque. Mais les trois pièces présentent un échantillon assez varié puisque Fassbinder écrit en 1968 à l'Ouest (dans la BRD - Bundesrepublik Deutschland), Berg en 1976-1977 à l'Est (dans la DDR) et Braun en 1992 après la chute du mur (au moment du "Nachwendezeit"). Compte tenu du contexte historique d'écriture, il n'est pas étonnant de trouver dans la réactualisation du mythe d'Iphigénie une dimension politique ("das politische Element")². Nos trois auteurs opèrent une politisation ("Politisierung") du mythe. Le regard sur la réalité est la raison d'écriture des trois auteurs.

Pour mieux comprendre quelle était l'intention de ces trois écrivains en reprenant une figure mythologique, nous remonterons jusque dans l'Antiquité, au temps des origines du mythe d'Iphigénie, pour ensuite nous pencher sur la version du mythe de Goethe (*Iphigenie auf Tauris*, 1787). Classique de la littérature allemande, la tragédie de Goethe constitue un chaînon important dans l'histoire de la figure d'Iphigénie et, à ce titre, est la source principale de Fassbinder, Berg et Braun. En effet, les trois auteurs, dont l'attitude est provocatrice, font directement référence à *Iphigenie auf Tauris* qu'ils parodient. Leurs pièces polémiquent contre la tradition classique et le canon littéraire dont fait partie l'Iphigénie de Goethe.

Le point commun qui se dégage des trois pièces est la critique de la civilisation ("Zivilisationskritik"). Pour chaque pièce, nous tâcherons donc de montrer comment l'auteur s'est réapproprié le mythe d'Iphigénie (en dialogue avec la version de Goethe) pour critiquer le présent.

Le fait de reprendre un mythe à des périodes clé de l'histoire s'explique par la nature et la fonction du mythe. De façon générale, le mythe a une fonction symbolique et exemplaire car il thématise des questions essentielles de l'existence humaine. Il met en avant des conflits universels, des valeurs culturelles et des constantes de l'histoire de l'Humanité.

De plus, on connaît le caractère hors du temps du mythe. Bien qu'il se rapporte directement au présent, il se situe dans un passé atemporel. Cette dimension universelle lui permet de refléter des problèmes politiques et sociaux : "Von der Gegenwart aus betrachtet

² I. CRACIUN, *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen, Niemeyer, 2000, pp. 14-15.

erscheint der in der Vergangenheit liegende und somit verfremdende Mythos als Projektionsfläche für politische, gesellschaftliche und soziale Probleme.”³

Puisque son essence le rend apte à être réactualisé, le mythe est continuellement en mouvement. Il constitue un système dynamique de textes qui se réfèrent les uns aux autres et sont interconnectés : “Der Mythos ist ein System, das so lange in Bewegung bleibt, wie Autoren durch produktive Rezeption neue Transformationen liefern.”⁴ C’est pourquoi, en plus d’être un produit mobile (*perpetuum mobile*), il est aussi un produit collectif⁵.

Au vu de ces considérations, il existe une généalogie des mythes (“Mythengenealogie”) dont les textes présentent des liens de parenté. Une œuvre mythologique naît dans un réseau (“Netz”) d’œuvres littéraires dont le thème converge⁶. Les textes-sources sont appelés les hypotextes (“Prätexpte”). Dans notre étude, le modèle sur lequel s’appuient Fassbinder, Berg et Braun est la version de Goethe. Les textes d’Euripide ne sont qu’indirectement évoqués, via Goethe. Par conséquent, les trois pièces dont fait l’objet notre étude ne font pas référence à la première partie du mythe d’Iphigénie, lorsqu’elle est sacrifiée à Aulis, mais à la deuxième partie, moins connue mais racontée par Goethe, où la jeune fille, prêtresse d’Artémis en Tauride, doit sacrifier les étrangers.

Pour chaque transformation du mythe, le moment de réaction (“Reaktionsmoment”) est déterminant, ce moment étant bien sûr conditionné par le contexte historique⁷. C’est pourquoi il nous a semblé intéressant d’étudier les transformations de Fassbinder, Berg et Braun, compte tenu qu’ils écrivent à des moments clés du XX^{ème} siècle, dans un contexte politique et social bien précis.

³ C. HERMANN, *Iphigenie. Metamorphosen eines Mythos im 20. Jahrhundert*, München, M-Press, 2005, p. 13.

⁴ *Id.*, p. 17.

⁵ I. CRACIUN, *op. cit.*, pp. 8-9 : Puisque la lecture induit une comparaison permanente avec les textes anciens, elle est active. C’est-à-dire que le lecteur, qui doit faire appel à ses connaissances, est autant producteur (“Mitschöpfer”) du sens du texte que l’auteur. Ainsi, le mythe est un produit collectif, tant sur le plan diachronique que synchronique.

⁶ *Id.*, p. 7.

⁷ À ce propos, une anecdote révèle que le philosophe T. W. Adorno a tenu une conférence à la FU de Berlin en 1967 (dans le contexte des mouvements estudiantins et terroristes) contre le classicisme de l’Iphigénie de Goethe : “Zur Klassizität von Goethes Iphigenie”.

La figure mythologique d'Iphigénie dans la pensée grecque⁸

Iphigénie, dont le nom signifie “née dans la force” (*Ἰφιγένεια*), apparaît pour la première fois dans la littérature grecque comme la fille d'Agamemnon et de Clytemnestre dans les *Chants Cypriens*. Mais Homère ne la connaît pas; selon le poète (*Iliade*, IX, vers 145 et 287), Agamemnon aurait eu un fils (Oreste) et trois filles : Chrysothémis (*Χρυσόθεμις*), Laodice (*Λαοδίκη*) et Iphianassa (*Ἰφιάνασσα*). Cette dernière est généralement considérée par les spécialistes comme étant distincte d'Iphigénie, mais Eschyle et Sophocle, comme Euripide, l'assimileront à Iphigénie, et cette dernière finira par la remplacer⁹. Notons également deux autres formes : *Ἰφιγόνη* chez Euripide (*Electre*, vers 1023) et *Ἰφίς* chez Lycophron (*Alexandra*, vers 324). Selon une autre tradition, elle aurait été la fille d'Hélène et Thésée, confiée à Clytemnestre (Pausanias, II, 22, 6). Dans ces deux grandes variantes du mythe subsistent des points communs : Iphigénie est de sang royal et les deux sœurs Clytemnestre et Hélène ont conquis leur mari par la violence. Comme l'indique J.-M. Gliksohn, “on voit ainsi se dessiner, dans le développement de la légende, un constant compromis entre variation et analogie.”¹⁰

L'histoire d'Iphigénie dans les *Chants Cypriens* nous est en partie connue par un résumé de Proclus. Elle s'inspire des légendes cultuelles autour des sanctuaires d'Aulis et de Brauron. Deux motifs sont à l'origine du sacrifice d'Iphigénie : non seulement, Agamemnon a tué une biche, mais il a aussi fait preuve d'*hybris* envers la déesse protectrice des animaux. Dans l'œuvre du poète Callimaque (*Hymne à Artémis*, vers 263-264), ces deux raisons sont également

⁸ J. O. BRENDEL, “Iphigenie auf Tauris – Euripides und Goethe”, *Antike und Abendland*, vol 27, 1981, pp. 52-97; H. CANKIK et H. SCHNEIDER, *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, vol. 5, Stuttgart, J. B. Metzler, 1998, pp. 1096-1098; C. DAREMBERG et E. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, vol. 3, Paris, Hachette, 1899, pp. 570-572; E. FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur : ein Lexicon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1983, pp. 345-351; M.-L. FREYBURGER-GALLAND, “Le sacrifice d'Iphigénie : métamorphose d'un mythe”, dans P. SCHNYDER, *Métamorphoses du mythe : réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Paris, Orizons, 2008, pp. 379-391; J.-M. GLICKSOHN, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris, PUF, 1985; R. GRAVES, *The Greek Myths*, London, Penguin, 1955, pp. 73-75; F. JOUAN, *Euripide et les légendes des chants cypriens*, Paris, Les Belles Lettres, 1966, pp. 259-298; L. KAHIL, “Le sacrifice d'Iphigénie”, *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité*, vol. 103, 1991, pp. 183-196; H. LLOYD-JONES, “Artemis and Iphigeneia”, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 103, 1983, pp. 87-102; M. MOOG-GRÜNEWALD, *Mythenrezeption : die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2008, pp. 367-378; M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1954; L. PRELLER, *Die griechische Mythologie*, vol. 3, Berlin, Weidmann, 1921, pp. 1195-1206; D. RAEBURN and O. THOMAS, *The Agamemnon of Aeschylus : a commentary for students*, Oxford, Oxford University Press, 2011; A. RIVIER, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Paris, de Boccard, 1975; J. de ROMILLY, “À propos d'Iphigénie dans l'Agamemnon d'Eschyle”, *Illinois Classical Studies*, vol. 19, 1994, pp. 19-26; W. SCHMID et O. STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, première partie, vol. 3, München, Beck, 1961; L. SECHAN, “Le sacrifice d'Iphigénie”, *REG*, vol. 44, Paris, 1931, pp. 368-426; C. WOLFF, “Euripides' *Iphigenia among the Taurians* : Aetiology, Ritual, and Myth”, *Classical Antiquity*, vol. 11 (2), 1992.

⁹ J.-M. GLICKSOHN, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ *Id.*, p. 15.

présentes. Comme châtement, la déesse Artémis empêche les Grecs de prendre la mer en leur envoyant du mauvais temps. Seul le sacrifice de la jeune fille l'apaisera et permettra aux troupes grecques de mettre les voiles vers Troie. On attire donc la jeune fille à Aulis, en prétextant un mariage avec Achille, et au moment ultime, Iphigénie est sauvée par Artémis, qui lui substitue une biche et la rend immortelle en Tauride.

Καὶ τὸ δεύτερον ἠθροισμένου τοῦ στόλου ἐν Αὐλίδι Ἀγαμέμνων ἐπὶ θηρῶν βαλὼν ἔλαφον ὑπερβάλλειν ἔφησε καὶ τὴν Ἄρτεμιν. Μηνίσασα δὲ ἡ θεὸς ἐπέσχεν αὐτοὺς τοῦ πλοῦ χειμῶνας ἐπιπέμπουσα. Κάλχαντος δὲ εἰπόντος τὴν τῆς θεοῦ μῆνιν καὶ Ἰφιγένειαν κελεύσαντος θύειν τῇ Ἀρτέμιδι, ὡς ἐπὶ γάμον αὐτὴν Ἀχιλλεῖ μεταπεμψάμενοι θύειν ἐπιχειροῦσιν. Ἄρτεμις δὲ αὐτὴν ἐξαρπάσασα εἰς Ταύρους μετακομίζει καὶ ἀθάνατον ποιεῖ, ἔλαφον δὲ ἀντὶ τῆς κόρης παρίστησι τῷ βωμῷ. (**Proclus, I, 55-63**¹¹)

Lorsque la troupe fut rassemblée pour la deuxième fois à Aulis, Agamemnon toucha parmi les animaux une biche et prétendit avoir surpassé Artémis elle-même. Irritée, la déesse les empêcha de larguer les amarres en envoyant des tempêtes. Calchas leur révèle alors la colère de la déesse et leur ordonne de sacrifier Iphigénie à Artémis. Ils la font venir sous prétexte de la marier à Achille et s'apprêtent à l'immoler. Mais Artémis s'empare de la jeune fille et l'emmène en Tauride. Elle la rend immortelle et place une biche sur l'autel à la place de la jeune fille.

Cette version de la légende d'Iphigénie va être reprise par de nombreux auteurs et va subir de multiples variations autour d'un schéma identique : les troupes grecques, bloquées à Aulis du fait de la déesse Artémis, ne peuvent partir à Troie. Le devin Calchas prédit que seul le sacrifice d'Iphigénie leur permettra de lever l'ancre et contraint Agamemnon à l'irréparable.

Hésiode, dans son *Catalogue des femmes*, cite l'histoire d'Iphigénie. Selon lui, la jeune fille, après le sacrifice, serait devenue la déesse Hécate, déesse par ailleurs très proche d'Artémis dans l'imaginaire antique. Dans ses *Histoires*, Hérodote écrit que les Taures immolent les étrangers qui abordent sur leurs terres à une déesse qui ne serait autre qu'Iphigénie, la fille d'Agamemnon ! Nous remarquons ainsi chez les deux auteurs la divinisation d'Iphigénie comme dans les *Chants Cypriens*.

(...) οἶδα δὲ Ἡσίοδον ποιήσαντα ἐν καταλόγῳ γυναικῶν Ἰφιγένειαν οὐκ ἀποθανεῖν, γνώμη δὲ Ἀρτέμιδος Ἐκάτην εἶναι· τούτοις δὲ Ἡρόδοτος ὁμολογοῦντα ἔγραψε Ταύρους τοὺς πρὸς τῇ Σκυθηκῇ θύειν παρθένῳ τοὺς ναυαγούς, φάναι δὲ αὐτοὺς τὴν παρθένον Ἰφιγένειαν εἶναι τὴν Ἀγαμέμνονος. (**Pausanias, I, 43, 1**¹²)

(...) et je sais qu'Hésiode dans son *Catalogue des femmes* a montré qu'Iphigénie n'était pas morte, mais que par la volonté d'Artémis elle était devenue Hécate. Hérodote a écrit un récit qui est en accord avec cette tradition : les gens de la Tauride scythique sacrifient les marins naufragés à une vierge et ils affirment que cette vierge est Iphigénie, la fille d'Agamemnon¹³.

¹¹ M. DAVIES, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, p. 32.

¹² M. CASEVITZ, *Pausanias. Description de la Grèce*, vol. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1992, pp. 127-128.

¹³ Sauf indications contraires, la traduction des extraits est celle des éditions.

Τούτων Ταῦροι μὲν νόμοισι τοιοσίδε χρέωνται θύουσι μὲν τῇ Παρθένῳ τοὺς τε ναυηγούς καὶ τοὺς ἄν λάβωσι Ἑλλήνων ἐπαναχθέντες τρόπῳ τοιῷδε· (...) Τὴν δὲ δαίμονα ταύτην τῇ θύουσι λέγουσι αὐτοὶ Ταῦροι Ἰφιγένειαν τὴν Ἀγαμέμνονος εἶναι. (**Hérodote, IV, 103¹⁴**)

Parmi ces peuples, les Taures observent les coutumes que voici. Ils sacrifient à la Vierge les naufragés et ceux des Grecs qu'ils ont capturés en les attaquant en haute mer ; et ils le font de la façon suivante (...) À ce que disent les Taures eux-mêmes, la déité à laquelle ils offrent ces sacrifices serait Iphigénie fille d'Agamemnon.

Contrairement à la version courante du mythe selon laquelle Iphigénie est devenue une déesse, le sacrifice semble réellement avoir eu lieu chez le poète Pindare : *Ἰφιγένει' ἐπ' Εὐρύπῳ σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας* (*Pythiques*, XI, vers 22-23¹⁵).

Dans une variante totalement divergente de la tradition littéraire (Lycophron, *Alexandra*, vers 183-199), Iphigénie est mentionnée comme étant la femme d'Achille et la mère de Néoptolème. Toutefois, comme dans les *Chants Cypriens*, un animal est immolé à sa place. Officiant comme prêtresse en Tauride, elle sacrifie à son tour les Grecs qui abordent ces terres barbares, selon la coutume du peuple décrite par Hérodote.

On retrouve une trame habituelle chez le pseudo-Apollodore (*Epitome*, II, 10-11 et III, 21). D'autres raisons de la colère de la déesse sont cependant invoquées. À côté de l'*hybris* d'Agamemnon, l'auteur relève une faute d'Atrée, le père d'Agamemnon. Il n'aurait pas sacrifié une agnelle d'or comme il l'avait promis à la déesse. Contrairement à la version des *Chants Cypriens*, le courroux d'Artémis est manifesté par l'absence de vents. Le prétexte pour attirer la jeune fille est le même que dans les *Chants Cypriens*, mais cette fois-ci, on insiste sur le rôle d'Ulysse et de Talthybios. Clytemnestre envoie sa fille et la cruauté d'Agamemnon est mise en avant par son rôle dominant lors du sacrifice. Une biche est immolée à la place de la jeune fille et l'auteur mentionne ensuite deux versions : soit Iphigénie devient prêtresse de la déesse en Tauride comme dans le poème de Lycophron, soit elle devient immortelle comme dans les *Chants Cypriens* et chez Hésiode et Hérodote.

Τοῦ δὲ χρησμοῦ τούτου γενομένου, πέμψας Ἀγαμέμνων πρὸς Κλυταιμνήστραν Ὀδυσσεά καὶ Ταλθύβιον Ἰφιγένειαν ἦται, λέγων ὑπεσχῆσθαι δώσειν αὐτὴν Ἀχιλλεῖ γυναῖκα μισθὸν τῆς στρατείας. Πεμψάσης δὲ ἐκείνης Ἀγαμέμνων τῷ βωμῷ παραστήσας ἔμελλε σφάζειν, Ἄρτεμις δὲ αὐτὴν ἀρπάσασα εἰς Ταύρους ἰέρειαν ἑαυτῆς κατέστησεν, ἔλαφον ἄντ' αὐτῆς παραστήσασα τῷ βωμῷ· ὧς δὲ ἔνιοι λέγουσιν, ἀθάνατον αὐτὴν ἐποίησεν. (**Epitome, III, 22¹⁶**)

Sur cet oracle, Agamemnon envoie Ulysse et Talthybios à Clytemnestre et lui réclame Iphigénie, en prétextant qu'il a promis de la donner à Achille, comme prix de sa participation à la guerre. Quand

¹⁴ P.-E. LEGRAND, *Hérodote. Histoires*, vol. 4, Paris, Les Belles Lettres, 1949, pp. 110-111.

¹⁵ A. PUECH, *Pindare. Pythiques*, vol. 2, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 159.

¹⁶ J. G. FRAZER, *Apollodorus. The Library*, vol. 2, London, Heinemann, 1946, pp. 190-192.

Clytemnestre l'eut envoyée, Agamemnon l'amena à l'autel et s'apprêta à l'égorger. Mais Artémis l'enleva et la transporta chez les Taures, où elle fit d'elle sa prêtresse, en lui substituant une biche sur l'autel. Certains disent qu'elle la rendit immortelle¹⁷.

Tout en relatant la version la plus commune (la substitution par une biche), Pausanias ajoute une nouvelle variante à la légende. Les vents étant devenus tout à coup favorables, chaque Grec aurait sacrifié à la déesse, et cette coutume se serait implantée dans la région.

Λέγεται δὲ ὡς ἐν Αὐλίδι πνεῦμα τοῖς Ἕλλησιν οὐκ ἐγένετο ἐπιφορον, φανέντος δὲ ἐξαίφνης ἀνέμου σφίσιν οὐρίου θύειν τῇ Ἀρτέμιδι ὃ τι ἕκαστος εἶχε, θήλεά τε ἱερεῖα καὶ ἄρσενά ὁμοίως· καὶ ἀπ' ἐκείνου διαμεμένηκεν ἐν Αὐλίδι πάντα τὰ ἱερεῖα εἶναι δόκιμα. (**Pausanias, IX, 19, 7¹⁸**)

On raconte qu'à Aulis le vent n'était pas favorable aux Grecs et que, une brise s'étant levée soudain, chacun sacrifia à Artémis ce qu'il possédait, aussi bien des victimes femelles que mâles. De là, une coutume s'est établie à Aulis que toutes les victimes sont autorisées.

Dans la version de Nonnos de Panopolis, la raison de la colère à l'égard d'Agamemnon se manifeste à nouveau par une absence de vents. Comme chez le pseudo-Apollodore, Ulysse ruse pour faire venir la victime à Aulis. Mais cette dernière, transportée en Tauride, devient à son tour bourreau. Notons qu'apparaît pour la première fois le motif de la rencontre du frère (Oreste) et de la sœur (Iphigénie).

Οἱ τ' ἔχον ἀγρομένων ξεινηδόκον οὐδας Ἀχαιῶν,
105. Αὐλίδα πετρήεσσαν, ἐδέθλιον Ἰοχαιίρης,
ἤχι θεὰ βαρύμητις ὄρεσσανύλω παρὰ βωμῶ
δέκτο θυηπολίην ψευδήμονος Ἴφιγενείης,
καὶ κεμᾶς οὐρεσίφοιτος ἀμεμφεῖ καίετο πυρσῶ,
ἀρπαμένης νόθον εἶδος ἀληθέος Ἴφιγενείης,
110. ἦν Ὀδυσσεὺς ἐκόμισσε δολοπλόκος ὡς Ἀχιλλῆος
ἐσσομένην πρὸ μῦθοιο παρευνέτιν, ἔνθεν ἀκούει
Αὐλὶς ἀνυμφεύτοιο γαμοστόλος Ἴφιγενείης,
ὀλκάσι δ' Ἀργείων ἐπεσύρισε πομπὸς ἀήτης
ἄγροφα μαστίζων ἐχηνίδος ἄκρα γαλήνης,
115. νεβροφόνῳ βασιλῆ φέρων παλινάγρετον αὔρην,
κούρη δ' ὄψε μολοῦσα μετάρσιος ἐς χθόνα Ταύρων
φρικτὰ κακοξείνων ἐδιδάσκετο θεσμὰ λεβήτων,
ἀνέρα δαιτρεύουσα, καὶ ἀνδροφόνῳ παρὰ βωμῶ
γνωτὸν ἀλιπτοίητον ἀνεζώγησεν Ὀρέστην. (**Dionysiaques, XIII, vers 104-119¹⁹**)

Viennent aussi ceux qui tiennent le pays hospitalier où s'assemblèrent les Achéens, ceux d'Aulis la rocheuse, sanctuaire de l'Archère. C'est là que la déesse à la lourde rancune agréa sur son autel montagnard le sacrifice d'une fausse Iphigénie : une biche qui courait la montagne fut consumée sur un feu irréprochable, trompeuse image de la véritable Iphigénie qui venait d'être enlevée, celle qu'Ulysse, le tisseur de ruses, avait amenée sous le prétexte d'en faire l'épouse d'Achille avant la guerre : de là vient qu'Aulis passe pour être la marieuse d'Iphigénie qui n'eut jamais d'époux²⁰. Alors, sur les neufs des Argiens vint siffler un vent favorable, fouettant la surface silencieuse de la mer endormie qui les retenait, apportant au roi tueur de biche une brise enfin revenue. Plus tard, la jouvencelle, arrivée par les airs en

¹⁷ J.-C. CARRIERE et B. MASSONIE, *La Bibliothèque d'Apollodore*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 131.

¹⁸ W. H. S. JONES, *Pausanias. Description of Greece*, vol. 4, London, Heinemann, 1961, p. 254.

¹⁹ F. VIAN, *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, vol. 5, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 138.

²⁰ Le motif des noces de la jeune vierge au moment de sa mort est récurrent dans l'Antiquité grecque.

terre de Tauride, fut instruite, selon les terribles lois des chaudrons funestes aux étrangers, à dépecer des hommes ; mais, près de l'autel homicide, elle sauva la vie de son frère Oreste que les flots avaient pourchassé.

Parmi tous les genres de la littérature grecque, c'est la tragédie qui va le plus s'intéresser à la légende. Le sujet est en effet propice au *pathos*. Le conflit entre les sentiments paternels d'Agamemnon et ses devoirs envers la patrie, entre la volonté humaine et la nécessité qui découle de l'ordre divin, et enfin le sacrifice d'une jeune fille, en font une matière pleine de ressources pour les tragiques. Nous savons qu'Eschyle et Sophocle ont écrit une pièce sur Iphigénie mais elles ne nous sont parvenues qu'à l'état de fragments. Seules les pièces d'Euripide nous sont connues : *Iphigénie à Aulis* et *Iphigénie en Tauride*. La légende d'Iphigénie que la tradition nous a transmise est, pour une grande partie, tributaire de ces deux pièces. Mais Iphigénie apparaît dans d'autres pièces d'Eschyle et de Sophocle.

Chez Eschyle, le mythe d'Iphigénie est mentionné dans sa pièce *Agamemnon* (vers 104 et suivants). La cause de la colère d'Artémis a suscité beaucoup de discussions et d'hypothèses divergentes²¹. Selon certains, la déesse serait en mauvais termes avec les Atrides parce que ceux-ci symbolisent les aigles qui tuent une hase enceinte, un animal sous sa protection. Plus loin, ces aigles sont appelés les chiens de son père car les aigles étaient associés à Zeus et que les chiens sont par nature des chasseurs de hases²². Une autre raison de sa colère est due à Atrée, le père d'Agamemnon. La déesse lui reprocherait d'avoir servi à son frère Thyeste les membres de ses enfants. Sa colère est à nouveau manifestée par la tempête, comme dans les *Chants Cypriens*. La déesse exige, nous explique Calchas, en contre-partie de ce meurtre, le sacrifice d'Iphigénie, identifiée à la hase. Il est significatif qu'il n'y ait aucune mention d'un subterfuge pour attirer Iphigénie à Aulis. Quant au rôle d'Agamemnon comme sacrificateur, il est accentué, comme dans le texte du pseudo-Apollodore. Il agit seul, et Eschyle met en avant la cruauté et la violence de l'acte (vers 224 : *θυτήρ* et 239 : *βίᾱ*). Le sacrifice semble réellement avoir eu lieu (comme chez Pindare), ce qui constitue une divergence de taille avec la version traditionnelle.

Sophocle évoque le mythe dans sa tragédie *Électre* (vers 563-576). Les raisons du sacrifice sont identiques à celles des *Chants Cypriens*. En revanche, Artémis retient les vents pour punir Agamemnon, comme dans le texte du pseudo-Apollodore et de Nonnos de

²¹ H. LLOYD-JONES, *op. cit.*, pp. 87-88.

²² D. RAEBURN and O. THOMAS, *op. cit.*, p. 82.

Panopolis. Au vers 158 de cette pièce, la jeune fille est mentionnée sous le nom d'Iphianassa (*Ιφιάνασσα*). Comme chez Eschyle, aucune mention du salut de la victime n'est évoquée.

Mais le mythe d'Iphigénie nous est sans conteste le mieux connu grâce aux tragédies d'Euripide. Dans *Électre*, le poète explicite la ruse pour faire venir la victime à Aulis (vers 1020-1023). Ruse dont Agamemnon est l'instigateur, comme dans les *Troyennes* (vers 370-372). Au contraire, dans son *Andromaque* (vers 624-626), c'est Ménélas qui est accusé d'être à l'origine du sacrifice d'Iphigénie. Notons que dans la version d'*Électre*, Clytemnestre n'est pas présente à Aulis, c'est Agamemnon lui-même qui vient chercher sa fille. Comme chez Eschyle, le rôle d'Agamemnon lors du sacrifice est accentué.

La légende est amplement développée dans les tragédies dont le titre cite le nom de la victime. Dans *Iphigénie à Aulis* (écrite entre 408 et 405 en Macédoine²³), le schéma initial reste le même. Mais Euripide n'invoque aucune raison pour l'absence de vents (*Iphigénie à Aulis*, 10b-11). Pour faire venir la victime, le même prétexte est utilisé que celui des *Chants Cypriens*. Comme dans *Andromaque*, la responsabilité de Ménélas dans le crime est mise en avant.

Ἡθροισμένου δὲ καὶ ζυνεστῶτος στρατοῦ,
ἡμεσθ' ἀπλοῖαι χρώμενοι κατ' Αὐλίδα.
Κάλχας δ' ὁ μάντις ἀπορία κεχηρημένοις
90. ἀνείλεν Ἰφιγένειαν, ἦν ἔσπειρ' ἐγώ,
Ἀρτέμιδι θῦσαι τῇ τόδ' οἰκούση πέδον,
καὶ πλοῦν τ' ἔσεσθαι καὶ κατασκαφὰς Φρυγῶν
θύσασσι, μὴ θύσασσι δ' οὐκ εἶναι τάδε.
Κλύων δ' ἐγὼ ταῦτ', ὀρθίῳ κηρύγματι
95. Ταλθύβιον εἶπον πάντ' ἀφιέναι στρατόν,
ὡς οὔ ποτ' ἂν τλᾶς θυγατέρα κτανεῖν ἐμήν.
Οὐδ' ἴδ' ἄδελφὸς πάντα προσφέρων λόγον
ἔπεισε τληῖναι δεινά. Κᾶν δέλτου πτυχαῖς
γράψας ἔπεμψα πρὸς δάμαρτα τὴν ἐμήν
100. πέμπειν Ἀχιλλεῖ θυγατέρ' ὡς γαμουμένην,
τό τ' ἀξίωμα τάνδρὸς ἐγκαυρούμενος,
συμπλεῖν τ' Ἀχαιοῖς οὐνεκ' οὐ θέλοι λέγων,
εἰ μὴ παρ' ἡμῶν εἴσιν εἰς Φθίαν λέχος·
πειθῶ γὰρ εἶχον τήνδε πρὸς δάμαρτ' ἐμήν,
105. ψευδῆ συνάψας ἀντιπαρθένου γάμον.
Μόνοι δ' Ἀχαιῶν ἴσμεν ὡς ἔχει τάδε
Κάλχας Ὀδυσσεὺς Μενέλεώς θ'. (*Iphigénie à Aulis*, vers 87-107a²⁴)

Une fois l'armée assemblée et concentrée ici, nous voici arrêtés en Aulis, incapables de prendre la mer. Dans notre embarras, le devin Calchas nous révéla que ma propre fille, Iphigénie, devait être immolée à Artémis, maîtresse de cette terre. La traversée aurait alors lieu et les Phrygiens seraient écrasés. Cela, si

²³ S. MATUSCHEK, *Mythos Iphigenie. Texte von Aischylos bis Volker Braun*, Leipzig, Reclam, 2006, p. 161 : La fin de cette pièce, qui est la dernière d'Euripide, est généralement considérée comme n'ayant pas été écrite par notre poète tragique.

²⁴ F. JOUAN, *Euripide. Iphigénie à Aulis*, vol. 7, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 63.

nous l'immolions : sinon, rien ne se ferait. J'entends l'oracle : j'ordonne que Talthýbios proclame haut et clair que toute l'armée soit licenciée, car jamais je n'aurais eu le courage de faire mourir ma fille. Mais alors mon frère met en avant mille raisons et me persuade de tenter cet affreux coup. Sur les volets d'une tablette, je mande par écrit à ma femme de m'envoyer ma fille, sous couleur de la marier à Achille. J'exaltais les mérites de ce héros, et je disais qu'il ne consentait pas à prendre la mer avec les Achéens à moins que ne vînt à Phtie une épouse de notre maison. C'était là le moyen de persuader ma femme, en inventant pour faire venir notre fille une union mensongère. Avec moi, les seuls Achéens à savoir ce qu'il en est sont Calchas, Ulysse et Ménélas.

Pour la première fois dans la tradition littéraire de la légende d'Iphigénie, Agamemnon ressent de la pitié, des regrets et même un certain désespoir face à son devoir. Il est bouleversé et agit à contrecœur (*Iphigénie à Aulis*, vers 1549-1550 : *ἀνεστέναζε κάμπαλιν στρέψας κάρα δάκρυα προῆκεν ὀμμάτων πέπλον προθείς*²⁵).

Les sentiments sont amplifiés, pour accentuer le pathétique de la situation. Iphigénie, après s'être lamentée et avoir essayé de faire changer d'avis son père (vers 1211-1252), change brusquement d'attitude et dans un mouvement de patriotisme offre sa vie pour la Grèce (vers 1551-1562). Le prêtre se charge de l'office et au moment où le glaive frappe, la jeune fille disparaît et une biche gît sur l'autel.

Στάς δ' ἐν μέσῳ Ταλθλύβιος, ᾧ τόδ' ἦν μέλον,
 εὐφημίαν ἀνεῖπε καὶ σιγὴν στρατῶ·
 1565. Κάλχας δ' ὁ μάντις εἰς κανοῦν χρυσήλατον
 ἔθηκεν ὄξυ χειρὶ φάσγανον σπάσας
 κολεῶν ἔσωθεν, κρᾶτά τ' ἔστεψεν κόρης.
 Ὁ παῖς δ' ὁ Πηλέως ἐν κύκλῳ βωμοῦ θεᾶς
 λαβῶν κανοῦν ἔβρεξε χέρνιβας θ' ὀμοῦ,
 1570. ἔλεξε δ'· “ὦ παῖ Ζηνός, ᾧ θηροκτόνε,
 τὸ λαμπρὸν εἰλίσσουσ' ἐν εὐφρόνῃ φάος,
 δέξαι τὸ θῦμα τόδ' ὃ γέ σοι δωροῦμεθα
 στρατός τ' Ἀχαιῶν Ἀγαμέμνων ἄναξ θ' ὀμοῦ,
 ἄχραντον αἶμα καλλιπαρθένου δέρης,
 1575. καὶ δὸς γενέσθαι πλοῦν νεῶν ἀπήμονα
 Τροίας τε πέργαμ' ἐξελεῖν ἡμᾶς δορί.”
 Εἰς γῆν δ' Ἀτρεΐδαι πᾶς στρατός τ' ἔστη βλέπων.
 Ἰερεὺς δὲ φάσγανον λαβῶν ἐπηύξατο
 λαμόν τ' ἐπεσκοπεῖθ', ἵνα πλήξειεν ἄν.
 1580. ἐμοὶ δέ τ' ἄλγος οὐ μικρὸν εἰσῆει φρενί,
 κᾶσθην νενευκῶς· θαῦμα δ' ἦν αἴφνης ὀρᾶν·
 πληγῆς σαφῶς γὰρ πᾶς τις ἦισθετο κτύπον,
 τὴν παρθένον δ' οὐκ εἶδεν οὐ γῆς εἰσέδου.
 βοᾷ δ' ἄρ' ἱερεὺς, πᾶς δ' ἐπήχησε στρατός,
 1585. ἄελπτον εἰσιδόντες ἐκ θεῶν τινος
 φάσμ', οὐ γέ πιστις μηδ' ὀρωμένου παρῆν·
 ἔλαφος γὰρ ἀσπαίρουσ' ἔκειτ' ἐπὶ χθονὶ
 ἰδεῖν μεγίστη διαπρεπῆς τε τὴν θεῶν,
 ἧς αἶματι βωμὸς ἐραίνεται ἄρδην τῆς θεοῦ.
 1590. Κἂν τῷδε Κάλχας - πῶς δοκεῖς ; - χαίρων ἔφη·
 “ὦ τοῦδ' Ἀχαιῶν κοίρανοι κοινοῦ στρατοῦ,

²⁵ *Id.*, p. 122.

ὄρατε τήνδε θυσίαν, ἦν ἡ θεὸς
 προὔθηκεν, ἔλαφον βωμίαν ὀρειδρόμον;
 Ταύτην μάλιστα τῆς κόρης ἀσπάζεται,
 1595. ὡς μὴ μιάνῃ βωμόν εὐγενεῖ φόνῳ.
 Ἦδέως τε τοῦτ' ἐδέξατο οὖριον τε πλοῦν
 δίδωσιν ἡμῖν Ἰλίου τ' ἐπιδρομάς.
 Πρὸς ταῦτα πᾶς τις θάρσος αἶρε ναυβάτης,
 χῶρει τε πρὸς ναῦν· (*Iphigénie à Aulis, vers 1551-1599a*²⁶)

Se dressant au milieu de la foule, Talthybios, dont c'était l'office, prescrivit à l'armée le silence rituel. Le devin Calchas déposa dans la corbeille d'or l'épée acérée qu'il avait tirée du fourreau, puis couronna la jeune fille. Le fils de Pélée pris la corbeille et l'eau lustrale, il décrivit un cercle autour de l'autel de la déesse en l'aspergeant, et dit : "Fille de Zeus, chasseresse, toi qui fais tourner dans la nuit ton flambeau brillant, agréé ce sacrifice que nous t'offrons, l'armée grecque et le roi Agamemnon ensemble, le sang pur de cette belle gorge virginale. Accorde à nos marins une traversée sans dommages et à nos armes la conquête de la citadelle troyenne !" Les Atrides et toute l'armée restaient immobiles, les yeux fixés à terre. Le prêtre saisit l'épée, prononça l'invocation et choisit l'endroit de la gorge où il devrait frapper. Moi aussi, je sentais une terrible angoisse me pénétrer le cœur et je restais la tête baissée. Soudain un prodige se manifesta 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 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. À cet instant, avec la joie que tu devines, Calchas dit : "Chefs de cette armée des Achéens unis, voyez-vous la victime que la déesse a déposée sur l'autel, une biche des montagnes ? Elle l'a agréé de préférence à la jeune fille pour ne pas souiller son autel d'un sang généreux. Ainsi satisfaite, elle nous accorde des vents favorables pour aller attaquer Ilios. Que chacun dans la flotte reprenne donc confiance et se rende à bord."

Dans *Iphigénie en Tauride* (datée de 414), Agamemnon ne respecte pas sa promesse envers la déesse et provoque ainsi son irritation. Il avait en effet promis de lui offrir le plus beau produit de l'année, c'est-à-dire Iphigénie. On retrouve donc, à l'inverse de *Iphigénie à Aulis*, le motif de la colère d'Artémis. Le rôle d'Ulysse est par contre prépondérant dans la ruse, ce qui est différent de la pièce *Iphigénie en Aulis*. Autre point divergent, Clytemnestre ne semble pas accompagner sa fille à Aulis. Toutefois, dans les deux tragédies, Iphigénie est sauvée (une biche est immolée à sa place) et devient prêtresse de la déesse en Tauride où elle immole les étrangers, sous les ordres du roi Thoas. Aux vers 258-371, Agamemnon, comme chez Eschyle, se montre cruel. Iphigénie se lamente, essaie d'apitoyer son père, sans succès...

Καί μ' Ὀδυσσέως τέχνη
 25. μητρὸς παρείλοντ' ἐπὶ γάμοις Ἀχιλλέως.
 Ἐλθοῦσα δ' Αὐλίδ' ἠ΄ ἰτάλαιν', ὑπὲρ πυρᾶς
 μεταρσία ληφθεῖσ' ἐκαινόμην ξίφει
 ἀλλ' ἐξέκλεψεν ἔλαφον ἀντιδοῦσά μου
 Ἄρτεμις Ἀχαιοῖς, διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα
 30. πέμψασά μ' ἐς τήνδ' ὄκτισεν Ταύρων χθόνα,
 οὗ γῆς ἀνάσσει βαρβάρουσι βάρβαρος
 Θόας, ὃς ὠκὺν πόδα τιθεὶς ἴσον πτεροῖς
 ἐς τοῦνομ' ἦλθε τόδε ποδοκείας χάριν.
 Ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησίν με,
 35. ὄθεν, νόμοισι τοῖσιν ἤδεται θεᾶ

²⁶ *Id.*, pp. 122-124.

Ἄρτεμις ἑορτῆς, τοῦνομ' ἥς καλὸν μόνον-
 τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη-
 θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει,
 ὃς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλην ἀνήρ·
 40. κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει
 ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς. (*Iphigénie en Tauride*, vers 8-41²⁷)

Le perfide Odysseus sut me prendre à ma mère ; sous couleur d'épouser Achille, j'arrivai dans la terre d'Aulis ; et là, pauvre victime, soulevée par-dessus l'autel, j'allais périr frappée du glaive ; mais Artémis m'enleva, laissant aux Achéens une biche en échange. Et, par l'éther brillant, elle me transporta dans ce pays des Taures où, depuis lors, j'habite. Ici, un roi barbare règne sur des barbares. C'est Thoas, dont le pied, plus léger que l'oiseau, lui a valu ce nom, digne de sa vitesse. Aussi, docile aux lois d'un culte auquel se plaît la déesse Artémis, mais qui n'a rien de beau que ce seul nom de culte (au surplus, je me tais, redoutant ma maîtresse), esclave d'un usage qui avant moi, déjà, existait en ces lieux, j'immole tous les Grecs qui débarquent ici. Du moins c'est moi qui les consacre ; car, à d'autres il appartient de les égorger en secret, au fond de ce palais, séjour de la déesse.

Iphigénie officie en Tauride jusqu'au jour où, nous raconte Euripide, elle rencontre deux Grecs qu'il lui faut immoler. Après moult questions, elle se rend compte qu'il s'agit de son frère Oreste et de son ami Pylade et à cette scène succède le moment de la reconnaissance (*anagnosiris*) entre le frère et la sœur. Dans la tradition littéraire, cette rencontre avait déjà été évoquée par Nonnos de Panopolis. Iphigénie apprend qu'ils sont venus sur cette terre barbare sur l'ordre d'Apollon pour voler la statue d'Artémis et l'emporter en Grèce. Ainsi, Oreste pourra être délivré des Érinyes qui le poursuivent depuis le meurtre de sa mère et trouver le repos. La jeune fille décide de les aider et ruse pour dérober l'icône²⁸.

ΙΦ. Ἐχειν δοκῶ μοι καινὸν ἐξεύρημά τι.
 1030 ΟΡ. Ποῖόν τι; δόξης μετάδος, ὡς κἀγὼ μάθω.
 ΙΦ. Ταῖς σαῖς ἀνίαις χρήσομαι σοφίσμασιν.
 ΟΡ. Δειναὶ γὰρ αἱ γυναῖκες εὐρίσκειν τέχνας.
 ΙΦ. Φονέα σε φήσω μητρὸς ἐξ Ἄργους μολεῖν.
 ΟΡ. Χρῆσαι κακοῖσι τοῖς ἐμοῖς, εἰ κερδανεῖς.
 1035 ΙΦ. Ὡς οὐ θέμις σε λέξομεν θῦειν θεᾶ
 ΟΡ. τίς αἰτίαν ἔχουσ'; ὑποπτεύω τι γάρ.
 ΙΦ. οὐ καθαρὸν ὄντα· τὸ δ' ὅσιον δώσω φόνω.
 ΟΡ. τί δῆτα μᾶλλον θεᾶς ἄγαλμ' ἀλίσκεται;
 ΙΦ. πόντου σε πηγαῖς ἀγνίσαι βουλήσομαι.
 1040 ΟΡ. ἔτ' ἐν δόμοισι βρέτας ἐφ' ᾧ πεπλεύκαμεν.
 ΙΦ. κάκεῖνο νίψειν, σοῦ θιγόντος ὡς, ἐρῶ.
 ΟΡ. ποῖ δῆτα; πόντου νοτερὸν εἶπας ἐκβολον;
 ΙΦ. οὐ ναῦς χαλινοῖς λινοδέτοις ὀρμεῖ σέθεν.
 ΟΡ. σὺ δ' ἢ τις ἄλλος ἐν χεροῖν οἴσει βρέτας;
 1045 ΙΦ. ἐγὼ· θιγεῖν γὰρ ὅσιόν ἐστ' ἐμοὶ μόνη.
 ΟΡ. Πυλάδης δ' ὄδ' ἡμῖν ποῦ τετάζεται πόνου;
 ΙΦ. ταῦτόν χεροῖν σοὶ λέξεται μίασμ' ἔχων.
 ΟΡ. λάθραι δ' ἀνακτος ἢ εἰδότης δράσεις τάδε;
 ΙΦ. πείσασα μύθοις· οὐ γὰρ ἂν λάθοιμί γε.
 1050 ΟΡ. Καὶ μὴν νεῶς γε πίτυλος εὐήρης πάρα.

²⁷ L. PARMENTIER, *Euripide*, vol. 4, Paris, Les Belles Lettres, 1961, pp. 114-115.

²⁸ Il est intéressant de remarquer que pour voler la statue, Iphigénie imagine une prétendue cérémonie lustrale pour purifier Oreste de son crime et la statue de la souillure qu'elle a reçue au contact des Grecs. Or, même si cette purification reste à l'état imaginaire, une autre a bien lieu : celle d'Oreste, puisqu'il est libéré de la malédiction.

ΙΦ. σοὶ δὴ μέλειν χρὴ τᾶλλ' ὅπως ἔξει καλῶς. (*Iphigénie en Tauride*, vers 1029-1051²⁹)

IPHIGÉNIE. Je crois avoir trouvé un nouveau stratagème... ORESTE. De quel genre? Dis-moi, que je puisse juger... IPHIGÉNIE. Je tirerai parti de tes malheurs eux-mêmes. ORESTE. Les femmes sont habiles à découvrir des ruses... IPHIGÉNIE. Je dirai : c'est un parricide, il vient d'Argos. ORESTE. Sers-toi de mes malheurs, si tu peux y gagner... IPHIGÉNIE. Je dirai qu'on ne peut t'offrir à la déesse. ORESTE. Pour quel motif? Je crois deviner ta pensée. IPHIGÉNIE. Comme impur : ma piété paraîtra de la crainte... ORESTE. En ravirons-nous mieux l'image d'Artémis ? IPHIGÉNIE. Je te ferai purifier dans l'eau de mer... ORESTE. (1040) Mais le but de notre voyage, la statue, hélas, n'a point quitté le temple encore... IPHIGÉNIE. J'ordonnerai qu'on la purifie, elle aussi, de la souillure qu'elle a prise à ton contact³⁰. ORESTE. Où donc ? Tu as sans doute en vue cette lagune ? IPHIGÉNIE. Où mouille ton navire aux amarres de lin. ORESTE. Toi-même (ou bien qui d'autre ?) porteras la statue ? IPHIGÉNIE. Moi : j'ai seule le droit d'y toucher, en effet... ORESTE. Et quel rôle Pylade aura-t-il en ceci? IPHIGÉNIE. Nous le dirons souillé du meurtre, ainsi que toi ! ORESTE. Agiras-tu au su ou à l'insu du roi? IPHIGÉNIE. J'aurai son agrément : car comment s'en cacher ! ORESTE. Et le navire est là, ses rameurs à leur banc. IPHIGÉNIE. Il t'incombe à présent de régler tout le reste.

À la fin de la tragédie, ils fuient tous les trois et Athéna apparaît comme *dea ex machina* pour enjoindre à Thoas de ne pas les poursuivre, supplier Poséidon d'apaiser les vents³¹ et faire des recommandations³² à Oreste et Iphigénie.

Παῦσαι διώκων ρεῦμά τ' ἐξορμῶν στρατοῦ·
πεπρωμένος γὰρ θεσφάτοισι Λοξίου
δεῦρ' ἦλθ' Ὀρέστης, τόν τ' Ἐρινύων χόλον
1440. φεύγων ἀδελφῆς τ' Ἄργος ἐσπέμψων δέμας
ἄγαλμά θ' ἱερὸν εἰς ἐμὴν ἄζων χθόνα,
τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἀναμνηχάς.
Πρὸς μὲν σ' ὄδ' ἡμῖν μῦθος· ὄν δ' ἀποκτενεῖν
δοκεῖς Ὀρέστην ποντίῳ λαβῶν σάλῳ,
ἤδη Ποσειδῶν χάριν ἐμὴν ἀκυμόνα
1445. πόντου τίθησι νῶτα πορθμεύειν πλάτῃ.
Μαθὼν δ' Ὀρέστα, τὰς ἐμὰς ἐπιστολάς -
κλύεις γὰρ αὐδὴν καίπερ οὐ παρῶν θεᾶς -
χώρει λαβῶν ἄγαλμα σύγγονόν τε σὴν.
Ὅταν δ' Ἀθήνας τὰς θεοδμήτους μόλης,
1450. χώρός τις ἔστιν Ἀτθίδος πρὸς ἐσχάτοις
ὄροισι, γείτων δειράδος Καρυστίας,
ἱερός - Ἀλάς νιν οὐμὸς ὀνομάζει λεώς.
Ἐνταῦθα τεύξας ναὸν ἴδρυσαι βρέτας
ἐπώνυμον γῆς ταυρικῆς πόνων τε σῶν,
1455. οὓς ἐξεμόχθεις περιπολῶν καθ' Ἑλλάδα
οἴστροις Ἐρινύων. Ἄρτεμιν δέ νιν βροτοὶ
τὸ λοιπὸν ὑμνήσουσι Ταυροπόλον θεάν.
Νόμον τε θῆς τόνδ' ὅταν ἐορτάζῃ λεώς
τῆς σῆς σφαγῆς ἄποιν' ἐπισχέτω ξίφος
1460. δέρη, πρὸς ἀνδρὸς αἱμά τ' ἐξανιέτω,
ὀσίας ἕκατι, θεά θ' ὅπως τιμὰς ἔχῃ.
Σε δ' ἀμφὶ σεμνάς, Ἰφιγένεια, κλίμακας

²⁹ *Id.*, pp. 152-153.

³⁰ C. WOLFF, *op. cit.*, p. 317 : Le fait de purifier dans l'eau de mer rappelle les pratiques de cultes de l'auditoire athénien, comme la purification du Palladium.

³¹ *Id.*, p. 313 : Le vent qui se lève soudainement (vers 1394-1395a) rappelle les vents contraires à Aulis. Seul le sacrifice de la jeune fille les avait rendus favorables.

³² *Id.*, pp. 316 et suivantes : Par ses recommandations, Athéna fournit les explications étiologiques du rituel du sacrifice humain. Un homme devra compenser de sa vie le sacrifice d'Oreste qui n'a pas eu lieu, de la même manière qu'une biche avait été substituée à la place d'Iphigénie.

Βραυρωνίας δεῖ τῆσδε κληδουχεῖν θεᾶς.
 Οὐ καὶ τεθάψῃ κατανοῦσα, καὶ πέπλων
 1465. ἄγαλμά σοι θήσουσιν εὐπήνους ὑφάς,
 ἃς ἂν γυναῖκες ἐν τόκοις ψυχορραγεῖς
 λείπωσ' ἐν οἴκοις. (*Iphigénie en Tauride*, vers 1437-1467³³)

Arrête ta poursuite, et cesse de presser les flots de ton armée. Oreste, obéissant aux prophéties de Loxias, vint en ces lieux pour échapper à la fureur des Érinyes, pour ramener sa sœur en Argos, et porter l'image sacro-sainte en mon pays d'Attique, ce qui doit mettre fin à ses malheurs présents. Ce discours est pour toi. L'homme que tu voudrais tuer en le prenant, grâce aux flots agités, Oreste, Poséidon déjà sur ma prière, laisse partir sa nef sur une mer sans vagues. Et toi Oreste, apprends à quoi je t'exhorte ; car, absent, tu entends la voix de la déesse. Va donc, pars, emportant ta sœur et la statue. Mais, quand tu toucheras à la divine Athènes, sache qu'il est un lieu près des confins extrêmes de l'Attique, voisin des rocs de Carystos, lieu sacré que mon peuple appelle Halai. Là-bas, élève un temple³⁴, érige en ce temple l'image, dont le surnom rappellera et la Tauride et les maux endurés au temps où par la Grèce tu errais comme sous l'aiguillon des Furies : désormais les mortels connaîtront la déesse sous l'invocation d'Artémis Tauropole. Et institue ce rite : aux fêtes de ce temple, que le prêtre, en rachat de ton immolation, touchant de son épée le cou d'un homme, en fasse jaillir un peu de sang : la piété l'exige, et l'honneur d'Artémis en sera satisfait. Et toi, Iphigénie, près des saintes collines de Brauron, tu seras porte-clefs de son temple : on t'y inhumera après ta mort ; à toi, l'on y consacra les somptueux tissus que laisseront chez elles les femmes mortes en couches.

Les cultes antiques d'Halai et de Brauron en Attique cités dans l'extrait ci-dessus sont distincts dans la tradition. Il s'agit de deux sanctuaires dédiés à Artémis, le premier à la déesse Tauropole et le second à Artémis *Brauronia* : *Βραυρών, ὅπου τὸ τῆς Βραυρωνίας Ἀρτέμιδος ἱερόν, {Ἄλλὰ Ἀραρη}νίδες, ὅπου τὸ τῆς Ταυροπόλου* (Strabon, IX, 1, 22).

Les deux sanctuaires entretiennent un rapport avec Iphigénie, bien que cette dernière soit plus ancrée dans celui de Brauron. Dans cet extrait d'Euripide, le rite célébré au sanctuaire d'Halai où il est question de faire couler des gouttes de sang humain simule un sacrifice et suggère par là une survivance des sacrifices humains. Quant à la coutume du culte de Brauron où les vêtements des femmes mortes en couche étaient consacrés à la déesse, elle se reflète dans l'usage de consacrer des vêtements féminins au *Braurionion* à Athènes. Pour le public, la pièce explique l'origine mythique de ces lieux de culte. Il s'agit d'un récit étiologique : "L'intention d'Euripide était de mettre le mythe en relation avec un rituel bien connu des spectateurs."³⁵ Le culte et le mythe s'entremêlent.

Dans son article, H. Lloyd-Jones souligne que ces deux cultes sont associés à des rites d'initiation liés à la puberté³⁶. Rites dans lesquels un animal était sacrifié en lieu et place d'un

³³ L. PARMENTIER, *op. cit.*, pp. 168-169.

³⁴ C. WOLFF, *op. cit.*, p. 313 : La construction d'un nouveau temple symbolise la stabilité retrouvée à la fin de la pièce grâce à l'intervention de la déesse. En outre, le temple contrebalance la destruction du palais familial dans le rêve d'Iphigénie au début de la pièce (vers 46-49).

³⁵ J. M. GLICKSOHN, *op. cit.*, p. 13.

³⁶ H. LLOYD-JONES, *op. cit.*, pp. 91-92.

humain. Lors de la cérémonie des *Tauropolia*, des chœurs de jeunes filles dansaient la nuit. Le titre Tauropole, “celle qui fait s’ébattre les taureaux” (il n’est pas étonnant que la maîtresse des animaux soit associée à des taureaux), apparaît dans plusieurs cultes, tous en rapport avec l’incorporation des jeunes gens dans le monde adulte par un rite de passage. Étant donné que le taureau est le symbole de la virilité, le culte d’Artémis Tauropole concernait l’initiation des jeunes hommes, contrairement au culte d’Artémis *Brauronia* qui était destiné aux jeunes filles et lui était apparenté³⁷.

Lors des *Brauronia*, un animal était sacrifié (une chèvre) par des jeunes filles, surnommées les Ourses ou *ἄρκτοι*. Elles portaient pendant le rituel une robe couleur de safran et étaient dédiées à la déesse pour une période de cinq ans en expiation du meurtre d’une ourse d’Artémis³⁸. Après ce lustre, elles étaient prêtes à être mariées. La raison du sacrifice provient de la légende du culte d’Artémis *Μουνοχία*. En effet, après le meurtre de l’ourse, Artémis provoqua une peste à Athènes. Seule l’immolation d’une vierge pouvait apaiser ce fléau. Un certain Embaros promit de sacrifier sa fille mais la cacha, enveloppa une chèvre avec ses vêtements et sacrifia l’animal en substitution. Dans le culte de Brauron, le sacrifice de la chèvre représentait la fin de la jeunesse et l’entrée des jeunes filles dans le monde adulte, comme la mort de la victime mâle dans les rites de la déesse Tauropole. Ainsi, Iphigénie représente aussi l’archétype de la jeune fille qui doit se soumettre à des rites d’initiation avant son mariage. L’autel où est conduite la jeune fille peut d’ailleurs être comparé à la procession de mariage. C’est pourquoi, dans la tradition littéraire, pour attirer Iphigénie à Aulis on prétexte un mariage avec le héros Achille.

L’idole mentionnée dans la tragédie d’Euripide a fait couler beaucoup d’encre. Plusieurs villes se disputent la légitimité de l’avoir possédée. Selon Euripide, elle aurait été déposée par Oreste dans un sanctuaire en Attique, à Halai. Mais Pausanias nous dit qu’elle aurait été apportée tantôt à Brauron, tantôt en Laconie, bien que d’autres traditions la pensent en Cappadoce, en Lydie ou encore en Syrie.

Μαραθῶνος δὲ ἀπέχει τι μὲν Βραυρών, ἔνθα Ἰφιγένειαν τὴν Ἀγαμέμνονος ἐκ Ταύρων φεύγουσαν τὸ ἄγαλμα ἀγομένην τῆς Ἀρτέμιδος ἀποβῆναι λέγουσι, καταλιποῦσαν δὲ τὸ ἄγαλμα ταύτη καὶ ἐς Ἀθήνας καὶ ὕστερον ἐς Ἄργος ἀφικέσθαι· ξόανον μὲν δὴ καὶ αὐτόθι ἐστὶν Ἀρτέμιδος ἀρχαῖον, τὸ δὲ ἐκ τῶν βαρβάρων οἵτινες κατὰ γνώμην ἔχουσι τὴν ἐμὴν, ἐν ἑτέρῳ λόγῳ δηλώσω· (Pausanias, I, 33, 1³⁹)

³⁷ *Id.*, p. 97.

³⁸ L. KAHIL, *op. cit.*, p. 194.

³⁹ M. CASEVITZ, *op. cit.*, p. 103.

À une certaine distance de Marathon se trouve Brauron, où, dit-on, débarqua Iphigénie, la fille d'Agamemnon, quand elle fuyait de Tauride, emportant la statue d'Artémis ; elle y déposa la statue pour se rendre à Athènes et ensuite à Argos. En fait il y a là une vieille idole d'Artémis. Mais quels sont, selon moi, les gens qui la possèdent, une fois qu'elle eut été ramenée de chez les Barbares, je le développerai dans un autre récit.

Τὸ δὲ χωρίον τὸ ἐπονομαζόμενον Λιμναῖον Ὀρθίας ἱερὸν ἐστὶν Ἀρτέμιδος. τὸ ξόανον δὲ ἐκεῖνο εἶναι λέγουσιν ὃ ποτε Ὀρέστης καὶ Ἴφιγένεια ἐκ τῆς Ταυρικῆς ἐκκλέπτουσιν· ἐς δὲ τὴν σφετέραν Λακεδαιμόνιοι κομισθῆναί φασιν Ὀρέστου καὶ ἐνταῦθα βασιλεύοντος. καὶ μοι εἰκότα λέγειν μᾶλλον τι δοκοῦσιν ἢ Ἀθηναῖοι. (...) (8) καίτοι διαμεμένηκεν ἔτι καὶ νῦν τηλικούτο ὄνομα τῇ Ταυρικῇ θεῷ, ὥστε ἀμφισβητοῦσι μὲν Καππάδοκες καὶ οἱ τὸν Εὐξείνιον οἰκοῦντες τὸ ἄγαλμα εἶναι παρὰ σφίσιν, ἀμφισβητοῦσι δὲ καὶ Λυδῶν οἷς ἐστὶν Ἀρτέμιδος ἱερὸν Ἀναίτιδος. Ἀθηναῖοις δὲ ἄρα παρῳφθη γενόμενον λάφυρον τῷ Μῆδῳ· τὸ γὰρ ἐκ Βραυρῶνος ἐκομίσθη τε ἐς Σοῦσα καὶ ὕστερον Σελεύκου δόντος Σύροι Λαοδικεῖς ἐφ' ἡμῶν ἔχουσι. (9) μαρτύρια δέ μοι καὶ τάδε, τὴν ἐν Λακεδαίμονι Ὀρθίαν τὸ ἐκ τῶν βαρβάρων εἶναι ξόανον· (...) (10) γίνεται λόγιον αἵματι ἀνθρώπων τὸν βωμὸν αἰμάσσειν· θυομένου δὲ ὄντινα ὁ κληρὸς ἐπελάμβανε, Λυκοῦργος μετέβαλεν ἐς τὰς ἐπὶ τοῖς ἐφήβοις μάλιστα, ἐμπίπλαται τε οὕτως ἀνθρώπων αἵματι ὁ βωμὸς. ἡ δὲ ἱέρεια τὸ ξόανον ἔχουσα σφίσιν ἐφέστηκε· (...) (11) οὕτω τῷ ἀγάλματι ἀπὸ τῶν ἐν τῇ Ταυρικῇ θυσῶν ἐμμεμένηκεν ἀνθρώπων αἵματι ἥδεσθαι· καλοῦσι δὲ οὐκ Ὀρθίαν μόνον ἀλλὰ καὶ Λυγοδέσμαν τὴν αὐτήν, ὅτι ἐν θάμνῳ λύγων εὐρέθη, περιειληθεῖσα δὲ ἡ λύγος ἐποίησε τὸ ἄγαλμα ὀρθόν. **(Pausanias, III, 16, 7-11⁴⁰)**

Le lieu surnommé Limnée est consacré à Artémis Orthia. On dit que la statue de bois est celle-là même qu'Oreste et Iphigénie ravirent à la Tauride. Les Lacédémoniens ajoutent qu'elle fut transportée chez eux puisqu'Oreste régnait là. Il me semble qu'ils disent davantage la vérité que les Athéniens. Cependant, le nom de la déesse de Tauride est encore aujourd'hui si répandu que les Cappadociens et ceux qui habitent le Pont-Euxin contestent cela et affirment que la statue se trouve chez eux. Les Lydiens, qui possèdent un temple d'Artémis Anaitis, le contestent aussi. Mais les Athéniens seraient-ils restés indifférents de voir la statue devenir le butin des Mèdes ? Car la statue fut transportée de Brauron à Suse et ensuite, par un don de Séleucos, tomba aux mains des Syriens de Laodicée. Voici les preuves que la déesse Orthia de Sparte et la statue des Barbares ne font qu'une. (...) Un oracle révèle que l'autel doit être ensanglanté du sang humain de la victime désignée par le sort. Lycurgue transforma la coutume en des flagellations de jeunes gens de sorte que l'autel est encore aujourd'hui couvert de sang humain. La prêtresse, tenant la statue, se tient près d'eux. (...) Ainsi, depuis les sacrifices en Tauride, la coutume veut que la statue se réjouisse du sang humain. Et ils ne l'appellent pas seulement Orthia [droite] mais aussi Lygodesma, parce qu'elle a été trouvée enveloppée d'osier. Cet osier dont elle était entourée la rendit droite.

La mort d'Iphigénie a aussi fait l'objet de nombreuses suppositions. Selon Pindare, Eschyle et Sophocle, elle fut sacrifiée à Aulis ; selon Euripide, elle mourut à Brauron où elle officiait comme prêtresse depuis son retour de Tauride ; selon Hésiode et Hérodote, elle fut divinisée ; et selon Pausanias, son tombeau se trouvait à Mégare.

Λέγουσι δὲ εἶναι καὶ Ἴφιγενείας ἡρώων· ἀποθανεῖν γὰρ καὶ ταύτην ἐν Μεγάροις. ἐγὼ δὲ ἤκουσα μὲν καὶ ἄλλον ἐς Ἴφιγενείαν λόγον ὑπὸ Ἀρκάδων λεγόμενον, οἶδα δὲ Ἡσίοδον ποιήσαντα ἐν καταλόγῳ γυναικῶν Ἴφιγενείαν οὐκ ἀποθανεῖν, γνώμη δὲ Ἀρτέμιδος Ἐκάτην εἶναι· τούτοις δὲ Ἡρόδοτος ὁμολογοῦντα ἔγραψε Ταύρους τοὺς πρὸς τῇ Σκυθικῇ θύειν παρθένῳ τοὺς ναυαγούς, φάναι δὲ αὐτοὺς τὴν παρθένον Ἴφιγενείαν εἶναι τὴν Ἀγαμέμνονος. **(Pausanias, I, 43, 1⁴¹)**

Ils disent qu'il y a aussi un hérôon d'Iphigénie : selon eux, celle-ci aussi est morte à Mégare ; pour moi, j'ai entendu rapporter une autre tradition qui a cours en Arcadie, et je sais qu'Hésiode dans son *Catalogue des femmes* a montré qu'Iphigénie n'était pas morte, mais que par la volonté d'Artémis elle était devenue Hécate. Hérodote a écrit un récit qui est en accord avec cette tradition : les gens de la Tauride scythique

⁴⁰ W. H. S. JONES and H. A. ORMEROD, *Pausanias. Description of Greece*, vol. 2, London, Heinemann, 1965, pp. 100-102.

⁴¹ M. CASEVITZ, *op. cit.*, pp. 127-128.

sacrifient les marins naufragés à une vierge et ils affirment que cette vierge est Iphigénie, la fille d'Agamemnon.

Sa divinisation nous fait remonter jusqu'à l'origine de sa légende. En effet, avant d'être une héroïne, Iphigénie fut une déesse, jumelle d'Artémis ou d'Hécate. Elle possédait un culte très ancien qui fut supplanté par celui d'Artémis. Avec le temps, elle fut donc humanisée et devint tantôt la victime d'Artémis, tantôt sa prêtresse (certains auteurs comme Euripide concilieront ces deux variantes). C'est pour faire un compromis entre la tradition du sacrifice et celle sur son origine divine que les auteurs la reléguèrent en Tauride⁴². Un témoignage de sa divinité se retrouve chez Hésiode (où elle devient la déesse Hécate), Hérodote (où elle est identifiée à une déesse vierge) et chez Pausanias, qui pense que le temple d'Artémis à Aegira fut primitivement dédié à Iphigénie. En outre, Artémis est invoquée sous cette épiclese à Hermione : *Ἀρτέμιδος ἐπίκλησιν Ἰφιγενείας* (Pausanias, II, 35, 1⁴³).

Ἔστηκε δὲ καὶ ἄγαλμα ἐνταῦθα ἀρχαῖον, Ἰφιγένεια ἢ Ἀγαμέμνωνος, ὡς οἱ Αἰγυριῶται φασιν· εἰ δὲ ἀληθῆ λέγουσιν οὗτοι, δῆλός ἐστιν ἐξ ἀρχῆς Ἰφιγενεία ποιηθεῖς ὁ ναός. (Pausanias, VII, 26, 5⁴⁴)

Là se dresse aussi une ancienne statue : au dire des gens d'Aigeira, il s'agit d'Iphigénie, la fille d'Agamemnon ; s'ils disent vrai, le temple, à l'origine, fut construit à l'évidence pour Iphigénie.

Iphigénie est souvent identifiée à Artémis ou Hécate car elle présente des similitudes dans sa nature et ses fonctions. En effet, comme Artémis, elle préside aux accouchements et protège les jeunes filles. On trouve des traces de cette origine dans l'*Agamemnon* d'Eschyle (vers 136), le mot *λόχου* faisant référence à l'épithète d'Artémis *Lochia*, déesse de la naissance. Dans *Iphigénie en Tauride*, le plus beau "produit" de l'année (vers 20b-21 : *ὄ τι γὰρ ἐνιαυτὸς τέκοι κάλλιστον*⁴⁵) fait également référence à cette fonction liée au domaine de la fertilité-fécondité. Dans le culte de Brauron, les vêtements des femmes mortes en couches sont consacrés à la déesse. Enfin, l'étymologie même de son nom y fait allusion : "née dans la force" ou "qui fait naître dans la force". Mais ainsi qu'Artémis et Hécate, Iphigénie possédait une face sombre, un côté meurtrier. C'était une puissance chthonienne, favorable lorsqu'elle rendait comme Artémis les enfants vigoureux, mais redoutable quand elle faisait périr les femmes en couches. La tradition littéraire dévoile ces deux aspects de sa personne en la présentant d'une part comme exigeant le meurtre d'une jeune fille, et d'autre part la sauvant sur le bûcher.

⁴² L. PARMENTIER, *op. cit.*, p. 94.

⁴³ W.H. S. JONES, *Pausanias. Description of Greece*, vol. 1, London, Heinemann, 1964, p. 438.

⁴⁴ M. CASEVITZ, *op. cit.*, vol. 8, p. 89.

⁴⁵ L. PARMENTIER, *op. cit.*, pp. 114-115.

En tant que divinité, Iphigénie aurait été honorée sous l'aspect animal d'une biche ou d'un ours, qu'on lui aurait sacrifié ensuite. Peut-être fut-elle aussi honorée par des sacrifices humains. Son immolation, qui apparaît dans la majeure partie de la tradition littéraire, rappelle les sacrifices humains qui eurent lieu en Tauride dans le cadre du culte d'Artémis Tauropole et à Brauron où subsiste une trace de cette pratique dans le culte qu'Oreste est amené à fonder. La substitution animale qui a lieu dans sa légende, comme celle dans le rite des Ourses, indique en outre la pratique d'anciens sacrifices humains⁴⁶. Son nom reste donc intrinsèquement lié au sacrifice. L'aspect funéraire de son culte est d'ailleurs renforcé par son tombeau à Mégare ou à Brauron⁴⁷.

Deux aspects de la légende semblent issus du réel⁴⁸. Non seulement, il y eut le transfert d'une ou plusieurs idoles d'Artémis de la Scythie en Attique et en Laconie, mais également des sacrifices humains consacrés à une déesse "Vierge" chez les Scythes (la déesse Tauropole) et à Artémis *Orthia* à Sparte (voir *supra* Pausanias I, 43, 1 et III, 16, 7-11).

Les deux seules œuvres littéraires antiques complètes de ce mythe qui nous ont été transmises sont celles d'Euripide⁴⁹. Ce dernier fusionne la légende de Troie et la tradition de Tauride⁵⁰, il supprime le sacrifice qui a lieu chez Eschyle et rejoint la version d'Hérodote. On trouve chez Euripide des motifs universels comme l'opposition entre le "moi" et l'étranger, l'opposition entre la morale et la politique, l'image de la femme... Plus précisément, *Iphigénie à Aulis* met en avant le motif de la victime non coupable, de la jeune fille menée à l'autel (le rapport entre les noces et la mort de la vierge constitue un *topos* dans la littérature antique), de l'ambiguïté de l'individu⁵¹, de la manipulation et de la tromperie du père, du conflit intérieur dont souffre Agamemnon (respecter les valeurs de la famille en tant que père ou honorer celles de l'État en tant que chef d'armée) et que seule la divinité résout. *Iphigénie en Tauride*, d'autre part, expose le triomphe de la culture grecque sur la culture barbare (*Iphigénie à Aulis*, vers 1400-1401 : βαρβάρων δ' Ἑλληνας ἄρχειν εἰκόσ, ἀλλ' οὐ βαρβάρους μῆτερ, Ἑλλήνων· τὸ μὲν

⁴⁶ M.-L. FREYBURGER-GALLAND, *op. cit.*, p. 384.

⁴⁷ L. KAHIL, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁸ C. DAREMBERG et E. SAGLIO, *op. cit.*, p. 572.

⁴⁹ W. SCHMID et O. STÄHLIN, *op. cit.*, p. 521 : Il est le premier des tragiques grecs à narrer l'épisode d'Iphigénie en Tauride transmis par les *Chants Cypriens*.

⁵⁰ S. MATUSCHEK, *op. cit.*, p. 161.

⁵¹ D'abord, en proie à la faiblesse et à la crainte, Iphigénie supplie son père de changer d'avis (*Iphigénie à Aulis*, vers 1211-1252). Ensuite, résolue, elle renonce à la vie pour acquérir la gloire (*Iphigénie à Aulis*, vers 1375-1376, 1383-1384, 1397, 1446, 1472-1473).

γὰρ δοῦλον, οἱ δ' ἐλεύθεροι⁵²). Car les Grecs ont un culte divin qui ne demande pas de sacrifices humains. À nouveau, on retrouve l'ambiguïté dans le personnage d'Iphigénie : de victime elle devient coupable; sauvée sur l'île de Tauride, elle désire s'en échapper.

⁵² F. JOUAN, *Euripide. Iphigénie à Aulis, op. cit.*, p. 116.

***Iphigenie auf Tauris* de J. W. von Goethe**

En tant que figure mythologique, Iphigénie a traversé les siècles jusqu'à aujourd'hui. À chaque époque, son histoire a été réinterprétée selon le contexte historique et les motivations de l'auteur. Comme nous l'avons vu, la version d'Euripide est la plus complète qui nous soit parvenue de l'Antiquité. Longtemps, les auteurs sont restés fidèles à cette version. Seul le Moyen-Âge ne connaît pas les textes d'Euripide et se tourne vers la tradition des romans de Troie et de l'Ovide moralisé. Au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècle, la version antique est enrichie par le motif de l'amour de Thoas pour Iphigénie⁵³. Ce nouvel élément s'imposera dans les transformations successives, dont celles de Goethe, Fassbinder, Berg et Braun. Au XIX^{ème} siècle, une troisième histoire autour du personnage d'Iphigénie se développe : Iphigénie à Delphes.

La période la plus productive du mythe se situe entre 1640 et 1800⁵⁴, aux époques baroque et classique. On dénombre une centaine d'œuvres pour la scène (dont des opéras), comme celles de Racine et de Goethe. Leurs versions remplacent la version d'Euripide, sur laquelle ils s'appuient, deviennent des sources de première main et servent de modèles pour la postérité. Rapidement, elles intègrent le canon de la littérature européenne. Puisque nos trois auteurs s'inspirent directement du texte de Goethe, il convient à présent d'étudier ce chaînon important dans l'histoire du mythe d'Iphigénie.

Comme toute œuvre littéraire, le texte de Goethe s'inscrit directement dans son contexte d'écriture. C'est pourquoi on retrouve une dimension politique dans la pièce. Face à l'absolutisme qui règne alors dans les cours d'Europe, Iphigénie accuse le manque de moralité du souverain absolu, ce qui lui vaudra les reproches de Thoas : "Die heil'ge Lippe tönt ein wildes Lied."⁵⁵ (vers 1821) En outre, le message de liberté individuelle et d'autonomie inhérent au texte doit être mis en lien avec la philosophie des Lumières ("die Aufklärung"). À cette époque, il y a aussi une distanciation vis-à-vis du christianisme et de son orthodoxie. Cette attitude critique est présente chez Goethe. Enfin, en reprenant un mythe, Goethe poursuit le programme d'idéalisation de l'Antiquité grecque initié par Winckelmann. L'image utopique de la Grèce se présente comme antithèse de la civilisation actuelle. Pour toutes ces raisons,

⁵³ C. HERMANN, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁵⁴ S. MATUSCHEK, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁵ Pour le texte de Goethe, nous renvoyons à l'édition suivante : D. BORCHMEYER und P. HUBER, *Goethe. Klassische Dramen*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2008.

l'Iphigénie de Goethe reçoit une position clé dans la "Weimarer Klassik" et, plus largement, dans la formation culturelle allemande. Le mythe grec devient allemand : "Iphigenie steht insgesamt für die Weimarer Klassik und deren humanistische Bildungsmission."⁵⁶ C'est la première fois qu'une pièce grecque réussit à être transposée en vers allemands⁵⁷.

Goethe (1749-1832) écrit une première version du mythe d'Iphigénie en Tauride en 1779. Mais la version qui fera partie du patrimoine littéraire allemand est composée en vers (le mètre utilisé est le pentamètre iambique). Elle fut écrite en 1786, lors d'un voyage en Italie, et publiée l'année suivante. Durant ce voyage, le poète se métamorphose : il abandonne le théâtre shakespearien et se consacre à l'Antiquité classique⁵⁸. Son but, en écrivant des pièces, est d'édifier, d'inciter à la réflexion, d'émouvoir et de toucher les cœurs⁵⁹. Il s'inspire, pour son héroïne, de son amie Charlotte von Stein⁶⁰. La pièce de Goethe a une influence immense sur la figure d'Iphigénie. La jeune fille incarne des idéaux humanistes : l'auto-détermination ("Selbstbestimmung") et l'auto-responsabilité ("Selbstverantwortung")⁶¹. Elle est libérée des carcans religieux et politiques.

Dans sa version, Goethe essaye de dépasser les contradictions du texte d'Euripide⁶². En effet, chez ce dernier, les Grecs, qui représentent la culture civilisée, ne font pas preuve de mesure. Ils agissent avec cruauté et barbarie, s'emparent d'Iphigénie et de la statue par la ruse et la violence. Pour eux, la fin justifie les moyens. Et alors qu'Iphigénie qualifie la Tauride de terre inhospitalière (*Iphigénie en Tauride*, vers 218-219) où un roi barbare règne sur des Barbares (*Iphigénie en Tauride*, vers 31 : ἀνάσσει βαρβάροισι βάρβαρος⁶³), ce roi se montre au contraire clément et obéit à l'ordre divin. Par ailleurs, Oreste traite les dieux de menteurs (*Iphigénie en Tauride*, vers 570-573a). Pourtant, à la fin de la pièce, la déesse Athéna, en les sauvant, retrouve son autorité. La répartition des rôles entre Grecs et Barbares est donc

⁵⁶ S. MATUSCHEK, *op. cit.*, p. 174.

⁵⁷ J. BILLINGS, *Genealogy of the Tragic : Greek Tragedy and German Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 2014, p. 70.

⁵⁸ Lors de la période "Sturm und Drang", le poète s'était déjà intéressé à l'Antiquité.

⁵⁹ P. GRAPPIN, *op. cit.*, p. 25 (introduction).

⁶⁰ W. SCHMID et O. STÄHLIN, *op. cit.*, p. 532.

⁶¹ S. MATUSCHEK, *op. cit.*, p. 173.

⁶² H.-P. PREUSSER, "Die Iphigenien. Zur Metamorphose der 'unerhörten Tat'. Euripides – Goethe – Berg – Braun", dans B. SEIDENSTICKER und M. VÖHLER, *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin, de Gruyter, 2002, pp. 24-25.

⁶³ L. PARMENTIER, *op. cit.*, p. 115.

problématique. Elle dément l'antithèse de l'hellénique et du barbare⁶⁴. Goethe, par sa reprise du mythe, tente d'apporter une solution à ce problème, "de mettre fin à ce paradoxe par l'intermédiaire de l'éducation des Barbares, qui doivent désormais partager les valeurs du monde 'grec', donc accéder à l'humanité dite grecque."⁶⁵

La pièce n'a ni prologue, ni chœur⁶⁶, ni messenger comme chez Euripide; son intrigue est simplifiée. Sous l'influence de la tragédie française classique, des motifs psychologiques sont introduits⁶⁷. C'est pourquoi, alors qu'Euripide dépeint de façon excessive la folie d'Oreste, Goethe met l'accent sur le procès pathologique. L'amitié entre Oreste et Pylade est aussi accentuée⁶⁸. On retrouve l'unité de lieu (la pièce se joue devant le temple d'Artémis), de temps (les événements se déroulent de l'aube au coucher du soleil) et d'action⁶⁹. La pièce se compose de cinq actes : "Form und Inhalt stimmen überein un darin liegt ein großer Teil der Schönheit dieser Dichtung."⁷⁰

La scène s'ouvre sur Iphigénie qui se plaint de son exil en Tauride où elle reste une étrangère (du point de vue territorial, social et psychique) : "Doch immer bin ich, wie im ersten, fremd." (vers 9) Ce sentiment étranger ("Fremdheit"), Goethe le ressent lors de son voyage en Italie, où il se sent seul comme son héroïne⁷¹. Iphigénie est nostalgique de sa terre natale : "Das Land der Griechen mit der Seele suchend." (vers 12) À cet élan de nostalgie succède une plainte sur le sort des femmes : "allein / Der Frauen Zustand ist beklagenswert." (vers 23b-24) Elle compare son destin à celui des prisonnières de guerre. Selon la jeune fille, la vie traditionnelle de la femme est inutile (vers 115 : "ein unnütz Leben"). Elle proteste contre le rôle attribué à la femme et sa soumission à l'hétéronomie ("Fremdbestimmung")⁷². Pour elle, la femme a naturellement droit à l'autonomie ("Selbstbestimmung") : "Ich bin so frei geboren als ein

⁶⁴ M. WINKLER, "Iphigénie : l'antithèse de l'hellénique et du barbare et la sémantique du sacrifice humain chez Euripide, Racine et Goethe", dans F. PRESCENDI, *Victimes au féminin*, Chêne-Bourg, Georg, 2011, pp. 168-169.

⁶⁵ *Id.*, p. 172.

⁶⁶ D. NIKOLAIDOU-BALTA, "Euripides' *Iphigenie bei den Tauriern*, Goethes *Iphigenie auf Tauris* : Die Umarbeitung eines Antiken Stoffes", dans P. PABISCH, *Mit Goethe Schule machen ?*, Berlin, Peter Lang, 2002, p. 28 : Puisque l'action s'accomplit dans le for intérieur des personnages, elle n'a pas besoin d'être commentée par un chœur.

⁶⁷ W. HINDERER, *Interpretationen. Goethes Dramen*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1992, p. 35.

⁶⁸ W. FRICK, "Die Schlächterin und der Tyrann : Gewalt und Aufklärung in europäischen Iphigenie-Dramen des 18. Jahrhunderts", *Goethe-Jahrbuch*, vol. 118, 2001, p. 132.

⁶⁹ P. GRAPPIN, *op. cit.*, p. 1621.

⁷⁰ D. NIKOLAIDOU-BALTA, *op. cit.*, p. 27.

⁷¹ A. WIERLACHER, "Ent-fremdete Fremde : Goethes *Iphigenie auf Tauris* als Drama des Völkerrechts", *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, vol. 102 (2), 1983, p. 163.

⁷² W. RASCH, *Goethes Iphigenie auf Tauris als Drama der Autonomie*, München, Beck, 1979, p. 93.

Mann.” (vers 1858) L’autonomie est la condition *sine qua non* pour une existence humaine digne de ce nom. Sa critique s’adresse également aux dieux et aux hommes puissants qui ne respectent pas toujours l’autonomie des Hommes. Ainsi, par la bouche d’Iphigénie, Goethe affirme le droit humain à la liberté⁷³.

À la fin de cette première scène, Iphigénie prie pour rentrer (vers 43-53). Cette prière est influencée par le mouvement des Lumières qui se distancie de l’orthodoxie religieuse : “Nach christlicher Lehre wäre es geboten, daß Iphigenie den göttlichen Willen demütig und unterwürfig hinnimmt (...) und die Götter im Gebet um eine reine Gnade anfleht. Für die orthodoxe Theologie ist keine kritische Beurteilung des göttlichen Willens möglich.”⁷⁴ Iphigénie, qui s’exprime au conditionnel, ne supplie pas la déesse mais argumente. Il s’agit presque d’une exigence (vers 51 : “endlich”). Bien qu’elle reste respectueuse, elle reproche à la déesse de l’avoir sauvée physiquement mais non réellement⁷⁵ : “So gib auch mich den Meinen endlich wieder, / Und rette mich, die du vom Tod’ errettet, / Auch von dem Leben hier, dem zweiten Tode.” (vers 51-53)

Dans la scène suivante, Arcas⁷⁶ lui rappelle pourtant le bon accueil qu’elle a reçu (vers 99-101 : “Kam Thoas, dir als einer Gottgegebenen / Mit Ehrfurcht und mit Neigung zu begegnen. / Und dieses Ufer ward dir hold und freundlich”) et tous les bienfaits dont la jeune fille est la source : “Wer hat des Königs trüben Sinn erheitert? / Wer hat den alten grausamen Gebrauch, / Daß am Altar Dianens jeder Fremde / Sein Leben blutend läßt, von Jahr zu Jahr / Mit sanfter Überredung aufgehalten, / Und die Gefangnen vom gewissen Tod’ / In’s Vaterland so oft zurückgeschickt?” (vers 121-128); “(...) von deinem Wesen / Auf Tausende herab ein Balsam träufelt.” (vers 138b-139) Grâce à son éloquence (vers 176 et 1863 : “Ich habe nichts als Worte”), Iphigénie a convaincu Thoas d’abolir les sacrifices humains et le guide sur la voie de l’absolutisme éclairé du XVIII^{ème} siècle⁷⁷. Le roi n’est plus barbare comme chez Euripide mais est qualifié de noble (vers 33 : “edler Mann”) et magnanime (vers 181 : “in seiner großen Seele”). Dans une perspective plus large, l’éducation dont Thoas est l’objet pourrait également

⁷³ On comprend dès lors pourquoi Iphigénie avoue à la déesse la servir à contrecœur (vers 36 : “mit stillem Widerwillen”). En effet, au lieu d’officier librement (vers 37b-38 : “Mein Leben sollte zu freiem Dienste dir gewidmet sein”), elle y est forcée par Thoas.

⁷⁴ *Id.*, p. 96.

⁷⁵ *Id.*, p. 98.

⁷⁶ Ce nouveau personnage par rapport à la tradition antique est le fidèle serviteur de Thoas. Il rappelle le messenger d’*Iphigénie en Tauride* d’Euripide.

⁷⁷ J. D. PRANDI, “Goethe’s Iphigenia as Woman”, *Germanic Review*, vol. 60 (1), 1985, p. 29 : La volonté d’Iphigénie d’édifier le roi rappelle celle de Goethe d’instruire son patron, le duc Charles Auguste de Weimar.

s'appliquer aux citoyens : "Iphigenies Haltung, die Thoas veranlasst, großmütig zu sein, könnte auch die Bürger moralisch erziehen."⁷⁸

Arcas fait également part à Iphigénie du projet de Thoas de lui demander sa main⁷⁹. Mais cette proposition de mariage met en danger l'autonomie d'Iphigénie. C'est pourquoi la jeune fille refuse et provoque par là la colère du roi. Thoas décide de rétablir la loi des sacrifices humains. Cette réaction signifie davantage qu'un désir cruel d'assouvir sa vengeance et qu'un retour à la barbarie. Elle manifeste la volonté de Thoas de remettre en place une ancienne coutume, un devoir envers la déesse (vers 515 : "Pflicht") qu'Iphigénie lui avait fait oublier : "So bleibe denn mein Wort : Sei Priesterin / Der Göttin, wie sie dich erkoren hat." (vers 504-505) Les personnages de Goethe ne sont pas des modèles de vertu morale absolue, mais sont aussi victimes des faiblesses humaines. Thoas est un roi religieux qui honore Artémis comme la déesse protectrice de son peuple.

La fin du premier acte montre le désespoir d'Iphigénie qui perd à la fois son autonomie et sa moralité. Elle est contrainte de se soumettre à la nouvelle loi et, en tant que prêtresse, de sacrifier les étrangers : "Schon daß sie wider ihren Willen zum Priesteramt in Tauris gezwungen wird, ist eine schmerzliche Einschränkung ihrer Selbstbestimmung. Jetzt aber wird ihre moralische Entscheidungsfreiheit bedroht, und *dieser* Verlust an Selbstbestimmung ist für sie unerträglich."⁸⁰

Il est intéressant de souligner l'interprétation divergente qu'ont Iphigénie, Thoas et Calchas des sacrifices. Ces derniers considèrent qu'il ne s'agit en aucun cas de crimes puisqu'ils sont l'accomplissement de la volonté de la déesse (vers 422-423, 528 et suivants). Iphigénie, en revanche, est convaincue que les dieux ne souhaitent aucun sacrifice, mais que les hommes projettent de façon erronée leurs désirs sanglants sur les dieux : "Der mißversteht die Himmlischen, der sie / Blutgierig wähnt; er dichtet ihnen nur / Die eignen grausamen Begierden an." (vers 523-525) On peut rapporter cette attitude critique d'Iphigénie à la religion des Lumières qui s'oppose aux représentations traditionnelles de l'Église⁸¹. Selon la jeune fille,

⁷⁸ D. NIKOLAIDOU-BALTA, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁹ Le monarque absolu de l'Ancien Régime a servi de modèle pour certains traits de Thoas. Le roi avait son mot à dire pour son propre mariage et ceux de la noblesse. Il pouvait interdire ou forcer une union.

⁸⁰ W. RASCH, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁸¹ *Id.*, p. 116.

les dieux sont bons et bienveillants⁸² : “Rettet mich, / Und rettet euer Bild in meiner Seele!” (vers 1716a-1717) L’idée que les hommes projettent sur les dieux leur désirs sanglants et leur culpabilité était déjà exprimée dans le texte d’Euripide (*Iphigénie en Tauride*, vers 389-391 : (...) τούς δ’ ἐνθάδ’, αὐτούς ὄντας ἀνθρωποκτόνους, / ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον αναφέρειν δοκᾷ / οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν⁸³).

Oreste et Pylade montent sur scène dans le deuxième acte. Cet acte et le suivant racontent exclusivement la rencontre du frère et de la sœur et l’expiation du matricide d’Oreste. Dans ce processus d’expiation, l’intériorisation de la souffrance du jeune homme joue un grand rôle. Oreste se rappelle continuellement son crime et cette conscience de sa faute constitue son supplice⁸⁴. Le jeune homme est pour ainsi dire responsable de sa souffrance, il se tourmente lui-même, prend en charge la fonction des Érinyes : “Du mehrst das Übel / Und nimmst das Amt der Furien auf dich.” (vers 756b-757) Cependant, son autonomie humaine se dévoile dans son supplice, puisqu’il est lui-même l’auteur de cette souffrance.

Tout au long de la pièce, Oreste réitère son souhait de mourir (vers 637-638a, 658, 729, 1051, 1083, 1123-1124a). Il cherche la mort pour se punir et expier sa faute. Mais les dieux lui ont attribué un autre destin : celui de dérober la statue d’Artémis (vers 722-727a : “Bringst du die Schwester zu Apollen hin, / Und wohnen beide dann vereint zu Delphis, / Verehrt von einem Volk das edel denkt; / So wird für diese Tat das hohe Paar / Dir gnädig sein, sie werden aus der Hand / Der Unterird’schen dich erretten”). Le jeune homme est guéri avant qu’il puisse accomplir cette mission. Par conséquent, ce n’est pas en obéissant aux dieux qu’Oreste expie son crime, mais plutôt par sa propre souffrance.

Contrairement au texte d’Euripide, l’intrigue de la pièce n’est pas tissée autour de la fuite des Grecs et du vol de la statue mais de la guérison d’Oreste. Celle-ci est totale après sa vision de l’Hadès. L’eau des Enfers lui permet d’oublier son crime, et par là sa culpabilité et ses tourments⁸⁵ : “Noch einen! Reiche mir aus Lethe’s Fluten / Den letzten kühlen Becher der

⁸² J. SCHMIDT, *Metamorphosen der Antike in Goethes Werk*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 2002, p. 15 : Les qualités attribuées aux dieux sont aussi des projections humaines. Les Barbares ont des dieux cruels et sanglants; Iphigénie, quant à elle, se représente les dieux selon sa propre humanité.

⁸³ L. PARMENTIER, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁴ W. RASCH, *op. cit.*, p. 118.

⁸⁵ *Id.*, p. 123 : Oreste doit être guéri de sa faute, pas de sa folie qui n’est qu’une conséquence psychologique de sa culpabilité : “Orest kann unmöglich geheilt werden, ehe seine Schuld, die Ursache seiner Krankheit, nicht gesühnt und aufgehoben ist.”

Erquickung! / Bald ist der Krampf des Lebens aus dem Busen / Hinweggespült; bald fließet still mein Geist, / Der Quelle des Vergessens hingegeben (...).” (vers 1258-1262) Il est enfin libéré de sa faute, de la malédiction des Atrides qui pesait sur lui et de l’hétéronomie : “Es löset sich der Fluch, mir sagt’s das Herz.” (vers 1358) Sa guérison est une auto-guérison (les dieux n’interviennent pas). Oreste est le seul capable de se libérer de sa culpabilité puisqu’il est lui-même à l’origine de sa souffrance. Iphigénie est seulement en mesure de le sauver de sa crise psychologique⁸⁶ : “Du [Iphigénie] Heilige, geschenkt. Von dir berührt / War ich geheilt; in deinen Armen faßte / Das Übel mich mit allen seinen Klauen / Zum letztenmal, und schüttelte das Mark / Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh’s / Wie eine Schlange zu der Höhle. Neu / Genieß’ich nun durch dich das weite Licht / Des Tages.” (vers 2119-2126a)

La vision d’Oreste des Enfers intervient directement après l’*anagnorisis*. Le moment de reconnaissance entre le frère et la sœur est divisé en deux parties⁸⁷. Iphigénie, en apprenant l’identité d’Oreste, prononce une prière de remerciement, convaincue de la bienveillance des dieux. Néanmoins, elle reconnaît ensuite s’être laissée emporter par la joie (vers 1390b-1394, 1691). En revanche, Oreste voit directement le danger qui les menace et la malédiction des Atrides qui pèse sur eux (Iphigénie doit perpétuer le cycle infernal en sacrifiant son frère). Mais après sa guérison, il exprime sa confiance aux dieux. Par conséquent, les positions du frère et de la sœur se croisent : “Orest, der Böses von den Göttern erwartete, scheint vertrauensvoll zu bleiben; er verschwindet allerdings für fast zwei Akte von der Bühne. Iphigenie, die allzu vertrauensvoll war, gerät in schwere Zweifel und in die ärgste Bedrängnis.”⁸⁸

Les deux derniers actes mettent en avant le conflit interne qui se joue dans l’âme d’Iphigénie. Cette dernière se distingue des autres personnages par sa réflexion et son intériorité⁸⁹. En tant que femme, elle n’agit pas mais ressent énormément : “Ich untersuche nicht, ich fühle nur.” (vers 1650) Puisque l’action tend à évoluer dans le for intérieur des personnages, on qualifie la pièce de “Seelendrama”⁹⁰. Le motif récurrent dans ces deux actes,

⁸⁶ W. HINDERER, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁷ W. RASCH, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁸ *Id.*, pp. 128-129.

⁸⁹ H.-P. PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schulz und Volker Braun*, Köln, Böhlau, 2000, p. 353.

⁹⁰ J. O. BRENDEL, *op. cit.*, p. 90 : Les trois personnages principaux (Iphigénie, Oreste et Thoas) ont leur propre “Seelendrama”. D. NIKOLAIDOU-BALTA, *op. cit.*, p. 28 : “Sehr wichtig sind die Monologe, weil Goethe die Entwicklung in das Innere der Personen verlegt hat.”

et qui est la cause du conflit dont souffre Iphigénie, est le vol de la statue : “Jetzt gehn sie ihren Anschlag auszuführen.” (vers 1395)

Pour que la guérison d’Oreste soit complète, Pylade est persuadé que l’ordre divin doit également être accompli (vers 722-727a) : “Die besten Zeichen sendet uns Apoll.” (vers 1604) Il est donc nécessaire de dérober la statue avant de fuir. Pour cela, les Grecs ont besoin de l’aide d’Iphigénie. La ruse de Pylade est la suivante : Iphigénie doit prétexter un rituel purificateur car l’idole divine a été souillée par les étrangers. Mais la jeune fille ressent l’injustice de cette entreprise. Même si elle est nostalgique envers sa patrie, elle considère Thoas comme un père (vers 1641, 2004, 2156) et ne veut rien lui cacher.

La jeune fille éprouve en effet des sentiments contradictoires : elle rêve de sa Grèce natale mais éprouve de l’affection pour la Tauride et son roi qui l’ont bien accueillie. Cette dichotomie est présente tout au long de la pièce et se retrouve dans le conflit intérieur de la jeune fille qui doit choisir entre l’amour pour son frère ou le devoir envers Thoas⁹¹. De part et d’autre de ce personnage tourmenté, on retrouve un protagoniste (“eine Hauptfigur”) et un fidèle (“ein Vertrauter”) : Oreste et son ami Pylade d’une part, Thoas et son serviteur Arcas d’autre part⁹².

Iphigénie, au centre, souhaite être juste envers Oreste et Thoas. C’est pourquoi elle veut dire la vérité à Thoas, d’autant plus qu’elle abhorre les mensonges : “Und wünsche mir, daß ich dem Mächtigen, / Was ihm gefällt, mit Wahrheit sagen möge” (vers 218); “Es schlägt mein Herz, es trübt sich meine Seele, / Da ich des Mannes Angesicht erblicke / Dem ich mit falschem Wort begegnen soll” (vers 1418-1420); “Weh ! / O weh der Lüge ! Sie befreit nicht, / Wie jedes andre wahrgesprochne Wort, / Die Brust / sie macht uns nicht getrost, sie ängstet” (vers 1404b-1407).

En revanche, Pylade est pragmatique : “Mir scheint List und Klugheit nicht den Mann / Zu schänden, der sich kühnen Taten weiht.” (vers 766-767) Il est le représentant de la dissimulation et de la manipulation comme Ulysse (vers 762 : “Ich [Orest] hör’ Ulyssen reden”). D’ailleurs, il se revendique du peuple des Crétois, considéré comme menteur dans

⁹¹ J. BILLINGS, *op. cit.*, p. 70.

⁹² H.-G. WERNER, “Antinomien der Humanitätskonzeption in Goethes *Iphigenie*”, *Weimarer Beiträge : Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, vol. 14, 1968, p. 362.

l'Antiquité⁹³ (vers 824 : "Aus Kreta sind wir, Söhne des Adrasts"), et cache à Iphigénie son identité et celle d'Oreste que ce dernier révélera plus tard : "Ich [Orest] kann nicht leiden daß du große Seele / Mit einem falschen Wort betrogen werdest. / Ein lügenhaft Gewebe knüpft ein Fremder / Dem Fremden, sinnreich und der List gewohnt, / Zur Falle vor die Füße, zwischen uns / Sei Wahrheit !" (vers 1076-1081) Le monde de Pylade est déterminé par l'hétéronomie (l'individu est soumis aux ordres des dieux) et l'absence d'éthique (la nécessité excuse le crime : vers 1645⁹⁴).

Entre Euripide et Goethe, les rôles d'Iphigénie et de Pylade sont inversés. Chez le tragique grec, Iphigénie est l'instigatrice de la ruse qui doit permettre aux Grecs de fuir (*Iphigénie en Tauride*, vers 1028b et suivants : "Ἐχειν δοκῶ μοι καινὸν ἐξέδρημα τι"⁹⁵). Mais chez l'auteur allemand, c'est Pylade qui est l'auteur de l'intrigue autour du vol de la statue⁹⁶. Ainsi, l'intégrité de l'héroïne est préservée.

Iphigénie se trouve dans une situation désespérée qui semble sans issue. Si elle dit la vérité à Thoas et ne suit pas le plan de Pylade, son frère et son compagnon sont menacés de mort (selon le rétablissement de l'ancienne loi, elle doit sacrifier les étrangers qui abordent sur l'île). Mais si elle ment au Barbare et abuse de sa fonction de prêtresse en dérobant la statue, elle ne respecte pas ses idéaux de vérité et de pureté, et aligne ses forfaits sur ceux de ses ancêtres. Sous la pression de la menace qui pèse sur les siens, Iphigénie se résigne (son devoir de sœur l'emporte sur celui de prêtresse) : "Ich muß ihm [Pylades] folgen : denn die Meinigen / Seh' ich in dringender Gefahr. Doch ach!" (vers 1689-90) Mais cette décision n'est pas autonome. En effet, la Nécessité impose à Iphigénie de s'emparer de la statue, conformément à l'ordre des dieux : "So legt die taube Not ein doppelt Laster / Mit ehrner Hand mir auf; das heilige, / Mir anvertraute, viel verehrte Bild / Zu rauben und den Mann zu hintergehn, / Dem ich mein Leben und mein Schicksal danke." (vers 1707-1711) Après avoir été menacée par Thoas, la liberté d'Iphigénie est donc menacée par les dieux.

⁹³ W. HINDERER, *op. cit.*, p. 145.

⁹⁴ W. RASCH, *op. cit.*, p. 143 : À l'inverse, selon la jeune fille, aucune institution, religieuse ou politique, ne peut décider de la valeur morale d'une action, seul le cœur de l'individu est capable de juger.

⁹⁵ L. PARMENTIER, *op. cit.*, p. 152.

⁹⁶ D. BORCHMEYER, "Iphigenien : Goethe und die Tradition eines Mythos", *Goethe-Jahrbuch*, vol. 126, 2009, p. 44.

Comme l'ordre divin lui impose de mentir et de tromper Thoas, Iphigénie proteste contre les dieux dans une chanson (le chant des Parques) : “Die Götter sollen Iphigenie davor retten, Unrecht zu tun und Schuld auf sich zu laden, um dadurch ihr inneres Götterbild zu retten.”⁹⁷ Cette chanson, qui raconte le mythe de Tantale, montre le monde divin dans sa supériorité et sa cruauté, radicalement opposé aux représentations des dieux bons et bienveillants des Lumières. Le chant illustre la situation insupportable dans laquelle se trouve Iphigénie. La jeune fille se sent livrée à un destin aveugle qui fait écho à la tyrannie des dieux sur les hommes dans la chanson. Le destin de Tantale représente de manière symbolique le destin humain. Sous la pression de sa situation désespérée, la représentation qu'Iphigénie a des dieux bons et bienveillants est mise en péril. La dernière strophe semble montrer la résignation de la jeune fille. Pourtant, la suite de l'intrigue révélera son refus de s'aligner sur le mythe et les crimes des Atrides : “Iphigénie jedenfalls wird das *und schüttelt das Haupt* [vers 1766] als ein Nein gegen den übermächtigen Mythos verstehen.”⁹⁸ Iphigénie écoute son cœur et montre par là la noblesse et la grandeur de son personnage⁹⁹.

Thoas, mis au courant par Arcas de la fuite des Grecs, interrompt le projet de Pylade. Iphigénie tente de le dissuader de sacrifier les étrangers mais en vain. Après s'être opposée à l'ordre des dieux par son chant, voilà qu'elle s'oppose au roi qui la contraint à effectuer son office de prêtresse : “Nachdem sie, zur Beteiligung an dem (...) Bildraub gezwungen, sich (...) zur Verteidigung ihrer autonomen Moralität gegen die Götter gewandt hatte, muß sie jetzt auf neue sich gegen die verschärfte Forderung des Königs wenden, der ebenfalls ein Unrecht von ihr verlangt.”¹⁰⁰ Ainsi, Goethe met en évidence l'indépendance de pensée d'Iphigénie qui revendique le droit à la liberté. La jeune fille fait comprendre à Thoas qu'il se comporte comme un tyran, de la même façon que les dieux de la chanson des Parques. Il s'agit, pour ainsi dire, d'une deuxième “Parzenlied”, dirigée cette fois-ci contre l'arbitraire des puissants et qui fait écho à l'absolutisme du XVIII^{ème} siècle¹⁰¹.

Comme Thoas ne cède pas, elle cherche de l'aide du côté des dieux : “Ruf ich die Göttin um ein Wunder an?” (vers 1884) Mais elle prend ensuite conscience de sa force : “Ist keine

⁹⁷ W. RASCH, *op. cit.*, p. 147.

⁹⁸ H. GOCKEL, “Iphigenie und der Mythos”, *Revista de Filología Alemana*, vol. 7, 1999, p. 84.

⁹⁹ O. SEIDLIN, “Goethe's *Iphigenia* and the Humane Ideal”, dans V. LANGE, *Goethe. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs (N. J.), Prentice-Hall, 1968, p. 56.

¹⁰⁰ W. RASCH, *op. cit.*, p. 152.

¹⁰¹ *Id.*, p. 153.

Kraft in meiner Seele Tiefen?” (vers 1885) Ce vers exprime l’autonomie de l’individu. Iphigénie, en choisissant de ne pas faire appel aux dieux mais de suivre sa conscience, se montre audacieuse : “Auf und ab / Steigt in der Brust ein kühnes Unternehmen.” (vers 1912b-1913) Cette décision rappelle l’expiation d’Oreste qui a aussi lieu grâce à un processus autonome, sans aucune aide divine¹⁰².

Iphigénie décide d’écouter son cœur et d’avouer la vérité. En tant que femme, la seule arme dont elle dispose pour vaincre Thoas est la vérité. Puisque la jeune fille ne peut sauver son frère par la ruse, ni par son silence, elle tente d’émouvoir le roi par son aveu. Cela lui est douloureux : “Sie sind – sie scheinen – für Griechen halt’ich sie.” (vers 1889) Avant de reprendre la parole, elle se tait, comme pour digérer son aveu. Elle a besoin de courage. Car en avouant les faits, elle expose Oreste à une mort certaine. Iphigénie prend donc un risque et accomplit l’impossible comme les héros que chante Homère¹⁰³ : “Hat denn zur unerhörten Tat der Mann / Allein das Recht? Drückt denn Unmögliches / Nur Er an die gewalt’ge Heldenbrust?” (vers 1892-1894)

La vérité est un thème important de la pièce. On retrouve le motif au centre du texte lorsqu’Oreste décline son identité à Iphigénie (vers 1080b-1081 : “Zwischen uns / sei Wahrheit!”). Le fait que la métrique ne soit pas respectée au vers 1081 contribue aussi à mettre la notion en relief¹⁰⁴. Par l’aveu d’Iphigénie, la vérité apparaît comme le propre de la femme, l’homme étant quant à lui porté à l’action et à la cruauté comme Pylade (vers 786b-792a) : “Human – also gattungsumfassend – wird Wahrheit erst in der idealisierten Repräsentation des weiblichen Geschlechts, in Iphigenie. (...) Der Mann trägt die Bürde politischen Handels – Orest erkennt es selbst (G 749) –, verantwortet sein Tun und frißt die Demütigung in sich hinein, wenn zum Machterhalt oder für die Interessen des Staates ein Opfer gefordert wird – wie das Iphigenies durch Agamemnon. (...) *Die Frau* hingegen verklärt Goethe zur göttergleichen Überwinden dieser männlichen Zurichtung.”¹⁰⁵

¹⁰² *Id.*, p. 161.

¹⁰³ *Id.*, p. 162.

¹⁰⁴ A. P. COTTRELL, “On Speaking the Good : Goethe’s *Iphigenie* as ‘Moralisches Urphanomen’”, *Modern Language Quarterly*, vol. 41, 1980, p. 166.

¹⁰⁵ H.-P. PREUSSER, “Die Iphigenien. Zur Metamorphose der ‘unerhörten Tat’. Euripides – Goethe – Berg – Braun”, *op. cit.*, pp. 27-28.

Pour la soutenir dans son aveu, Iphigénie appelle les dieux à son aide (vers 1916-1919a). Cela est primordial car Thoas peut pardonner aux Grecs d'avoir eu l'intention de voler la statue, peut renoncer aux sacrifices et leur rendre la liberté, mais il ne peut pas leur remettre l'idole divine qui appartient au peuple. Les dieux doivent renoncer à leur commandement.

Après que Thoas a appris la vérité, la situation évolue. En plus d'être des étrangers qu'il faut sacrifier selon la tradition, Oreste et Pylade sont des voleurs qu'il faut punir¹⁰⁶. Thoas répond donc avec ironie à Iphigénie : "Du glaubst, es höre / Der rohe Scythe, der Barbar, die Stimme / Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus, / Der Grieche, nicht vernahm?" (vers 1936b-1939a). Thoas, considéré comme un barbare, devrait faire preuve d'humanité alors que les compatriotes d'Iphigénie ont été surpris comme des voleurs? Dans ce passage, Goethe ne montre pas un roi humain mais un roi conscient de sa responsabilité, qui accomplit son devoir et protège la statue de son peuple. La morale de l'humanité a ses limites¹⁰⁷.

Il semble n'y avoir aucune solution au conflit, tant que les dieux ne renoncent pas à la mission imposée à Oreste. Ce dernier est prêt à se battre en duel avec Thoas mais Iphigénie intervient et les persuade par ses paroles de renoncer à la violence et de se réconcilier : "Ultimately, the woman's weapon is more powerful than the man's, and more beneficial."¹⁰⁸ Mais le problème que pose l'injonction des dieux est résolu grâce à l'interprétation ("die Aufklärung"¹⁰⁹) de l'oracle d'Oreste : "Das Bild, o König, soll uns nicht entzweien! / Jetzt kennen wir den Irrtum, den ein Gott / Wie einen Schleier um das Haupt uns legte, / Da er den Weg hierher uns wandern hieß. / Um Rat und um Befreiung bat ich ihn / Von dem Geleit der Furien; er sprach : / 'Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer / Im Heiligtum wider Willen bleibt, / Nach Griechenland¹¹⁰; so löste sich der Fluch. / Wir legten's von Apollens Schwester aus, / Und er gedachte dich!" (vers 2017-2117a) Oreste comprend que la sœur qu'il devait ramener en Grèce n'est pas celle d'Apollon, mais la sienne, Iphigénie! L'ordre divin est enfin en accord avec la moralité humaine. Thoas obéit aux dieux et laisse partir les jeunes gens ("So

¹⁰⁶ W. RASCH, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 169.

¹⁰⁸ I. TORRANCE, "Religion and Gender in Goethe's *Iphigenie auf Tauris*", *Helios*, vol. 34 (2), 2007, p. 193.

¹⁰⁹ D. BORCHMEYER, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁰ Notons la différence avec la version de l'oracle de Pylade où la statue doit être ramenée à Delphes et non en Grèce (vers 723).

geht”) avec sa bénédiction (“Lebt wohl”¹¹¹)¹¹². Il avait en effet promis auparavant à Iphigénie de la laisser partir sur un signe (“Wink”) des dieux¹¹³ : “Auch sei ihr Wink noch künftig mein Gesetz : / Wenn du nach Hause Rückkehr hoffen kannst, / So sprech’ich dich von aller Fordrung los.” (vers 292-294)

Oreste est en mesure d’élucider la prophétie de l’oracle car il s’est émancipé de l’image traditionnelle des dieux, ce que préconisent les Lumières : “(...) er (hat) nach Goethes Absicht die gleiche Emanzipation von der furchtsamen Bindung an die grausamen und willkürlich herrschenden olympischen Götter vollzogen, wie es Iphigenie schon früher vermocht hat, – ein Vorgang, wie er auch in der im 18. Jahrhundert sich durchsetzenden Emanzipation von dem über die Menschen als Knechte nach Willkür verfügenden und auch Unrechtes verlangenden Gott der Kirche zustande kam.”¹¹⁴

Grâce à cette interprétation de l’oracle (la meilleure puisque les dieux n’exigent pas d’action mauvaise mais se révèlent bienveillants, comme dans l’esprit d’Iphigénie), la malédiction prend fin. De cette façon, *Iphigenie auf Tauris* prouve que l’Homme peut se soustraire à son héritage et à la contrainte du mal par sa propre force¹¹⁵. Cette idée rejoint une dédicace de Goethe écrite en 1827 : “Alle menschliche Gebrechen / Sühnet reine Menschlichkeit”¹¹⁶. En outre, il y a une note d’espoir dans le fait que le vol ne soit pas commis. Car dans un monde où les dieux n’exigent pas de l’Homme qu’il agisse mal, l’humanité est possible : “In einer Welt, in der die Gottheit von den Menschen nichts Unrechtes mehr verlangt, im Namen Gottes also nichts Böses getan werden darf (...) wäre die Zahl der Übel verringert, und die Menschen würden sich etwas leichter verständigen, vielleicht auch über die Grenzen der Staaten hinweg, so wie Thoas und Orest (...).”¹¹⁷

¹¹¹ M. SWALES, “‘Die neue Sitte’ and metaphors of secular existence : reflections on Goethe’s *Iphigenie*”, *The Modern Language Review*, vol 89 (4), 1994, p. 905 : Notons le changement des voyelles o/e entre les deux expressions “So geht” et “Lebt wohl”.

¹¹² Comme chez Euripide, on retrouve chez Goethe un échec ou plutôt une injustice à la fin de sa pièce : Thoas, le roi des Scythes, bien qu’il se comporte plus noblement que ses hôtes, est seul, abandonné. D. BORCHMEYER, *op. cit.*, p. 50 : “Das *happy ending* des Dramas ist gleichwohl melancholisch verschattet. (...) Der Abschiedssegens “Lebt wohl !” bildet nur den ersten Fuß eines nicht abgeschlossenen Verses, der schweigend weiterklingt.”

¹¹³ D. BORCHMEYER, “Johann Wolfgang von Goethe : *Iphigenie auf Tauris*”, dans H. MÜLLER-MICHAELS, *Deutsche Dramen : Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, vol. 1, Königstein, Athenäum, 1981, pp. 70-71.

¹¹⁴ W. RASCH, *op. cit.*, p. 179.

¹¹⁵ *Id.*, p. 183.

¹¹⁶ W. HINDERER, *op. cit.*, p. 145.

¹¹⁷ W. RASCH, *op. cit.*, p. 187.

Les dernières paroles d'Iphigénie, parmi les plus belles de la poésie allemande, sont empreintes de cette humanité : “Bringt der Geringste deines Volkes je / Den Ton der Stimme mir in's Ohr zurück, / Den ich an euch gewohnt zu hören bin, / Und seh'ich an dem Ärmsten eure Tracht; / Empfangen will ich ihn wie einen Gott, / Ich will ihm selbst ein Lager zubereiten, / Auf einen Stuhl ihn an das Feuer laden, / Und nur nach dir und deinem Schicksal fragen.” (vers 2158-2165) Il n'y a plus de monde grec et barbare, opposés par une animosité éternelle, mais un monde uni par la compréhension, l'hospitalité et la tolérance. Il semble y avoir une révocation complète du premier monologue d'Iphigénie où elle était la proie d'un destin impitoyable, bannie sur une île sanguinaire. À présent, les vagues sont tombées¹¹⁸.

L'autonomie est le thème central de l'œuvre. Ce ne sont plus les dieux comme chez Euripide mais les hommes eux-mêmes qui déterminent et sont responsables de leur destin. Ils disposent de leur propre liberté d'agir et de décision (“Entscheidungsfreiheit”)¹¹⁹. Grâce à cette liberté, Iphigénie n'est pas forcée d'obéir à Thoas et aux dieux (elle ne tue pas les étrangers ni ne vole la statue).

Iphigénie représente le modèle de l'émancipation féminine. En refusant la proposition de mariage du roi de Tauride, elle s'affirme (“Selbstbehauptung”) dans une société encore patriarcale¹²⁰. Par sa pièce, Goethe expose l'autonomie de la femme comme un aspect de l'Humanité éclairée. Car au XVIII^{ème} siècle, quand Goethe compose sa pièce, les femmes n'ont pas le droit de citoyenneté. Un autre droit que défend Goethe dans sa pièce, via le personnage d'Iphigénie (vers 1836 : “jeder Fremde (ist) heilig”), est celui des étrangers : “Goethe zielt also gleich auf zwei Rechtsdefizite, die das Fremden (Flüchtlings) und der Frau.”¹²¹ À nouveau, cela est directement lié au contexte de l'époque et à la discussion sur le droit international (“Völkerrecht”).

Mais l'autonomie est également perceptible dans les processus mentaux qui libèrent l'individu des modèles traditionnels. Ces modèles sont représentés par deux exemples d'hétéronomie : la fatalité qui pèse sur la famille des Atrides et l'oracle de Delphes mal

¹¹⁸ D. BORCHMEYER, “Johann Wolfgang von Goethe: Iphigenie auf Tauris”, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁹ D. NIKOLAIDOU-BALTA, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁰ J. SCHMIDT, *op. cit.*, p. 12.

¹²¹ A. WIERLACHER, *op. cit.*, p. 177.

interprété¹²². Oreste, en se détachant des représentations traditionnelles, se libère de la malédiction des Atrides et élucide l’oracle de Delphes.

Un autre thème important qui ressort de cette pièce est l’humanisme. L’issue de la pièce n’est plus résolue par une déesse comme chez Euripide, mais par l’Humanité¹²³. L’accent descend sur l’Homme. Iphigénie, l’incarnation de cette Humanité, a été qualifiée par Goethe comme “verteufelt human”¹²⁴. L’humanisme est aussi présent dans les rapports individuels entre le frère et la sœur (vers 1122 : “Mein Schicksal [Iphigenie] ist an deines [Orest] fest gebunden”), dans l’amitié entre Oreste et Pylade (vers 639b-642 : “was ich [Pylades] worden wäre, / Wenn du [Orest] nicht lebstest, kann ich mir nicht denken; / Da ich mit dir und deinetwillen nur / Seit meiner Kindheit leb’ und leben mag”), dans les rapports avec l’étranger (grâce à Iphigénie, la Tauride est favorable à l’hospitalité envers les étrangers et abolit les sacrifices humains)¹²⁵. De plus, grâce à son humanisme, Iphigénie sauve les Barbares de leur sauvagerie et de leur cruauté. Sous l’influence de la pureté et de la vérité de la jeune fille, Thoas, roi barbare, devient humain¹²⁶. Il y a donc une double guérison : celle d’Oreste et de Thoas. En libérant les Scythes de leurs mœurs barbares, Iphigénie montre que l’attitude morale a des conséquences sociales, le progrès social étant indissociable du progrès moral¹²⁷.

Grâce aux idéaux que représente Iphigénie (l’humanité, l’autonomie, la vérité et l’éloquence) et à la magnanimité des dirigeants (Thoas a entendu la voix d’Iphigénie, “die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit”), une véritable issue est apportée au conflit : “Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm, / Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele / Beschämt und reines kindliches Vertrauen / Zu einem edeln Manne wird belohnt.” (vers 2142-2145)

¹²² J. SCHMIDT, *op. cit.*, p. 13.

¹²³ Puisque la pièce se présente comme un manifeste de l’humanisme, où la vérité, la magnanimité et l’autonomie dominant, les dieux n’entrent plus en jeu.

¹²⁴ O. KRAMER, “*Es spricht kein Gott; es spricht dein eignes Herz*. Kommunikative Autonomie und rhetorische Typologie in Goethes *Iphigenie*”, *Jahrbuch Rhetorik*, vol. 33 (1), 2014, p. 114.

¹²⁵ J. SCHMIDT, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹²⁶ D. NIKOLAIDOU-BALTA, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁷ P. GRAPPIN, *op. cit.*, p. 1627.

Iphigenie auf Tauris von J. W. von Goethe de R. W. Fassbinder

1. Quelques jalons biographiques¹²⁸

Né en 1945 à Munich, Rainer Werner Fassbinder fait partie des “Kriegskinder”. Bien que sa vie fut fulgurante, il laisse derrière lui une œuvre immense dont l’importance est considérable pour l’histoire du cinéma. À sa mort à trente-sept ans, il comptait plus de quarante films à son actif, sans compter ses pièces de théâtre. Cette productivité phénoménale lui valut son qualificatif de “geniales Monster”¹²⁹. Acteur, réalisateur, écrivain, Fassbinder est avant tout un anticonformiste.

Entre 1963 et 1966, notre bavarois suit une formation d’acteur à Munich mais tente en vain d’intégrer une école de cinéma. Monter sur scène n’est qu’une alternative pour lui; sa passion est le cinéma. À partir de 1966, il commence à produire des courts métrages. Dès lors, il mêle les destins de son œuvre théâtrale et cinématographique. Ses pièces de théâtre et ses films témoignent en effet d’une influence commune, au point qu’on les a appelés “bâtards de la forme”¹³⁰. Lui-même s’exprime à ce propos : “Ich habe im Theater so inszeniert, als wäre es Film, und habe dann den Film so gedreht, als wär’s Theater.”¹³¹ Fassbinder fut membre du PEN Zentrum¹³² et de l’Académie des Arts de Francfort. Il reçut de nombreux prix, tant pour ses films que pour ses pièces de théâtre. Toutefois, après avoir travaillé pour les scènes de Bremen et de Bochum, sa direction au théâtre de Francfort se termine par un fiasco et, à partir de 1975, il n’écrit plus de pièces.

Son œuvre théâtrale reflète clairement sa tentative de s’engager politiquement et d’éveiller la société : “Fassbinders Produktionen erscheinen (...) als der permanente Versuch, Emanzipationsprozesse im Bewußtsein der Rezipienten einzuleiten.”¹³³ Ce programme s’inscrit dans un courant dont il fut une figure déterminante : l’*Antiteater*.

¹²⁸ D. BARNETT, *Rainer Werner Fassbinder – Theater als Provokation*, Leipzig, Henschel, 2012; C. HERMANN, *op. cit.*, pp. 54-56; H. SPAICH, *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk*, Weinheim, Beltz, 1992; C. B. THOMSEN, *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies*, Hamburg, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 1993; M. TÖTEBERG, *Rainer Werner Fassbinder*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.

¹²⁹ M. TÖTEBERG, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁰ *Id.*, p. 59.

¹³¹ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 64.

¹³² PEN est l’abréviation de Poets, Essayists, Novelists.

¹³³ K.-H. ASSENMACHER, “Das engagierte Theater Rainer Werner Fassbinders”, dans G. C. RUMP, *Sprachnetze : Studien zur literarischen Sprachverwendung*, Hildesheim, Olms, 1976, p. 3.

Ce mouvement d'avant-garde qui a marqué l'histoire du théâtre allemand fut fondé en 1968 à la suite de l'*Action-Theater* (créé en 1967). Comme l'écrit Töteberg, une scène d'avant-garde ne peut pas vieillir¹³⁴. De fait, le mouvement se dissout en 1971 après une brève histoire, à l'image de la vie de Fassbinder. L'*Action-Theater* et l'*Antiteater* sont considérés comme des rejets du "Living Theatre"¹³⁵ américain. Ils se distinguent par leur caractère politique et agressif et leur rapport provocant à la littérature classique : "Die Aufführungen waren extreme Kunstübungen, die schauspielerischen Mittel grob und grell. Das klassische Repertoire wurde gegen den Strich interpretiert."¹³⁶ Durant son adhésion à ces deux mouvements expérimentaux, Fassbinder écrivit quinze pièces, parmi lesquelles *Iphigenie auf Tauris* von Johann Wolfgang von Goethe. La première représentation eut lieu le 28 octobre 1968. Trois ans plus tard, il produisit un "Hörspiel" sur le même sujet. Dans sa transformation du mythe, il propose une réflexion sur son temps.

Car notre représentant du théâtre anti-traditionnel et non conventionnel est aussi influencé par les événements de son temps, comme les manifestations des étudiants, l'APO¹³⁷ et l'antiautoritarisme. Cependant, Fassbinder n'a jamais partagé l'illusion des mouvements estudiantins et l'optimisme de la gauche. Sa vision pessimiste du monde l'a éloigné de ce romantisme révolutionnaire.

2. Un bref aperçu de la pièce

L'histoire que nous propose Fassbinder est résumée par Arcas dans l'épilogue : "Die Geschichte ist einfach. Jemand hält ein Mädchen gefangen. Weil er sie liebt, meinetwegen. Ein anderer hat auch ein Interesse an diesem Mädchen – kommt, und versucht sie zu befreien. Aber der, der das Mädchen in seiner Gewalt hat, ist mächtiger. Er versteht es, den Widersacher im Zaum zu halten. Er besiegt ihn. Er kerkert ihn ein. Keiner wird frei sein. Das Mädchen wird dem Herrn weiter gehorchen, der Gefangene wird es auch tun, und sei es in zehn oder zwanzig Jahren. Die Geschichte ist einfach. Es geht um Macht, und einer hat sie. Natürlich. Und der gibt

¹³⁴ M. TÖTEBERG, *op. cit.*, p. 43.

¹³⁵ M. TÖTEBERG, "Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück. Zwischen Brecht und Artaud : Die experimentellen Theatertexte Fassbinders", dans H. L. ARNOLD, *Rainer Werner Fassbinder*, München, Text und Kritik, 1989, pp. 21-22 : Les principes du "Living Theater" sont les suivants : les frontières entre vie et théâtre s'estompent, les membres de l'ensemble vivent en communauté, créent leurs pièces en groupe, portent des vêtements ordinaires (ils n'ont pas de costumes), le texte n'est pas figé, les représentations sont anti-conventionnelles, le public n'est plus passif mais impliqué dans ce qui se déroule sur scène ("Theaterspiel als gemeinsames Erlebnis von Akteuren und Publikum").

¹³⁶ M. TÖTEBERG, *Rainer Werner Fassbinder, op. cit.*, p. 29.

¹³⁷ L'APO est l'opposition extra-parlementaire (Außerparlamentarische Opposition).

sie nicht her.”¹³⁸ (27) Iphigénie apparaît donc comme la prisonnière de Thoas, le tyran de la Tauride. Oreste vient à son secours mais ne peut la délivrer. Le thème central de la pièce est le pouvoir.

3. Analyse de la transformation du mythe

Dans sa pièce, Fassbinder s'éloigne en de nombreux points du mythe traditionnel ainsi que du texte de Goethe sur lequel il se base, comme le titre l'indique. Dans un premier temps, nous analyserons ces écarts par rapport à la tradition, avant d'en expliquer les motivations et les effets.

3.1. Le titre

Bien que le titre de la pièce suggère une réécriture fidèle de l'œuvre originale (*Iphigenie auf Tauris* von Johann Wolfgang von Goethe), on se rend vite compte qu'il se cache là derrière une attitude provocante. En effet, hormis le titre et les personnages, les références à Goethe sont plutôt rares¹³⁹. La pièce de Goethe fait partie du canon allemand étudié à l'école et auquel n'échappe pas Fassbinder : “Im Schulheft von Rainer Werner Fassbinder steht, Iphigenie auf Tauris ist das Drama von der Großmut der Mächtigen. Neues Realgymnasium München, neunzehnhundertzweiundsechzig.” (11) Mais notre auteur, dans son anticonformisme, transforme la pièce classique en une œuvre cynique qui s'oppose à la tradition littéraire et critique la société, sous l'influence des mouvements de mai 68.

En effet, en accord avec ces revendications des étudiants contre l'autorité, Fassbinder adopte une attitude rebelle qui apparaît dès le début de la pièce. Une didascalie indique que les acteurs entrent en scène en fumant et en buvant de la bière : “Alle kommen auf die Bühne, rauchen, plaudern. Trinken Bier.” (9) Dans les mêmes années, une certaine méfiance émerge face au canon littéraire défini par l'enseignement¹⁴⁰. On remet en cause sa légitimité et, par là, celle des auteurs classiques comme Goethe et Schiller. Peu à peu, les critiques s'élèvent à

¹³⁸ Pour le texte de Fassbinder, nous renvoyons à l'édition suivante : R. W. FASSBINDER, *Antiteater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986.

¹³⁹ Un exemple est la phrase de Pylade : “Blau ist meine Sehnsucht” (12) qui renvoie aux vers de Goethe “Das Land der Griechen mit der Seele suchend” (vers 12) et “Des väterlichen Hafens blaue Berge / Seh'ich Gefangner neu willkommen wieder” (vers 805-806).

¹⁴⁰ W. WENDE, *Goethe-Parodien : zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers*, Stuttgart, M & P, 1995, pp. 347-349.

l'encontre de la réception des œuvres traditionnelles. La parodie agressive de Goethe par Fassbinder s'inscrit donc directement dans son contexte historique d'écriture.

3.2. La forme

D'un point de vue formel, Fassbinder rompt les conventions littéraires. Les personnages, qui s'expriment dans plusieurs langues (allemand, français, anglais, bavarois) et souvent de manière litanique (le monologue l'emporte sur le dialogue¹⁴¹), prennent la parole en même temps. Selon D. Barnett, l'usage de plusieurs langues peut faire référence à la globalisation du monde ou à l'esthétique pop qui mêle les genres musicaux : "Zumeist verwendete er Englisch und Französisch, vielleicht, um die globalisierte Welt, in der die Produktion stattfindet, widerzuspiegeln, vielleicht auch, um an die zeitgenössische Pop-Ästhetik anzuknüpfen."¹⁴² Dès le début, tandis qu'Arcas présente la scène en allemand, Thoas s'exprime en anglais sur un ton monotone : "I love her. I love her so much. I love her eyes, her feet, her shoulder, I love her ears, her hair, her backside,..." (9) Un peu plus loin, l'anglais, le français et l'allemand s'entremêlent : "All I see with my eyes. All. All. Je vois tout avec mes yeux. Tout. Tout. Ich sehe alles mit meinen Augen. Alles. Alles." (10) À ces langues, l'auteur ajoute son propre dialecte bavarois : "Gib ihr a Zigarettn und mir aa. Na schaut ois andas aus." (15); "D'Freiheit is a scheen Sach, schlong soit ma si dafür (...)." (25) En faisant appel à la langue familière ("Umgangssprache"), il s'éloigne considérablement de la tradition.

En outre, le texte met en place un jeu intertextuel¹⁴³ par ses nombreuses références à Goethe, mais aussi au *Petit Livre rouge* de Mao Tse-Tung, au *Bottroper Protokolle* d'Erika Runge, aux "Flugblätter der Kommune I"¹⁴⁴, au "Berliner Kommunardenprozess" et au procès contre les "Frankfurter Kaufhausbrandstifter"¹⁴⁵.

¹⁴¹ D. BARNETT, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴⁴ La "Kommune I" était une communauté antiautoritaire de Berlin-Ouest, active de 1967 à 1969, qui s'inscrivait dans les mouvements des étudiants de 68 et l'APO. Ses membres sont appelés des "Kommunarden".

¹⁴⁵ Les 2 et 3 avril 1968, deux centres commerciaux de Francfort furent incendiés. Ces incendies étaient considérés par les mouvements des étudiants comme protestation légitime face à la politique.

3.3. Les thèmes

Les thèmes principaux que Fassbinder exploite dans sa pièce sont, d'une part, la lutte des sexes et la sexualité, et d'autre part, le déséquilibre des forces. C'est pourquoi Iphigénie nous est présentée comme la prisonnière, l'esclave sexuelle de Thoas, le tyran de la Tauride. Leurs rapports ne sont pas d'égal à égal mais de dominant à soumis : "Er herrscht. Sie ist seine Sklavin." (9) L'opposition entre liberté et oppression, pouvoir et impuissance est omniprésente :

PYLADES Jedermann hat das Recht, nach seiner

OREST Freiheit

PYLADES Freiheit zu forschen.

OREST Erforschen.

PYLADES Erfordern.

OREST Fordern.

THOAS Prison.

PYLADES Freiheit.

OREST Fordern.

PYLADES Yes! Freedom.

THOAS Wanna fuck her! Foltern. (19)

La question du pouvoir, évoquée par la relation entre Thoas et Iphigénie, est au centre de l'opposition entre les deux systèmes qu'incarnent la liberté d'Oreste et Pylade d'un côté, et l'autocratie de Thoas de l'autre. Ces deux systèmes s'opposent quant à leurs conceptions de vie. Le premier est caractérisé par le divertissement, les idéaux politiques et la culture : "PYLADES Das Leben ist : Zigaretten, Vögeln, Flipper, Kino, Bier, Musik, Autos, Rolling Stones, Tanzen, Kino, Flipper, Vögeln, Zigaretten, Musik, Autos, Tanzen, Rolling Stones, Jean-Marie Straub, Coca Cola, Karl Marx, Jean-Luc Godard, Vögeln, Brüste, Flipper, Johann Sebastian Bach, Zigaretten, Autos, Musik, Flipper, Tanzen, Coca Cola, Kino, Musik, Tanzen, Vögeln." (20-21) Ce à quoi répond simultanément Arcas (qui fait partie du monde de Thoas) : "Kino? Musik? Autos? Großmut? Gefühle? Tanzen? Arbeit, Arbeit, Arbeit, Arbeit, Arbeit, Arbeit, Arbeit, Arbeit, Arbeit, Arbeit." (21)

On retrouve une autre confrontation de ces systèmes lorsque Pylade met en doute la légitimité de l'autocratie : "Wie kann kommen, daß ein Mensch den anderen beherrscht. Wie kann kommen, daß ein Mensch den anderen unterdrückt. *Orest pfeift*. Wie kann kommen, daß ein Mensch Gewalt über den anderen hat." (20) Au même moment, Thoas affirme son droit de

C'est pourquoi le mythe peut être projeté dans l'Allemagne de l'époque. Un indice de cette transposition du mythe sont les accords musicaux au début de la pièce. Ils jouent la première strophe de l'hymne national¹⁴⁹ : "Deutschland, Deutschland über alles." (9)

3.5. Les personnages

On retrouve quelques réminiscences de la nostalgie de l'Iphigénie de Goethe dans les premières paroles que la jeune fille prononce : "Trauer, Tränen (...) Leid, Sehnsucht, Blau (...) Trauer, Tränen, Blau (...)" (10); "Never anybody comes to save me." (10) Mais en projetant le mythe dans l'Allemagne des années 60, Iphigénie n'est plus la fille d'Agamemnon. Elle devient la femme de ménage des *Bottroper Protokolle* d'Erika Runge¹⁵⁰. Le passage suivant en est presque repris littéralement : "Ich bin aus Ostpreußen, aber ich bin schon lange hier, seit 24, da waren auch familiäre Dinge, die da bestimmten, daß meine Eltern hier nachm Rheinland gezogen sind. Meine Schwester, die hatte jemand kennengelernt, und die haben hierhin geheiratet, und wie das dann so bei Mutter ist, jetzt das Kind, das nicht mehr da, das fehlte am meisten. Ich hatte fünf Geschwister, wenn sie lebten, wärens dreizehn gewesen... Viel Kinder, viel Arbeit und wenig nachdenken. So war dat doch." (18)

La réactualisation du mythe s'opère donc également sur les personnages. Thoas n'est plus caractérisé par sa magnanimité comme chez Goethe. Il se dévoile comme un personnage violent, obsédé par le pouvoir et l'autorité. De la même manière, Iphigénie n'apparaît plus comme le symbole de la liberté mais comme "die pervertierte Freiheit" (10). Réduite à un objet de désir pour Thoas, elle n'est plus caractérisée par l'autonomie goethéenne. Cette absence de liberté est matérialisée par la cage ("Käfig") dans laquelle elle se trouve prisonnière au début de la pièce¹⁵¹. La chanson *Yphigeeni! Make mee free!* (14) est d'autant plus ironique. En effet, comment la jeune fille pourrait-elle libérer les autres (Oreste de sa folie et les Grecs de la Tauride), alors qu'elle-même est prisonnière et ne connaît pas la liberté : "Abermals weiß ich nichts von Freiheit, die man mir genommen hat und nie mehr wird geben können, denn ich..." (18)? Selon elle, seule la mort pourrait la délivrer : "I don't know what I have to think about freedom. It is not possible to think about anything, I don't know. Death is freedom." (11)

¹⁴⁹ *Id.*, p. 60.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

À cause de sa captivité, Iphigénie a perdu le sens de la vue : “Ihre Augenlider verhängen die Sicht nach Licht.” (10-11) Le prisonnier dont la vue baisse est un *topos* qu’on retrouve aussi dans le poème de R. M. Rilke *Der Panther*¹⁵². Par ailleurs, toutes les tentatives de la jeune fille d’exprimer ses émotions sont directement étouffées par Thoas et Arcas :

IPHIGENIE Trauer, Tränen, Liebe, Freiheit, Leid, Sehnsucht, Blau, Rot, Weine, Musik, Licht, Trauer, Tränen, Blau, Rot, Musik, Licht.

ARKAS *gleichzeitig* Alle Regungen verboten. Alle Regungen verboten. Alle Regungen verboten. Alle Regungen verboten. Alle Regungen verboten.

THOAS *gleichzeitig* Verboten, verboten. (10)

Il est intéressant de noter les deux portraits opposés que font Pylade et Thoas d’Iphigénie¹⁵³. Chez le premier, elle apparaît presque sacrée comme chez Goethe : “Ihr Gewand ist weiß. Ihre Seele ist rein. Sie ist schön. Sie ist gut. Sie ist die Reinkarnation des Reinen. Sie ist das Sein an sich. Sie ist die Größte. Das Licht. Das Feuer der reinen Seele. Was ist ihr fremd? Lüge, Betrug, Haß, Laster, Dreck, Gedanken der Sünde, Lust, Bosheit, Grimm, Zorn, Mord, Aggression, Aufstand, Widerstand, Demonstrationen, Prostitution, Geld, Männer, all das ist ihr fremd.” (14-15) Thoas, au contraire, la considère comme objet de sexualité : “In ihrem Herzen brennt das Feuer der großen Sinneslust. Ihr Atem geht stoßweise im Schlaf, als Ausdruck der unzüchtigen Träume. Ihr Körper windet sich unter dem Gedanken an ein starkes Männerglied.” (15)

D’un côté, Iphigénie ressent tout ce qui est masculin comme une menace, un viol, une privation de liberté¹⁵⁴ : “Das Mädchen weint am Morgen und trinkt seine Milch und vergißt den nächtlichen Löwen. Aber in der nächsten Nacht kommt aus der Ecke hinter dem Schrank ein anderer Löwe hervor und erfüllt das Zimmer mit der Schnauze und mit der Mähne. Und das Mädchen küßt ihn, wenn es auch zittert. Und zum Lohn verwandelt sich der Löwe zum Prinzen.” (25) Mais de l’autre, on distingue, dans la transformation du lion en prince, son désir d’être protégée par un homme. Cette vision correspond au rôle traditionnel de la femme (soumise à l’homme) que Goethe critique : “Heiraten, einen Mann, der lieb zu mir ist, zärtlich und gut. (...) Ich sage es noch einmal. Einen Mann, der manchmal zärtlich zu mir ist und lieb. Ich halte unser Zuhause sauber und ordentlich. Ich koche das Essen, bekomme die Kinder, die

¹⁵² *Id.*, p. 61.

¹⁵³ *Id.*, p. 62.

¹⁵⁴ *Id.*, pp. 62-63.

mein Mann sich wünscht.” (26) Iphigénie est la personnification de la liberté pervertie, une femme qui ne pourra jamais être libre.

Oreste et Pylade sont deux autres personnages importants de la pièce. Ils viennent d'un monde opposé à celui de la Tauride basé sur la répression¹⁵⁵. En effet, ils transgressent les règles de la société en affichant leur homosexualité¹⁵⁶ et en fumant des stupéfiants (cet anticonformisme est indiqué dans le texte par le dialecte bavarois) : “Orest liebt Pylades und Pylades liebt Orest” (12); “Rauch ma oane. Woäßt, oane von dene, wo ich nacha d'Farben hör und Musik siech.” (13) De plus, ils représentent des intellectuels de gauche qui aspirent à un changement du système existant. Leurs répliques sont parsemées de réflexions à ce sujet. La plupart font référence au *Petit Livre rouge* de Mao¹⁵⁷: “Wie kann kommen, daß ein Mensch den anderen beherrscht” (20); “Sich sehr davor in acht nehmen, daß man überheblich wird. Das ist von prinzipieller Bedeutung und ist auch eine wichtige Voraussetzung für die Erhaltung der Einheit. (...) Unter bestimmten Bedingungen kann Schlechtes zu guten Ergebnissen und Gutes zu schlechten Ergebnissen führen” (21)¹⁵⁸; “Probleme ideologischen Charakters, die im Volke entstehen, können nur mit der Methode der Demokratie, mit der methode der Diskussion, Kritik, Überzeugung und Erziehung, nicht aber durch Zwangs- und Unterdrückungsmaßnahmen gelöst werden.” (21)

Enfin, ajoutons qu'Arcas, le conseiller de Thoas chez Goethe, joue ici le rôle du narrateur, comme nous l'avons vu dans l'épilogue (voir *supra* point 2).

3.6. Le dénouement

À la fin de la pièce a lieu le procès d'Oreste et Pylade : “Ein Prozeß ist ein Prozeß ist ein Probez. (...) Aus leisem Widerstand war ein lauter geworden. Nicht länger billigen mochte Thoas, der Tyrann, die lockeren Sitten bei seinen Untertanen.” (22) Dans ce procès, l'influence du contexte historique est prégnante¹⁵⁹. On y retrouve des références aux incendies des centres

¹⁵⁵ *Id.*, p. 63.

¹⁵⁶ L'homosexualité apparaît dans la pièce comme une forme d'amour idéal face à la soumission de la femme à un homme pervers. L'amitié des deux hommes chez Goethe est poussée à l'extrême.

¹⁵⁷ *Id.*, p. 65. On peut penser que Fassbinder ait été influencé par la pensée de Mao Tse-Tung et que cela se reflète dans les propos de Pylade et Oreste.

¹⁵⁸ Cette répartition de Pylade est nettement influencée par la philosophie antique qui rejette l'*hybris*. L'œuvre est parsemée de pensées de sagesse : “*Kein Glück der Welt ist konservierbar*” (26), “*Kloa sans d Menschen, ganz, ganz, ganz kloa. Unds Lebn? Is a kloa.*” (26)

¹⁵⁹ *Id.*, p. 66.

commerciaux à Bruxelles¹⁶⁰ (1967) et à Francfort, ainsi qu’aux flyers de la “Berliner Kommune I” qui encouragent les incendies criminels : “Wenn in Brüssel oder Berlin zweihundert oder dreihundert Menschen umkommen (...)” (23); “Und deswegen haben Sie das Flugblatt geschrieben? Und wenn nun irgendjemand auf den Gedanken gekommen wäre, das zu probieren, eine Zigarette in einer Kabine eines Warenhauses auszuzünden.” (24) Dans cette scène, Fassbinder fait abstraction du texte de Goethe. Comme dans les procès historiques, les accusés réagissent de façon provocante et ironique : “Drum versuchen wir [Pylades und Orest] jetzt, die Autoritäten, wie zum Beispiel Sie, lächerlich zu machen” (23); “Und, was du eahm sagst, des basst in eahm sei Hirnkastl net nei. Derfst net glam, daß der si bessat unds nechtstemoi anderst übers Urteil nachdenkt, was a voistreckt¹⁶¹.” (24) Au moment du verdict (“9 Monate Gefängnis ohne Bewährung, 3 Monate Gefängnis ohne Bewährung, 3 Tage Ordnungsstrafe, 4 Monate Gefängnis zur Bewährung, 6 Monate Gefängnis ohne Bewährung, 1 Tag Ordnungsstrafe, 2 Monate Gefängnis ohne Bewährung, 3 Wochen Gefängnis zur Bewährung usw”), Fassbinder fait explicitement allusion à Goethe : “Was sagt nun Thoas? Was sagt nun Thoas bei Goethe? (...) Doch : So geht! Und : Lebt wohl.” (25) Mais le tyran se révèle incapable de magnanimité, ce qu’accentue la chanson de rock *We have seasons of fascists* (10, 21, 25). Dans un monde où les fascistes dominant, l’issue humaniste de Goethe est impossible...

L’épilogue prononcé par Arcas rappelle l’enjeu de la pièce : il ne s’agit plus de la magnanimité des puissants comme chez Goethe mais de la question du pouvoir. L’esprit humaniste qui planait au-dessus de l’œuvre de Goethe s’efface devant le pouvoir et l’échec de ceux qui tentent de s’y opposer. En outre, la libération d’Iphigénie s’arrête au-delà des apparences. Ni Oreste, ni Pylade ne s’efforcent de la délivrer de l’emprise du tyran et de la violence masculine. Ils incarnent plutôt les valeurs opposées à la tyrannie de la Tauride, celles de la gauche intellectuelle qui remet en question le pouvoir. La double tentative de libération (celle d’Iphigénie et celle du système autocratique) échoue, contrairement à l’hypotexte¹⁶². À cela s’ajoute qu’il n’y a nulle mention d’une statue sacrée ou d’une scène de reconnaissance entre le frère et la sœur.

¹⁶⁰ L’origine de l’incendie de l’Innovation de Bruxelles en 1967 est cependant toujours suspecte. La cause terroriste ne s’est jamais confirmée, à l’inverse des incendies de Francfort.

¹⁶¹ Selon Oreste, les mots de Pylade n’ont pas d’impact sur Thoas. Le roi ne peut pas devenir meilleur. Le fait que le jeune homme s’exprime en bavarois montre son attitude provocatrice.

¹⁶² *Id.*, p. 59.

4. Interprétation de la transformation du mythe

Après avoir étudié les éléments qui ont fait l'objet d'une transformation lors de la réactualisation du mythe, nous nous concentrerons à présent sur les motifs et les effets de ces changements.

4.1. Le dialogue avec Goethe

Si Iphigénie avait réussi chez Goethe à émouvoir Thoas par ses paroles et son humanité, et à éveiller sa magnanimité, chez Fassbinder elle est réduite au rôle d'une femme soumise, presque à un objet muet, incapable d'agir et de provoquer des changements. Elle n'a plus de fonction officielle, n'est plus une prêtresse chargée des sacrifices, mais l'esclave sexuelle du tyran. La liberté et l'autonomie lui sont inconnues. C'est pourquoi l'issue de Goethe est impossible chez Fassbinder. D'autant plus que Thoas est le prototype du puissant qui ne fait pas preuve de grandeur d'âme : "Thoas, der Tyrann, kann gerecht nich sein. Das Wenige, das er verlor an Autorität, wird er sich zurückerobern, sei es mit Lüge, Betrug und Haß." (22)

La critique de Goethe intervient implicitement dans la réflexion de Pylade sur l'incompatibilité entre le théâtre et la réalité : "Das Theater ist Lüge wie alles, das Theater kann eine schöne Lüge sein (...) Das Theater ist Lüge wie alles, das Theater kann eine schöne Lüge sein." (13) Par l'intermédiaire de Pylade, Fassbinder reproche à l'institution du théâtre sa propension au mensonge, puisque l'action dramatique y est idéalisée, comme chez Goethe¹⁶³. Cette déception de Pylade à l'égard du théâtre explique la perte de ses idéaux à la fin de la pièce : "Nicht sinnvoll soll sein, was ich tue?" (24); "Wer bin ich? Einsam bin ich, ganz, ganz, ganz einsam. Wenn diese Scheinwerfer ausgehn, legt sich die Nacht über mich, und meine Stimme hört niemand mehr. Ist es schön, einsam zu sein? Nicht Stimmen zu hören, die von Licht erzählen und von Zärtlichkeit? Ich werde zurückgehen nach unten und berichten vom Unglück, das die hier haben. Aber, wo ist unten? Kann man einen Weg finden, den noch niemand gegangen ist? Gibt es Möglichkeiten, nach Neuem zu forschen? Die Pfade des alten Bekanntes zu verlassen, die man für sich als richtig erkannt zu haben glaubt." (26) Il est en effet le seul à avoir cru un instant en une issue humaniste comme chez Goethe et à avoir vu en

¹⁶³ *Id.*, p. 69.

Iphigénie son portrait goethéen. Alors qu'il était rusé chez Euripide et Goethe, à l'image d'Ulysse, il se voit donc attribuer par Fassbinder un caractère plus moral¹⁶⁴. Mais malgré son désir d'une société plus humaine, il échoue à convaincre les puissants de son projet et ne réussit pas à rendre l'issue de l'histoire pacifique. À la place se tient le procès suivi du verdict : l'emprisonnement.

Oreste fait partie du même camp politique que Pylade, mais semble plus résigné. Tous les deux symbolisent par leur homosexualité et leur consommation de drogues la révolte contre l'autorité et l'anticonformisme. Il est intéressant de souligner que la longue digression sur la drogue reprend presque textuellement la vision d'Oreste de l'Hadès chez Goethe (vers 1258-1267) : "Noch einen! Reiche mir / aus Lethes Fluten / den letzten kühlen / Becher der Erquickung. / Bald ist der Krampf / des Lebens aus dem / Busen hinweggespült / bald fließt still / mein Gesicht / der Quelle des Vergessens / hingegeben / zu euch, ihr Schatten / in die ewigen Nebel. / Welch ein Gelispel hör / ich in den Zweigen / Welch ein Geräusch aus / jener Dämmerung säuseln (...)." (15-16)

4.2. La dimension contemporaine

À l'instar des mouvements de mai 68, la pièce critique la société sur les plans moral, sexuel et politique¹⁶⁵. Le leitmotiv est la liberté et sa répression violente par l'État. Le point de départ de cette transformation du mythe est la remise en question du système éducatif allemand et de son autoritarisme. Cet enseignement refoule toute pensée critique et considère l'autorité comme bienveillante. Oreste et Pylade s'opposent à ce modèle d'éducation : "Im Dunkeln aber regt sich leise der Widerstand gegen seine Gesetze, gegen seine Regeln. Nicht einfach mehr anerkannt, was nachwächst, die Konvention, die seine Regierungszeit verhärtet hat." (10) Ils mettent au jour le vrai visage de l'État : en tant que système autoritaire, il s'appuie sur la violence et impose le silence aux critiques dangereuses. Comme Thoas, l'État rejette le droit d'expression pour renforcer le *status quo* : "Hat er nicht alles getan, ein Aufkommen der Gedanken an Revolutionen zu verhindern?" (18) L'utilisation de la violence par Thoas peut être rapprochée de la violence exercée par la droite et la gauche en Allemagne dans les années 60-70¹⁶⁶. Oreste et Pylade correspondent à des membres actifs des mouvements des étudiants.

¹⁶⁴ *Id.*, p. 70.

¹⁶⁵ *Id.*, p. 71.

¹⁶⁶ *Id.*, p. 72.

Plus précisément, ils ont les traits des membres des “Berliner Kommune I” et des participants des “Kaufhausbrandanschläge”.

À ce propos, le procès à la fin de la pièce est significatif. Il peut être mis en parallèle avec les procès historiques contre Rainer Langhans et Fritz Teufel pour leurs actions militantes d’une part, et contre Andreas Baader, Horst Söhnlein, Thorwald Proll et Gudrun Ensslin pour avoir perpétré un incendie dans un centre commercial à Francfort (les “Kaufhaus-Brandsitzungen” du 2 avril 1968) d’autre part¹⁶⁷. Par ce rapport intertextuel, Fassbinder rejette la version humaniste de Goethe où Thoas fait preuve de noblesse. Ici, il joue le rôle de l’avocat (“da Richta”) de l’État et fait allusion au procès contre les “Kommunarden” Langhans et Teufel dans son discours¹⁶⁸. Ces derniers avaient distribué le 24 mai 1967 des flyers à la FU de Berlin pour encourager les incendies en Allemagne comme protestation contre la guerre du Vietnam. Thoas évoque aussi l’incendie de “l’Innovation” le 22 mai 1967 à Bruxelles où 300 personnes trouvèrent la mort : “Wenn in Brüssel oder Berlin zweihundert oder dreihundert Menschen umkommen – sind Sie innerlich ernsthaft davon überzeugt, daß sich in Vietnam dann etwas ändert?” (23) À cette question, Pylade répond que les attaques criminelles contre les centres commerciaux sont l’ultime ressource pour agir contre la violence politique : “Stellen Sie sich mal vor, wenn die Leute, die gegen Vietnam was haben, so konsequent reagieren werden, dann würde sich erheblich was ändern.” (23) Et il ajoute : “Der 2. Juni, der ein Mißerfolg war, hat bewiesen, daß es so nicht geht.” En mentionnant la date du 2 juin, Pylade renvoie au 2 juin 1967 où Benno Ohnesorg fut tué par la police à Berlin-Ouest lors de la manifestation contre le shah. Il est vain de vouloir résister pacifiquement à un État dont le pouvoir s’appuie sur la violence. Enfin, il appelle à ridiculiser les autorités : “Drum versuchen wir jetzt, die Autoritäten, wie zum Beispiel Sie, lächerlich zu machen.” (23) Cet encouragement à tourner en dérision les représentants de l’État rappelle l’attitude des accusés des deux procès historiques cités plus haut.

En conclusion, la version du mythe de Fassbinder accuse de façon polémique l’humanisme goethéen et les valeurs de la BRD¹⁶⁹. La fin révèle aux spectateurs que les puissants vont toujours vaincre et sont bien loin d’être nobles. Le ton résigné d’Oreste et son

¹⁶⁷ *Id.*, p. 73.

¹⁶⁸ D. BARNETT, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁹ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 74.

dialecte bavarois semblent être la projection de l'attitude pessimiste de Fassbinder¹⁷⁰. Quant à la déception de Pylade à la fin de la pièce, elle montre que même ceux qui ont cru aux changements finissent par se taire. Enfin, avec une Iphigénie comme personnification de la liberté pervertie, “die trügerische Freiheit” (13), la parodie de Fassbinder prend tout son sens.

¹⁷⁰ *Id.*, p. 75.

***Im Taurerland* de J. Berg**

1. Quelques jalons biographiques¹⁷¹

Jochen Berg est né en 1948 à Thuringe. En 1969, il s'installe à Berlin-Est où il commence une formation d'acteur qu'il interrompt toutefois en 1972 pour se consacrer à l'écriture. La même année, il écrit de courts opéras avec des compositeurs d'Allemagne de l'Est. En 1975, il compte sept pièces à son actif. En 1974, il devient "Hausautor" du théâtre de Berlin-Est, fonction qu'il occupera pendant vingt-sept ans.

Sa pièce intitulée *Im Taurerland* fut écrite entre 1976 et 1977. Elle fait partie d'une tétralogie publiée en 1985 et dont le sujet est le mythe des Atrides. Cette tétralogie se compose de trois tragédies, *Niobe*, *Klytimestra* et *Im Taurerland*, ainsi que d'un drame satyrique, *Niobe am Sypilos*. La première tentative de jouer *Im Taurerland* en 1977 échoua. Pendant la période de la DDR, il n'était pas rare que des œuvres ne soient pas représentées. C'est à Stuttgart (en Allemagne de l'Ouest) qu'on joua pour la première fois les quatre pièces de la tétralogie, entre 1982 et 1985¹⁷². Son œuvre suscite en effet un grand intérêt dans l'Allemagne de l'Ouest des années 80.

La mythologie grecque est au centre de son activité littéraire : "Die mythologischen Komplexe nutzt Berg zur Sichtbarmachung anthropologischer Grundkonstellationen und paradigmatischer Strukturen von Geschichte."¹⁷³ Cet intérêt s'inscrit directement dans le contexte historique d'écriture. Le mythe est en effet réutilisé dans la DDR comme moyen d'expression politique. La réception de la mythologie grecque dans les années 60 et 70, en reflétant les événements contemporains, avait pour fonction de les critiquer¹⁷⁴.

On dénombre vingt-deux pièces de Berg, sans compter sa poésie et ses essais. Malheureusement, son œuvre n'est pas bien reçue. Après le Tournant ("die Wende"), le théâtre,

¹⁷¹ M. MEUSER, "Hätt' ich nie geschrieben, um manch' blasse Hoffnung wär ich reicher ! Der Verbleib der DDR-Dramatik nach 1989-90", dans S. KRAUSE et F. PARTZSCH, *Die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen : zur Literatur in Deutschland und Mitteleuropa nach 1989-90*, Berlin, Frank & Timme, 2012, pp. 163-178; C. HERMANN, *op. cit.*, pp. 76-78.

¹⁷² C. HERMANN, *op. cit.*, p. 77.

¹⁷³ M. MEUSER, *op. cit.*, p. 171.

¹⁷⁴ C. HERMANN, *op. cit.*, pp. 76-77.

mais aussi la critique littéraire, négligeront ses textes qui tomberont dans l'oubli. Berg décède en 2009, "von der deutschen Geschichte abgestraft"¹⁷⁵.

2. La littérature dans la DDR

Berg écrivant à l'époque de la DDR, il nous paraît intéressant de faire un petit excursus sur le rôle de la littérature dans ce contexte particulier.

En tant que sous-système de la société durant la DDR, la littérature est restée en-deça de la politique et des restrictions imposées par l'État. Car la DDR, née sur les mythes de l'antifascisme et du socialisme, se présente comme une dictature de la formation ("Erziehungsdiktatur")¹⁷⁶. Puisque les lettres ont une fonction éducatrice et formatrice, le parti unique de la DDR, la SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), a beaucoup misé sur la littérature. Il lui a imposé des valeurs et des normes esthétiques issues de la tradition classique (comme Goethe et Schiller) et de la littérature socialiste. Le devoir de la littérature de la DDR était de préserver l'humanisme et les nouvelles vertus socialistes comme l'*ethos* du travail et la collectivité. Ainsi, la SED assigna à la littérature une fonction centrale dans la structure et l'organisation de la DDR.

Cette place de choix au sein de la société lui valut d'être étroitement contrôlée. Sa réception dépendait de la volonté du parti. Alors que la littérature a la possibilité d'agir sur les hommes, cette capacité fut canalisée et limitée par la censure et d'autres mesures répressives¹⁷⁷. On donnait aux auteurs des consignes sur ce qu'ils devaient écrire et comment; aux éditeurs, sur ce qu'ils devaient publier; enfin, aux lecteurs, sur ce qu'ils devaient lire.

Dans ce schéma, l'auteur a une mission éducative sur le lecteur qui est considéré comme son élève. On retrouve surtout l'engagement politique des auteurs de la DDR sur le plan des institutions¹⁷⁸. De manière générale, un écrivain de la DDR est membre de la communauté d'écrivains ("Schriftstellerverband"). Ce statut lui confère une part créatrice dans le développement de la société socialiste. Tous les écrivains membres de l'association ont en effet une mission : aider le socialisme à se développer. En 1973, le "Deutscher Schriftstellerverband"

¹⁷⁵ M. MEUSER, *op. cit.*, p. 175.

¹⁷⁶ W. EMMERICH, *Die kleine Literaturgeschichte der DDR*, Darmstadt, Luchterhand, 1981, p. 40.

¹⁷⁷ *Id.*, p. 42.

¹⁷⁸ *Id.*, p. 43.

(DSV) change de nom et devient l'association d'écrivains attitrée de la DDR : le "Schriftstellerverband der DDR" (SD)¹⁷⁹. Il dépend directement du département culture de la SED. La politique est également présente dans d'autres institutions littéraires comme le PEN ou l'"Akademie der Künste". Si les écrivains sont considérés comme les guides du peuple, le peuple lecteur est quant à lui tenu pour immature, mineur : "Der DDR-Leser als ein schwererziehbares Mündel war permanent von Gebots- und Verbotstafeln umstellt, die ihm sagten, was er zu lesen habe und was nicht."¹⁸⁰ Sa formation commence dès l'école. D'où l'importance de l'enseignement de la langue et de la culture allemande. Parmi le canon littéraire, on trouve la littérature humaniste et la nouvelle littérature socialiste.

Toutes les étapes dans la production d'une œuvre littéraire sont soumises à un contrôle strict et autoritaire : l'origine, l'impression, la publication, la critique littéraire, les lectures... La littérature de la DDR est parfois qualifiée de "Planungsliteratur"¹⁸¹. Une chaîne d'institutions fut créée à cette fin. La plus importante est naturellement celle qui autorisait l'impression et avait le droit de censurer : "das Druckgenehmigungsverfahren"¹⁸². Cette institution travaillait avec le département culture de la SED. Car la littérature devait être conforme aux exigences du parti.

Dans le même esprit, la DDR mit en place un système pour contrôler et espionner les écrivains. Ce système de surveillance géré par le ministère de la Stasi ("Staatssicherheit") fut effectif après la révolution d'octobre 1956 en Hongrie¹⁸³.

On peut diviser la littérature de la DDR en trois phases¹⁸⁴, suivant les événements historiques importants. La première s'écoule de la fin de la guerre à la fondation de la DDR (de 1945 à 1949) et est considérée comme antifasciste et démocratique; la deuxième (de 1949 à la construction du mur de Berlin en 1961) correspond au passage du capitalisme au socialisme ("Aufbau des Sozialismus"); et la dernière (de 1971 à 1989), qui suit une phase intermédiaire (de 1961 à 1971) et aboutit à l'unification de l'Allemagne, exprime une critique profonde de la civilisation.

¹⁷⁹ *Id.*, p. 43.

¹⁸⁰ *Id.*, p. 46.

¹⁸¹ *Id.*, p. 48.

¹⁸² *Id.*, p. 52.

¹⁸³ *Id.*, p. 63.

¹⁸⁴ C. HASCHE, T. SCHÖLLING und J. FIEBACH, *Theater in der DDR*, Berlin, Henschel, 1994, p. 164.

Dans les années 70 et 80, la mythologie fut une source d'inspiration pour les dramaturges¹⁸⁵. Le théâtre fut un genre important de la littérature de la DDR. Les auteurs écrivaient des pièces de théâtre dans l'idée de susciter des changements et d'améliorer la réalité. Personne n'écrivait des pièces de théâtre pour écrire des pièces de théâtre¹⁸⁶. Le théâtre avait en effet une fonction politique et sociale dans la DDR : renforcer la politique du parti et l'idée du socialisme d'une part, et contrôler la société en transmettant des valeurs sociales, des idéaux et des attitudes à adopter d'autre part¹⁸⁷. On comprend donc pourquoi le théâtre fut davantage que les autres genres soumis au contrôle et aux sanctions de la Stasi : "die Theater (waren) ebenso in das politische System der DDR integriert wie jede andere Institution oder Organisation der Gesellschaft auch."¹⁸⁸ À l'instar de Berg, d'autres dramaturges (comme B. Brecht, H. Müller et S. Schütz) ont eu des difficultés dans la publication et la représentation de leurs pièces¹⁸⁹.

Berg, en reprenant un mythe, s'inscrit dans le mouvement des années 70 caractérisé par le recours à la mythologie et au patrimoine littéraire¹⁹⁰ : "Die Erzähler wenden sich nun auch verstärkt Stoffen und Konflikten älterer historischer Epochen sowie der vor- und außerhistorischen Welt des Mythos zu."¹⁹¹ Ce retour à la mythologie et à l'histoire peut s'expliquer par des raisons de camouflage face à la censure, mais aussi par leur caractère exemplaire qui leur permet d'évoquer des problèmes actuels : "Vor allem aber konnten auf einer metaphorischen Abstraktionsebene Probleme der eigenen Zeit behandelt werden."¹⁹² La réception de la matière mythique et historique a donc avant tout une fonction de modèle ("Vorbildlichkeit")¹⁹³. Cependant, les auteurs, dont le ton est critique face à la réalité, ont un regard radicalement différent sur l'héritage culturel et littéraire¹⁹⁴.

¹⁸⁵ W. EMMERICH, *op. cit.*, p. 341.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 347.

¹⁸⁷ C. HASCHE, T. SCHÖLLING und J. FIEBACH, *op. cit.*, pp. 159-160.

¹⁸⁸ *Id.*, p. 246.

¹⁸⁹ C. SIEGRIST, "Mythologie und antike Tragödie in der DDR", dans H. FLASHAR, *Tragödie, Idee und Transformation*, Stuttgart, Teubner, 1997, p. 365.

¹⁹⁰ C. HASCHE, T. SCHÖLLING und J. FIEBACH, *op. cit.*, p. 180 : La référence à l'Antiquité est surtout présente dans les années 70. Dans les années 80, l'accent se déplace et se met sur la littérature nationale et l'héritage classique, l'objectif étant de fonder une conscience nationale socialiste.

¹⁹¹ W. EMMERICH, *op. cit.*, p. 334.

¹⁹² V. RIEDEL, "Wandlungen des Antikebildes in der Literatur der DDR", *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 1 (2), 1994, p. 105.

¹⁹³ V. RIEDEL, "Funktionen und Tendenzen der Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik", *Philologus*, vol. 127, 1983, pp. 113-114.

¹⁹⁴ W. EMMERICH, *op. cit.*, p. 335.

3. Un bref aperçu de la pièce

Au début de l'action, Thoas exprime son désir d'épouser Iphigénie : "und wie so oft wir beieinander / lagen, könnten wir für lange zeit / zusammen sein, vereint durch ehebund."¹⁹⁵ Mais elle refuse : "klar sag ich dies : ich möchte nicht, noch nicht / durch eine bindung, sei es ehe oder / anderer vertrag, mich fest / an das land hier ketten." (73) En raison de son refus, Thoas décide de rétablir les lois barbares envers les étrangers, qu'Iphigénie avait réussi à abolir à son arrivée : "mein entschluss ist der : sei priesterin, / wie dus seit deiner ankunft warst, doch werd / ich das gesetz, das du mit deiner kunst / des überredens zum stillstand gebracht hast, / aufs neu beleben. kein fremder nähert sich / fortan im glück. der tod ist ihm gewiß." (74)

Parallèlement à cette action, Oreste, pour être délivré de sa folie, doit ramener de Tauride la statue de la déesse Artémis en Grèce : "du mußt dianas bild / hier im taurerland / aus diesem tempel rauben. / und dem volk athens / geraubtes bringen. dann / bist du befreit von wahn." (75); "apoll schickt sie / von delphi hier an diesen strand, das bild / dianas wegzurauben und zu ihm / das bildnis hinzubringen, und dafür / verspricht er dem vom wahn befallnen, der da / des mutterblutes schuldig, die gesundung." (102) Aidé dans sa mission par son compagnon Pylade, Oreste débarque sur l'île où il tue les bœufs des bergers dans un excès de folie. Furieux, ces derniers les arrêtent et les livrent à la merci de Thoas et des lois barbares.

4. Analyse de la transformation du mythe

Pour l'analyse et l'interprétation de la pièce, nous procéderons de la même façon que pour Fassbinder : d'abord, l'analyse des différents éléments qui ont subi des changements par rapport à la tradition, ensuite les raisons et les conséquences de ces modifications.

4.1. Le titre

Le titre signale un premier point important : il ne mentionne pas Iphigénie. À l'inverse, chez Euripide, Goethe et Fassbinder, l'opposition entre la Tauride aux mœurs barbares et la Grèce civilisée incarnée par Iphigénie est déjà manifeste dans le titre de leurs pièces. Cela permet à Berg de jouer sur les valeurs et de les retourner. En effet, l'opposition entre barbarie (la Tauride) et culture civilisée (la Grèce) est inversée. Alors que la Tauride nous est présentée

¹⁹⁵ Pour les citations de Berg, nous faisons référence à l'édition suivante : J. BERG, *Tetralogie*, Düsseldorf, Edition Vogelmann, 1985.

comme un monde pur et naturel, la Grèce est belliqueuse et coupable de sacrifices : “in griechenland / kann jeder jeden tag zum opfer werden. / wer wäre gern in einem land, in dem die willkür herrscht.” (68) En inversant les valeurs, Berg montre que la barbarie est omniprésente. Elle n’existe pas seulement dans le lointain mais aussi dans le monde civilisé. Cette idée était déjà évoquée chez Fassbinder (“Tauris ist überall”).

4.2. Les sources

Contrairement à la pièce de Fassbinder qui affirme directement (par son titre) son rapport au texte de Goethe, la pièce de Berg ne fait pas explicitement référence à ses hypotextes. Toutefois, il est assez aisé de trouver les sources de Berg : les textes d’Euripide et de Goethe¹⁹⁶.

Comme chez Goethe, Iphigénie parvient à persuader Thoas de renoncer aux sacrifices humains grâce à son éloquence et son humanité : “wer hat von jahr zu jahr mit überredung / aufgehhalten den gewissen tod / so mancher fremden, die gestrandet warn / und die zurückgeschickt in ihr land, / mich [Thoas] mild gestimmt, daß ich gesetzt vergaß” (68-69); “ungestraft betrat das ufer vor dir [Iphigenie] / keiner. jeder fremde fiel als blutges / opfer der diana” (72); “(...) das gesetz, daß alles fremde sterben muß, / ist stillgelegt von dir [Thoas]” (73); “(...) das gesetz, das du [Iphigenie] mit deiner kunst / des überredens zum stillstand gebracht hast.” (74) Elle suit la voie de la vérité : “(...) und du, mein freund, wirst sehen, / was allein die wahrheit noch erreicht” (98); “du [Iphigenie] siehst, wieviel dir deine wahrheit brachte. / und siehst hier gleich, was zur entscheidung führt./ (...) du scheust die tat und willst mit wahrheit wirken.” (107) Pourtant, ses mots pacificateurs et réconciliants n’apportent pas une issue heureuse au conflit. C’est le peuple qui sauvera la situation, à l’image d’Athéna chez Euripide. Les hommes ont en effet condamné les dieux : “die götter haben wir verlassen.” (92)

Selon la tradition du mythe, Oreste débarque en Tauride en plein excès de folie et égorge des bœufs : “er aber zieht das schwert, stürzt auf die rinder los / haut den stahl tief in die weichen, reißt die flanken / mit den händen, so daß das eigene gedärm / das vieh nun nach sich schleift und brüllt im todesschmerz” (78); “wir wollten beide grade warnen, als der eine / von den beiden begann, unser vieh zu schlachten. / das bracht im augenblick der tat alle auf. (...) drei rinder warns, die er gemordet, noch / dazu im wahn.” (105) Mais alors que Goethe ne s’éternise pas sur la description de ce *furor*, Berg reprend cette scène pour annoncer l’action

¹⁹⁶ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 79.

dramatique qui suit. Car si Oreste n'avait pas commis ce crime, les habitants auraient tenté de le sauver et de le préserver des lois : "fröhlich eilten wir auf jene los, um (...) vor dem gesetz / sie warnen. (...) wir wollten nicht, daß für ein unnützes gesetz / unnütz blut vergossen wird, sie warnen selbst, / die sich am fremden eigentum schuldig machten." (78)

On retrouve également la scène de *l'anagnorisis* entre le frère et la sœur. En revanche, Oreste ne reconnaît pas sa sœur :

IPHIGENIE sag mir den namen! wie heißt dieser dort.

PYLADES dies dort ist des agamemnons sohn. / orest heißt dieser unglücksmensch, orest.

IPHIGENIE was, das orest, sagst du, das? / dieses stück naturgewordnes wesen? / (...) sieh das fleischgewächs, mehr ist es nicht. / ich berühre das gewächs, und. / ich rufe das gewächs, orest! orest! / ich greife es, orest, orest, orest. / wenn das gewächs gemacht wär zum erkennen, / es würde die berührung gut verstehen. / denn uns vereint das blut. ich iphigenie, / orestens schwester iphigenie. ich. / nichts, es wintert im gewächs, nichts. / hier die schwester, rest von unsrem rest. / das zuckt nicht mal mit seinen augenlid. / so sich sehen, ohne zu erkennen, / sich nicht finden in erinnerung, / ist, als sei man nie zusammengewesen. (89-90)

Une autre similitude avec Goethe concerne la personnalité de Pylade. C'est un homme pragmatique et rusé, qui ne recule devant rien pour arriver à ses fins, quitte à tuer : "es gibt nur einen weg, und der heißt flucht. / es sei, wir kommen ihm zuvor unt töten / thoas, bevor er uns zu tode bringt." (96) Mais il nous est aussi décrit comme un personnage égoïste, qui abandonne son ami à sa folie, et n'est plus cet ami fidèle qu'on trouve dans les hypotextes.

4.3. La forme

En ce qui concerne la forme, le texte se compose de vers lyriques. Un trait significatif est l'absence de majuscules, tant au début d'une phrase, qu'aux noms propres et aux substantifs. Cela peut être interprété comme la volonté de l'auteur de se différencier de la tradition classique et de ses prédécesseurs.

4.4. Les thèmes

Le premier thème de la pièce est l'opposition entre raison et sentiments. La pièce s'ouvre sur Iphigénie et Thoas qui dorment ensemble, dans un creux de la terre¹⁹⁷ : "Dämmerung / Iphigenie liegt in einer ihrem Körper angepaßten Vertiefung / von fern hört man Flöten,

¹⁹⁷ Notons la différence entre cette mise en scène et celle de Fassbinder où Iphigénie se trouve dans une cage.

Ritualgesänge, ein Tag geht zu Ende / Nacht / Thoas tritt auf, legt sich zu Iphigenie, Beischlaf / Dämmerung, kaltes Licht, bevor der morgen kommt.” (67) Cette scène décrit une hiérogamie : “nimm meine brüste. ich will mehr. mit trichtern / könnt ich alles in mich füllen, was der / planet an leben zeugt, um jede regung / zu erkennen.” (67) Selon W. Emmerich, cette hiérogamie montre l’inclination de Berg à vouloir choquer¹⁹⁸.

Un peu plus loin, Iphigénie souligne l’empreinte de son corps dans la terre : “zu lang / ergeb ich mich der schönheit dieser bucht. / die erde hat den abdruck meines körpers.” (72) On remarque donc le rôle fondamental joué par les sens. Ils sont à l’origine de son épanouissement. De même, la nature joue un rôle de premier plan : “die erde wärmt gekühltes Fleisch.” (74) Iphigénie ne fait qu’un avec la nature, la *terra mater*. La raison, au contraire, est rejetée : “der geist / betrügt, der körper kann nicht lügen (...)” (71); “leichtbeweglich ist vernunft und schnell / verkehrt sich ihr gebrauch ins gegenteil.” (74) Seuls le corps et les rêves permettent la connaissance du monde : “(...) so / sind wir im traum nur wirklich wahr.” (71)

Selon C. Hermann, son empreinte dans le sable de Tauride évoque sa passivité et son incapacité à agir¹⁹⁹. Cette inaction de la jeune fille constitue le deuxième thème de la pièce de Berg : “viele jahre ohne tat bringen / frühen tod. das schicksal ist jetzt meins” (68); “langer jahre tatenlosigkeit / haben abgestumpft den sinn, der zur / entscheidung führt, bin darin ungeübt” (71); “in griechenland / war ich das opfer, opferer bin ich / hier und wurde jetzt zum opfer langer / jahre tatenlosigkeit, indem ich / hier vergaß, wie man entscheidung fällt.” (92)

Si elle a par le passé réussi à adoucir Thoas par ses paroles et à faire abolir les lois cruelles, ce n’est pas grâce à sa raison, mais grâce à sa sexualité, ce dont est bien consciente la jeune fille : “eine nacht nur brauchte ich, / dann könnte ich das ärgste schon verhindern, / und lebend ginge, was da lebend kam.” (79) Iphigénie, comme nous l’avons déjà vu chez Fassbinder, est réduite à un objet sexuel, objet des désirs de Thoas et Pylade : “komm schon, mädchen, / brechen wir die schale deiner brüste.” (94) Cette image sexualisée d’Iphigénie, où le corporel l’emporte sur le spirituel, marque une opposition avec l’Iphigénie de Goethe caractérisée par son éloquence et son autonomie²⁰⁰. Chez Berg, la raison et l’action sont le propre des hommes : “Tat, Entscheidung, Gesetz gehen – als Wesensbestimmungen einer

¹⁹⁸ W. EMMERICH, *op. cit.*, p. 362.

¹⁹⁹ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 80.

²⁰⁰ *Id.*, p. 81.

entleerten männlichen Rationalität – den Ahnungen der Diana-Priesterin ab.”²⁰¹ C’est pourquoi, selon Iphigénie, les hommes empêchent l’accès aux rêves : “fade männerlaunen / störten den genuß des hohen traums.” (74)

Enfin, il y a lieu de distinguer un troisième thème : l’opposition entre Grecs et Barbares. En Tauride, la jeune fille prend conscience de l’arrogance des Grecs qui se considèrent supérieurs aux Barbares mais ne se distinguent pourtant ni par leur culture ni par leurs mœurs civilisées : “aus arroganz nennt man / euch dort [Griechenland] barbarendvolk und ist in mancher / sitte wohl barbarischer als hier.” (73) La Grèce est un pays cruel qui pratique encore les sacrifices humains : “in griechenland / kann jeder jeden tag zum opfer werden. / wer wäre gern in einem land, in dem die willkür herrscht.” (68) Et où il est permis de tromper :

PYLADES das recht auf lauterkeit verrauchte längst.

IPHIGENIE dies stimmt für griechenland, hier gilt das nicht. (98)

Le projet de fuite de Pylade et les crimes des Atrides confirment cette idée : “deine zunge zeichnet dunkle bilder. / du zeigst mir griechenland als land des mordes. / frauen töten ihre männer, söhne / morden mütter, väter schlachten töchter.” (89)

En outre, Pylade, en se révélant lâche et rusé, se comporte comme un Barbare et offre une image opposée à celle de Thoas, le représentant de la Tauride, qui nous est décrit comme étant moralement supérieur : “sind dir [Pylades] im umgang mit den menschen nur / der mord bekannt, betrug, die feige flucht? / all das ist nicht von meiner art. (...) lange / jahre kenne ich [Iphigénie] thoas, weiß, wie er beschaffen ist. du / wählst flucht, er würd sich stellen, du liebst betrug. / er die offenheit.” (97)

Dans ce contexte, contrairement à sa prédécesseure humaniste, notre Iphigénie ne rêve pas de la Grèce. Bien plus, elle considère la perte de sa patrie comme un gain:

THOAS was ist? was fehlt dir? ist es griechenland?

IPHIGENIE den verlust nenn ich gewinn. (...) so nenne ich verlust / gewinn, denn alles, was aus dieser erde / wächst, hat einen ursprung, einen kern, / und nichts, niemand ist ohne heimat, der / von einem in ein andres land getrieben / wurde (...). (67-68)

²⁰¹ H.-P. PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schulz und Volker Braun*, op. cit., p. 361; H.-P. PREUSSER, “Die Iphigenien. Zur Metamorphose der ‘unerhörten Tat’. Euripides – Goethe – Berg – Braun”, op. cit., p. 32.

4.5. La dimension temporelle et spatiale

Il est intéressant d'analyser la situation géographique de l'île. Elle est décrite comme éloignée du monde, caractérisée par un isolement que ses habitants désirent vivement franchir²⁰². D'où leur curiosité vis-à-vis des étrangers : “wir trieben unser vieh, die rinder sollten baden / heut im meer, da sah ein hirte, der mit uns / am ufer stand, zwei fremde, sich im fels verbergend. / er rief uns schnell zusammen, freudig dieses anblicks. / fröhlich eilten wir auf jene los, um neues / zu erfahren und sogleich vor dem gesetz / sie warnen²⁰³.” (78)

L'époque est ancrée dans le mythe. Toutefois, dans l'opposition Grecs-Barbares, on peut repérer des références au conflit Est-Ouest. La fracture entre les deux mondes est nette et rappelle la situation de la DDR dans les années 70 où la fermeture des frontières avec l'Ouest impérialiste est renforcée²⁰⁴. La Tauride, comme l'Allemagne de l'Est, est isolée.

4.6. Les personnages

Comme nous l'avons vu, Iphigénie est un personnage caractérisé par ses émotions. De la même manière, Oreste, plongé dans la folie, se distingue par son intuition. Il rejette l'action : “mein vergehen / war zu handeln. die tat allein / macht schuldig.” (95) En revanche, Pylade reste “praktisch, männlich, griechisch”²⁰⁵ : “der [Orest] träumt sich in den tod. ich [Pylades] will leben” (85); “träumen sind für satte tage. zu lange / lebst du [Iphigenie] hier, fern von aller welt.” (98) Selon Pylade, seule l'action peut guérir son compagnon : “für seine heilung sorgt allein die tat (...) schnelles / handeln führt allein zum guten ziel.” (93) De plus, face à la mort qui les attend, lui et Oreste, Pylade considère que leur salut et leur fuite hors de l'île justifient tous les moyens, même le meurtre de Thoas : “(...) sein tod hält uns am leben.” (96) Par conséquent, de manière plus radicale encore que chez Goethe, Pylade est un pôle opposé à Iphigénie²⁰⁶. Cette dernière s'indigne contre lui : “sind dir im umgang mit den menschen nur / der mord bekannt, betrug, die feige flucht?” (97)

²⁰² C. HERMANN, *op. cit.*, p. 85.

²⁰³ L'élan de joie des Taures sera de courte durée puisqu'Oreste va attaquer leurs troupeaux de bœufs : “(...) sie warns selbst, die sich am fremden eigentum schuldig machten.” (78)

²⁰⁴ *Id.*, p. 90.

²⁰⁵ H.-P. PREUSSER, “Die Iphigenien. Zur Metamorphose der ‘unerhörten Tat’. Euripides – Goethe – Berg – Braun”, *op. cit.*, p. 32

²⁰⁶ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 84.

Le lien de parenté entre Oreste et Iphigénie est renforcé par la parenté psychique, elle-même symbolisée par le fait que le corps d'Oreste corresponde exactement au creux laissé par le corps d'Iphigénie²⁰⁷. Enfin, il se sent chez lui : “endlich zu haus. (...) hier der platz an dem / ich lag. die vertiefung / in dem boden zeigt / den abdruck meines körpers. / es paßt, als sei ich nie / gewachsen. bin zu hause.” (85) La comparaison du frère et de la sœur à des plantes est également un indice de cette parenté : “ich [Iphigenie] bin gewächs von dieser Sonne / reif, (...)” (72); “sieh das fleischgewächs [Orest], mehr ist es nicht. / ich [Iphignie] berühre das gewächs, und? / ich rühre das gewächs, orest! orest! / ich greife es, orest, orest, orest. / wenn das gewächs gemacht wär zum erkennen, / es würde die berührung gut verstehen. denn uns vereint das blut.” (90) Cette métaphore végétale d'Iphigénie et Oreste rend compte de leur passivité au moment de leur rencontre²⁰⁸. Chez Iphigénie, cette passivité provient de son inaction; chez Oreste, elle est le résultat de l'accomplissement de son acte criminel.

En effet, à l'inverse d'Iphigénie qui aspire à l'action mais en est incapable²⁰⁹, Oreste souffre d'avoir accompli un acte criminel²¹⁰ : “einen fehler machte ich, / ich handelte, beging die tat (...)” (94); “mein vergehen / war zu handeln. die tat allein / macht schuldig. doch wars bisher das recht / des handelnden, schuldig zu sein” (95); “jede tat macht einsamer.” (99) Après avoir assassiné sa mère, il tombe dans la folie. Ce n'est qu'en rendant la statue au peuple qu'il en sera guéri : “du mußt dianas bild / hier im taurerland / aus diesem tempel rauben. / und dem volk athens / geraubtes bringen. dann / bist du befreit von wahn” (75); “und zu rauben / das bild der göttin, und wenn durch list und glück / die gefahr bestanden, es dem volk / athens zu bringen, so der spruch. / wärs getan, der wahn würd von ihm fallen.” (88) Contrairement à la version de Goethe, Oreste reste plongé dans la folie jusqu'à la fin de la pièce : “laß ihm die freude seines wahns.” (108)

En Tauride, Iphigénie est une étrangère²¹¹ : “fremd und bleib die fremde (...)” (72) Elle aspire à retrouver l'ancienne Grèce, où règne la paix : “so bin ich nicht mehr gerne, wo ich bin. / könnte ich mit dir träumen, zurück in unsre / unbeschwerte kindheit, als griechenland / noch war, was es schon lange nicht mehr ist.” (92) Elle éprouve de la nostalgie pour cette patrie qui

²⁰⁷ *Id.*, p. 82.

²⁰⁸ *Id.*, p. 83.

²⁰⁹ Iphigénie est consciente du bienfait que procure l'action : “(...) weiß ich noch vom glück der tat, / daß wohllempfinden nur der tätige / erzeugt” (69); “daß wohllempfinden nur die tat erzeugt.” (72) Mais elle rejette en même temps l'action : “(...) du scheust die tat.” (98)

²¹⁰ *Id.*, p. 82.

²¹¹ Le thème de la “Fremdheit” de Goethe est aussi présent ici.

lui devient également étrangère²¹² : “in griechenland / kann jeder jeden tag zum opfer werden. / wer wäre gern in einem land, in dem die willkür herrscht. so nenne ich verlust / gewinn (...).” (68) Au fil des années, elle s’est attachée à cette terre étrangère et entretient maintenant un rapport affectif avec ses habitants : “mich bindet / merh an dieses land, als daß ich es / als räudger dieb verlassen könnte.” (97) Chez Goethe, on décèle cet attachement dans sa relation avec Thoas, qu’elle considère comme son père; chez Berg, par sa proximité avec le peuple²¹³. En effet, dans *Im Taurerland*, elle occupe une place intermédiaire entre le roi et le peuple : “du der könig, / und du bist nicht beliebt beim volk, / niemand rühmt dich (...).” (72); “dem volke steh ich näher noch als du. / viele warn bei mir, und ich sprach / auch in ihrem namen, wenn ich um milde / bat.” (74) Ce que confirme Barbas à la fin de la pièce : “half / uns iphigenie, die dich milde stimmte.” (105) Tirillée entre ces deux endroits, sans patrie, Iphigénie est menacée de perdre son identité.

Le personnage Barbas, qui remplace Arcas dans la tradition, constitue l’écart le plus significatif avec les textes d’Euripide et de Goethe²¹⁴. Berg prête une voix au peuple de Tauride par son intermédiaire : “das ganze taurervolk.” (106) Il représente tous les Barbares dont il est le porte-voix, à l’image du coryphée qui exprimait la pensée du chœur dans les tragédies grecques²¹⁵. Notons que Barbas et Arcas sont phonétiquement similaires, bien que leur statut soit diamétralement opposé : Arcas, le fidèle serviteur du roi de rang élevé devient un simple citoyen, Barbas.

Il est utile de rappeler que le peuple, déjà avant l’arrivée d’Iphigénie, désirait mettre fin aux sacrifices humains : “nicht das volk verlangt das opfer, du [Thoas] irrst” (74); “fröhlich eilten wir auf jene los, um (...) vor dem gesetz sie warnen. (...) wir wollten nicht, daß für ein unnützes gesetz / unnütz blut vergossen wird (...).” (78); “schon lange sehen wir mit unbehagen, daß / alles fremde hier geschlachtet wird. (...) und oft auch sahen wir, vor dir, gestrandete / und warnten sie, daß sie nicht weiter in das land / eindringen, um nicht unnütz tod zu sterben. andren, / die der sturm mit zerschellten planken an das ufer warf, verhalfen wir zu einem neuen / boot, damit sie heil die ungestliche bucht / verlassen konnten. (...) dem gast / soll gastlich man begegnen” (105); “auch in zukunft soll kein schrecken diese / bucht durchziehn. frei soll

²¹² *Id.*, p. 83.

²¹³ *Id.*, p. 84.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Id.*, p. 85.

gehen können, / wer lebend diesen strand betrat.” (106) Et Barbas termine en citant *Die Lösung* de Brecht²¹⁶ : “stimmst du mit uns nicht / überein, suche dir ein andres volk.” N’oublions pas que c’est grâce aux efforts du peuple (et donc de Barbas) que Thoas ne rétablit pas les lois sacrificielles qu’il avait suspendues auparavant sous l’influence d’Iphigénie.

4.7. Le dénouement

À la fin de la pièce, le dialogue entre Iphigénie et Thoas à propos du salut des deux étrangers est primordial²¹⁷. Iphigénie argumente contre les sacrifices humains. Cette scène s’inspire directement du texte de Goethe (V, 3). Berg cite presque littéralement l’hypotexte. Voici un exemple significatif : “du meinst, ich, der rohe / skythe, der barbar, hört die stimme / der wahrheit und der menschlichheit, die / der griechen sich weigerte zu hören.” (102) Cet extrait est issu du passage suivant de Goethe : “Du glaubst, es höre / Der rohe Skythe, der Barbar, die Stimme / Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus, / der Grieche, nicht vernahm?” (vers 1936-1939)

Dans le texte de Berg, le Grec fait allusion à Agamemnon, et non à Atrée. Notre auteur fait exprès de ne pas mentionner l’histoire des Atrides, mais celle du sacrifice d’Iphigénie pour critiquer l’intention de rationalisation de l’*Orestie*²¹⁸, ce qui rejoint le discours d’Iphigénie contre la raison. Dans l’*Orestie* d’Eschyle (qui traite de la naissance de la justice et de la démocratie), Iphigénie est réellement sacrifiée : “Weil das Menschenopfer überwunden schien, rührt das Opfer der Iphigenie an die Fundamente der verfaßtheit. Es ist, schlicht gesagt, Unrecht, das aber von Berg nicht als Skandalon der Unvernunft in einer gefügten Ordnung erkannt, sondern als unmittelbarer Ausfluß der Rationalisierung selbst perhorresziert wird.”²¹⁹ Même dans l’effort vers l’harmonie et la justice, l’horreur et la violence demeurent. La mort d’Iphigénie n’est pas un retour à la barbarie, mais l’expression de l’État, la volonté du système. Tandis que la dernière scène des *Euménides* montre qu’il peut y avoir un progrès dans l’humanité, Berg le nie²²⁰.

²¹⁶ *Id.*, p. 91.

²¹⁷ *Id.*, p. 86.

²¹⁸ H.-P. PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schulz und Volker Braun*, op. cit., pp. 363-364.

²¹⁹ H.-P. PREUSSER, “Die Iphigenien. Zur Metamorphose der ‘unerhörten Tat’”. Euripides – Goethe – Berg – Braun”, op. cit., p. 33.

²²⁰ Notons que chez Euripide, Agamemnon doit sacrifier par nécessité, et non pour une question de pouvoir, et chez Goethe, la faute se déplace sur l’armée grecque (vers 418-432).

L'issue de Goethe se révèle impossible chez Berg. Selon l'Iphigénie goethéenne, chacun "der sich nicht verhärtet" (103) peut entendre la voix de la vérité et de l'humanité : "Es hört sie jeder" (vers 1940). Elle est convaincue de l'influence de sa parole : "meine worte werden ihn besänftigen." (98) Mais Thoas reste fermé aux paroles d'Iphigénie après qu'elle a rejeté sa demande en mariage, et ne se laisse pas fléchir : "genug. gesetz bleibt hier gesetz" (74); "oftmals besänftigte / diese stimme mich, diesmal nicht. / (...) das gesetz, es gilt, das urteil bleibt." (104) Même si Iphigénie le considère supérieur à Pylade : "lange / jahre kenne ich Thoas, weiß, wie er / beschaffen ist, und merkt erst jetzt, wie anders / er als du geartet ist" (97), elle ne parvient pas à convaincre le tyran par son humanisme : "mir ist ein anderes bekannt, das recht, / daß jeder fremde heilig ist" (100); "hast du nicht die macht und auch die pflicht, / durch milde, einsicht zu vermitteln, um / damit anzuzeigen, daß vernunft / noch wirkt?" (101) Thoas ne se laisse pas influencer et ordonne à ses hommes de la forcer à accomplir son service : "packt sie. führt sie an den armen, taucht / ihre hände in das wasser und benetzt damit / das haupt der opfer. so wird, von euch gelenkt, / die priesterin die weihung selbst vollziehn." (104) En dernier recours, Barbas arrive comme un *deus-ex-machina* qui rappelle Athéna chez Euripide. Il éclaire le souverain sur les souhaits de son peuple : "ich, edler König, werd für alle sprechen." (105) Les Taures sont favorables au droit de l'hospitalité et contre la xénophobie : "dem gast / soll gastlich man begegnen." (105)

L'intrigue de la pièce est donc résolue par l'intervention du peuple et par sa volonté d'abolir les lois barbares. Ce dénouement montre que la position de Berg n'était pas toujours fidèle à la ligne de conduite du régime de la DDR. Cette pièce n'a d'ailleurs pas été jouée en Allemagne de l'Est. Berg semble préconiser la fin de ce régime autoritaire et vouloir amener les dirigeants à être à l'écoute de leur peuple et à se montrer bienveillants. On lui a reproché cette fin un peu naïve : "eine Lösung, die ihn als naiven Moralisten auszeichnet und sein Stück diskreditiert."²²¹ Preußner parle d'"Oppositionskitsch" puisque l'idéalisme de l'Iphigénie de Goethe est transposé sur le peuple et qu'il n'imagine pas que ce dernier puisse avoir un impact. Berg nous montre avec ironie un peuple bien plus éclairé que son souverain, hostile aux sacrifices : "Barbas übernimmt die Worte Iphigenies und vollendet ihr Versöhnungswerk, legitimiert durch die Autorität des Volkes."²²² Mais la dernière image de Thoas est celle d'un roi noble, qui écoute la voix de son peuple, supprime les lois ancestrales, libère les prisonniers,

²²¹ *Ibid.*

²²² *Id.*, pp. 33-34.

loue son peuple et rend la statue divine²²³ : “das ärgste ist nun überstanden, deine rede ist der beste lohn meiner arbeitsjahre. / wohl dem herrscher, der solch mutig volk sein eigen / nennen darf. es sei, barbas, wie du gesagt. / ich, thoas, könig hier vom taurerland, / hebe das gesetz nun auf, das mich zwang, / die fremden, die das land betraten, hinzurichten. / die gefangenen sind frei” (106); “zu feiern gibt es großes. des taurerlandes / stärkung” (107); “und als geschenk/ geb ich ihnen das verlangte bildnis der / diana, unsrer göttin (...).” (106)

5. Interprétation de la transformation du mythe

5.1. Le dialogue avec Goethe

Im Taurerland introduit un double dialogue avec Goethe, du point de vue de la langue d’une part, et du point de vue thématique d’autre part²²⁴. À la métrique classique de Goethe répond la langue presque lyrique de Berg qui tente d’évoquer les idéaux de la Weimarer Klassik pourtant rejetés. Car la pièce est anti-classique. Cette volonté de se détacher du classicisme se manifeste par la sexualisation et la désacralisation d’Iphigénie, ce qu’on avait déjà observé chez Fassbinder. Berg refuse l’image d’une Iphigénie idéale et humaniste. L’auteur ne nie pas l’Humanité, mais rejette l’idée qu’un individu puisse en être le défenseur. Il nous offre une nouvelle utopie, dont l’acteur principal est le peuple. Seul le peuple est en mesure de réaliser des changements politiques. La foi de Berg dans l’utopie et l’issue pacifique de sa pièce le rapprochent donc malgré lui de Goethe.

5.2. La dimension contemporaine

Comme la pièce de Fassbinder, celle de Berg entretient de nombreux rapports directs avec l’histoire contemporaine, bien que les allusions soient moins explicites : “So findet sich, neben ganz unverblümter, ja hämischer Kritik an der klassischen Ambitioniertheit der Texte, die Ost-West Deutung [Tauris versus Griechenland].”²²⁵

Selon Berg, le mythe traite de conflits sociétaux et humains qu’il fait converger avec ceux de son temps²²⁶. Sa réactualisation du mythe se joue dans le contexte politique et social

²²³ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 87 : Comme le texte d’Euripide, il s’agit d’abord de rapporter l’image sacrée en Grèce, et non de la libération d’Iphigénie.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ M. MEUSER, *op. cit.*, p. 174.

²²⁶ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 89.

de la DDR. Le fait que ses pièces n'aient pas pu être jouées sur la scène de l'Allemagne de l'Est prouve sa prise de position sur la situation politique de son temps. En écrivant entre 1976 et 1977, à un moment où l'isolement de la DDR par rapport à l'Ouest impérialiste est à son paroxysme, il a dû susciter la réprobation des autorités en thématissant l'opposition Est-Ouest. L'isolement de la Tauride par rapport au monde occidental que représentent les Grecs correspond à la situation de la DDR. Ce *topos* des "barbares" à l'Est et des "civilisés" à l'Ouest est en effet omniprésent dans la littérature de la DDR²²⁷. Dans cet esprit, le fait que les Taures s'informent auprès des nouveaux venus sur l'Ouest fait référence aux pratiques interdites de la DDR, comme regarder des chaînes de télévision de l'Ouest ou recevoir des informations de la BRD²²⁸: "freudig schlug das herz, als wir die zwei gesehn. / heiß auf neuigkeiten war ein jeder, denn / zu lange ward uns diese kost verwehrt; zu fragen : / was gibst neues in der welt?" (77) Si les frontières de la Tauride sont ouvertes à l'étranger à la fin de la pièce, on ne sait par contre rien du droit de ses habitants de quitter le territoire.

Berg met en scène un contre-modèle de la révolte du 17 juin 1953 où le pouvoir militaire fit face aux manifestants avec des chars soviétiques et où le gouvernement n'écoula pas le peuple. Le lien avec ce soulèvement est évident par la référence textuelle au poème de Brecht : "Wäre es da nicht einfacher, die Regierung löste das Volk auf und wählte ein andres."²²⁹ Par là, *Im Taurerland* peut faire référence à toute situation politique où le peuple se soulève et s'oppose à son souverain. Berg désidéalise Iphigénie, figure d'espoir chez Goethe, et la remplace par le peuple.

En outre, les événements de l'automne 1989 dévoileront qu'il est possible de croire en une issue pacifique et en l'utopie de Berg. Car les citoyens de la DDR (dont la devise était : "Wir sind das Volk") élevèrent leur voix contre l'autorité et réussirent à initier le processus de réunification de l'Allemagne.

²²⁷ *Id.*, p. 91.

²²⁸ *Id.*, p. 90.

²²⁹ *Id.*, p. 90.

***Iphigenie in Freiheit* de V. Braun**

1. Quelques jalons biographiques²³⁰

Né en 1939 à Dresde, Volker Braun grandit dans l'Allemagne de l'Est. Il se conforme à la politique de la DDR et, dès 1959, écrit des poèmes, récits, romans, pièces de théâtre, essais... Il figure parmi les plus grands écrivains engagés de la DDR, avant et après le Tournant ("die Wende")²³¹, au même titre que F. Fühmann, P. Hacks, S. Heym, H. Müller, S. Schütz et C. Wolf. Ses œuvres furent récompensées par de nombreux prix.

Considéré comme l'un des plus grands lyriques allemands de son temps, Volker Braun se présente cependant comme un dramaturge. Pour lui, le théâtre a une fonction essentielle puisqu'il permet une rencontre directe avec le public : "(...) Im Theater passiert die Auseinandersetzung mit dem Publikum direkt und öffentlich. Solange die Literatur nötig hat, Kollektivität zu befördern, kann sie das besser in Formen tun, die einen kollektiven Vorgang enthalten (...)." ²³² C'est pourquoi il adopte quelquefois un ton critique qui lui vaudra d'être surveillé par la Stasi et d'être censuré par le gouvernement de la DDR. Car si Braun fut loyal à la DDR, son enthousiasme l'a aussi mené au scepticisme des Lumières et à la critique de la société²³³, suite au contraste entre le projet utopique de la DDR et sa réalité. À cause de cette ambiguïté du personnage, il est parfois difficile de le ranger parmi les critiques ou les défenseurs de la DDR. Néanmoins, il reste un écrivain politique, propageant inlassablement un socialisme démocratique²³⁴.

²³⁰ F. DIECKMANN, "Ein deutscher Dichter aus Dresden", *Sinn und Form*, vol. 5, 2001, pp. 683-690; H. J. GEERDTS, *Literatur der DDR in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, Kröner, 1972, pp. 504-522; R. JUCKER, *Volker Braun*, Cardiff, University of Wales Press, 1995; M. OPITZ, M. HOFMANN und J. KANNING, *Metzler Lexikon. DDR-Literatur*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 2009, pp. 49-52; K. ROTHMANN, *Deutschsprachige Schriftsteller seit 1945 in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, Reclam, 1985, pp. 83-88; H. SCHEPERS, *Volker Braun. Leben und Schreiben in der DDR*, Halle Saale, Mitteldeutscher Verlag, 2015; E. SCHÜTZ, J. VOGT und K. W. BAUER, *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, vol. 3, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1980, pp. 192-203.

²³¹ G. von ESSEN, "Auf den Hacken / Dreht sich die Geschichte um. Volker Brauns Wende-Imaginationen", dans W. HUNTEMANN, M. KLENTAK-ZABLOCKA, F. LAMPART und T. SCHMIDT, *Engagierte Literatur in Wendezeiten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, p. 117.

²³² J. ROSELLINI, *Volker Braun*, München, Beck, 1983, p. 21.

²³³ H.-P. PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schulz und Volker Braun*, op. cit., pp. 329-330.

²³⁴ J. H. REID, "Elektra, Iphigenie, Antigone: Volker Braun's Women and the Wende", dans E. BOA et J. WHARTON, *Women and the Wende : Social Effects and Cultural Reflections of the German Unification Process*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 190.

Après des études de philosophie entamées à Leipzig en 1960, Braun s’installe à Berlin en 1965. Cette date marque le commencement de sa carrière en tant que dramaturge au “Berliner Ensemble”. Il fut membre d’associations d’écrivains comme le “Deutscher Schriftstellerverband der DDR” et la “Sächsische Dichterschule”. Au sein de cette école, surtout active dans les années 60 et 70 de la DDR, les écrivains entretiennent des rapports amicaux, ce dont témoignent leurs œuvres parsemées de références intertextuelles. Leur objectif est d’instruire, quitte à aller à l’encontre du pouvoir²³⁵. Il est également membre du PEN-Zentrum (comme Fassbinder). En 1960, il adhère au parti majoritaire de la DDR, la SED²³⁶, et occupe des fonctions officielles telles que membre de l’“Akademie der Künste der DDR”.

Après le Tournant, Braun s’oppose à l’adhésion de la DDR à la BRD. Il signe le document *Für unser Land* qui appelle à une alternative. Selon lui, l’unification de l’Allemagne, c’est-à-dire l’absorption par un système capitaliste, représente la fin de l’utopie d’un monde meilleur. C’est dans ce contexte post-DDR qu’il écrit sa pièce *Iphigenie in Freiheit*. Publiée en 1992²³⁷, la première représentation fut jouée à Francfort-sur-le-Main, à la vive déception de Cottbus (une ville de l’Est qui rivalisait aussi pour la première). Cet événement caractérise ce que Braun critique comme “die Plattwanzung des Schwächeren.”²³⁸ Dans cette pièce, Braun décrit le processus historique du Tournant sous l’aspect mythologique²³⁹.

Pour Braun, la littérature ne peut être dissociée de la réalité et de la politique. Elle doit avoir pour but de changer la société. Ses œuvres sont donc marquées par un ton critique et polémique, et une vision du monde utopique.

2. Un bref aperçu du texte

Iphigenie in Freiheit, à la différence d’*Iphigenie auf Tauris* von Johann Wolfgang von Goethe et d’*Im Taurerland*, se divise en quatre parties, suivies d’une *Anmerkung* : “SPIEGELZELT”, “IPHIGENIE IN FREIHEIT”, “GELÄNDESPIEL” et “ANTIKENSAAL”.

²³⁵ G.-J. BERENDSE, “Die Überlebensfigur Sächsische Dichterschule”, *German Life and Letters*, vol. 63, 2010, pp. 280-294.

²³⁶ H. SCHEPERS, *op. cit.*, pp. 71-74.

²³⁷ H.-P. PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schulz und Volker Braun*, *op. cit.*, p. 331: Selon certains, la pièce aurait été écrite entre 1987 et 1991, ce qui doit être considéré avec suspicion.

²³⁸ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 115.

²³⁹ H.-P. PREUSSER, “Die Iphigenien. Zur Metamorphose der ‘unerhörten Tat’. Euripides – Goethe – Berg – Braun.”, *op. cit.*, p. 19.

Ces quatre scènes, par leur ton polémique et l'absence de dialogues, font davantage penser à un texte critique que dramatique. La question de savoir si le texte est apte à être mis en scène est d'ailleurs controversée.²⁴⁰ C'est pourquoi nous avons choisi d'utiliser le terme "texte" pour qualifier cette pièce, comme A. Visser et I. Crăciun²⁴¹. Chacune des quatre images évoque un hypotexte mythologique enrichi de références intertextuelles²⁴². Cette intertextualité permet à l'œuvre fragmentée de garder une unité.

La première partie (*Im Spiegelzelt*) renvoie à l'*Électre* de Sophocle (ou à l'*Oreste* et l'*Électre* d'Euripide), la deuxième (*Iphigenie in Freiheit*) aux deux tragédies d'Euripide (*Iphigénie à Aulis* et *Iphigénie en Tauride*) et à celle de Goethe (*Iphigenie auf Tauris*), la troisième (*Geländespiel*) à l'*Antigone* de Sophocle, et la quatrième (*Antikensaal*) à la *Théogonie* d'Hésiode et à l'œuvre de Schiller *Brief eines Reisenden Dänen*.

Les deux premières parties font référence au présent. La première introduit le thème de la violence au moment du Tournant (*Spiegelzelt* a pour fonction de forger la conscience du présent), et la seconde, la confrontation de deux systèmes où l'un est absorbé par l'autre. Cette fusion rappelle évidemment la fin de la DDR et l'unification de l'Allemagne. La troisième partie fait allusion au futur par le rapport entre consommation et destruction de l'Humanité. Il en est de même pour la dernière partie où la technologie et le meurtre de la Terre-Mère prophétisent la chute de l'Humanité. Notons que les deuxième, troisième et quatrième chapitres esquissent un portrait de la civilisation (le capitalisme, la société de consommation, et la destruction de la nature par l'industrialisation et la technologie). Enfin, une cinquième partie (*Anmerkung*) se présente comme un simple commentaire politique.

3. Les sources

La réception de la matière mythologique est un fait rare chez Braun. Il utilise le mythe pour refléter le contexte historique d'écriture et traiter des problèmes actuels : "Unter der

²⁴⁰ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 115.

²⁴¹ I. CRĂCIUN, *op. cit.*, p. 125 : De façon neutre et conformément au choix de Braun, A. Visser (A. VISSER, "Und so wie es bleibt ist es. Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit* : eine Dekonstruktion des deutschen Einigungsprozesses?", dans E. IBSCH und F. van INGEN, *Literatur und politische Aktualität*, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 131-154) choisit de qualifier la pièce de "Text". À l'inverse, W. Grauert (W. GRAUERT, "Furor melancholicus auf wüstem Planum; Oder, Abschied von der Präzeptorrolle : Zu Volker Brauns szenischem Text *Iphigenie in Freiheit*", *German Quarterly*, vol. 67 (1), 1994, pp. 86-112) choisit la dénomination suivante : "szenischer Text".

²⁴² C. HERMANN, *op. cit.*, p. 98.

Allegorie erzählt Braun das Drama der Zivilisation. Der symbolische Bildhintergrund kann sich nicht emanzipieren vom politischen Schlüsselstück, auf dem er transportiert wird.²⁴³ Car les aspects de la situation contemporaine apparaissent comme des constantes dans la mythologie²⁴⁴. Comme l'écrit J. Rosellini, on peut difficilement imaginer notre auteur écrire hors des frontières de son pays²⁴⁵. Ce sont les événements qui l'ont incité à prendre la plume. La lecture de son texte doit donc être prise en considération avec les événements du Tournant. : "Er problematisiert die Wirkung individueller Handlungen im Rahmen eines Machtgefüges (...)."²⁴⁶

Au-delà de la référence mythologique, il y a aussi de nombreuses références intertextuelles à la littérature européenne, dont la pièce de Goethe. L'attitude de Braun se veut provocatrice face à l'héritage culturel, à l'instar de H. Müller²⁴⁷. D'où sa remise en question de l'héritage de la "Weimarer Klassik"²⁴⁸ et sa distanciation à l'égard de l'original de Goethe. Ce faisant, il critique la politique culturelle de la DDR qui revendiquait l'héritage classique²⁴⁹.

4. La forme

Le texte, écrit en prose et en vers lyriques, est construit de façon proportionnelle²⁵⁰ : le premier chapitre compte sept pages, le deuxième treize, et les deux derniers sept²⁵¹. Seul le deuxième chapitre est réparti selon les interventions des locuteurs (pas toujours identifiables). Pour le reste, l'auteur n'attribue au texte qu'un personnage : "Orestelektra" dans le premier chapitre, Antigone dans le troisième et un quidam, "der MANN DER NEBEN DER STARTBAHN WOHNTE" (29), dans le quatrième. Ainsi, par sa structure "miroir", le texte de Braun montre sa réflexivité et son unité²⁵².

²⁴³ H.-P. PREUSSER, "Die Iphigenien. Zur Metamorphose der 'unerhörten Tat'. Euripides – Goethe – Berg – Braun", *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁴ L. C. PETRESCU, "Spiel mit dem klassischen Erbe : Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit*", *Monatshefte*, vol. 104 (3), 2012, p. 361.

²⁴⁵ J. ROSELLINI, *op. cit.*, p. 17.

²⁴⁶ U. GRÜTZNER, "Dimensionen der Freiheit : zu Volker Brauns Text *Iphigenie in Freiheit*", dans H. SCHOLZ, S. MERKER, U. GRÜTZNER, U. HEISING, M. SCHULZ und R. SONDERMANN, *ZeitStimmen. Betrachtungen zur Wende-Literatur*, Berlin, Trafo Verlag, 2000, p 181.

²⁴⁷ J. ROSELLINI, *op. cit.*, pp. 17-18.

²⁴⁸ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 359.

²⁴⁹ K. WEDER, "Geschichte als Mythos. Zu Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit*", *Sprachkunst*, vol. 32, 2001, p. 252.

²⁵⁰ H.-P. PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schulz und Volker Braun*, *op. cit.*, p. 335.

²⁵¹ Ces deux dernières parties, où le "ich" des deux premières parties et la forme dialoguée disparaissent, forment un ensemble.

²⁵² *Ibid.*

En tant qu'œuvre du "Nachwendezeit", *Iphigenie in Freiheit* possède les caractéristiques des textes de Braun écrits après le Tournant²⁵³. Pour G. von Essen, ces caractéristiques font partie d'une stratégie d'écriture particulière, qu'elle appelle "Poetik der Wende"²⁵⁴. Cette stratégie poétique, influencée par B. Brecht et la littérature postmoderne, montre le côté engagé de la littérature de Braun : "Brauns Engagement in innerdeutschen Fragen tritt jedoch nicht nur auf inhaltlicher Ebene in der Wahl bestimmter Themen und Motive zutage, sondern gewinnt im Rahmen einer Poetik der Wende auch auf formaler Ebene Gestalt."²⁵⁵

Le premier élément de cette stratégie d'écriture est l'intertextualité²⁵⁶. Elle joue un rôle fondamental dans la production de ses textes : "Für ihn ist das Schreiben immer auch ein Lesen, eigene Lektüre-Erfahrungen und -Prägungen finden bei ihm *bewußt* Eingang ins eigene Schreiben."²⁵⁷ Elle fait partie du programme esthétique et politique d'une littérature postmoderne²⁵⁸ et révolutionnaire de Braun²⁵⁹. Son texte n'est pas incohérent mais construit à la manière d'un palimpseste. Il faut prendre en compte les références intertextuelles pour comprendre le sens du texte : "Anstelle eines stilistisch einheitlichen Diskurses begegnet man in *Iphigenie in Freiheit* einer postmodernen Stilcollage, die sich aus Prosafragmenten, Dialogfetzen und Blankversen zusammensetzt. Der Text illustriert dank seiner Fragmentarizität, seiner Verfremdungen, seiner stilistischen Vielfalt und seines Montage- und Zitatcharakters das Programm einer postmodernen revolutionären Literatur, die im Dialog mit dem kundigen Leser entsteht und auch dessen Lese- und Rezeptionsgewohnheiten revolutionieren möchte."²⁶⁰ Par conséquent, le texte n'est pas un produit figé, écrit une fois pour toutes, mais le résultat vivant et dynamique d'un dialogue avec le lecteur.

²⁵³ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 95.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ G. von ESSEN, *op. cit.*, p. 118.

²⁵⁶ Pour une liste exhaustive des citations, nous renvoyons aux études suivantes : H.-P. PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schulz und Volker Braun*, *op. cit.*, pp. 479-483 et U. GRÜTZNER, *op. cit.*, pp. 191-203.

²⁵⁷ K. BOTHE, "Schreiben im Niemandsland : Beobachtungen zum Schreibprozeß Volker Brauns", *Weimarer Beiträge*, vol. 46, 2000, p. 441.

²⁵⁸ J. H. REID, *op. cit.*, p. 193 : Il s'inspire du postmodernisme : "There are no fixed, recognisable characters, nor is there a 'plot'. Braun has provided at best 'material' (...) to use imaginatively."

²⁵⁹ I. CRACIUN, *op. cit.*, pp. 175-176.

²⁶⁰ *Id.*, pp. 176-177.

Le fait de réactualiser un mythe au moyen d'un "collage" de citations renvoie à deux thèses²⁶¹ : dans le contexte du "Nachwendezeit", la disparition de la DDR est représentée par la disparition de la langue²⁶². Le silence des auteurs est expliqué par leur incapacité à retrouver un langage après la chute de l'utopie socialiste. Le jeu intertextuel avec la tradition est le seul moyen pour eux de s'exprimer dans ce contexte en crise²⁶³. Dans cette thèse, le mythe est rapproché de l'histoire contemporaine. La deuxième raison, avancée par I. Crăciun, est l'idée d'un *theatrum mundi*²⁶⁴ qui imprègne l'image que Braun a de l'Histoire. Dans cette vision, le monde est considéré comme un théâtre où se joue toujours la même tragédie. Cette thèse rejette la possibilité d'un changement ou d'un progrès, mais met en avant l'image d'un éternel retour. Ces deux thèses se rejoignent sur un point : elles critiquent la civilisation. Car cette dernière est marquée par la violence et le meurtre : "Seine Politisierungsstrategie ist die polemische Collage von Mythologemen, deren gemeinsamer Nenner der Mord ist."²⁶⁵

Le deuxième élément est une "Ästhetik der Widersprüche". Cette stratégie empêche une lecture linéaire de l'œuvre et autorise la coexistence d'éléments contradictoires comme l'opposition entre l'écriture minuscule et majuscule dans le deuxième chapitre, et le mélange de genres littéraires différents (lyriques, dramatiques...) qui fait de la pièce un texte plutôt qu'un drame.

Le texte est caractérisé par la disparité et la discontinuité²⁶⁶ : l'histoire est dissolue, les différentes parties n'entretiennent aucun rapport entre elles, les personnages n'interagissent pas entre les épisodes, le texte mêle différents genres littéraires et se compose de dialogues et monologues, l'étendue des chapitres varie... L'écriture de Braun nie donc la possibilité d'une interprétation téléologique de l'histoire : "Die fragmentarische Textstruktur verunmöglicht,

²⁶¹ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 94.

²⁶² A. VISSER, "Und so wie es bleibt ist es. Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit* : eine Dekonstruktion des deutschen Einigungsprozesses?", dans E. IBSCH und F. van INGEN, *Literatur und politische Aktualität*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 133.

²⁶³ U. GRÜTZNER, *op. cit.*, p. 181.

²⁶⁴ M. BRAUNECK, *Theaterlexicon*, vol. 1, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 2007, pp. 1130-1131 : Le concept de *theatrum mundi* véhicule l'idée d'un monde comme un théâtre où chaque être doit jouer le rôle qui lui est imposé par le destin ou par Dieu : "Entspricht der Weltanschauung, in der das ganze Welttreiben ein vorüberziehendes Schauspiel ist und infolgedessen jedes menschliche Wesen seine ihm vom Schicksal (in der Antike) oder von Gott (im christlichen Theater) auferlegte Rolle zu spielen hat, bis der Tod sie ihm abnimmt." Cette métaphore est un motif traditionnel depuis l'Antiquité et le Moyen Âge. Elle reçoit une attention particulière dans le théâtre baroque (notamment chez Shakespeare), mais aussi chez Goethe.

²⁶⁵ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 183.

²⁶⁶ W. GRAUERT, "Furor melancholicus auf wüstem Planum; Oder, Abschied von der Präzeptorrolle : Zu Volker Brauns szenischem Text *Iphigenie in Freiheit*", *German Quarterly*, vol. 67 (1), 1994, p. 104.

eine Teleologie der Geschichte – (...) im Doppelsinn von Erzählung und historischem Prozess – zu erkennen.”²⁶⁷

Mais lorsqu’on prend un peu de recul, on se rend compte que le texte forme une unité indéniable grâce à l’intertextualité et les constantes thématiques qui contribuent à une vision du monde spécifique (*theatrum mundi*).

5. Analyse de la transformation du mythe

Le texte de Braun étant divisé en quatre parties, nous nous concentrerons sur chacune d’elles avant d’en venir à la fonction générale de la transformation du mythe.

5.1. *Spiegelzelt*

5.1.1. Le titre

Pour comprendre le titre, il faut le décomposer. Le miroir (“Spiegel”) renvoie au côté réflexif de l’épisode. Il s’agit d’une auto-rencontre : “Die Selbstbegegnung im Spiegel.”²⁶⁸ (35) L’autre terme, la tente (“Zelt”), symbolise le nomadisme et le côté provisoire de l’existence moderne. Un poème de Braun intitulé de façon similaire (*Spiegelgasse*) nous offre la clé de lecture de cette métaphore²⁶⁹. Cette ruelle de Zürich accueille pendant l’hiver 1836-1837 le poète G. Büchner qui était en exil politique et quatre-vingt ans plus tard, Lénine (en 1916-1917)²⁷⁰. Alors que la Spiegelgasse offrait à l’exilé politique sécurité et espérance, la tente donne l’image d’une existence précaire, sans espoir. Le titre contient donc l’idée de l’exil politique. Néanmoins, Braun transpose cette idée de l’exil dans l’existence : “das exil kann nur modell sein für die heutige befindlichkeit, für unser aller leben im übergang.”²⁷¹ Comme son œuvre antérieure *Transit Europa. Der Ausflug der Toten*²⁷², *Iphigenie in Freiheit* traite de la nature éphémère de l’existence (“der Wahnsinn unserer transitären Existenz”) et du désir de l’au-delà (“das sich-nach-drüben-sehnen”), c’est-à-dire la liberté.

²⁶⁷ K. WEDER, *op. cit.*, p. 254.

²⁶⁸ Le texte de Braun est issu de l’édition suivante : V. BRAUN, *Iphigenie in Freiheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

²⁶⁹ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 129.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Id.*, p. 130.

²⁷² *Ibid.*

5.1.2. La forme

Ce chapitre, par son jeu intertextuel (l'auteur cite des chansons, des pièces de théâtre, des poèmes...), montre des alternatives et des tentatives de changer la société : "Die Montage zielt auf eine *prinzipielle* Ablehnung der traditionellen gewaltbestimmten Handlungsweise (...)." ²⁷³ Mais les échecs de ces tentatives soulignent l'illusion d'un réel tournant. Les références textuelles répondent négativement à la question de savoir si un monde meilleur est possible. L'intertextualité renvoie aussi à la dimension historique du texte : "Das Spiel mit Intertexten antwortet aber mit prinzipieller Skepsis gegenüber einer humanen Möglichkeit überhaupt, indem es gescheiterte Ausstiegsversuche in anderen historischen Kontexten erinnert, und evoziert die Reflexion über den Geschichtsprozess im Ganzen." ²⁷⁴ Dans ce chapitre, Braun exprime son interprétation pessimiste de l'Histoire.

5.1.3 Le contenu

Cet épisode est divisé en plusieurs fragments, dont le premier fait fonction de prologue. Il évoque textuellement *Hamlet, Prince of Denmark* de Shakespeare ²⁷⁵. La pièce s'ouvre sur un certain "Volker" qui a oublié son mot de passe ("Losung"). Cette scène évoque la fin de la DDR et le processus d'unification ²⁷⁶. Dans le système socialiste, la vie est comparée à un séjour en prison ²⁷⁷ : "Halt. Wer da. Nein, antworte du mir. / Wie ist die Losung. Was für eine Losung. (...) Gewiß, aus der Haft ... Abgesessen / Hab ich meine Zeit in meinem Lande." (7) Ces premières lignes font référence à la scène initiale d'*Hamlet* ²⁷⁸ dans laquelle l'officier Barnardo et le soldat Francisco discutent au moment de la levée de la garde :

Barnardo : Who's there?

Francisco : Nay, answer me. Stand and unfold yourself.

Barnardo : Long live the King ;

Francisco : Barnardo?

Barnardo : He.

Francisco : You come most carefully upon your hour.

²⁷³ K. WEDER, *op. cit.*, p. 245.

²⁷⁴ *Id.*, p. 247.

²⁷⁵ J. H. REID, *op. cit.*, p. 193 : Hamlet est souvent utilisé comme métaphore pour l'intellectuel allemand ²⁷⁵. Par conséquent, le texte tout entier peut être compris comme le monologue intérieur d'un intellectuel qui réfléchit sur l'Allemagne unifiée.

²⁷⁶ A. VISSER, *op. cit.*, p. 137.

²⁷⁷ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 105.

²⁷⁸ A. THOMPSON and N. TAYLOR, *Hamlet*, London, Arden Shakespeare, 2006, pp. 147-148.

Braun déconstruit le texte original en inversant la hiérarchie. En effet, l'interlocuteur, au lieu de répondre, pose une question et, ce faisant, inverse les rôles²⁷⁹ : "Halt. Wer da. Nein, antworte du mir. / Wie ist die Losung." (7) Chez Shakespeare, le soldat Francesco rétablit la situation en répondant à l'officier Bernardo. Les rôles qui étaient distribués de manière précise chez Shakespeare entre les gardiens et les prisonniers, l'ami et l'ennemi, sont totalement indistincts chez Braun.

Un autre écart par rapport au texte original concerne le mot de passe. On retrouve le mot de passe de Shakespeare ("Long live the King") sous une autre forme un peu plus loin : "Es lebe der König!" (12) Mais ici, le code est oublié et maudit : "Was für eine Losung. / LANG GEBE und so weiter. Und verrecke / Die Losung hab ich verlernt. DAS VOLK Ich bin / Volker." (7) De plus, Braun hausse la complexité du discours en jouant sur le sens du mot "Losung". Ce terme signifie un mot de passe, mais fait aussi allusion à une devise ou un proverbe. En jouant sur ce double sens, l'auteur dénonce l'idéologie comme moyen d'identification²⁸⁰. C'est pourquoi il écourte le mot de passe et donne ainsi sa définition de l'identité : l'anticonformisme politique. "LANG LEBE und so weiter" est une citation de Braun de son œuvre *Dmitri* qui met en doute la légitimité de la souveraineté et traite de l'éternelle violence²⁸¹.

En citant partiellement le célèbre mot de passe des manifestants de l'automne 1989 ("Wir sind das Volk"), le texte prend une dimension contemporaine. Mais dans le syntagme "DAS VOLK / Ich bin Volker", on a une opposition entre la foule et le "je". Dans *Dantons Tod* de G. Büchner, on retrouve aussi une confrontation entre l'avis du peuple et de l'individu : "Wir sind das Volk, und wir wollen, daß kein Gesetz sei; ergo ist dieser Wille das Gesetz, ergo im Namen des Gesetzes gibt's kein Gesetz mehr, ergo totgeschlagen!"²⁸² Ce rapport entre la communauté et l'individu peut être rapporté à l'histoire allemande. Le jeu de mots ("VOLK" – "Volker") suggère en effet l'écart entre le comportement de l'auteur et celui du peuple au

²⁷⁹ A. VISSER, *op. cit.*, p. 135 : "Verwirrung setzt ein, wenn der Angesprochene mit seiner Reaktion die Rollenverteilung, damit die Rangordnung, durchbricht. Statt einer Antwort erfolgt eine Rückfrage : Nein, antworte du mir."

²⁸⁰ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 133 : "Auf diese Weise prangert er die als Identitätssubstitut fungierende Ideologie an und distanziert sich von ihr als einem Vehikel der Macht."

²⁸¹ *Id.*, pp. 133-134.

²⁸² A. VISSER, *op. cit.*, p. 136.

moment du Tournant. L'attitude de Braun est résignée²⁸³, comme le dévoile son poème *Das Eigentum* : "Da bin ich noch : mein Land geht in den Western."²⁸⁴

Dans la pièce de H. Müller *Die Hamletmaschine*²⁸⁵ on retrouve des phrases semblables : "Ich war Hamlet"; "Ich bin Ophelia."²⁸⁶ Les acteurs n'indiquent pas leur identité mais leur rôle sur la scène. De la même façon, "Ich bin Volker" n'indique pas l'identité de l'auteur mais renvoie au rôle de l'artiste joué par quelqu'un à un moment donné de l'Histoire. Du point de vue historique, il peut s'agir de Braun. Mais il se considère avant tout comme hypostase de l'artiste éternel²⁸⁷. L'opposition entre individu et collectivité prend ainsi une dimension globale. Le nom "Volker" renvoie d'ailleurs aussi au Volker de la "Nibelungenlied"²⁸⁸, le prototype du poète allemand.

Face à ce "Volker", qui est le peuple ("DAS VOLK"), mis en avant par la typographie ? Le peuple qui a manifesté en 1989 pour ses droits ? Ou le peuple auquel fait allusion *Dantons Tod* ? Il est trop réducteur de projeter l'expression sur une époque déterminée. Ce peuple fait référence aux révolutionnaires de 1789 et de novembre 1989, mais aussi à ceux d'octobre 1917 (que l'œuvre *Dmitri* évoque) et de Cuba. Braun fait en effet référence à la révolution de Cuba en citant une de ses propres œuvres. La phrase "Sprich dich ruhig aus" (7) renvoie à une phrase de *Guevara oder Der Sonnenstaat* : "Sprich dich aus, Genosse."²⁸⁹ L'évocation du révolutionnaire légendaire confirme la dimension globale de l'œuvre. Car Che Guevara est l'emblème de la liberté dans le tiers-monde.

Plus loin, la phrase "DU KOMMST GEWISSENHAFT AUF DEINE STUNDE" (7) fait allusion à la relève de la garde chez *Hamlet*. Le jeu de mots sur la déconstruction sémantique de l'adverbe "gewissenhaft" ("Gewiß, aus der Haft ... Abgessen / Hab ich meine Zeit in meinem Lande.") met en avant les thèmes de ce prologue : l'esclavage idéologique et l'image d'un monde-prison. Cette interprétation est confirmée par le sens de "absitzen", qui signifie à

²⁸³ G. von ESSEN, *op. cit.*, p. 117.

²⁸⁴ A. VISSER, *op. cit.*, p. 136.

²⁸⁵ *Iphigénie in Freiheit* doit beaucoup à cette pièce : la division en cinq parties, l'intertextualité, la typographie inhabituelle, la vision du *theatrum mundi*...

²⁸⁶ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 135.

²⁸⁷ H. CANKI et H. SCHNEIDER, *op. cit.*, pp. 815-816 : Par "hypostase", il faut entendre ici la "substance", l'"essence intime d'une réalité".

²⁸⁸ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 136 : Dans *Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor*, dont une citation du prologue est d'ailleurs tirée ("Am Trog der Treue. Am Strick des Staats"), Braun s'est élevé contre cette poésie épique.

²⁸⁹ *Id.*, p. 138.

la fois “laisser passer le temps” et “purger sa peine”²⁹⁰. L’image de la vie comme punition qui doit être purgée en prison et la métaphore du monde comme cachot sont des *topoi* de la littérature baroque²⁹¹. Mais à la différence des drames du XVII^{ème} siècle, ce monde-prison moderne est provoqué, non pas par les dieux, mais par l’homme. Lui seul en est responsable, de par les guerres, les idéologies...

La question centrale de ce prologue est la suivante : est-il possible de se libérer des contraintes idéologiques? La scène traite en effet de l’emprisonnement idéologique de l’individu²⁹². Pour se détacher de l’instance du pouvoir, l’individu doit remettre en question l’instrument par lequel se forme son opinion politique (les journaux) et l’instance à laquelle il est soumis (les dieux) : “Ein wenig nur geschminkt wie ein Bericht. Liest du die Zeitung” (8); “Was denn für Götter, glaube ich an Götter.” (8) Les journaux ne forment pas l’opinion mais sont des instruments de manipulation du pouvoir. Cette idée revient dans plusieurs œuvres de Braun, notamment dans *Lenins Tod* et *Unvollendete Geschichte*.

L’annonce de la mort d’Agamemnon : “MORD AN AGAMEMNON” (8) fait d’ailleurs penser à un gros titre d’un journal populaire qu’il faut lire avec suspicion. Ce scepticisme peut être mis en parallèle avec l’expérience que Braun a des médias pendant l’époque de la DDR et dans le contexte de l’Allemagne unifiée où le goût de la sensation donne le ton²⁹³. Il exprime aussi le doute de l’auteur envers la tradition et tout ce qui nous est transmis. Grâce à un esprit critique, l’individu est capable de se libérer de la tutelle des modèles de pensées traditionnels, de son emprisonnement idéologique et de reconnaître l’omniprésence de l’injustice : “Unrecht vergeht nicht.” (8) Cette phrase joue de manière sarcastique avec le proverbe “Unkraut vergeht nicht”. Libéré des illusions, l’individu souhaite ne pas connaître l’avenir : “Wäre ich blind / Für die Geschichte die ich kommen seh.” (8)

En s’adressant à un “Genosse” (notion issue du communisme qui exprime la camaraderie) puis à un “Bruder” (qui fait référence à la parenté familiale) (7), le protagoniste renvoie à l’histoire de famille des Atrides et place ainsi le sujet sur le plan mythologique²⁹⁴.

²⁹⁰ *Id.*, p. 134.

²⁹¹ *Id.*, p. 135. A. THOMPSON and N. TAYLOR, *op. cit.*, p. 466 : Dans un des manuscrits d’*Hamlet*, Rosencrantz s’exclame : “Then is the world one [prison].”

²⁹² L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 362.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ A. VISSER, *op. cit.*, p. 137.

Cette famille est maudite et marquée par la violence : “Was für eine Familie MÖRDERVATER / MÖRDERMUTTER MUTTERMÖRDER.” (9) Les trois derniers mots, accentués par l’écriture en majuscules, résument l’histoire des Atrides, du sacrifice d’Iphigénie au meurtre perpétré par Oreste, en passant par la mort d’Agamemnon. Dès le début de la scène, une notice de journal annonce le premier acte criminel d’Oreste : “Ein wenig nur geschminkt wie ein Bericht / Liest du die Zeitung. MORD AN AGAMEMNON.” (8)

L’auteur raconte ensuite l’affrontement entre Clytemnestre et Oreste. Ce dernier souhaite venger son père et tuer sa mère avec l’aide de sa sœur selon l’ordre qu’il a reçu des dieux : “Mit deinem Auftrag dem Gebot der Götter / (...) Kommst du das Unrecht rächen (...).” (8) Ce conflit familial symbolise la division de l’Allemagne. Mais Électre n’a pas le rôle de vengeresse comme dans la tradition mythologique mais plutôt celui de la Belle au bois dormant²⁹⁵. Réveillée par un baiser, elle est confrontée à la fin de sa jeunesse : “Ein trauriges Ende meiner spielenden Jugendzeit. (...) Der Kuß erweckt mich (...).” (9) Elle refuse de prolonger la querelle, dans la volonté de rompre le cycle éternel des meurtres et des vengeances : “Ich steige aus, mein Junge. Ohne mich.” (10) Contrairement à Oreste qui représente la violence, Électre incarne la réconciliation, ce qui cause leur altercation : “*Kampf Elektraorest.*” (12) Par cette volonté conciliante, la jeune fille représente l’individu qui a voté pour l’unification de l’Allemagne²⁹⁶. Mais elle se résigne rapidement, à l’image de l’attitude de Braun face au triomphe du capitalisme sur le socialisme²⁹⁷ : “Und von jetzt ab und eine ganze Zeit / Wird es keinen Sieger mehr geben / Sondern nur mehr Besiegte.” (12) Bien qu’Électre tente de renoncer à l’injustice et la violence, celles-ci demeurent...

Il est intéressant de souligner que la rencontre n’a pas lieu entre Oreste et Iphigénie mais entre Oreste et Électre, qui représentent un seul personnage : “Elektraorest” (12) ou “Orestelektra” (35). Il s’agit davantage d’une auto-conversation d’un double sujet qu’un dialogue dramatique entre le frère et la sœur²⁹⁸ : “Selbstbegegnung im Spiegel” (35). Le moment de la reconnaissance²⁹⁹ provoque l’appartenance de ce double personnage à une famille

²⁹⁵ J. H. REID, *op. cit.*, p. 194.

²⁹⁶ *Id.*, p. 198.

²⁹⁷ G. von ESSEN, *op. cit.*, p. 117.

²⁹⁸ K. WEDER, *op. cit.*, p. 242.

²⁹⁹ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 140 : Ce deuxième fragment qui traite de l’*anagnorisis* approfondit la problématique du prologue. Il s’interroge sur la possibilité ou non de se libérer de l’emprisonnement idéologique. La “*liebes Ebenbild*” (8) peut être interprétée comme un parent idéologique. Dans ce cas, suite à la rencontre, le masque politique (“*geschminkt wie ein Bericht*”) tombe et la libération de l’emprisonnement idéologique est possible.

de meurtriers : “WENN DU DER BIST, DANN MUSS ICH DIE SEIN, der Moment der Erkennens” (35); “Bruder oder Schwester” (8); “(...) liebes Ebenbild. Du bist mein Bruder ich bin deine Schwester” (8); “So bin ich dir wirklich verwandt? Verwandt.” (8) Tous les deux sont en effet liés par leur culpabilité (Oreste est coupable d’avoir tué sa mère et Électre d’avoir été sa complice) et leur appartenance à une famille où la violence règne : “(...) ich sehe / Mich im Spiegel deines weißen Zorns.” (9)

En prenant en compte ce double personnage, l’individu qui refuse d’agir peut être Oreste : “Ich steige aus, mein Junge. Ohne mich. (...) Hackt man sich die Füße ab für das Vaterland? Und endlich – ich werd es nicht wagen. Komm, mein Junge, ich werd es nicht wagen.” (10-11) Cela est en stricte opposition avec la version antique dans laquelle Oreste accomplit son acte criminel. Cette première rupture avec la tradition s’ajoute à l’hésitation d’Électre de tendre l’instrument fatal à son frère : “Reiche ich ihm das Hackbeil für die Tat / Nach der Vorschrift oder meine Hand / Wendet das Blatt.” (10)

La prescription (“Vorschrift”) a ici une double signification : le commandement d’Apollon et la tradition littéraire du mythe qui fige le déroulement de l’histoire³⁰⁰. Dans ce dernier cas, la main dont il est question pourrait être celle de l’auteur. Car, comme l’indique A. Visser, “die Verantwortung für den Ablauf des Textes bewegt sich folglich zwischen den Gegensätzen intertextueller Verpflichtung und individueller Freiheit.”³⁰¹ Mais Braun, en choisissant librement de modifier la version antique et d’interrompre l’interminable chaîne des crimes, met aussi en avant la liberté d’action des personnages. Contrairement à la tradition, le texte de Braun offre la possibilité à un personnage de refuser l’arme funeste et de suspendre ainsi le cycle de la violence.

Par ce motif du “Vorschrift”, la scène prend un sens plus général. On peut en effet établir un parallélisme entre les différentes histoires (celle des Atrides, de la DDR, de l’Allemagne, et même de l’Humanité), ce que met en évidence K. Weder³⁰² : “Der genannte Doppelsinn des Begriffes ‘Geschichte’ legt nahe, auch hier neben der literaturhistorisch-poetologischen eine geschichtsphilosophische Implikation zu sehen. Nicht nur mag ein Autor mit Abweichungen von literarischen Vorlagen eine neue Geschichte schreiben, d. h. ein Blatt wenden, in

³⁰⁰ K. WEDER, *op. cit.*, p. 244.

³⁰¹ A. VISSER, *op. cit.*, p. 138.

³⁰² K. WEDER, *op. cit.*, p. 244.

metaphorischer Bedeutung kann der Ausdruck eine eigentliche Wende im Geschichts- bzw. Zivilisationsprozess meinen.” Cette double lecture du texte entre l’histoire mythologique et les événements historiques est corroborée par les mots d’Électre : “Wäre ich blind / Für die Geschichte die ich kommen seh.”(8) À la question de savoir si l’Histoire est déjà écrite à l’avance comme le mythe ou si elle peut proposer des alternatives, la jeune fille répond ici de manière pessimiste³⁰³. Il est probable qu’à travers la jeune fille, Braun exprime son avis sur la question. Dans le contexte d’écriture de l’œuvre du “Nachwendezeit”, le geste de “tourner la page”, qu’on retrouve dans *Anmerkung* (35), pourrait symboliser le Tournant de 1989. Mais l’Histoire permet-elle d’introduire de réels changements ou tournants?

De la même manière, d’un point de vue général, le matricide (9) ne fait pas seulement allusion à celui de Clytemnestre, mais aussi à celui de la Terre-Mère et à la catastrophe écologique qui sera traitée dans le quatrième chapitre³⁰⁴. Ce matricide s’oppose au patricide qui est narré dans *Hamlet* et dans les œuvres qui traitent du mythe des Atrides. En mettant l’accent sur le matricide contemporain, Braun polémique contre la tradition³⁰⁵.

Ce matricide rappelle le meurtre du père Agamemnon et cette famille de meurtriers qui donne une image radicale de l’Humanité³⁰⁶. Car le cri “HEIL OREST” (8), qui évoque le salut sous le troisième Reich et symbolise ainsi l’apogée de la violence, relie l’histoire des Atrides à celle de l’Allemagne et du nazisme et, d’un point de vue plus large, à celle de l’Humanité, caractérisée fondamentalement par la guerre. Électre souhaite se détacher de cette violence, mais, en s’identifiant, montre son appartenance à cette famille qui se définit par ses crimes : “Ich bins : Elektra” (8); “Wer bin ich. / Du bist mein Bruder, denn ich sehe / Mich im Spiegel deines weißen Zorns. Was für eine Familie MÖRDERVATTER / MÖRDERMUTTER MUTTERMÖRDER.” (8) Comme l’indique I. Crăciun, “die Tragik der Braunschen Elektra besteht darin, daß sie einerseits die Geschichte als Kette von Gewalttaten erkennt und ablehnt, andererseits aber (...) sich ihrer Instrumentalisierung durch die Macht nicht entziehen kann.”³⁰⁷ Tout en voulant se détacher de l’Histoire violente, elle est complice de l’action criminelle : “Ich bin nicht mehr allein bin die Komplizin / Aller Handlung.” (9) Cette dichotomie entre l’individu

³⁰³ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 95 : Cette conception pessimiste de l’Histoire rappelle celle de Cassandra dans le roman de C. Wolf : “(...) resümiert Cassandra ihre negative Konzeption von Geschichte, die sie als ständige Wiederholung (...) begreift.”

³⁰⁴ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 363.

³⁰⁵ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 141.

³⁰⁶ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 363.

³⁰⁷ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 142.

pensant (“das denkende Individuum”) et agissant (“das handelnde Individuum”) semble ne pouvoir être surmontée que dans l’utopie.

Face à cette violence, Braun cherche un chemin pour s’en éloigner. Pour ce faire, il interroge trois œuvres de la littérature allemande du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle qui illustrent une confrontation entre un individu et un pouvoir violent : *Philotas* de G. E. Lessing, *Dantons Tod* de G. Büchner et *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer* de B. Brecht³⁰⁸. Dans quelle mesure l’individu qui prend ses distances par rapport à la violence (le moteur de l’Histoire), est-il capable de mettre en pratique sa non-violence sur l’Histoire? Peut-il, par son pacifisme, “tourner la page” et modifier le cours de l’Histoire?

Le premier texte de référence est celui de Lessing. L’action s’y joue dans une tente, ce qui renvoie au titre du chapitre. Le prince Philotas y est emprisonné par le roi Aridäus : “So bin ich wirklich gefangen? – Gefangen!”³⁰⁹ Chez Braun, l’emprisonnement est perçu de façon métaphorique comme l’appartenance à une race sanglante, sur laquelle il joue avec les mots “Verwandtschaft” et “Verwundtschaft” : “So bin ich dir wirklich verwandt ? Verwandt. Zugehörig dieser blutigen Verwundtschaft.” (8) Cette prise de conscience de l’appartenance à une famille criminelle marque la fin d’une période remplie d’illusions : “Ein trauriges Ende meiner spielenden Jugendzeit” (8), d’après la phrase de Philotas : “Ein würdiger Anfang meiner kriegerischen Lehrjahre.”³¹⁰

Contrairement à la société de Philotas traditionnelle (“O ihr Götter! O mein Vater!”³¹¹), patriarcale et guerrière, celle d’Électre est matriarcale et centrée sur la Terre-Mère : “Ihr Wiesen. Du mein Bächlein.” (8) Cet accent sur la féminité (qu’évoque déjà le glissement du patricide au matricide) se manifeste également par le personnage d’Électre, qui joue le rôle de Philotas. Mais les deux personnages souhaitent de la même manière échapper à la réalité : “Wie gern überredete ich mich, daß alles nur ein Traum sei!” (8) Seule Électre ajoute le “nur”, qui intensifie encore son désir. Alors que Philotas est fait prisonnier après avoir été blessé à un combat à l’épée, la blessure d’Électre est dûe au baiser de son frère : “Wenn ich sie nicht fühlte, nicht sähe, die Wunde, die du auf meine zutrauliche hand drücktest. Deine Lippen sind ein

³⁰⁸ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, pp. 363-371; I. CRACIUN, *op. cit.*, pp.142-156.

³⁰⁹ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 364.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

Brenneisen, Bruder, mit dem du mich stempelst, jetzt gehöre ich einer Familie, die sich schlachtet.” (8-9) L’ennemi de Philotas (“O der grausamen Barmherzigkeit eines listigen Feindes!”³¹²) se transforme et devient le frère d’Électre : “O der zärtlichen Verschlagenheit eines blöden Bruders.” (9) Comme nous l’avons déjà vu dans le prologue, les frontières entre ennemi et frère sont fragiles. Un autre point commun entre les deux personnages est leur inclination au suicide. Philotas voit dans sa blessure une chance de se libérer, puisqu’en mourant de cette blessure, il deviendrait libre. Chez Braun, le suicide semble aussi être la seule solution pour accéder à la liberté : “Wüßte ich, daß sie mich ersticken würden, ich würde mich auf deinen Mund und ließe mich ließe mich ließe mich ließe mich ließe mich abschmatzen wie eine endlose Mahlzeit.” (9) Mais Philotas rejette l’idée comme folle, et Électre fait de même : “Ich rase, ich Glückliche.” (9)

Le roi Aridäus, après mûre réflexion, se distancie de la violence et décide de libérer Philotas dans un acte pacifique. Il souhaite échanger le prisonnier avec son propre fils, retenu par son ennemi, le père de Philotas. Mais il échoue dans son projet car Philotas ne réussit pas à se défaire de son idéologie guerrière et se suicide, pensant offrir, par sa mort, un avantage à son père. Par conséquent, la tentative d’un individu (Aridäus) qui cherche une alternative à la violence de l’Histoire et souhaite agir en accord avec sa pensée aboutit à un nouvel acte de violence (le suicide de Philotas). En citant Lessing, Braun encourage à se libérer des idéologies et à les critiquer. Seul ce processus permet à l’individu d’affronter librement la violence et de s’en détacher. Au niveau de la forme, cette libération se retrouve dans la distanciation que prend Braun en citant Lessing.

La deuxième œuvre à laquelle fait référence Braun est *Dantons Tod*. Ce texte pose deux questions : l’individu peut-il s’opposer à la violence, essence de l’Histoire? Si oui, son attitude peut-elle changer le cours de l’Humanité?

Un individu³¹³ rompt soudain le silence : “Ich steige aus, mein Junge. Ohne mich.” (10) Comme Danton qui décide de ne plus participer à la révolution (“Tötungsmaschine”³¹⁴), le personnage renonce à la violence et annonce sa décision de ne plus être un instrument de la

³¹² *Ibid.*

³¹³ L’identité de cette personne n’est pas bien définie. Comme on le lit dans *Anmerkung*, le “je” s’identifie par opposition à une autre personne : “WENN DU DER BIST, DANN MUSS ICH DIE SEIN.” (35)

³¹⁴ A. VISSER, *op. cit.*, p. 139.

guerre : “Das ist sehr langweilig, immer in der nämlichen Rüstung herumzulaufen und die nämlichen Waffen zu ziehn. So ein altmodisches Instrument zu sein, auf dem ein Schlag immer nur einen Schrei ergibt.” (10) Braun transpose dans un contexte guerrier le sentiment de saturation générale exprimé par Danton : “Das ist sehr langweilig, immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüber zu ziehen und des Abends ins Bett und morgens wieder heraus zu kriechen und einen Fuß immer so vor den andern zu setzen”; “Ja wahrhaftig, es war mir zuletzt langweilig. Immer im nämlichen Rock herumzulaufen und die nämliche Falten zu ziehen! Das ist erbärmlich. So ein armseliges Instrument zu sein, auf dem eine Saite immer nur einen Ton angibt!”³¹⁵

Selon I. Crăciun³¹⁶, il n’est pas totalement justifié de faire le parallèle avec Büchner dans l’appellation “mein Junge” (souvent utilisée par Danton à l’adresse de Camille Desmoulins). Le “je”, de manière générale, peut être un individu pacifique qui fait penser au roi Aridäus, une hypostase du prototype anti-militaire. Cette interprétation est confirmée par les citations qui mettent en avant l’aspect guerrier, comme ci-dessus.

Les changements opérés par Braun par rapport au texte de référence sont considérables et accentuent la critique idéologique : la jupe (“Rock”) se transforme en armure (“Rüstung”), au lieu de l’instrument musical comme objet (“ein armseliges Instrument”), l’homme devient un instrument de guerre (“ein altmodisches Instrument”) et au lieu du ton musical (“einen Ton”), le cri résonne (“einen Schrei”)³¹⁷.

Danton considère qu’il ne faut tuer que si la nécessité l’exige : “Wo die Notwehr aufhört, fängt der Mord an; ich sehe keinen Grund, der uns länger zum Töten zwänge.”³¹⁸ Cette logique disparaît chez Braun. On ne tue plus par nécessité, mais sous l’influence d’une instance inhumaine et irrationnelle : “Ich sehe keinen Hund, der uns länger zum Töten zwänge.” (10) Plus loin, Braun remplace la guillotine par les armes pour déshistoriser l’attitude humaniste de Danton. À Büchner : “Und wenn es ginge – ich will lieber guillotiniert werden, als guillotinieren lassen.”³¹⁹, Braun répond : “Und wenn es ginge – ich will lieber erschossen werden als schießen.” (10)

³¹⁵ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 146.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Id.*, p.147.

Le refus du combat chez Braun : “Ich werde nicht, du wirst nicht, er wird nicht” (10) évoque la réponse de Danton à Camille qui lui demande de défendre les idéaux révolutionnaires à l’assemblée : “Ich werde, du wirst, er wird.”³²⁰ L’allusion aux dix commandements de la Bible et à la défense de tuer (“tu ne tueras point”) saute aux yeux. Tandis que Danton rejette la fuite et l’exil en invoquant des sentiments patriotiques : “Nimmt man das Vaterland an den Schuhsohlen mit?”³²¹, le “je” de Braun rejette le patriotisme qui est destructeur : “Hackt man sich die Füße ab für das Vaterland.” (10-11)

Danton considère l’existence comme un éternel retour, dont la répétition des actions le rend mélancolique : “Das ist sehr traurig, und daß Millionen es schon so gemacht haben, und daß Millionen es wieder so machen werden, und daß wir obendrein aus zwei Hälften bestehen, die beide das nämliche tun, so daß alles doppelt geschieht – das ist sehr traurig.”³²² En revanche, pour Braun, l’existence est caractérisée par la violence. Il dépeint cette tragédie avec une ironie amère : “Das ist sehr lustig und daß Millionen es so machen können und daß die Welt obendrein aus zwei Hälften besteht, die beide das Nämliche machen können, so daß alles miteinander geschieht. Das ist sehr lustig.” (10) Le fait que les ennemis (“zwei Hälften”) ne soient identifiés ni dans le temps, ni dans l’espace, ni par leur idéologie, témoigne de l’omniprésence de la violence.

La question de savoir si l’individu est capable de se détacher de la violence de l’Humanité et de s’y opposer est en principe répondue par l’affirmative, si l’individu est prêt à en accepter le prix : “ich will lieber erschossen werden als schießen.” (10) Mais lorsque son enthousiasme s’est évanoui, le risque le paralyse : “Und endlich – ich werd es nicht wagen. Komm, mein Junge, ich werd es nicht wagen.” (11) Danton était persuadé que ses ennemis n’oseraient pas l’éliminer : “Und endlich – und das ist die Hauptsache : sie werden’s nicht wagen. Komm mein Junge, ich sag dir, sie werden’s nicht wagen.”³²³ Mais dans *Iphigenie in Freiheit*, c’est la peur de soi-même qui freine l’individu. L’accent glisse de l’extérieur vers l’intérieur, de la crainte des autres à la sienne. Si les références à Lessing montrent que la pensée idéologique empêche l’homme de changer le monde, celles à Büchner démontrent que c’est la propre peur de l’individu qui le retient d’agir en accord avec son “moi”.

³²⁰ A. VISSER, *op. cit.*, p. 140.

³²¹ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 366.

³²² I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 147.

³²³ *Id.*, p. 148.

Enfin, en faisant textuellement référence à la pièce de Brecht (*Fatzer*), Braun met en avant l'inconséquence de l'homme qui l'empêche de trouver une alternative à la violence et d'agir en conformité avec sa pensée. Chez Brecht, le soldat Fatzer, qui n'est ni prisonnier d'une éthique guerrière comme Philotas, ni ne redoute la peine de mort comme Danton, décide de désertre, non pas parce qu'il est contre la guerre, mais parce qu'il est désabusé : "Ich mache / Keinen Krieg mehr, sondern ich gehe / Jetzt heim gradewegs, ich scheiße / Auf die Ordnung der Welt."³²⁴ Si Fatzer considère de façon ironique la guerre comme un ordre du monde, Braun la juge injuste : "Du / Kämpfst nicht mehr sondern gehst / Jetzt heim gradewegs und scheißt / Auf das Unrecht." (11)

Plus loin, Fatzer et trois autres soldats déserteurs sont confrontés à un problème de taille : comment économiser les ressources alimentaires après avoir été habitués à boire des schnaps à l'armée?

FATZER Gib ihm den Schnaps.

BÜSCHING Das ist verboten, weil es die Eiserne Ration ist.

FATZER Gib sie ihm! / Was ist heute für ein Tag?

KOCH Mittwoch.

FATZER So, dann ist es ein Mittwoch, an / Dem wir genug haben.³²⁵

Chez Braun, la discussion prend un autre tour : "Was ist heute für ein Tag? / Safttag. / So, dann ist es ein Safttag, an / Dem du heraus bist." (11) Le message est clair : lorsqu'on quitte un système, il faut changer ses habitudes. On ne peut plus profiter de ses avantages. Se retirer de la guerre et boire des schnaps n'est pas compatible. Qui déserte la guerre, doit jeûner et boire du jus, selon Braun.

Cette même idée se retrouve dans la phrase suivante : "Du willst kein Blut / Auf dem Ärmel, aber / Willst Fleisch fressen" (11), directement inspirée de Brecht : "Wollt ihr Fleisch fressen / Und könnt kein Blut sehen."³²⁶ L'image de la viande chez Brecht représente l'abattage des animaux pour se nourrir et le meurtre des hommes durant la guerre. Chez Braun, elle est le symbole de l'injustice : "Es ist genug im Kühlschrank / Bei deiner Mutter, wie ! / In Mykene. Das Unrecht langt dir / Um davon zu leben." (11) Déjà dans le prologue, l'image de l'éternelle injustice avait été évoquée par le jeu de mots sur le proverbe "Unkraut vergeht nicht". On peut

³²⁴ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 367.

³²⁵ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 149.

³²⁶ *Id.*, p. 150.

embellir ou dissimuler la viande, mais on ne peut pas l'éliminer. Fatzer, en voulant manger de la viande et boire des schnaps, fait une erreur. Il essaie de rendre possible l'impossible et échoue. Il doit payer cette faute par sa mort et celle de ses camarades (ils sont tués en tant que déserteurs).

La viande que Fatzer apporte à ses camarades est enveloppée dans une page de journal :
“Da ist ein Zeitungsblatt ! / Darin steht, daß wir viele / Städte gebaut haben / Über / Dem Atlantischen Meer, zwanzig / Stockwerke hoch. Aus reinem / Zement und Eisen ! Es ist / Ein Bild da, ich kenne die / Häuser, ich habe sie mir so gedacht. / Hier ist das Bild. / Eine neue / Stadt mit Namen New York / Dies hat gemacht / Unser Geschlecht, oder eines / Das ihm ähnlich ist.”³²⁷ Le journal raconte que l'homme, par son intelligence et sa créativité, a réussi quelque chose de formidable. Mais l'injustice et le potentiel destructeur de la nature humaine sont laissés de côté. Braun modifie cet épisode et met en évidence le côté manipulateur et trompeur des journaux, porte-voix de la violence de l'État : “Das ist ein Zeitungsblatt ! / Darin steht : daß alles Alte besser als alles Neue ist. / Und so wie es bleibt ist es. / Das Morgenrot ist grün und der Mensch / Hat ein schönes Herz (...).” (11-12)

Ce passage mélange des citations de *Fatzer* (“Das Neue (...) ist das Böse (...) und nur das Alte ist das Gute!”³²⁸) et d'une autre œuvre de Brecht, *Lob der Dialektik* : “Die Gewalt versichert : So, wie es ist, bleibt es.”³²⁹ Cette dernière phrase, prononcée par le pouvoir, est vite annulée par un “nous” collectif : “Das Sichere ist nicht sicher. / So, wie es ist, bleibt es nicht.”³³⁰ Ce “nous” exprime l'optimisme de Brecht. En revanche, Braun se détache de cet enthousiasme qu'il considère comme naïf. Même si l'on essaie de vaincre l'injustice, elle demeure, comme les mauvaises herbes : “Und so wie es bleibt ist es.” (11)

Le dernier extrait tiré de *Fatzer* souligne encore une fois le désespoir de l'existence humaine qui est dominée par les mensonges et la duperie : “Das Morgenrot ist grün und der Mensch / Hat ein schönes Herz, aber / Er kann es herausschneiden im Supermarkt / Und wie mit jeder / Die verloren ist / Sache handeln.” (11-12) Dans *Fatzer*, Brecht fait l'éloge de la nature humaine : “Das Morgenrot / Ist sehr schön und der Mensch / Hat ein Herz und es ist /

³²⁷ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 369.

³²⁸ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 152.

³²⁹ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 370.

³³⁰ A. VISSER, *op. cit.*, p. 142.

Kühn, eins zu haben.”³³¹ Cet éloge se transforme en mensonge sous la plume de Braun (“Das Morgenrot ist grün”). Par ce mensonge, Braun se distancie de Brecht et d’une idéologie qui croit en la victoire du socialisme, en la capacité de l’homme à s’améliorer et au progrès de la société.

Le dernier fragment de ce premier épisode a un caractère conclusif. Puisque la violence a plusieurs hypostases sur la scène du monde, puisqu’il est impossible de vaincre l’injustice et de mettre en place un monde meilleur, on peut seulement se résigner avec le roi Aridäus : “Glaubt ihr Menschen, daß man es nicht satt wird?”³³² Ou avec Danton : “Ich hab es statt, wozu sollen wir Menschen mit einander kämpfen?”³³³ Si l’œuvre de Brecht *Lob der Dialektik* était encore empreinte d’optimisme : “Die Besiegten von heute (...) (sind) die Sieger von morgen”³³⁴, cette lueur s’est éteinte dans son *Fatzer* : “Und von jetzt an und eine ganze Zeit über / Wird es keinen Sieger mehr geben / Auf eure Welt, sondern nur mehr / Besiegte.”³³⁵ Et de la même façon chez Braun : “Und von jetzt ab und eine ganze Zeit / Wird es keinen Sieger mehr geben / Sondern nur mehr Besiegte.” (12)

Il est intéressant de noter que le présent est considéré comme un tournant (“und von jetzt ab”)³³⁶. Il semble en effet ne plus y avoir de futur puisque le socialisme est écarté. Seuls des fragments d’une chanson rappellent cette idéologie. Cette chanson s’intitule “Die Thälmann-Kolonne” et date de 1936, dans le contexte de la guerre civile en Espagne : “Spaniens Himmel breitet seine Sterne / über unsre Schützengraben aus, / und der Morgen grüßt schon aus der Ferne, / bald geht es zu neuem Kampf hinaus.”³³⁷ Braun transforme le passage en mettant l’accent sur la destruction de la nature par l’homme : “Und Spaniens Himmel breitet seine Sterne / UND DER MORGEN LEUCHTET IN DER FERNE. / Ich seh / Ich seh nichts. Was für Schlackehimmel.” (13)

³³¹ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 370.

³³² I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 153. W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 94 : Par cette phrase, Lessing critique la guerre. En revanche, Braun rapporte la question au risque écologique : “Was für Schlackehimmel / Seit wir das Wetter selber machen / machen” (13) Cette métaphore attire l’attention sur la destruction de l’environnement. Il y a donc un écart thématique entre Lessing et Braun.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Id.*, pp. 153-154.

³³⁵ *Id.*, p. 154.

³³⁶ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 107.

³³⁷ A. VISSER, *op. cit.*, p. 141.

D'un point de vue global, les vaincus ("Besiegte") sont tant les capitalistes que les socialistes. Ce sont les hommes qui ont cru au progrès technique, au changement de la nature humaine et à la non-violence. L'industrialisation est la guerre qu'ils ont menée contre la Terre-Mère. Ils semblent avoir vaincu puisqu'ils ont tué la nature, comme Électre et Oreste ont tué leur mère. Vainqueurs, ils sont pourtant aussi victimes. Car ils détruisent leur espace vital : "Die zeitgenössische Entsprechung der mythischen Blutspuren ist die Schlacke, das 'Blut', das die Industrie hinterlassen hat."³³⁸ On retrouve l'image du ciel-déchet dans la phrase suivante : "Was für Schlackehimmel / Seit wir das Wetter selber machen / machen." (13) Le progrès technologique ("Fortschritt") se révèle être une maladie : "Der Fortschritt krebst ans Ende des Jahrtausends." (13) Il semble n'y avoir aucune perspective pour la civilisation humaine : "Ich seh / Ich seh nichts." (13) La raison mythologique du matricide est révélée par un journal manipulateur ("MORD AN AGAMEMNON") car la guerre a été menée au nom d'une idéologie³³⁹.

Compte tenu de la menace globale qui pèse sur la nature et l'Humanité, un tournant est essentiel. Mais en citant des pièces qui présentent des échecs de tentatives de changer la société (*Philotas*, *Dantons Tod*, *Fratzer* et "Die Thälmann-Kolonne"), Braun montre le caractère illusoire de cet espoir. Néanmoins, le désespoir n'est pas total : "(...) und indem er weiterhin schreibt, bestätigt er, dass Dichtung die letzte Hoffnung und zugleich Rettung der Menschheit darstellt."³⁴⁰ Le seul espoir, le seul salut est la poésie.³⁴¹ Braun a foi en cette poésie. N'étant pas transcendante comme le pensait Goethe, elle n'existe qu'en tant qu'écho de soi-même : "(...) wirft wie eine Eisenwand das Wort / Zurück." (13) D'où les citations, les montages, la polémisation avec la tradition... Comme l'indique cette citation d'une pièce de Braun, *Die Übergangsgesellschaft*, elle se suffit à elle-même : "Ich brauche nichts. Ich bin da, da." (12) C'est moins le contexte politique qui importe lors de la lecture, que le dialogue polémique. Sans l'intertextualité, l'œuvre perd son sens. Elle fait partie intégrante du programme politique et esthétique de polémisation de Braun.³⁴²

³³⁸ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 154.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 371.

³⁴¹ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 154.

³⁴² *Id.*, p. 132.

En faisant référence à une œuvre de l'époque élisabéthaine (*Hamlet*), Braun met l'accent sur la vision du monde comme un théâtre (*theatrum mundi*), typique de cette époque³⁴³. Cette idée est corroborée par le fait que Braun fasse référence à des œuvres dramatiques (*Philotas*, *Dantons Tod*, *Fatzer*). Bien que l'Histoire puisse être à chaque fois racontée d'une autre façon, elle se répète et possède un caractère tragique, selon Braun. Sa perception pessimiste de l'Histoire rappelle celle de W. Benjamin³⁴⁴. À travers *Iphigenie in Freiheit*, on peut donc étudier son interprétation de l'Histoire du monde comme "Welttheater".

5.2. *Iphigenie in Freiheit*

Dans le deuxième chapitre, la figure d'Iphigénie est centrale. L'importance de ce chapitre est considérable puisqu'il a donné son nom à l'œuvre et qu'il se distingue par sa longueur. De la violence thématifiée dans *Im Spiegelzelt*, on passe au concept de la liberté.

5.2.1. Le titre

Dans *Iphigenie in Freiheit*, la notion de liberté est absurde car la jeune fille est considérée comme un objet de commerce ou une marchandise. Les Grecs lui imposent ce qu'ils considèrent comme sa liberté mais elle-même n'y a aucune part. Elle passe d'une soumission (à Thoas) à une autre (aux Grecs) : "Aus der Sicht der unterworfenen Frau wird letztlich eine Unfreiheit gegen die andere eingetauscht."³⁴⁵ Le titre est donc ironique.

5.2.2. La forme

Comme nous l'avons déjà signalé, il y a deux écritures dans l'épisode. L'une en minuscules qui représente les pensées d'Iphigénie, et l'autre en majuscules qui renvoie aux propos de Thoas, Oreste et Pylade. L'écriture permet seulement de distinguer entre les réflexions silencieuses de la jeune fille et ce qui est exprimé à haute voix par les trois autres personnages. Quelquefois, il est difficile de savoir qui parle entre les personnages et l'auteur lui-même : "Der Verzicht auf Anführungszeichen und sonstige Intertextualität markierende Signale ermöglicht es dem Rezipienten des Braunschen Textes, die Zeilen als der 'Autor'-Position zugehörig auf deutsche oder sozialistische (DDR-)Geschichte bezogen zu verstehen.

³⁴³ *Id.*, pp. 131-132.

³⁴⁴ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 361.

³⁴⁵ B. HAAS, *Theater der Wende. Wendetheater*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 52.

Unverbindlichkeit in der Zugehörigkeit einzelner Aussagen ist ein Konstruktionsmerkmal in *Iphigenie in Freiheit* (...).”³⁴⁶ L’absence d’attribution des réparties au niveau typographique et le silence d’Iphigénie illustrent le manque de communication entre les personnages ³⁴⁷.

Le fait qu’Iphigénie n’entretienne pas de discussions avec les autres mais que son discours soit un monologue intérieur, renforce son isolement et sa solitude. Elle se trouve en dehors de la société. En revanche, la langue d’Oreste, Pylade et Thoas est orientée vers l’échange. Cette différence dans leur façon de parler marque l’écart entre les capitalistes et les partisans de l’émancipation critique, et montre l’incompatibilité entre l’Est et l’Ouest. À ce propos, il est intéressant de noter le jeu de mots entre le capitalisme (“Kapitalismus”) et les lettres majuscules (“Kapitalbuchstaben”). Les lettres capitales évoquent, par leur nom, l’idée qu’elles véhiculent. En outre, l’emploi de majuscules donne l’effet visuel d’agressivité, de violence et de provocation, ce dont sont qualifiés les capitalistes. Par conséquent, l’opposition typographique encourage l’esprit critique face au capitalisme.

5.2.3. Le contenu

Contrairement à la première partie qui se compose de plusieurs fragments, cette partie est monolithique. De plus, on ne trouve pas plusieurs références intertextuelles comme dans *Spiegelzelt*, mais une source majoritaire : Goethe. Il est directement nommé dans le texte : “DEIN WORT IN GOETHES OHR” (18); “GOETHES BRAUT.” (22) Le fait que ses citations soient ultra connues contraste avec le degré de distanciation des citations de la première partie³⁴⁸. Le but est d’inciter le lecteur à réfléchir sur sa réception du texte. Il est déconseillé de croire ce qu’on lit noir sur blanc : “Der kulturell Manipulierte ist ein potentielles Opfer der politischen Manipulation.”³⁴⁹ Braun veut instruire son lecteur, l’encourager à se méfier de ce qui est connu, habituel, traditionnel. Le jeu intertextuel de cette partie marque toutefois une continuité avec la première partie.

Iphigenie in Freiheit met en scène un diagnostic critique de la réalité (la société capitaliste et la civilisation technologique)³⁵⁰. Il y a de nombreuses références à l’histoire

³⁴⁶ A. VISSER, *op. cit.*, p. 147.

³⁴⁷ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 110.

³⁴⁸ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 157.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 86.

contemporaine du Tournant et de la réunification allemande, contrairement aux autres parties qui ont une portée plus universelle. Dès le début, une didascalie nous informe que la scène se passe sur les “Kyrillische Küste”, ce qui renvoie à l’union soviétique. Cette information constitue une première variation par rapport à la tradition, où l’histoire se passe en Crimée. Dans ce contexte, Iphigénie personnifie l’Allemagne de l’Est. Souvent, dans la tradition européenne, l’Est est personnifié par une femme et associé à la sexualité³⁵¹. Déjà dans la première scène, l’unification avait réveillé la jeune fille de son sommeil de Belle au bois dormant. La DDR apparaît comme un objet de désir de l’Ouest, de la même façon que la femme est un objet de désir pour l’homme. En choisissant ce mythe, l’auteur critique l’unification et montre qu’elle ne promet pas un avenir meilleur aux femmes³⁵². Iphigénie semble avoir joué un rôle important dans la défense de l’ancien système.

En outre, l’auteur thématise la prise de conscience des intellectuels socialistes suite à l’échec de la société socialiste et de son idéologie (“das Selbstverständnis der sozialistischen Intelligenz”) et leur expérience de la liberté (“die Erfahrung der Freiheit”)³⁵³. D’un côté, Braun fait correspondre l’histoire mythologique avec les mutations de 1989-1990 de sorte que le temps, le lieu et les personnages puissent recevoir une double lecture, et de l’autre, il utilise Iphigénie et son destin comme moyen de réflexion sur le rôle des intellectuels dans la société.

C’est pourquoi, dès le début de la scène, Iphigénie réfléchit sur sa situation actuelle et le fait qu’elle soit libérée de sa fonction de prêtresse. L’origine de sa réflexion est la trace d’étranglement qui fait allusion à sa relation avec Thoas³⁵⁴ : “Er läßt mich los aus seinen Händen, seht ihr / Das Würgemal. So hat er mich geliebt / Für nichts als ein kindliches Lächeln. Thoas.” (15) Sa trace d’étranglement rappelle son *sacrificium intellectus*, la soumission de sa pensée au pouvoir³⁵⁵. Cette empreinte représente aussi les changements dans la vie d’Iphigénie après la perversion du système socialiste en dictature : l’abandon de l’utopie socialiste et sa culpabilité³⁵⁶. Car si elle est victime du pouvoir totalitaire, elle est avant tout une agente de ce système répressif en tant qu’exécutrice des sacrifices : “Ich war bereit immer bereit zu dienen.”

³⁵¹ J. H. REID, *op. cit.*, p. 194.

³⁵² *Id.*, p. 191 : Même si Braun traite rarement du rôle et du statut des femmes dans ses œuvres, les figures féminines et les relations homme-femme sont centrales dans plusieurs de ses textes. Dans cette pièce, la première partie parle d’Électre, la seconde d’Iphigénie et la troisième d’Antigone.

³⁵³ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 86.

³⁵⁴ *Id.*, pp. 86-87.

³⁵⁵ *Id.*, p. 87.

³⁵⁶ *Id.*, p. 98.

(15) Cette phrase fait référence au salut des jeunes pionniers dans la DDR : “Bereit, immer bereit.”³⁵⁷ Mais dans la DDR, les victimes sont les citoyens qui tentent de fuir, non les étrangers qui y viennent.

À cause de sa culpabilité, Oreste l’insulte : “DIE HURE LÜGNERIN UND MÖRDERIN. / IN IHREM SCHMIERIGEN GEWAND.” (20) Ce à quoi Iphigénie réagit tout aussi violemment, mais intérieurement : “Arschloch Arschloch / Arschloch” (21) Cette violence verbale correspond à la violence physique que Thoas a fait subir à Iphigénie en l’étranglant, à celle d’Électre et Oreste contre leur mère, et à la violence de l’homme contre la *terra mater*.

La culpabilité de l’Iphigénie de Braun constitue un trait distinctif avec celle de Fassbinder et de Berg. En effet, chez Braun, elle accomplit les sacrifices humains de manière consciente, au service d’une idéologie³⁵⁸. Elle ne se rend compte de son crime et de sa responsabilité qu’après avoir remarqué le sang sur ses mains : “Was trag ich für ein blutiges Gewand” (15); “Wovon denn leben wenn die Toten / Ihr Fleisch zurückverlangen und ihr Blut. Ich habe es an meinen Händen, Thoas.” (18) Elle était prête à commettre des crimes au nom du pouvoir (“Ich war bereit immer bereit zu dienen / Am Altar der Göttin jeden Fremdling / Tötend”), confiante en la Tauride : “Seit mich die Götter in dein Reich entrückten / Wie im Fluge in die bessere Welt / Aus dem Weltkrieg in den Weltfrieden.” (15)

Par le souvenir de sa fonction, Iphigénie devient consciente de sa faute : “Was für eine wahnsinnige / Liebe, Thoas, zur Sache, Thoas, und / Wer sie nicht fühlt den mußte ich erjagen. / Was trag ich für ein blutiges Gewand.” (15) L’amour pour le socialisme fut ressenti de la même manière par Thoas et Iphigénie³⁵⁹. Mais en pensant aux débuts de son engagement pour la construction d’une nouvelle société, elle se rend compte de la mesure de l’échec politico-idéologique (“Seit mich die Götter in dein Reich entrückten / Wie im Fluge in die bessere Welt / Aus dem Weltkrieg in den Weltfrieden”). Puisque l’utopie d’une société humaniste ne s’est pas réalisée, la jeune fille, en pleine désillusion, exprime son impuissance et son désespoir : “Und in kein Ausland flüchtet sich die Hoffnung / Die wüste Erde ist der ganze Raum. / Jetzt

³⁵⁷ A. VISSER, *op. cit.*, p. 144.

³⁵⁸ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 101.

³⁵⁹ A. VISSER, *op. cit.*, p. 144.

wird es endlich schwer. Ich weiß nichts mehr.”³⁶⁰ (22) Elle tombe dans un *furor melancholicus*³⁶¹ qui l’empêche d’agir et de s’exprimer.

Ces traumatismes touchent non seulement l’individu mais aussi la figure intellectuelle. Par ses souvenirs, la jeune fille prend congé de son passé et de son rôle d’intellectuelle fidèle au régime. Elle peut enfin se détacher de son rôle de préceptrice (“Präzeptorrolle”³⁶²) : “(...) mein alter Text / An dem ich würgte, den ich kotzte, schrie (...)” (16) L’ancien texte qu’elle rejette fait allusion à l’utopie socialiste, mais aussi au projet humaniste de l’Iphigénie de Goethe. À présent, la jeune fille est muette, elle n’utilise plus son éloquence comme chez Goethe pour défendre l’utopie humaniste : “SIE PLAPPERTE EINS WIE EIN BUCH.” (16) La phrase “Das Land der Griechen mir der Seele suchend” (16) cite explicitement *Iphigenie auf Tauris* (vers 12). Mais à l’inverse de Goethe qui thématise le succès d’un changement de la société, *Im Spiegelzelt* montre l’échec révolutionnaire. Le tournant qu’Iphigénie souhaitait ne s’est pas réalisé³⁶³. Iphigénie n’a plus sa naïveté enfantine : “Der Kinderglaube an die heile Welt” (17), contrairement à Thoas : “Jetzt hat er ihn und ist zum Kind geworden Thoas (...)” (17) La perte de son rôle de préceptrice est donc liée à son silence. Son mutisme symbolise son *furor melancholicus*.

Toutefois, l’abandon de sa fonction peut être considéré comme une libération³⁶⁴. Contrairement à sa prédécesseure humaniste, qui obtient sa liberté en suivant ses idéaux d’autonomie et d’émancipation, l’Iphigénie de Braun la reçoit comme un don : sa liberté est la libération de sa fonction. Comme chez Goethe cependant, seule l’aide d’Oreste lui permet d’abandonner son office de prêtresse³⁶⁵.

Dans l’opposition entre Iphigénie, symbole de l’intelligence émancipatrice, et les capitalistes (Oreste et Pylade), W. Grauert entrevoit une opposition Est-Ouest³⁶⁶. Le rôle de précepteur évoque donc l’histoire des intellectuels de la DDR et leur fonction dans la société³⁶⁷. Iphigénie incarne le désespoir de ceux qui ont perdu la foi en une alternative socialiste et sont

³⁶⁰ Alors que dans le premier épisode seul l’exil garantissait le salut, on trouve ici le contraire.

³⁶¹ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 88.

³⁶² *Id.*, p. 98.

³⁶³ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 106.

³⁶⁴ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 99.

³⁶⁵ U. GRÜTZNER, *op. cit.*, p. 184.

³⁶⁶ K. WEDER, *op. cit.*, p. 248.

³⁶⁷ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 99.

décus de l'accord entre Gorbatchev et Kohl³⁶⁸. À l'instar d'Iphigénie, ils sont affectés par la mélancolie après l'échec du socialisme : "Die melancholische Reaktion auf die Erfahrungen mit einem gesellschaftlichen Umbruch, die der Autor an Iphigenie demonstriert (...) kann gewiß als repräsentativ gelten für den aktuellen Bewußtseinszustand eines (großen) Teils der sozialistischen Autoren aus der DDR bzw. aus Ostdeutschland. In ihrem Pessimismus, ihrer Resignation und ihrer Melancholie offenbart sich eine tiefe Sinnkrise, die sie nur dadurch überwinden können, daß sie, wie Iphigenie es tut, ihre alte Rolle radikal problematisieren."³⁶⁹ L'écart se creuse entre leur idéologie et la réalité³⁷⁰. Comme la jeune fille, en faisant l'expérience de la liberté, ils prennent conscience que la société et la civilisation qui les entourent sont barbares³⁷¹. Il est probable qu'à travers le personnage d'Iphigénie, Braun exprime ses propres déceptions face à l'échec du socialisme.

Par sa faute, Iphigénie compromet sa libération : "NICHT WÄSCHT / DIESE REIN DIE WENDE IHRES SCHICKSALS / VERWORBEN GANZ INS GARN SIE DER GEWALT." (20-21) Mais Oreste et Pylade sont déterminés à libérer la jeune fille. Puisqu'ils la considèrent comme muette³⁷², ils décident de son sort. Ils interprètent mal ses souhaits et projettent leurs propres désirs sur la jeune fille : "WIE SIE ES WÜNSCHTE IMMER AUF DAS MEER / STARREND NACH GRIECHENLAND. / NACH WESTEN, WIE"; "SIE SIEHT NOCH IMMER FERN³⁷³, AUFS FLIMMERBILD / DER FREIHEIT. SCHWESTERCHEN. / WIR BRINGEN SIE." (15-16) Sa liberté n'est pas le fruit de son émancipation comme chez Goethe, mais le produit d'un échange extérieur, d'une sorte de commerce humain : "Ein Menschenhandel. Oder Warenhandel / Worum handelt es sich. Um ein Geschäft." (18)

Au début, l'échange commercial ressemble davantage à un procès juridique dans lequel on cherche à comprendre le lien entre Thoas et Iphigénie : "WARST DU SEIN WEIB. / WIR WERDEN ES ERFAHREN. / UND SEINE PRIESTERIN?" (15) Cette question a pour but de

³⁶⁸ S. MATUSCHEK, *op. cit.*, p. 183.

³⁶⁹ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 90.

³⁷⁰ W. EMMERICH : "Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur", dans H. L. ARNOLD und F. MEYER-GOSAU, *Literatur in der DDR : Rückblicke*, München, Text und Kritik, 1991, p. 238.

³⁷¹ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 89.

³⁷² Cette caractérisation est exprimée par Oreste et Pylade : "SAGST DU NICHTS, SCHWESTERCHEN. / SIE SPRICH NICHT AN. / WARUM NICHT, THOAS. / WEIL SIE STUMM IST, FREUND." (16)

³⁷³ A. VISSER, *op. cit.*, p. 146 : Il y a un décalage temporel dans l'expression "Fernsehen" qui est mis pour "in die Ferne sehen."

montrer la culpabilité de Thoas et d'Iphigénie dans les sacrifices humains³⁷⁴. Mais très vite, ce procès juridique se transforme en une opération commerciale où la jeune fille devient une monnaie d'échange³⁷⁵.

Au-delà de son mutisme, Iphigénie est méprisée, considérée comme un objet passif d'intérêt économique³⁷⁶ : "WAS IST DAS. MARMOR. EINE STATUE. AUS GIPS. (...) ODER ANTIK. EINE ANTIQUITÄT. / (...) KUNSTSTÜCK (...) EIN FRACHTGUT (...) KUNST. / EUROPAS BESTES STÜCK." (22) Les premiers mots de l'épisode introduisent directement les protagonistes de la négociation : "ZUR SACHE THOAS"; "Orest und Pylades die Fluchthelfer / Sind eingereist in Tauris. IPHIGENIE!" (14) Au niveau de la typographie, on voit une différence entre les monologues d'Iphigénie écrits en caractères normaux et les propos d'Oreste, de Pylade et de Thoas écrits en majuscules. La différence entre Grecs et Taures est ainsi annulée. Il est intéressant de signaler que Thoas prononce la libération, cependant mise en œuvre par Oreste et Pylade³⁷⁷ : "ICH GEB SIE FREI / Sagt Thoas mein Gebieter. SAGT ER FREI." (15) Thoas perd le contrôle de la situation : "(...) Thoas steht zerrissen in dem Schauspiel (...)." (21) Dans ce nouvel ordre du monde basé sur le commerce, Thoas est muet, il est perdu : "ICH WEISS, DASS ICH VERLOREN BIN, IHR GRIECHEN." (24) Le refus d'indiquer à l'écrit les deux parties de la négociation peut être le signe de l'impuissance de Thoas face aux Grecs qui dominent. Iphigénie est une victime des héros des temps modernes (Pylade et Oreste)³⁷⁸. Elle est résignée : "Und was ich Thoas weigerte, pünktlich / Gewähr ich es. Nimm es dir, Pylades / Mein Eigentum." (20)

Le destin d'Iphigénie est une allégorie du destin commun. Comme nous l'avons déjà souligné, dans le désir de Pylade de posséder le corps d'Iphigénie se reflète le désir de l'Ouest de disposer de l'Est, ce que Berg décrit comme le "West-Ost-Kolonialismus"³⁷⁹. L'espoir que Braun nourrissait d'un tournant social meurt au moment où l'Ouest capitaliste s'empare de l'Est socialiste.

³⁷⁴ *Id.*, p. 144.

³⁷⁵ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 109.

³⁷⁶ *Id.*, p. 104.

³⁷⁷ Notons que les Grecs, en effectuant la transaction, la célèbrent par un toast à Gorbatchev : "PROST GORBATSCHOW." (17)

³⁷⁸ H.-P. PREUSSER, "Die Iphigenien. Zur Metamorphose der 'unerhörten Tat'. Euripides – Goethe – Berg – Braun", *op. cit.*, p. 36.

³⁷⁹ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 105.

Le commerce des marchandises et des biens de consommation joue un rôle primordial dans ce chapitre : “(...) der Mensch / Hat ein schönes Herz, aber / Er kann es herausschneiden im Supermarkt / Und wie mit jeder / Die verloren ist / Sache handeln.” (11-12) Iphigénie est confrontée au monde de la consommation par l’intermédiaire d’Oreste et Pylade, “Zwei fette Makler, Gangster auf dem Markt.” (19) Pour faire partie de ce nouveau monde, Iphigénie devra apprendre à compter : “RECHNEN LERNEN”(19), intégrer le système capitaliste : “Iphigenie im Supermarket. / Schaufensterpuppe Iphigenie” (19), et perdre son autonomie en tant que femme : “Ab an den Herd. DU UNDANKBARES DING.” (19) Ces conditions la font douter : “Will ich befreit sein so von einem Bruder.” (19)

La négociation entre Thoas et Oreste est considérée comme une trahison à la nature³⁸⁰ : “Mein Thoas mein Orest mein Pylades / Griechen Barbaren eine wüste Welt” (23); “Zwischen uns sei Wahrheit! wessen Wahrheit. / Hier ist der Hain der Göttin : kahle Bäume / Und Lethe unser Flübchen stinkt zum Himmel³⁸¹ / Könnt ich vergessen, wo ich war und bin. / Ich trug sie froh im Busen, meine Wahrheit / Meinen Besitz auf dieser warmen Bühne / Die Lösung nur für mich und nicht für alle. (...) und in den Wellblechbaracken / Verfault das Arbeitsvieh im Maul den Knebel.” (21) La différence avec le bosquet feuilli et luxuriant de la déesse de Goethe est grande :

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines,
Wie in der Göttin stilles Heiligtum,
Tret' ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl (...) (vers 1-4)

En outre, Iphigénie cite l’idéalisme de Goethe. Mais chez ce dernier, c’est Oreste qui parle : “zwischen uns / Sei Wahrheit! / Ich bin Orest!” (vers 1080-1082) Cet écart avec la tradition intensifie les vérités que la jeune fille annonce : d’une part, la destruction du monde et la catastrophe écologique menaçante, et d’autre part, le niveau de vie inhumain et l’absence de démocratie dans le tiers-monde³⁸².

³⁸⁰ H.-P. PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schulz und Volker Braun*, op. cit., pp. 379-380 : “In einer Szenerie, die von kahlen Bäumen, dem stinkenden Flübchen Lethe und wachsenden Wüsten geprägt ist, wird der Friede, der Handel zwischen Thoas und Orest, zum Verrat an der Natur und dem namenlosen Steppenvolk.”

³⁸¹ A. VISSER, op. cit., p. 148 : L’expression “stinkt zum Himmel” peut évoquer dans *Hamlet* la phrase de Claudius qui regrette la mort de son frère par les mots suivants : “Oh, meine Tat ist faul, sie stinkt zum Himmel”³⁸¹. Ainsi, la mort de la nature se transforme en meurtre.

³⁸² W. GRAUERT, op. cit., p. 88.

Le commerce s'exerce sur tout, tant sur le corps d'Iphigénie : "NIMM SIE DIR, PYLADES. SIE IST EIN WEIB" (19); "Komm an die Kasse, Schwester" (19); "Nimm es dir, Pylades / Mein Eigentum" (19-20), que sur son pays : "Und reißt sich dies mein Ländchen untern Nagel / Für ein Spottgeld." (20) La nature et la femme ne font qu'un. Iphigénie n'existe que par son corps; en tant que sujet, elle disparaît.

En considérant Iphigénie comme un objet, on peut la rapprocher de la statue d'Artémis qu'Oreste doit ramener en Grèce selon la tradition. En perdant sa fonction, la jeune fille perd son statut de sujet et se fige en statue, elle devient une marchandise³⁸³. En outre, Braun rejoint le mythe antique dans le fait que seule la sœur puisse sauver son frère de sa folie : "Mein Bruder braucht, das glaubt er, eine Schwester / Er hat die Fallsucht seit dem Mord an Mutter / Erde, jetzt jagt ihn die Erinnerung / Mit Hunden. Kann ihn einer heilen ich." (18)

L'objectif des Grecs est d'attirer la Tauride et ses habitants dans leur civilisation. Ils sont les "Fluchthelfer." Selon eux, il n'existe que la force et son contraire³⁸⁴. La force est la marque du système capitaliste, auquel ils s'identifient, tandis que le socialisme représente une force contraire : "JETZT HEISST ES HANDELN. (...) ZUM HANDELN IST DER MENSCH. / ZUMAL DER GRIECHE EIN GRIECHE BIN ICH VOM GESCHLECHT DER HÄNDLER." (18) Il y a donc une grande différence entre les deux civilisations. Il n'est pas étonnant de retrouver le *topos* des Grecs à l'Ouest et des Barbares à l'Est³⁸⁵ : "Griechen Barbaren eine wüste Welt (...)." (23) Mais le tournant que connaît la Tauride de Braun n'est pas dû à une impulsion extérieure. En effet, Thoas, après avoir ruiné économiquement son pays (qui symbolise l'Union soviétique), se tourne vers l'Ouest. Il adopte un nouveau mode de pensée et livre son pays à la vente³⁸⁶.

À l'instar de l'Iphigénie de Fassbinder et de Berg, l'Iphigénie de Braun est caractérisée par l'inaction, la passivité et la sexualisation³⁸⁷. Comme chez Berg, le concept de "Tat" est au centre de la réflexion³⁸⁸. La jeune fille, qui est transportée involontairement de la Grèce aux

³⁸³ U. GRÜTZNER, *op. cit.*, p. 187.

³⁸⁴ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 109.

³⁸⁵ D. SCHLENSTEDT, "Empfang der Barbaren. Ein Motivfeld bei Volker Braun", dans R. JUCKER, *Volker Braun in Perspective*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 42 : Le motif des "barbares" est omniprésent dans l'œuvre de Braun.

³⁸⁶ Iphigénie est libérée grâce à la nouvelle idéologie de Thoas, pas par son humanité et sa pureté comme chez Goethe.

³⁸⁷ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 102.

³⁸⁸ H.-P. PREUSSER, "Die Iphigenien. Zur Metamorphose der 'unerhörten Tat'. Euripides – Goethe – Berg – Braun", *op. cit.*, p. 19.

rivages de la mer Noire, incarne le manque de décision ("Entscheidungslosigkeit"). Elle n'a aucune responsabilité dans sa libération. Cette inaction est représentée par son mutisme : "SAGST DU NICHTS, SCHWESTERCHEN. / SIE SPRICHT NICHT AN / WARUM NICHT? THOAS. / WEIL SIE STUMM IST, FREUND." (16) Iphigénie n'est pas une figure d'action mais un sujet pensant : "Daraus ergibt sich, daß die Iphigenie-figur nicht als Trägerin von Handlungen konzipiert ist (...) sondern als Subjekt eines Reflexionsprozesses, das seine 'Erfahrung der Freiheit' aufarbeitet."³⁸⁹ Cela rejoint son rôle d'intellectuelle qui réfléchit sur son expérience et le bouleversement de la société : la fin du système socialiste et la restauration de la société capitaliste. Par son silence, elle perd son efficacité et son potentiel humanisant présents chez Goethe.

Après avoir quitté son ancienne vie et sa fonction, Iphigénie est tiraillée entre des politiques et des sentiments inconciliables. Elle éprouve de la nostalgie envers Thoas et en même temps, désire s'enfuir avec son frère³⁹⁰. Cette nostalgie n'est toutefois pas comparable à l'"Ostalgie"³⁹¹, éprouvée par les allemands de l'Est pour qui la réunification était un choc culturel. Car Iphigénie a subi les côtés négatifs du socialisme comme les dommages physiques. Dans ce dilemme, elle reste consciente de son identité³⁹² : "Jetzt wird es endlich schwer. Ich weiß nichts mehr / Und weiß wer ich bin. Ich bin Iphigenie / Und lebe dieses unlösbare Leben." (23)

Mais son attitude à propos de l'unification est ambiguë et se traduit par des sentiments contradictoires. D'une part, elle se rattache au monde qui l'entoure : "Ich lasse euch nicht los aus meinen Sinnen / Mein Thoas mein Orest mein Pylades" (23), et d'autre part, elle fantasme sur la mort : "Dieses Gefühl / Ganz unauflöslich schneidet mich in Stücke / Und wirbelt mich wie Köder vor die Fische / Vögel pickt mich auf, Winde zerstreut mich / O Freude, in der Welt sein / Alles schmecken Tod und Leben." (23) Dans son fantasme, Iphigénie reprend l'imaginaire du mythe d'Isis et Osiris³⁹³. Elle éprouve un sentiment dionysiaque qui rappelle le moment d'égarement du "je" du premier chapitre qui aspire au suicide³⁹⁴.

³⁸⁹ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 91.

³⁹⁰ Ce tiraillement rappelle celui dont souffrait l'Iphigénie de Goethe : sauver son frère ou dire la vérité à Thoas.

³⁹¹ B. HAAS, *op. cit.*, p. 52.

³⁹² W. GRAUERT, *op. cit.*, pp. 88-89.

³⁹³ H.-P. PREUSSER, "Die Iphigenien. Zur Metamorphose der 'unerhörten Tat'. Euripides – Goethe – Berg – Braun", *op. cit.*, p. 38.

³⁹⁴ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 165.

“Ich bin Iphigenie” renvoie au “Ich bin Volker” du premier chapitre. Le lien entre la jeune fille et l’auteur est évident : “Die Verbindung von Volker als (...) Autorposition und Iphigenie als Position auf der Figurenebene findet im strukturellen Aufbau (...) ihre Entsprechungen, indem die Sprecherstimme sich abwechselnd als Iphigenies und die eines ‘Autors’ zu erkennen gibt, der im Bewußtsein der Beschränktheit auch seiner Handlungsfreiheit seinen Text gestaltet.”³⁹⁵ Braun est aussi limité dans sa liberté d’action et dans son écriture.

L’écart avec Goethe est accentué à la fin du chapitre lorsqu’Iphigénie prononce ses mots d’adieu : “O Freude, in der Welt sein / Alles schmecken Tod und Leben. Thoas / Sag mir Leb wohl. Sags wieder : Lebe wohl.” (23) À la réponse de Thoas : “LEBT WOHL” (23), elle réagit de façon hystérique : “WAS LACHT SIE, DIE KAPUTTE. EINE IRRE.” (23) Bien que l’expression “Lebt wohl” rappelle le dernier vers de la pièce de Goethe prononcé par Thoas, Iphigénie, par son rire hystérique, marque la distance avec l’hypotexte³⁹⁶. Il ne s’agit pas d’un tournant orienté vers le bien mais plutôt de la fin d’une utopie. D’autant plus que Thoas revient sur sa parole un peu plus loin et ne prononce plus ses paroles d’adieu : “BLEIBT STEHN, GRIECHEN, KEINER VERLÄSST DEN RAUM.” (25) Cet ordre brusque rappelle une scène d’un autre texte de Braun, *Die Übergangsgesellschaft* : “Ruhe. Keiner rührt sich von der Stelle.”³⁹⁷ Après son rire hystérique, Iphigénie n’apparaît plus sur scène. Son monologue s’interrompt et l’écriture en majuscules prend le dessus. Cela suggère l’idée qu’il n’y a pas d’alternative au modèle capitaliste³⁹⁸.

La fin du chapitre traite du meurtre d’un enfant dans un port : “WAS FÜR GESCHREI AM HAFEN. / EINE FRAU SIE HAT IHR KIND AM LEIB ERDRÜCKT AUS ANGST. / ERDRÜCKT AM LEIB, KALCHAS. / IHR KIND AM LEIB. / AUS ANGST VOR DEN SOLDATEN. / NEIN, ZERSCHMETTERT HAT SIE DAS KINDLEIN, HEISST ES, AN DER SCHIFFSWAND.” (25) Cette histoire rappelle le mythe d’Iphigénie à Aulis et son sacrifice pour permettre aux troupes grecques de lever les voiles vers Troie³⁹⁹. Le meurtre de l’enfant marque la permanence de la cruauté, ce qu’illustre la guerre du Golfe dont il est

³⁹⁵ A. VISSER, *op. cit.*, p. 145.

³⁹⁶ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 107.

³⁹⁷ H.-P. PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schulz und Volker Braun*, *op. cit.*, p. 380.

³⁹⁸ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 92.

³⁹⁹ Le mythe d’Iphigénie à Aulis est aussi évoqué un peu plus loin : “Ich hör die Truppen roh im Hafen trommeln”. (22)

question dans le dernier chapitre⁴⁰⁰ : “(...) oder ist es das Geheul von einem Kriegsschauplatz, der etwas abseits liegt im Orient (...).” (29) Paradoxalement, c’est la mort qu’on retrouve à la fin d’*Iphigénie in Freiheit* et de l’œuvre tout entière puisque la dernière partie se termine sur un cadavre, “ein Kinderleib.” (33) Seule la mort semble offrir une échappatoire à la violence thématifiée dans le premier chapitre⁴⁰¹ : “SIE SPRANG INS WASSER JAUCHZEND WIE IM RAUSCH / GIERIGER FREIHEIT. / JAUCHZEND SAGST DU KALCHAS. / IHR JUBEL SPRANG SPITZ DURCH DIE BRANDUNG WIE / EIN MESSER.” (25-26)

Un motif récurrent dans cette deuxième partie est l’image du ciel qui coule comme le sang : “Unter dem hellen Himmel der wie Blut stürzt.”⁴⁰² (14, 17, 20, 23) La première apparition de l’expression intervient dans un contexte où il est question d’Oreste et de Pylade, ensuite de Thoas, puis d’Iphigénie et enfin d’une collectivité (“ALLE WIR”). Ce ciel s’oppose clairement au “Schlackehimmel” du premier épisode (13). Le ciel-déchet incarne la réalité et évoque l’intertextualité de la poésie : “Er wirft wie eine Eisenwand das Wort / Zurück.” (13) À l’inverse, le ciel dégagé incarne l’utopie qui meurt (“der wie Blut stürzt”) par sa confrontation avec la réalité. Il s’agit d’une part de l’utopie politique (la liberté), symbolisée par Oreste et Pylade, et d’autre part de l’utopie littéraire et de ses “süßen Sätzen” (17), dont Goethe est le représentant.

Pour comprendre ce motif clé, il est nécessaire d’avoir en tête la littérature russe et l’œuvre entière de notre auteur. Dans son essai *Raskolnikow Trotzki Gorbatschow*⁴⁰³, Braun écrit que Dostoïevski meurt en 1881 des suites d’une hémorragie : “Er starb, nach Blutstürzen, im Januar 1881.”⁴⁰⁴ De la cause de sa mort, Braun invente la métaphore du ciel qui coule comme le sang. Selon I. Crăciun⁴⁰⁵, cette métaphore illustre la mort de l’utopie, Dostoïevski étant considéré comme le père de l’utopie.

⁴⁰⁰ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁰¹ A. VISSER, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁰² I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁰³ Braun compare dans cet *opus* Eugène Onéguine (protagoniste d’un roman de Pouchkine) à Raskolnikow (personnage principal de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski), ce dernier à Trotski, et lui-même à Gorbatchev.

⁴⁰⁴ *Id.*, p. 161.

⁴⁰⁵ *Ibid.* : “Dostojewski, der Urheber der Utopie”; “Aus der Faktizität dieser Todursache macht Volker Braun (...) die Metapher von dem hellen Himmer, der wie Blut stürzt, ein Bild der gescheiterten Utopie (...).”

L'influence de la littérature russe sur ce chapitre ne s'arrête pas là. En effet, toujours d'après I. Crăciun⁴⁰⁶, le portrait de Thoas évoque le type de l'utopiste russe. En citant Gorbatchev, Braun établit le parallèle entre les deux personnages : "PROST GORBATSCHOW." (17) Mais en réalité, Gorbatchev est une hypostase d'un prototype qui a existé tant dans la littérature (Onéguine, Raskolnikov) que dans la réalité (Trotski, Staline). Thoas, à son tour, est une telle hypostase. Il est éclairé comme Gorbatchev ou le Thoas de Goethe : "EIN AUFGEKLÄRTER HERR. / DER EDLE THOAS. / ER IST EIN GUTER MENSCH GEWORDEN, EDEL" (16); "Thoas zahnlos"⁴⁰⁷ (17). Mais il est violent comme Raskolnikov et Staline, ce que prouve la trace d'étranglement d'Iphigénie. Il est coupable de meurtre comme Staline : "Er sitzt (...) Auf seinen Leichen Jeder Tod ein Fehler (...)." (16) À cause de cette culpabilité, il devient fou comme Raskolnikov : "Aus Fehlern wird man verrückt (...)." (16) Son nouveau mode de pensée ("Das neue Denken / In seinem alten Kopf") rappelle la réforme de Gorbatchev. Il croit changer le monde par ses paroles à l'instar de Dostoïevski, Trotski ou Gorbatchev : "(...) und weigt sich im Glauben / Daß der die Welt versöhnt mit süßen Sätzen (...)." (17) Ses caractéristiques ressemblent à celles du peuple russe décrit dans les romans de Dostoïevski : "(...) Ein Heiliger aber halb verhungert / Kein Hemd am Leibe (...)." (17)

On retrouve aussi de nombreux emprunts à la littérature russe dans le portrait d'Iphigénie⁴⁰⁸. Cette dernière a pour modèle la beauté russe comme décrite par Pouchkine et Dostoïevski. Elle présente en effet des similitudes avec Sonja Marmeladova, prostituée et bien-aimée de Raskolnikov. Cependant, elle fait aussi penser à Marion, également prostituée, et bien-aimée de Danton. Comme elles, Iphigénie vend sa beauté. Ses proxénètes (Oreste et Pylade) l'ont maquillée ("geschminkt"), vêtue ("gekleidet"), de sorte qu'elle devient un mannequin de vitrine ("Schaufensterpuppe") dans un "Supermarket." (19)

D'autres éléments rappellent le monde russe. Le premier est la localisation sur les "kyrillische Küste". Ces rivages sont dénommés d'après l'alphabet cyrillique et l'écriture de Pouchkine, Dostoïevski, Trotski, Staline et Gorbatchev. La localisation est davantage culturelle

⁴⁰⁶ *Id.*, p. 162 : "Untersucht man das Porträt von Thoas, (...) entdeckt man Züge, die unmißverständlich den Typ des russischen Utopisten evozieren."

⁴⁰⁷ Il s'agit d'une caricature grotesque de la magnanimité du Thoas de Goethe.

⁴⁰⁸ *Id.*, p. 163.

que géographique⁴⁰⁹. Un autre élément est la place de Moscou : “rote(r) (...) Platz.” (14) Cette place est un *topos* dans la poésie de Braun; c’est l’endroit des confrontations politiques. Par l’écriture en minuscules, Braun généralise cette place en une place rouge où le sang a coulé⁴¹⁰. Le sang est d’ailleurs un motif récurrent dans l’ensemble du texte, à l’exception du troisième chapitre (8, 11, 15, 18, 21, 32). La place rouge symbolise la scène du monde. C’est pourquoi l’intrigue se passe à différents endroits⁴¹¹ : “HIER IST APOLDA. / TAURIS / KOREA.” (22)

Apolda est une ville industrielle importante de la région de Thuringe. Cette ville est un emblème du meurtre de la *terra mater* par l’industrie et dont le modèle mythique est le meurtre de Clytemnestre. La Tauride représente le lieu où l’utopie humaniste est rejetée. Elle représente à la fois l’île mythologique mais aussi la Crimée. Enfin, la Corée fait référence au patricide et à la guerre civile. Cette lutte intestine est illustrée dans la mythologie par le combat entre Étéocle et Polynice à Thèbes (ce mythe sera traité dans la troisième partie).

Un dernier élément russe est le Kremlin, autre *topos* de la poésie de Braun. Il symbolise le centre du pouvoir politique⁴¹². Ce lieu fascine par son côté paradoxal, à la fois centre du tsarisme et du communisme. Dans ce texte, il est déshistorisé et devient une métaphore : “MEIN KREML.” (24) Le Kremlin perd ainsi sa réalité topographique et devient le symbole du pouvoir en tant que dictature. Il est aussi la croix sur laquelle on cloue le chef : “MEIN HUNGERVOLK SAMMELT SICH IN DER STEPPE / ZUM HUNGERMARSCH IN EURE METROPOLEN / SEIN HUNGER NAGELT MICH IN MEINEN KREML⁴¹³ / UND AUS DEM HUNGER SPEIST SICH UNSRE MACHT.⁴¹⁴” (24) Car davantage encore que chez Berg, l’espace de décision de Thoas est limité : “Brauns Thoas bleibt (...) willenloser Erfüllungsgehilfe einer hinter ihm stehenden Masse.”⁴¹⁵ Ce n’est pas Thoas mais les Scythes qui ont le pouvoir, en tant que collectivité.

⁴⁰⁹ *Id.*, p. 166 : Il peut s’agir des côtes de l’Illyrie où se déroule l’action de la pièce de Shakespeare *Twelfth Night or What You Will*. Dans cette pièce, on retrouve le motif de la rencontre. *Spiegelzelt* commence par une citation d’*Hamlet*, mais *Iphigenie in Freiheit* évoque *Twelfth Night or What You Will*: “Auf der Bühne des Welttheaters wechseln zwar die Maskeln der Tragödie und der Komödie einander ab, die Essenz des politischen Schauspiels bleibt aber dieselbe.”

⁴¹⁰ Le sang ne fait pas seulement référence aux victimes d’Iphigénie mais de façon générale à toutes les victimes d’un système totalitaire.

⁴¹¹ *Id.*, p. 167.

⁴¹² En russe, le mot Kremlin signifie “forteresse”.

⁴¹³ Les craintes exprimées par Thoas pourraient être une projection de celles de Braun, à l’heure encore confuse du Tournant.

⁴¹⁴ Paradoxalement, la faim du peuple constitue le bastion du pouvoir.

⁴¹⁵ H.-P. PREUSSER, “Die Iphigenien. Zur Metamorphose der ‘unerhörten Tat’”. Euripides – Goethe – Berg – Braun”, *op. cit.*, p. 35.

La faim et la marche de la faim des Scythes sont des leitmotifs récurrents dans l'œuvre de Braun. L'image représente la misère du peuple dans le tiers-monde. On la retrouve dans *Dmitri* : "Er sammelt Truppen in der Hungersteppe."⁴¹⁶ Cette vision du peuple affamé explique son potentiel destructeur, comme la faim justifiait de tuer durant la révolution française : "DIE DÜNE HIER, EIN BILD VON WEISSEM SAND / UND ES IST MUSCHELKIES, MILLIONEN KLEINER / ZERMAHLENER MUSCHELN KÖRPER, DIE DAS MEER / ANSCHWEMMT. SOVIEL ZERSTÖRTE KÖRPER, DASS ICH / DAS SCHÖNE BILD HAB. SCHWARZ DIE LAVA / REST EINER EINZIGEN KATASTROPHE." (24) Cet extrait rappelle l'image de la femme qui saute dans la mer avec son enfant à la fin du chapitre.

Par cette marche des Scythes, Braun met en avant le thème des "Skythen" et de la "Steppe", contrairement à Euripide et Goethe⁴¹⁷. La faim, explique Thoas, pousse les Scythes dans les métropoles. L'image instrumentalise le ressentiment envers les grandes villes caractérisées par le stress, le manque de communication, l'isolement, le désir d'argent, la corruption, la décadence, la destruction de la nature...⁴¹⁸ : "Ein Menschenhandel. Oder Warenhandel / Worum handelt es sich. Um ein Geschäft" (18); "Schaufensterpuppe Iphigenie" (19); "Kahle Bäume" (21); "Wellblechbaracken" (21); "EDELMÜLL" (22); "Die wüste Erde" (22); "Ravensbrück : KZ und Supermarket" (27); "Fluglärm" (29); "Kriegsschauplatz" (29); "die DURCHGEARBEITETE LANDSCHAFT" (30). La représentation idéale des habitants des steppes s'oppose à l'*hybris* des habitants des métropoles que représentent Oreste et Pylade.

Dans l'image des Scythes poussés par la faim vers les grandes villes, il y a aussi l'opposition entre les peuples nomades et sédentaires⁴¹⁹. La sédentarisation est souvent interprétée comme une aliénation. À cette opposition s'ajoute celle de la jeunesse des habitants des steppes face à l'ancienneté des centres de la civilisation⁴²⁰. Grâce à ces caractéristiques, les steppes incarnent l'utopie du socialisme. Le symbolisme des steppes et des Scythes permet à Braun de mettre en avant les conflits entre "Fremden und Eigenem, Zivilisation und Barbarei,

⁴¹⁶ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 169.

⁴¹⁷ H.-P. PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schulz und Volker Braun, op. cit.*, p. 366.

⁴¹⁸ *Id.*, p. 370.

⁴¹⁹ *Id.*, p. 371.

⁴²⁰ *Id.*, p. 372.

Mann und Frau, Verstand und Gefühl”⁴²¹. Dans cette vision, l’Asie est définie positivement par rapport à l’Europe.

Dans ce chapitre, la vision du *theatrum mundi* déjà annoncée dans *Im Spiegelzelt* est d’emblée suggérée par le rideau de fer : “Auf der Eiserne Vorhang” (14 et 36). Ce rideau de fer fait évidemment référence à la métaphore de Churchill, mais il s’agit d’abord d’un terme issu du vocabulaire théâtral. C’est pourquoi les sens politique et théâtral se chevauchent⁴²².

Cette vision du monde comme un théâtre est rappelée continuellement dans les textes de Braun qui traitent de l’échec de l’utopie politique⁴²³. La pièce qui se joue dans *Iphigenie in Freiheit* est la tragicomédie de la liberté, la farce de l’échec de l’utopie. Car pour notre auteur, la liberté est une forme déguisée de la violence⁴²⁴. La protagoniste est Iphigénie (“Geschminkt, gekleidet”). D’autres éléments de l’épisode font allusion au côté théâtral : “Mein Bruder und sein undurchsichtiger Freund / Ganz unverkleidet vor dem Aug des Feinds” (14); “mein alter Text” (16); “(...) Thoas steht zerrissen in dem Schauspiel.” (21) Sur la scène, les frontières disparaissent entre frères et ennemis, meurtriers et victimes, haine et désir : “Lust Haß Lust” (23), vie et mort, guerre et paix.

L’Histoire de l’Humanité est comparée à une scène sanglante où se joue l’éternelle pièce de la violence. Iphigénie, qui représentait l’humanisme chez Goethe, incarne à présent la violence. En polémiquant contre Goethe, Braun critique la tradition littéraire qui thématise l’utopie et dont Goethe est un représentant au même titre que Pouchkine et Dostoïevski. Selon notre auteur, cette tradition constitue une forme de manipulation politique qui légitime la violence et renforce l’injustice. Il faut rejeter cette tradition⁴²⁵ : “EDELMÜLL. HILFREICHE / KUNST.” (22) Ce que Braun fait, en altérant la citation originale du poème de Goethe *Das Göttliche* : “Edel sei der Mensch, / Hülfreich und gut!”⁴²⁶

⁴²¹ H.-P. PREUSSER, “Die Iphigenien. Zur Metamorphose der ‘unerhörten Tat’. Euripides – Goethe – Berg – Braun”, *op. cit.*, p. 34.

⁴²² I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 159.

⁴²³ *Id.*, p. 171.

⁴²⁴ *Id.*, pp. 172-173.

⁴²⁵ *Id.*, p. 174.

⁴²⁶ *Ibid.*

5.3. *Geländespiel*

5.3.1. Le titre

Le jeu (“Spiel”) avec un terrain (“Gelände”) nous plonge directement dans l’actualité du “Nachwendezeit”. En effet, après le Tournant, une chaîne de grands magasins émit le projet de construire un supermarché sur l’ancien camp de concentration de Ravensbrück.

Le titre confirme l’idée du monde comme un théâtre. Mais la didascalie (“*Ravensbrück : KZ und Supermarket*”) nous indique un endroit bien réel : Ravensbrück. Ce lieu contraste avec les côtes cyrilliques. Alors que le deuxième chapitre traite de l’Histoire universelle, cet épisode-ci l’illustre par un exemple concret⁴²⁷. Le monde est un supermarché, construit sur le terrain d’un camp de concentration.

5.3.2. Le contenu

Geländespiel fait allusion de manière obscène au mythe de la résistance féminine contre l’oppression de l’État⁴²⁸. Antigone se trouve sur l’ancien camp de concentration de Ravensbrück (KZ Ravensbrück) transformé en supermarché. Elle veut y enterrer son frère (Polynice) mais on le lui interdit : “Ein Warenfriedhof am Rand der Stadt / Antigone schiebt ihren toten Bruder / Im Einkaufswagen durchs KZ / Hier kannst du ihn nicht begraben, Kleine, bei den Bodenpreisen. (...) War er nicht überhaupt ein Schwuler. Ein Vaterlandsverräter. Hungerleider.” (27-28) Dans ce contexte, Polynice représente toutes les victimes anonymes du nazisme. Car après que la foule s’est ruée pour dévorer le frère d’Antigone de manière grotesque⁴²⁹, on découvre sous le sol du supermarché d’autres victimes, celles de l’Holocauste⁴³⁰ : “*Der Tote zwischen großen Broten*. Ein Hamburger (...) Verkosten wir ihn. *Der Andrang bewirkt einen Bodeneinbruch. Von unten* : Hier gibt es mehr. Mehr als genug.” (28) En comparant Polynice à un pain et en jouant sur le parallélisme sonore entre “Hamburger”

⁴²⁷ *Id.*, p. 179.

⁴²⁸ J.-H. REID, *op. cit.*, pp. 195-196.

⁴²⁹ I. CRACIUN, *op. cit.*, pp. 331-332 : L’élément grotesque fait partie du programme esthétique et politique de Braun. On retrouve cette caractéristique dans les traits de Thoas (“zahnlos”), d’Oreste et Pylade (“fette”), mais aussi dans cette scène où le frère d’Antigone est dévoré par la foule. Par le grotesque, Braun montre son esprit critique envers la tradition littéraire.

⁴³⁰ *Id.*, p. 180 : Ces morts sont “consommés”. L’idée de consommation est reprise à la fin du chapitre par la réclame : “*Leuchtreklame : MIT GOTT FÜR KAISER UND.*” (28)

et “Ravensbrücker”, Braun critique aussi la société de consommation : “*Der Tote zwischen großen Broten. Ein Hamburger. Nein, ein Ravensbrücker.*” (28)

Antigone, en voulant enterrer son frère, remue le passé sombre du troisième Reich. En revanche, la foule, qui représente le pouvoir de Créon (il y a un glissement du pouvoir unique chez Sophocle au pouvoir collectif chez Braun) s’oriente vers un autre passé : le “Kaizerzeit.”⁴³¹ Par un jeu de mots⁴³², Braun lie le passé et le présent : “Wir wollen unsern KAISER wiederhaben, Wilhelm”; “*Leuchtreklame : MIT GOTT FÜR KAISER UND.*” (28) Cette publicité s’inspire de la devise de l’armée sous Frédéric-Guillaume III : “mit Gott für König und Vaterland”. En écoutant la devise, Braun suggère la perte d’identité et la perte de la patrie⁴³³.

La foule est obsédée par l’argent : “Hier kannst du ihn nicht begraben, Kleine, bei den Bodenpreisen” (27); “(...) wessen Geld ist das Geld.”⁴³⁴ (28) Plus loin, elle montre son agressivité : “Verpiß dich oder es setzt was” (28), son avidité : “*Der Tote zwischen großen Broten. Ein Hamburger. Nein, ein Ravensbrücker. Man betrachtet ihn mit gehörigem Respekt. Verkosten wir ihn. Der Andrang bewirkt einen Bodeneinbruch*” (28), et son appartenance à la société de consommation : “Mach deinen Korb voll, Antigone (...).” (28) La foule est à la fois coupable (elle a des instincts de meurtrier) et victime, puisqu’elle est manipulée par la politique : “Laß los du Hund! Ertönt der Schrei / Aus dem Signum der Partei.” (27)

Le supermarché évoque les atrocités du camp de concentration : “Stell ihn [Polyneikes] in die Seifenabteilung. Der weiße Riese. Heile heile Segen.” (28) Les savons du supermarché renvoient aux savons fabriqués à partir des corps morts des prisonniers des camps de concentration⁴³⁵. L’image du savon évoque aussi le désir du peuple de laver sa conscience, de se blanchir du passé et de se tourner vers le capitalisme : “Die Masse will sich lieber von historischen Zusammenhängen reinwaschen und sucht ihr Heil im Kapitalismus, der hier in Form der Verbildlichung eines angeblich besonders ergiebigen Waschmittels erscheint.”⁴³⁶

⁴³¹ A. VISSER, *op. cit.*, p. 52.

⁴³² F. T. GRUB, ‘Wende’ und ‘Einheit’ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur, vol. 1, Berlin, Walter de Gruyter, 2003, p. 653 : “Kaiser” signifie “empereur” mais est aussi le nom d’une chaîne de supermarchés, dont le fondateur s’appelle Wilhelm.

⁴³³ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 181.

⁴³⁴ U. GRÜTZNER, *op. cit.*, p. 186 : Cette phrase s’inspire d’une citation de Brecht : “Wessen Straße ist die Straße, wessen Welt ist die Welt”.

⁴³⁵ A. VISSER, *op. cit.*, p. 152.

⁴³⁶ F. T. GRUB, *op. cit.*, p. 654.

Ce camp de concentration était le plus grand pour femmes. 92 000 personnes y sont mortes entre 1939 et 1945⁴³⁷. Pendant la DDR, le camp devint un lieu de commémoration des atrocités du troisième Reich et de la résistance des femmes en Europe contre le fascisme. Après le Tournant, on émit le projet de construire sur son emplacement un supermarché. Mais le projet ne s'est jamais concrétisé et l'idée a été définitivement écartée en 1993⁴³⁸. Au-delà de sa réalité géographique, le camp de Ravensbrück possède donc une valeur symbolique. Son nom ("Ravensbrück : KZ und Supermarket") mêle le passé et le présent. Il représente le passé nazi refoulé : "So betrachtet steht Antigones Versuch, den Bruder zu begraben, für die Aufarbeitung dieser problematischen Vergangenheit."⁴³⁹ Braun projette ce camp dans la fiction, puisqu'il fait du supermarché (qui n'a pas été construit dans la réalité) le théâtre des événements de cet épisode.

Geländespiel évoque explicitement la DDR et le "Nachwendezeit". En effet, dès le début du chapitre, les épis ("Ähren") et le mur ("Mauer") rappellent l'identité politique de la DDR. À cela s'ajoute une citation du titre de l'œuvre de E. Weinert *Kapitel II der Weltgeschichte. Gedichte über das Land des Sozialismus*⁴⁴⁰ : "Kapitel 2 der Weltgeschichte." (27) Pour E. Weinert, le socialisme fait référence à l'Union soviétique et le chapitre 2, à l'époque qui commence avec la révolution d'octobre. Braun, quant à lui, thématise la fin de cette période. Il considère la DDR comme le prolongement du monde russe esquissé dans le deuxième chapitre (*Iphigenie in Freiheit*). La DDR est arrachée comme une page d'un livre qui traite de l'utopie : "Kapitel 2 der Weltgeschichte / Eine ausgerissene Seite." (27) Cette volonté de gommer le passé de la DDR rappelle l'attitude des allemands de l'Ouest : "So beginnt Szene 3 mit einer beinahe grotesken Sequenz, die den Fall der Mauer als rückwärts ablaufenden Film zeigt"⁴⁴¹. Die Mauer ist schneller zerstört, als sie errichtete wurde, eine Anspielung auf den Versuch der Westdeutschen, vierzig Jahre DDR-Geschichte auszuradieren."⁴⁴²

Antigone, figure de la résistance à l'image des femmes mortes sous le troisième Reich, s'oppose à l'Électre conciliante de la première scène, évoquée par un sombre jeu de mots

⁴³⁷ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 179.

⁴³⁸ A. VISSER, *op. cit.*, p. 151.

⁴³⁹ *Id.*, pp. 151-152.

⁴⁴⁰ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 182.

⁴⁴¹ "Der Film läuft rückwärts aus der Stirn / Die Mauer wandert in den Mischer / Sand und Kalk und Bier erbrochen / Auf den Tisch vom Brigadier". (27)

⁴⁴² B. HAAS, *op. cit.*, p. 53.

d'après un propos de Lénine⁴⁴³ (“Kommunismus – das ist Sowjetmacht plus Elektrifizierung des ganzen Landes”) : “(...) Elektra / ELEKTRIFIZIERUNG MINUS SOWJETMACHT / Gleich Kapitalismus.” (27) L'électrification est le pendant historique du matricide mythologique (dont est coupable Électre) et le capitalisme, le meurtre de la Terre-Mère⁴⁴⁴. Par ce jeu de mots, Braun critique violemment le capitalisme, dont l'élément le plus significatif dans ce chapitre est Ravensbrück. *Geländespiel* met en avant l'échec de l'unification du point de vue socialiste : “Als Indiz für die Regressivität der Entwicklung gilt das ‘Spiel’ mit dem ‘Gelände’ ‘Ravensbrück : KZ und Supermarkt.’”⁴⁴⁵

5.4. Antikensaal

5.4.1. Le titre

La quatrième et dernière partie est une reprise du poème “Material XIV : Antikensaal”, qui fait partie de l'œuvre de Braun *Der Stoff zum Leben*⁴⁴⁶. Le titre rappelle le sous-titre de l'œuvre de Schiller : *Briefe eines reisenden Dänen. Der Antikensaal zu Mannheim*.

5.4.2. La forme

Cette partie se compose d'une seule et longue phrase⁴⁴⁷. Seule la virgule rythme le texte. Cette scène n'est pas théâtrale, il s'agit plutôt d'un commentaire critique de la civilisation⁴⁴⁸.

5.4.3. Le contenu

La scène s'ouvre sur la description d'un pin sur le tarmac d'un aéroport : “Eine Pinie ragt aus dem Rollfeld, das sich einsam in den Acker streckt, aufrechtes Relikt einer bewaldeten Zeit, wie hätte sie Fuß fassen können im Beton, der sie nun festhält in der Gegend (...).” (29) Un homme habite à côté de la piste de décollage et prépare le béton : “(...) der MANN DER NEBEN DER STARTBAHN WOHNT, FÜR DIE ER DEN BETON BEREITET (...).” (29-

⁴⁴³ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ A. VISSER, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁴⁶ R. JUCKER, *op. cit.*, p. 62; A. VISSER, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁴⁷ J. H. REID, *op. cit.*, p. 196 : *Antikensaal* rappelle un texte plus ancien de Braun : *Bodenloser Satz*. Ce texte est aussi composé d'une seule longue phrase et le thème principal est la dévastation du paysage. En outre, il y a une identification de la femme à la nature.

⁴⁴⁸ H.-P. PREUSSER, “Die Iphigenien. Zur Metamorphose der ‘unerhörten Tat’”. Euripides – Goethe – Berg – Braun”, *op. cit.*, p. 23.

30) Ce passage cite une autre pièce de Braun, *Transit Europa. Der Ausflug der Toten*⁴⁴⁹ : “Wir sind im Fall des Mannes, der seine Wohnstatt neben der Startbahn hat, für die er den Beton bereitet. HIER KOMMT NICHTS MEHR DURCH. Der Boden verschwindet, die Landschaft sieht zurück. (...) Nicht wir sind die Flüchtlinge, die die Länder wechseln, das Land verläßt uns und geht in den Untergrund.”⁴⁵⁰

Le portrait de l’homme⁴⁵¹ rappelle l’Hercule Farnèse décrit par Schiller dans *Antikensaal zu Mannheim*⁴⁵² : “(...) verharret auf die Schaufel gestützt und starrt in seine Behausung, (...) ist er eingeschlafen oder einfach arbeitslos und steht, sein eigenes Denkmal, Erinnerung großer Zeiten (...)” (30) Il n’est pas en action comme dans l’imaginaire traditionnel mais se repose. L’homme semble avoir pris part à la destruction de la nature : “(...) um ihn Spuren heroischer Tätigkeit, Halden, Schrotthaufen, die DURCHGEARBEITETE LANDSCHAFT⁴⁵³, die HAT ES HINTER SICH (...)” (30) Tandis que Schiller dévoilait son admiration pour le triomphe de la main humaine sur la résistance et la ténacité de la matière, Braun peint un paysage détruit, qui sert de lieu à une piste d’aéroport.

Dans l’arrière-fond, on entend le bruit des avions, du bétail abattu et des hauts-parleurs qui diffusent le bruit de la guerre du Golfe⁴⁵⁴ : “(...) Blut natürlich, der massigen Tiere, die im Acker abgestochen werden, ihr dumpfes Brüllen ununterscheidbar vom Fluglärm, oder ist es das Geheul von einem Kriegsschauplatz, der etwas abseits liegt im Orient (...)” (29)

L’homme se souvient d’une femme qu’il a trahie pour mettre en œuvre son travail, “harte Arbeit der Männer” (31). Cette femme est la personnification de la beauté et de la sexualité⁴⁵⁵ : “(...) sie muß eine SCHÖNHEIT sein, wenn man seinem Blick glauben darf, den er jetzt senkt, SCHÖN ihre Arme und Brüste (...)” (30) Comme dans la pièce de H. Müller

⁴⁴⁹ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁵⁰ La nature disparaît et abandonne l’Homme. L’exil symbolise l’état de la nature, contrairement à l’exil évoqué dans le premier épisode qui exprime la condition humaine.

⁴⁵¹ On retrouve la perspective masculine qui avait été passée sous silence dans le premier chapitre.

⁴⁵² H.-P. PREUSSER, “Die Iphigenien. Zur Metamorphose der ‘unerhörten Tat’”. Euripides – Goethe – Berg – Braun”, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁵³ *Die durchgearbeitete Landschaft* est le titre d’un poème de Braun. Le thème est récurrent dans l’œuvre de l’auteur.

⁴⁵⁴ J.-H. REID, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁵⁵ *Id.*, p. 198 : On peut interpréter le texte comme patriarcal puisqu’il identifie la femme à la sexualité et la beauté, l’homme au labeur, à la guerre et la destruction de la nature. Mais le rôle social des femmes n’est pas clair.

Der Auftrag, l'homme garde les yeux baissés⁴⁵⁶. Il est séduit par sa beauté, "VON DER SCHÖNHEIT ÜBERWÄLTIGT" (30).

Le corps de l'homme se souvient aussi : "(...) er weiß die Lust im Schlaf (...) am Abend aber kniet das vor ihm trauerfarben, Negerin, die ihn rasend macht (...)." (31) Mais comme dans la pièce *Der Auftrag*⁴⁵⁷, l'homme ne succombe pas à sa beauté : "(...) und er schreitet über sie weg an sein wahnwitziges Werk, stampft sie ins Planum mit der Preßlufttramme (...)"⁴⁵⁸. (31) Il bétonne ce qui aurait pu être "die SCHÖNERE WELT". Sa trahison est de ne pas s'être donné à la beauté mais d'avoir tué la femme. Il commet un meurtre, sur l'ordre de la "ZUVIELISATION"⁴⁵⁹ (32). La mort de la femme est une métaphore pour la mort de la nature. L'idée de l'assimilation de la femme à la nature est déjà exposée par H. Müller dans *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*⁴⁶⁰. Toutes les deux sont des victimes.

Il est difficile d'identifier cet homme et cette femme⁴⁶¹. On sait simplement qu'il s'agit d'une négresse ("Negerin") à qui l'homme est destiné par le service de logement : "(...) der ihr zugewiesen wurde vom Wohnungsamt (...)." (31) La faute de l'homme est définie par rapport à la femme : "(...) warum ist er ihr untreu geworden (...)." (31)

Les personnages introduisent une dimension globale à la pièce par leur différence de sexe et de race : "Über die Dimension der Rasse läßt sich die Differenz zwischen den beiden Welten charakterisieren."⁴⁶² L'homme incarne la civilisation occidentale caractérisée par la démesure ("Zuvielisation"). En revanche, la femme fait partie d'une culture proche de la nature, comme les Scythes évoqués dans la deuxième partie : "(...) in Gestalt der Frau die ein Neger ist bzw. des Negers der eine Frau ist (...)." (35)

⁴⁵⁶ H.-P. PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schulz und Volker Braun*, op. cit., pp. 381-382.

⁴⁵⁷ *Id.*, p. 382.

⁴⁵⁸ Un parallèle entre Iphigénie et cette femme est annoncé dans le deuxième chapitre : "Schreiend verzweifelt sinnzerrauft / Und schlaflos kauern auf dem Stampfbeton." (22)

⁴⁵⁹ *ZUVIELISATION* est le titre d'un poème de Braun (1971). Le motif du rapport destructeur entre l'homme et la nature est très présent dans la poésie de Braun.

⁴⁶⁰ *Id.*, p. 385.

⁴⁶¹ A. VISSER, op. cit., p. 153.

⁴⁶² U. GRÜTZNER, op. cit., p. 188.

Après avoir détruit la nature, le protagoniste de l'épisode dirige son potentiel de destruction contre lui-même : "(...) und der Gestrafte, auffahrend aus seiner antikischen Haltung, sticht das Blatt der Schaufel in sein nutzlos Geschlecht, die Hoden glitschen blutig auf den Zementsack (...) und fällt wie ein Stein in den Schatten der Pinie (...) selber er jetzt ein Schatten, und sein Samen mischt sich mit den Atomen des Staubs, verzweifelte Hochzeit (...) auferstehendes Mehl, Sprengsatz der Strukturen (...) ein Kinderleib." (32-33) Mais sa mort constitue un bien pour l'espèce humaine : "Aufgehoben wird das Individuationsprinzip, aber es geschieht zum Wohl der Gattung."⁴⁶³ Elle provoque un retour à la vie : "die Umkehr im Urschleim" (32).

La seule solution que propose Braun pour gagner la liberté rappelle celle du deuxième épisode ("SIE SPRANG INS WASSER JAUCHZEND WIE IM RAUSCH / GIERIGER FREIHEIT") : le suicide. On répond à la violence comme forme d'injustice par la violence, dirigée non plus vers l'auteur de l'injustice, mais contre soi-même.

La scène fait référence à l'émasculatation d'Ouranos (Hésiode, *Théogonie*, vers 153-210). Mais alors qu'Ouranos est détrôné par son fils, l'homme d'*Antikensaal* s'autodétruit, il est à la fois Ouranos et Cronos. Au lieu de la faucille mythique, il utilise la pelle, son instrument de travail avec lequel il a assassiné la Terre-Mère. L'homme représente de manière métaphorique l'homme moderne qui détruit sa propre existence en prenant possession de la nature. La castration illustre donc le rapport meurtrier entre l'homme et la nature⁴⁶⁴. La femme, quant à elle, représente Gaia, la Mère-Nature. Dans le portrait de la beauté féminine, on entrevoit un lien avec la beauté russe décrite par Pouchkine et Dostoïevski.

Il n'est plus question de la hiérogamie d'Hésiode ou de Berg mais d'une "verzweifelte Hochzeit". L'union sacrée s'est transformée en un acte agressif, une forme de viol⁴⁶⁵ : "(...) Gewohnheit, die er beibehält : sich auf sie zu werfen, wo er die Schönheit trifft (...)." (31) Cela rappelle la relation entre Thoas et Iphigénie, marquée par la violence. Le viol est une métaphore du travail meurtrier de l'homme sur la nature. L'industrialisation est une guerre⁴⁶⁶, un retour à la barbarie : "(...) er starrt, mit seinen verwilderten Augen, auf das Bett (...)." (30)

⁴⁶³ H.-P. PREUSSER, "Die Iphigenien. Zur Metamorphose der 'unerhörten Tat'. Euripides – Goethe – Berg – Braun.", *op. cit.*, p. 39.

⁴⁶⁴ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁶⁵ *Id.*, p. 186.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

À cause de l'émasculatation, la généalogie de la souveraineté est anéantie jusque dans ses racines, ainsi que son pouvoir patriarcal : "er trennt sich vom Phallus, den Lacan als Symbol patriarchaler Strukturen beschreibt."⁴⁶⁷ En outre, la castration représente la fin de la violence⁴⁶⁸ et du capitalisme. Car la civilisation occidentale est considérée comme masculine : "ZUVIELISATION ! MÖRDER !" (32)

À la fin, un "Kinderleib" (33) répond au "Schlackehimmel" de la première partie. Tout espoir se cache en effet derrière la nature. Alors que Goethe situe l'idéalisation dans l'âme féminine, Braun place l'espérance dans la fertilité de la nature. La pièce finit sur un ton optimiste avec un sursaut de vie : le corps d'un enfant. La mort symbolise la liberté. L'utopie ne naît pas de l'humanisation et de la rationalisation mais de la négation. Après la recherche de la liberté dans les quatre épisodes, on arrive à la conclusion qu'elle n'est pas un état de bonheur qui dure, mais un instant douloureux avec un potentiel créateur⁴⁶⁹ : "(...) die eine Sekunde des Schmerzes der Freiheit (...)." (32)

La critique du capitalisme (qui s'ajoute à celle du troisième épisode) n'est pas pour autant un plaidoyer en faveur du communisme. Elle n'est qu'un aspect de la critique de la civilisation dont font partie les deux systèmes politiques⁴⁷⁰. Braun considère les conséquences écologiques de l'industrialisation comme l'expression de la lutte entre le capitalisme et le socialisme. Indépendamment du système politique, la civilisation se transforme en "ZUVIELISATION", caractérisée par l'*hybris*. Ravensbrück est une hypostase de cet *hybris*. Ici, son pendant est la "DURCHGEARBEITETE LANDSCHAFT", la nature détruite par la folie de la civilisation industrielle. L'auteur de cette destruction, l'Homme, est un être androgyne, du nom d'"Elektraorest" ou "Orestelektra". Cette personne a tué sa mère, la *terra mater*, comme Électre et Oreste ont tué Clytemnestre. Le texte de Braun présente donc une critique virulente de la civilisation ("ZUVIELISATION ! MÖRDER !"). Le problème de la destruction de l'environnement n'est pas délimité⁴⁷¹ : "Und in kein Ausland flüchtet sich die Hoffnung / Die Wüste Erde ist die ganze Raum." (22) Cependant, il est possible de dénicher

⁴⁶⁷ U. GRÜTZNER, *op. cit.*, p. 188.

⁴⁶⁸ La castration est une alternative à la violence. Toutefois, bien que la violence soit traditionnellement attribuée à l'homme, ici, elle caractérise tant l'homme que la femme puisqu'Iphigénie tue les étrangers : "Ich war bereit immer bereit zu dienen / Am Altar der Göttin jeden Fremdling / Tötend." (15)

⁴⁶⁹ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 187.

⁴⁷⁰ *Id.*, pp. 183-184.

⁴⁷¹ A. VISSER, *op. cit.*, p. 148.

dans la nature un soupçon d'espoir, car le changement suit la destruction : "ein Kinderleib".
(35)

6. Interprétation de la transformation du mythe

6.1. Le dialogue avec Goethe

Au premier regard, le texte de Braun semble s'aligner sur celui de Goethe puisqu'il possède des caractéristiques similaires à une œuvre de l'"Aufklärung"⁴⁷². Thoas est un chef éclairé : "ER IST AUFGEKLÄRT. EIN AUFGEKLÄRTER HERR. / DER EDLE THOAS. / ER IST EIN GUTER MENSCH GEWORDEN, EDEL / NICHTWAHR SEI DER MENSCH HILFREICH UND GUT." (16) Comme chez Goethe, l'impulsion de l'"Aufklärung" vient de la Grèce occidentale. En outre, Iphigénie est décrite comme une "Reflexionsfigur"⁴⁷³, qui n'agit pas mais réfléchit et commente ses actions et celles des autres.

L'allusion à Goethe est explicite dans la deuxième partie⁴⁷⁴ : "DEIN WORT IN GOETHES OHR" (18); "GOETHES BRAUT." (22) Le dialogue central entre Goethe et Braun se réfère d'une part à l'idéal humaniste de la "Weimarer Klassik" et d'autre part à la réception des classiques dans la DDR⁴⁷⁵. À ce propos, appeler Iphigénie la fiancée de Goethe ("GOETHES BRAUT") est un moyen ironique pour se moquer de la DDR qui s'approprie l'héritage de la "Weimarer Klassik". Ainsi, l'utopie de la DDR est mise en question avant même celle de Goethe : "Keineswegs aber stellt Brauns Iphigenie allein das Humanitätsprojekt der Weimarer Klassik in Frage, vielmehr markiert diese einen entscheidenden Bezugspunkt der DDR-Kulturpolitik, die das sozialistische Gesellschaftsmodell in dieser Tradition verankert sah."⁴⁷⁶

La grande différence entre les textes de Goethe et de Braun se situe au niveau de la figure d'Iphigénie. Dans la pièce de Goethe, fortement influencée par la pensée humaniste de l'époque, le projet d'Iphigénie est lié au concept de progrès, non seulement par rapport à l'individu, mais aussi par rapport à la société⁴⁷⁷. Au niveau de l'individu, il s'agit de son

⁴⁷² C. HERMANN, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁴⁷³ K. WEDER, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁷⁴ Parfois, on trouve aussi une référence à Euripide, comme le motif du meurtre de l'enfant.

⁴⁷⁵ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁷⁶ K. WEDER, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁷⁷ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 93.

émancipation et de son autonomie. En ce qui concerne la société, le projet de la jeune fille est une nouvelle société exempte d'autoritarisme, de violence et de sacrifices humains. En d'autres termes, l'humanité doit vaincre la barbarie. Cet esprit optimiste est absent chez Braun : "An die Stelle eines idealistischen Humanitätsprojekts tritt die Erkenntnis, daß die bestehenden gesellschaftlichen und zivilisatorischen Verhältnisse, kapitalistische Gesellschaft und technische Zivilisation, Formen der Barbarei sind ; (...) an die Stelle eines Emanzipationskonzepts , das auf das Autonomie-Ideal des bürgerlichen Individuum zielt, tritt die Einsicht in das Scheitern des Autonomiestrebens und in die Fortsetzung des fremdbestimmten Lebens."⁴⁷⁸ Il n'y a aucun espoir de progrès, ni pour l'individu, ni pour la société. Tandis que dans la version de Goethe, la jeune fille est responsable de sa liberté (elle réussit à s'émanciper en suivant ses idéaux d'autonomie et d'humanité), chez Braun, elle n'a aucune part à sa liberté (elle est le résultat d'une négociation entre Thoas, Oreste et Pylade).

Braun met en avant la désillusion de l'utopie classique⁴⁷⁹. La virtuosité verbale de la jeune fille dans la version goethéenne se transforme en mutisme; l'utopie humaniste de la "Weimarer Klassik" s'oppose à l'échec de l'utopie socialiste. L'influence d'Iphigénie chez Goethe s'oppose à sa passivité chez Braun. Elle n'est plus l'auteur d'une issue pacifique remportée par son éloquence. Ses silences manquent de potentiel communicatif efficace : "Dem geglückten Dialog in Goethes Iphigenie steht der zerstörte Dialog bei Braun gegenüber."⁴⁸⁰ Le tournant de la version de Goethe semble impossible.

La pièce de Goethe, qui met en scène une Iphigénie icône de l'humanité, est doublement une œuvre d'un tournant⁴⁸¹. D'abord, par rapport aux modèles littéraires (Goethe introduit une nouvelle version humaniste du mythe), et ensuite par le tournant de la société initié par Iphigénie en Tauride. Cette double notion acquiert une nouvelle signification chez Braun. Du point de vue littéraire, notre auteur dénonce le tournant de Goethe dont l'utopie est éloignée de la réalité. Et du point de vue de la société, la pièce de Braun se rapporte à un tournant provoqué par la rencontre de deux mondes ("Das ist sehr lustig (...) daß die Welt obendrein aus zwei Hälften besteht"), comme dans le modèle goethéen, mais concrétisé et projeté à l'époque du Tournant et de la réunification allemande. Cependant, contrairement à Goethe, Braun, influencé

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ C. HERMANN, *op. cit.*, pp. 112-113.

⁴⁸⁰ K. WEDER, *op. cit.*, p. 249.

⁴⁸¹ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 113.

par les événements entre 1989 et 1992, a perdu la foi en un réel tournant et doit constater l'annexion d'un système par un autre.

6.2. La dimension contemporaine

L'actualisation du mythe doit être étudiée sous deux aspects⁴⁸² : d'un côté, la thématization du Tournant et de la réunification de l'Allemagne, et de l'autre, la dimension globale du texte.

En ce qui concerne le premier point, certains éléments semblent en effet introduire un rapport étroit entre le mythe et les événements contemporains car on trouve des allusions à la fin de la DDR et à la critique du capitalisme⁴⁸³. Derrière le mythe se cache une allégorie politique. À travers l'histoire de la famille des Atrides se réfléchit l'histoire de l'Allemagne et la rencontre entre le frère et la sœur symbolise l'unification de l'Est et de l'Ouest.

La Tauride fait penser à un endroit de l'URSS. Les indices de cette hypothèse sont nombreux : le Rideau de fer ("Eiserner Vorhang"), les côtes cyrilliques ("kyrillische Küste"), le Kremlin ("Kreml") et la place Rouge de Moscou ("auf dem roten Platz"). Le moment de la libération d'Iphigénie correspond au Tournant, et la libération du rôle de prêtresse à la libération des intellectuels du parti socialiste⁴⁸⁴. Les Grecs, quant à eux, incarnent les "Fluchthelfer" de l'ancienne "Bundesrepublik" et les allemands capitalistes de la BRD. Thoas, dont le portrait évoque Staline et Gorbatchev, est le chef de l'empire socialiste de la Tauride. Tout porte à corroborer la thèse de K. Weder : "(...) die Überblendung der historischen Konstellation von 1989 mit Mythologie in Brauns Text (fordert) gerade eine *Engführung* von Mythos und Geschichte heraus."⁴⁸⁵

Par la reprise du mythe, Braun commente la situation de la DDR après la réunification allemande. Le destin d'Iphigénie symbolise celui de la DDR après 1990⁴⁸⁶. La DDR, comme la jeune fille, est victime des événements et n'a aucun espoir de salut. Thoas, en abandonnant la jeune fille à Oreste et Pylade, fait écho à Gorbatchev qui laisse la DDR à l'Ouest. Mais dans

⁴⁸² *Id.*, p. 114.

⁴⁸³ *Id.*, p. 115.

⁴⁸⁴ W. GRAUERT, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁸⁵ K. WEDER, *op. cit.*, p. 242.

⁴⁸⁶ S. MATUSCHEK, *op. cit.*, p. 182.

le mythe, l'exil à l'Est suscite la nostalgie de l'Ouest. Chez Braun, c'est le contraire : la Tauride est le pays de l'espoir.

Le mutisme d'Iphigénie fait allusion à la léthargie, le silence et la désillusion de tous ceux qui ont cru à l'idée du socialisme et ont été déçus⁴⁸⁷. À travers ce personnage, on peut déceler les propres déceptions de l'auteur. Sa critique de l'évolution de la DDR se retrouve dans deux expressions citées d'après des chansons socialistes⁴⁸⁸ : "DEM ABENDBROT ENTGEGEN" et "SEIT AN SEIT." (7) "SEIT AN SEIT" fait référence à la chanson "Wann wir schreiten Seit an Seit" qui date de la première guerre mondiale. Elle fut chantée par les jeunes travailleurs pour marquer leur opposition à la guerre. "DEM ABENDBROT ENTGEGEN" renvoie à la première chanson du mouvement des jeunes travailleurs : "Dem Morgenrot entgegen"⁴⁸⁹. Le fait d'avoir changé "Morgen" en "Abend" et "Rot" en "Brot" montre la mauvaise direction que prend la DDR. Braun a perdu l'optimisme qui se dégage de ces chansons.

Iphigénie se rend compte que l'occasion d'introduire un réel tournant a été gâchée. Du socialisme, on passe au capitalisme. Pour la jeune fille, comme pour Braun, le capitalisme n'est pas une alternative au socialisme. Il ne permet pas de résoudre les problèmes de la société. C'est pourquoi, lorsque Thoas adopte le modèle de pensée capitaliste, Iphigénie le blâme : "Das neue Denken / In seinem alten Kopf, mein alter Text / An dem ich würgte, den ich kotzte, schrie / (...) Der Kinderglaube an die heile Welt." (16-17) En revanche, Oreste et Pylade jugent cette conversion de façon positive : "ER IST AUFGEKLÄRT. EIN AUFGEKLÄRTER HERR. / DER EDLE THOAS. / ER IST EIN GUTER MENSCH GEWORDEN, EDEL (...)." (16)

Dans cette société capitaliste incarnée par Oreste et Pylade ("GESCHAFFEN / ZUM HANDELN IST DER MENSCH. / ZUMAL DER GRIECHE / EIN GRIECHE BIN ICH VOM GESCHLECHT DER HÄNDLER"), Iphigénie comprend que sa liberté est le fruit d'un échange commercial. Aussi bien la société que la liberté sont basées sur le commerce : "Ein Menschenhandel. Oder Warenhandel / Worum handelt es sich. Um ein Geschäft." (18)

⁴⁸⁷ C. HERMANN, *op. cit.*, pp. 117-118.

⁴⁸⁸ A. VISSER, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁸⁹ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 138.

Dans *Iphigénie in Freiheit*, Braun fait une critique virulente de la Perestroïka de Gorbatchev⁴⁹⁰. Après la menace de la guerre froide, une paix mondiale semble possible. Pourtant, très vite cette lueur d'espoir est assombrie à cause de la globalisation et de l'exploitation du tiers-monde par les nations industrielles. Dans le texte, les victimes de cette globalisation sont les Scythes, le peuple de Thoas : "MEIN HUNGERVOLK SAMMELT SICH IN DER STEPPE / ZUM HUNGERMARSCH IN EURE METROPOLEN (...)." (24) La richesse de l'Ouest se construit sur l'exploitation des pauvres. Quant à la migration des Scythes vers les pays occidentaux capitalistes, elle prophétise la migration des réfugiés, des demandeurs d'asile... qui sont confrontés au néofascisme et à la xénophobie dans les années 90 en Allemagne⁴⁹¹. Le néonazisme est implicite dans les exclamations suivantes : "HELLAS HELLAS HELLAS!" (19); "HELLAS HELLAS HELLAS! Heim ins Reich." (20) Au-delà de la Grèce, c'est l'Allemagne qui est sous-entendue.

Après la "Wende", la possibilité d'un réel tournant semble compromise. Braun est directement confronté à la politique soi-disant pacifique de l'Ouest. Il est en effet témoin de plusieurs guerres, dans lesquelles les troupes de l'Otan s'engagent militairement sans prendre modèle sur l'Iphigénie humaniste de Goethe...⁴⁹² L'accroissement général de la violence au début des années 90 prouve que le monde est bien loin d'être pacifique. À nouveau, les enfants sont sacrifiés.

Le texte ne traite pas seulement de l'histoire de l'Allemagne au XX^{ème} siècle comme les endroits cités le laissent penser : la Grèce, la Tauride, Apolda, Ravensbrück, les côtes cyrilliques, le Kremlin et la Corée⁴⁹³. Ni d'ailleurs du Tournant et des événements après la chute du mur, bien qu'on trouve le mot clé "WENDE" (20)⁴⁹⁴. Car ce tournant est une hypostase historique d'une tragicomédie qui se répète inlassablement. L'échec de l'utopie socialiste n'est qu'un cas unique dans la liste des utopies qui sont mortes au cours de l'Histoire⁴⁹⁵. Le temps de l'œuvre, qui est réduit au "Nachwendezeit", s'élargit pour englober l'Histoire universelle : "Der Zeitraum des Textes, der exemplarisch die Menschheitsgeschichte umfaßt, um sie am Ende ins Kosmische zu projizieren und sie zu transzendieren, wird dabei auf die

⁴⁹⁰ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁹¹ *Id.*, p. 119.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ L. C. PETRESCU, *op. cit.*, p. 360.

⁴⁹⁴ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁹⁵ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 120.

“Nachwendezeit” reduziert, die V. Braun nur als Hypostase eines ewig sich wiederholenden historischen Musters schildert.”⁴⁹⁶

La dimension globale est évoquée dans le deuxième chapitre par trois lieux ⁴⁹⁷ : “HIER IST APOLDA. / TAURIS. / KOREA.” (22) En mettant sur le même pied Apolda (qui faisait partie de l’ancienne Allemagne de l’Est), la Tauride et la Corée, l’auteur unit les quatre scènes en une composition générale qui traite de questions universelles. Apolda symbolise le meurtre de la Terre-Mère, qui correspond au matricide mythologique évoqué dans *Im Spiegelzelt*. D’ailleurs, la folie d’Oreste n’est pas due à la mort de Clytemnestre mais au meurtre de la Terre-Mère : “Er hat die Fallsucht seit dem Mord an Mutter Erde.” (18) Ce thème important de la destruction de l’environnement est repris dans *Antikensaal*. La Corée évoque la guerre civile et, du point de vue mythologique, la lutte entre Étéocle et Polynice, sous-jacente dans l’histoire d’Antigone à laquelle fait allusion *Geländespiel* : “Hier kannst du ihn nicht begraben, Kleine, bei den Bodenpreisen.” (27) La Tauride, enfin, représente le lieu où l’utopie humaniste est rejetée.

Cette nouvelle perspective du mythe rejoint la thèse de I. Crăciun d’un *theatrum mundi*. D’une époque à l’autre varient les costumes des acteurs, mais l’essence de la tragicomédie reste la même car l’injustice ne meurt pas. Seuls les masques derrière lesquels elle se cache prennent une nouvelle forme.

Dans *Iphigenie in Freiheit*, la reprise de la mythologie a pour objectif de mettre en lumière cette injustice qui est l’essence de l’Histoire de l’Humanité. En partant de l’individu jusqu’à la planète en passant par le peuple, on peut la hiérarchiser⁴⁹⁸. La soumission d’Iphigénie, d’abord à Thoas, ensuite à Oreste, constitue la première étape de l’injustice, celle subie par l’individu. La deuxième, annoncée dans *Spiegelzelt* par l’évocation indirecte à Che Guevara, est l’exploitation de la main-d’oeuvre dans le tiers-monde : “und in den Wellblechbaracken / Verfault das Arbeitsvieh im Maul den Knebe.” (21) Enfin, l’exploitation de la Terre-Mère par l’homme représente la troisième étape dans cette gradation : “kahle Bäume / Und Lethe unser Flübchen stinkt zum Himmel (...).” (21)

⁴⁹⁶ I. CRACIUN, *op. cit.*, pp. 125-126.

⁴⁹⁷ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁹⁸ I. CRACIUN, *op. cit.*, p. 175.

Le fil rouge que Braun identifie à travers l’histoire des Atrides, mais également de l’Allemagne et de l’Humanité, est l’injustice et la violence : “es besitzt zeitlich und räumlich weltumspannende Dimensionen, deren gemeinsamen Nenner (...) die Gewalt (ist).”⁴⁹⁹ L’exploitation de la nature et de la main-d’oeuvre dans le tiers-monde, l’abus de la femme et sa dégradation à un simple objet, le cynisme de la liberté qui se révèle être un esclavage, le refoulement du passé et du meurtre de masse sont les facettes d’un même phénomène : la violence. La réponse passive à cette violence, selon Braun, est l’exil. L’exil de l’homme et l’exil de la nature qui disparaît.

Face à cette sombre réalité, l’auteur a deux possibilités. Soit, il tait ces vérités, à l’image de la tradition littéraire (“HILFREICHE KUNST”), et idéalise l’Homme. Soit, il dénonce cette réalité et la culpabilité de l’Homme, critique l’utopie et rejette la tradition comme “EDELMÜLL”.

⁴⁹⁹ *Id.*, p. 188.

Conclusion

Le paradoxe du mythe est d'être à la fois constant par son noyau narratif et variable par ses réinterprétations⁵⁰⁰. Cette nature le rend vivant. Rainer Werner Fassbinder, Jochen Berg et Volker Braun, en s'appropriant au XX^{ème} siècle le mythe d'Iphigénie en Tauride, illustrent la réactualisation permanente des mythes et mettent l'accent sur l'importance du "Reaktionsmoment".

Le contexte historique d'écriture est le moteur fondamental pour ces trois auteurs. La pièce de Fassbinder fait explicitement référence aux mouvements de 1968 (Pylade et Oreste incarnent l'anticonformisme des étudiants) et aux actions terroristes contre la politique (les incendies des centres commerciaux, le procès contre "les communistes", la visite du shah à Berlin). Chez Berg, la fracture entre les deux mondes que sont la Grèce et la Tauride illustre la séparation entre l'Allemagne de l'Ouest et l'Allemagne de l'Est. Derrière l'isolement de l'île de la Tauride se cache la DDR. Braun, quant à lui, thématise le Tournant et la réunification de l'Allemagne. Ce "Nachwendezeit" est marqué par la désillusion suite à l'échec du socialisme. Le rapport entre ces trois œuvres et l'époque qui les voit naître est immédiat.

Si la réalité est différente pour nos trois auteurs, la même volonté se manifeste cependant dans leurs transformations du mythe. Leur premier point commun est l'attitude critique qu'ils adoptent face au classicisme de la "Weimarer Klassik" et à la tradition littéraire. Cela explique leur distanciation à l'égard du texte source, l'*Iphigenie auf Tauris* de Goethe. Ils polémiquent contre la version canonique et les idéaux d'humanisme et de liberté qui s'en dégagent.

L'écart le plus significatif par rapport à Goethe se situe dans la désidéologisation et la désacralisation d'Iphigénie. Fassbinder, Berg et Braun dressent tous les trois un portrait similaire d'Iphigénie. La jeune fille n'est plus caractérisée par sa vérité, sa pureté, son éloquence et sa capacité à influencer Thoas, mais par sa passivité ("Passivität"), son silence ("Sprachlosigkeit"), son manque d'autonomie et son incapacité à agir⁵⁰¹. Loin de représenter l'Humanité, Iphigénie, chez Braun, est même coupable de commettre des sacrifices humains.

⁵⁰⁰ H. BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, p. 40.

⁵⁰¹ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 121.

Dans la version de Fassbinder, la cage dans laquelle Iphigénie est prisonnière de Thoas symbolise la passivité de la jeune fille. Contrairement à sa prédécesseure, elle prend très peu la parole et n'a aucun impact sur la fin de l'histoire. La pièce se termine par le jugement des deux Grecs et leur emprisonnement. Cette incapacité à agir se retrouve chez Berg. La jeune fille ne parvient pas à convaincre Thoas d'abandonner la loi ancestrale. L'intrigue est résolue grâce à l'intervention du peuple. Chez Braun, Iphigénie devient une marchandise, un objet de commerce muet entre Thoas et les Grecs. Elle est impuissante face à la violence qui semble être l'essence de l'Histoire (la fin de la scène s'achève sur la mort d'une mère et de son enfant). La passivité de la jeune fille et son incapacité à agir se manifestent par son manque de virtuosité verbale. Iphigénie n'est plus en mesure de résoudre les conflits par son pacifisme, elle n'incarne plus l'Humanité.

Outre ces caractéristiques, les transformations du XX^{ème} siècle intègrent un nouvel élément : la sexualisation du personnage d'Iphigénie⁵⁰². Chez Fassbinder, elle n'est plus la prêtresse d'Artémis mais l'esclave sexuelle de Thoas; chez Berg, elle passe ses nuits avec Thoas pour empêcher les sacrifices humains mais aussi pour satisfaire ses désirs sexuels; enfin, chez Braun, elle se prostitue dans un monde où règnent la publicité, la consommation et les capitaux. Par cette sexualisation, Iphigénie perd sa capacité à susciter le bien et à provoquer des changements.

Une autre différence par rapport à Goethe se situe dans la relation entre les hommes et les dieux⁵⁰³. Chez Goethe, Iphigénie croit en la bonté et la bienveillance des dieux. Elle n'imagine pas qu'ils puissent exiger d'elle des sacrifices humains ou des mensonges et décide donc de dire la vérité à Thoas. Son idée des dieux lui permet de surmonter son manque d'autonomie ("Fremdbestimmung") vis-à-vis de l'ordre divin et de Thoas. À l'inverse, dans les trois œuvres étudiées, les dieux sont purement et simplement niés ("die götter haben wir verlassen"). Cette absence des dieux rend l'hétéronomie inéluctable. Alors que l'Iphigénie de Goethe gagne son autonomie, celle du XX^{ème} siècle est soumise à Thoas et aux Grecs. Elle a perdu la liberté acquise par sa prédécesseure.

⁵⁰² *Id.*, pp. 121-122.

⁵⁰³ *Id.*, p. 122.

Enfin, les valeurs de la “Weimarer Klassik” sont inexistantes dans les passages finaux⁵⁰⁴. Chez Fassbinder, on assiste à une audience d’un tribunal où Thoas, en tant que représentant d’un État répressif, juge les accusés qui font partie de l’opposition. Si Thoas se montrait magnanime dans la version classique, il impose maintenant le silence à ses opposants par la violence et l’emprisonnement. Chez Braun, Thoas, après avoir dit adieu aux Grecs (“LEBT WOHL”), revient sur sa parole et leur interdit de partir (“BLEIBT STEHN, GRIECHEN. KEINER VERLÄSST DEN RAUM”). Le meurtre à la fin de ce chapitre symbolise le commencement d’un nouveau cycle de violence et montre la persistance de la malédiction qui pèse sur les Atrides. Berg, quant à lui, choisit une issue réconciliatrice. Cependant, à la différence de Goethe, ce n’est plus Iphigénie mais le peuple qui en est à l’origine. Un glissement s’opère donc de l’individualité à la collectivité. Berg ne croit plus que le bien sommeille en l’homme. Face aux atrocités du XX^{ème} siècle, l’utopie goethéenne reste une illusion.

Outre la référence et la distanciation par rapport à Goethe, les trois écrivains partagent un autre point commun : la critique de la civilisation (“Zivilisationskritik”). En attribuant au mythe une dimension politique, ils dénoncent la société contemporaine.

Dans sa version du mythe, Fassbinder s’élève contre le régime de la BRD, le capitalisme et le conservatisme. Oreste et Pylade, dont l’attitude est provocante (ils boivent et fument des stupéfiants sur scène, affichent leur homosexualité, Oreste parle dans son dialecte bavarois), sont les prototypes des étudiants révolutionnaires qui manifestent contre l’autorité et la politique. Ils symbolisent aussi les intellectuels de gauche (plusieurs références à Mao et Erika Runge émaillent d’ailleurs la pièce). L’auteur, anticonformiste et anarchiste, se cache incontestablement derrière cette attitude rebelle.

Même si Berg plonge sa pièce dans une ambiance antique, il critique le régime de la DDR. L’auteur s’élève contre l’isolement de l’île de la Tauride qui fait allusion à l’Allemagne de l’Est. Les habitants, comme les allemands de l’Est, sont fermés au monde extérieur. À la fin de la pièce, le peuple convainc Thoas de ne pas rétablir les sacrifices humains et mène ainsi le souverain sur la voie de l’absolutisme éclairé. En rapportant le mythe à l’époque contemporaine, il paraît évident que Berg appelle les dirigeants de la DDR à écouter leur peuple.

⁵⁰⁴ *Id.*, p. 123.

Chez Braun, la “Zivilisationskritik” prend une nouvelle direction. D’une part, l’auteur condamne le meurtre de la Nature par l’Homme moderne (illustré par le matricide mythologique dans *Spiegelzelt*) via l’industrialisation et la technologie (que Braun critique dans *Antikensaal*). D’autre part, il s’attaque au capitalisme et à la société de consommation qui permettent à Thoas de vendre Iphigénie aux Grecs (*Iphigenie in Freiheit*) et qui tolèrent la construction d’un supermarché sur un ancien camp de concentration (*Geländespiel*). Dans la deuxième scène, Braun critique aussi la réunification de l’Allemagne et l’échec de l’utopie socialiste en laquelle il croyait. Le destin d’Iphigénie symbolise celui de la DDR et des intellectuels de gauche, déçus par la perte de leurs idéaux, tout comme Braun. En outre, l’auteur donne une dimension globale à son œuvre en dénonçant la violence, la destruction et l’injustice qui semblent indissociables de l’Histoire et de l’Homme (Braun arrive à cette conclusion en interrogeant les œuvres de Lessing, Büchner et Brecht). La mort, présente tout au long de l’œuvre et à la fin du deuxième et du dernier chapitre (“ein Kinderleib”), montre ce pessimisme.

Au niveau de la forme, l’attitude polémique des auteurs se traduit par l’absence de dialogues et la rupture avec les règles et les conventions littéraires. Nos écrivains s’intègrent dans un processus de réflexion sur la langue qui se développe au XX^{ème} siècle et qui expérimente les possibilités et les ressources du langage : “Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts denken zunehmend über die Spielregeln, Möglichkeiten und Grenzen der Sprache nach, sie problematisieren die Selbstverständlichkeit des Sprachgebrauchs und fragen nach der Relation von Sprache und außersprachlicher Wirklichkeit, sie diskutieren den Verschleiß der sprachlichen Ausdrucksmittel und beginnen mit dem Material der Sprache zu experimentieren. Die Reflexionen über Sprache führen zu einer zunehmenden Sprachskepsis.”⁵⁰⁵

Ce qui relie Fassbinder, Berg et Braun dans leur écriture, c’est l’intertextualité. Ils citent tous les trois Goethe, explicitement ou non (“So geht”, “Lebt wohl”, “Das Land der Griechen mit der Seele suchend”, “GOETHES BRAUT”, “GOETHES OHR”...), mais aussi d’autres auteurs (Brecht, Büchner, Lessing, Mao Tse-Tung, H. Müller, Erika Runge...). La forme de leur texte est également significative. Fassbinder écrit dans différentes langues et fait intervenir plusieurs personnes en même temps. Berg écrit sans majuscules, et Braun mêle les genres tout en alternant minuscules et majuscules.

⁵⁰⁵ K. WEDER, *op. cit.*, p. 357.

La rupture des conventions formelles s'explique par le contexte bouleversant du XX^{ème} siècle, les trois réactualisations du mythe s'inscrivant dans une époque où la civilisation est menacée et est mise en question⁵⁰⁶. L'Iphigénie de Goethe comme icône de l'Humanité est détruite. Devant les événements historiques, politiques et sociaux, les transformations du mythe deviennent de virulentes critiques de la civilisation. Le mythe rejoint l'Histoire...

⁵⁰⁶ C. HERMANN, *op. cit.*, p. 125.

Bibliographie

Ouvrages généraux

- H. BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.
- M. BRAUNECK, *Theaterlexicon*, vol. 1, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 2007.
- H. CANCIK et H. SCHNEIDER, *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1996-2003.
- C. DAREMBERG et E. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, vol. 3, Paris, Hachette, 1899.
- W. EMMERICH, *Die kleine Literaturgeschichte der DDR*, Darmstadt, Luchterhand, 1981.
- E. FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur : ein Lexicon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1983.
- M. FUHRMANN, *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München, Wilhelm Fink, 1971.
- H. J. GEERDTS, *Literatur der DDR in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, Kröner, 1972.
- R. GRAVES, *The Greek Myths*, London, Penguin, 1955.
- B. HAAS, *Theater der Wende. Wendetheater*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- C. HASCHE, T. SCHÖLLING und J. FIEBACH, *Theater in der DDR*, Berlin, Henschel, 1994.
- W. HUNTEMANN, *Engagierte Literatur in Wendezeiten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.
- M. MOOG-GRÜNEWALD, *Mythenrezeption : die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2008.
- M. OPITZ, M. HOFMANN und J. KANNING, *Metzler Lexikon. DDR-Literatur*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 2009.
- M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1954.
- L. PRELLER, *Die griechische Mythologie*, vol. 3, Berlin, Weidmann, 1921.
- U. PROFITLICH, *Dramatik der DDR*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.
- K. ROTHMANN, *Deutschsprachige Schriftsteller seit 1945 in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, Reclam, 1985.
- J. SCHARFSCHWERDT, *Literatur und Literaturwissenschaft in der DDR : eine historisch-kritische Einführung*, Stuttgart, Kohlhammer, 1982.
- E. SCHÜTZ, J. VOGT und K. W. BAUER, *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, vol. 3., Opladen, Westdeutscher Verlag, 1980.

- T. ZIOLKOWSKI, *Mythologisierte Gegenwart : deutsches Erleben seit 1933 in antikem Gewand*, München, Wilhelm Fink, 2008.

Éditions et traductions

- R. BALADIE, *Strabon. Géographie*, vol. 4, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

- J. BERG, *Tetralogie*, Düsseldorf, Edition Vogelmann, 1985.

- D. BORCHMEYER und P. HUBER, *Goethe. Klassische Dramen*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2008.

- V. BRAUN, *Iphigénie in Freiheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

- J.-C. CARRIERE et B. MASSONIE, *La Bibliothèque d'Apollodore*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

- M. CASEVITZ, *Pausanias. Description de la Grèce*, vol. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

- M. DAVIES, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.

- R. W. FASSBINDER, *Antiteater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986.

- J. G. FRAZER, *Apollodorus. The Library*, vol. 2, London, Heinemann, 1946.

- P. GRAPPIN, *Goethe. Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1988 (Bibliothèque de la Pléiade).

- W. H. S. JONES, *Pausanias. Description of Greece*, London, Heinemann, 1961-1965.

- F. JOUAN, *Euripide. Iphigénie à Aulis*, vol. 7, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

- P.-E. LEGRAND, *Hérodote. Histoires*, vol. 4, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

- L. PARMENTIER, *Euripide*, vol. 4, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

- A. PUECH, *Pindare. Pythiques*, vol. 2, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

- A. THOMPSON and N. TAYLOR, *Hamlet*, London, Arden Shakespeare, 2006.

- F. VIAN, *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, vol. 5, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

Monographies spécialisées

- T. W. ADORNO, *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

- D. BARNETT, *Rainer Werner Fassbinder – Theater als Provokation*, Leipzig, Henschel, 2012.

- J. BILLINGS, *Genealogy of the Tragic : Greek Tragedy and German Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

- C. A. COSTABILE-HEMING, *Intertextual exile. Volker Braun's dramatic re-vision of GDR society*, Hildesheim, Olms, 1997.

- J.-M. GLICKSOHN, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris, PUF, 1985.

- I. CRACIUN, *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen, Niemeyer, 2000.
- F. T. GRUB, *'Wende' und 'Einheit' im Spiegel der deutschsprachigen Literatur*, vol. 1, Berlin, Walter de Gruyter, 2003.
- K. HAMBURGER, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren, antik und modern*, Stuttgart, Kohlhammer, 1962.
- C. HERMANN, *Iphigenie. Metamorphosen eines Mythos im 20. Jahrhundert*, München, M-Press, 2005.
- W. HINDERER, *Interpretationen. Goethes Dramen*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1992.
- F. JOUAN, *Euripide et les légendes des chants cypriens*, Paris, Les Belles Lettres, 1966.
- R. JUCKER, *Volker Braun*, Cardiff, University of Wales Press, 1995.
- R. JUCKER, *Was werden wir die Freiheit nennen? Volker Brauns Texte als Zeitkritik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- S. MATUSCHEK, *Mythos Iphigenie. Texte von Aischylos bis Volker Braun*, Leipzig, Reclam, 2006.
- H.-P. PREUSSER, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schulz und Volker Braun*, Köln, Böhlau, 2000.
- D. RAEBURN and O. THOMAS, *The Agamemnon of Aeschylus : a commentary for students*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- W. RASCH, *Goethes Iphigenie auf Tauris als Drama der Autonomie*, München, Beck, 1979.
- A. RIVIER, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Paris, de Boccard, 1975.
- J. ROSELLINI, *Volker Braun*, München, Beck, 1983.
- H. SCHEPERS, *Volker Braun. Leben und Schreiben in der DDR*, Halle Saale, Mitteldeutscher Verlag, 2015.
- J. SCHMIDT, *Metamorphosen der Antike in Goethes Werk*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 2002.
- W. SCHMID et O. STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, vol. 3, München, Beck, 1961.
- H. SPAICH, *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk*, Weinheim, Beltz, 1992.
- C. B. THOMSEN, *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies*, Hamburg, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 1993.
- M. TÖTEBERG, *Rainer Werner Fassbinder*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.

- W. WENDE, *Goethe-Parodien : Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers*, Stuttgart, M & P, 1995.

Articles

- K.-H. ASSENMACHER, "Das engagierte Theater Rainer Werner Fassbinders", dans G. C. RUMP, *Sprachnetze : Studien zur literarischen Sprachverwendung*, Hildesheim, Olms, 1976, pp. 1-85.

- G.-J. BERENDSE, "Die Überlebensfigur Sächsische Dichterschule", *German Life and Letters*, vol. 63, 2010, pp. 280-294.

- K. BOTHE, "Schreiben im Niemandsland : Beobachtungen zum Schreibprozeß Volker Brauns", *Weimarer Beiträge*, vol. 46, 2000, pp. 430-453.

- J. O. BRENDEL, "Iphigenie auf Tauris – Euripides und Goethe", *Antike und Abendland*, vol. 27, 1981, pp. 52-97.

- D. BORCHMEYER, "Johann Wolfgang von Goethe : Iphigenie auf Tauris", dans H. MÜLLER-MICHAELS, *Deutsche Dramen : Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, vol. 1, Königstein, Athenäum, 1981, pp. 52-86.

- D. BORCHMEYER, "Iphigenien : Goethe und die Tradition eines Mythos", *Goethe-Jahrbuch*, vol. 126, 2009, pp. 40-51.

- C. COSENTINO, "Ostdeutsche Autoren Mitte der neunziger Jahre : Volker Braun, Brigitte Burmeister und Reinhard Jirgl", *The Germanic Review*, 1996, pp. 177-194.

- A. P. COTTRELL, "On Speaking the Good : Goethe's *Iphigenie* as 'Moralisches Urphanomen'", *Modern Language Quarterly*, vol. 41, 1980, pp. 162-180.

- F. DIECKMANN, "Ein deutscher Dichter aus Dresden", *Sinn und Form*, vol. 5, 2001, pp. 683-690.

- W. EMMERICH, "Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur", dans H. L. ARNOLD und F. MEYER-GOSAU, *Literatur in der DDR : Rückblicke*, München, Text und Kritik, 1991, pp. 232-245.

- T. ERB, "Bemerkungen zum humanen Gehalt der Taurischen Iphigenie", dans W. HOFFMANN, *Die gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und für unsere Zeit*, 1973, pp. 155-160.

- G. von ESSEN, "Auf den Hacken / Dreht sich die Geschichte um. Volker Brauns Wende-Imaginationen", dans W. HUNTEMANN, M. KLENTAK-ZABLOCKA, F. LAMPART und T.

SCHMIDT, *Engagierte Literatur in Wendezeiten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, pp. 117-132.

- H. FLASHAR, "Die Antike im Theater und Musiktheater der Gegenwart", dans W. LUDWIG, *Die Antike in der europäischen Gegenwart*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1993, pp. 125-133.

- M.-L. FREYBURGER-GALLAND, "Le sacrifice d'Iphigénie : métamorphose d'un mythe", dans P. SCHNYDER, *Métamorphoses du mythe : réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Paris, Orizons, 2008, pp. 379-391.

- W. FRICK, "Die Schlächterin und der Tyrann : Gewalt und Aufklärung in europäischen Iphigenie-Dramen des 18. Jahrhunderts", *Goethe-Jahrbuch*, vol. 118, 2001, pp. 126-141.

- H. GOCKEL, "Iphigenie und der Mythos", *Revista de Filología Alemana*, vol. 7, 1999, pp. 73-87.

- F. GRAF, "Das Götterbild aus dem Taurerland", *Antike Welt*, vol. 4, 1979, pp. 33-41.

- W. GRAUERT, "Furor melancholicus auf wüstem Planum; Oder, Abschied von der Präzeptorrolle : Zu Volker Brauns szenischem Text *Iphigenie in Freiheit*", *German Quarterly*, vol. 67 (1), 1994, pp. 86-112.

- U. GRÜTZNER, "Dimensionen der Freiheit : zu Volker Brauns Text *Iphigenie in Freiheit*", dans H. SCHOLZ, S. MERKEL, U. GRÜTZNER, U. HEISING, M. SCHULZ und R. SONDERMANN, *ZeitStimmen : Betrachtungen zur Wende-Literatur*, Berlin, Trafo Verlag, 2000, pp. 181-203.

- A. O. HULTON, "Euripides and the Iphigenia legend", *Mnemosyne*, vol. 15, 1962, pp. 364-368.

- L. KAHIL, "Le sacrifice d'Iphigénie", *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité*, vol. 103, 1991, pp. 183-196.

- U. KLINGMANN, "Arbeit am Mythos : Goethes Iphigenie auf Tauris", *German Quarterly*, vol. 68 (1), 1995, pp. 19-31.

- O. KRAMER, "*Es spricht kein Gott; es spricht dein eignes Herz*. Kommunikative Autonomie und rhetorische Typologie in Goethes *Iphigenie*", *Jahrbuch Rhetorik*, vol. 33 (1), 2014, pp. 114-130.

- B. LANGNER, "Salto postmortale : Sechzehn Thesen über die verspäteten Klassiker der DDR-Literatur : Christa Wolf und Volker Braun", *Text und Kritik : Zeitschrift für Literatur*, 2000, pp. 48-61.

- K. LEEDER, "'Nachleben' : Volker Braun and the Death and Afterlife of the GDR", *German Life and Letters*, vol. 63 (3), 2010, pp. 265-279.

- K. LEEDER, "‘After the Massacre of Illusions’ : Specters of the German Democratic Republic in the Work of Volker Braun", *New German Critique : An Interdisciplinary Journal of German Studies*, vol. 116, 2012, pp. 103-118.
- H. LLOYD-JONES, "Artemis and Iphigenia", *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 103, 1983, pp. 87-102.
- K. MATTHIESSEN, "Die Taurische *Iphigenie* bei Euripides, bei Goethe und anderswo", *Festschrift H.-D. Blume*, 2000, pp. 363-380.
- M. MEUSER, "Hätt’ ich nie geschrieben, um manch’ blasse Hoffnung wär ich reicher ! Der Verbleib der DDR-Dramatik nach 1989-90", dans S. KRAUSE et F. PARTZSCH, *Die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen. Zur Literatur in Deutschland und Mitteleuropa nach 1989-90*, Berlin, Frank & Timme, 2012, pp. 163-178.
- K.-J. MÜLLER, "Konstruierte Humanität : Zu Lessings *Nathan der Weise*, Goethes *Iphigenie auf Tauris* und Brechts *Die Maßnahme*", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. 45 (3), 1995, pp. 301-314.
- D. NIKOLAIDOU-BALTA, "Euripides' *Iphigenie bei den Tauriern*, Goethes *Iphigenie auf Tauris* : Die Umarbeitung eines Antiken Stoffes", dans P. PABISCH, *Mit Goethe Schule machen ?*, Berlin, Peter Lang, 2002, pp. 17-36.
- L. C. PETRESCU, "Spiel mit dem klassischen Erbe : Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit*", *Monatshefte*, vol. 104 (3), 2012, pp. 359-374.
- J. D. PRANDI, "Goethe's Iphigenia as Woman", *Germanic Review*, vol. 60 (1), 1985, pp. 23-31.
- H.-P. PREUSSER, "Die Iphigenien. Zur Metamorphose der ‘unerhörten Tat’", dans B. SEIDENSTICKER et M. VÖHLER, *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin, de Gruyter, 2002, pp. 19-43.
- J. H. REID, "Elektra, Iphigenie, Antigone : Volker Braun's Women and the Wende", dans E. BOA et J. WHARTON, *Women and the Wende : Social Effects and Cultural Reflections of the German Unification Process*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 189-199.
- V. RIEDEL, "Funktionen und Tendenzen der Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik", *Philologus*, vol. 127, 1983, pp. 112-134.
- V. RIEDEL, "Wandlungen des Antikebildes in der Literatur der DDR", *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 1 (2), 1994, pp. 105-116.
- R. ROHMER, "Klassizität und Realität in Goethes Frühweimarer Dramen (besonders *Iphigenie auf Tauris*)", *Goethe-Jahrbuch*, vol. 93, 1976, pp. 38-50.

- J. de ROMILLY, “À propos d’Iphigénie dans l’*Agamemnon* d’Eschyle”, *Illinois Classical Studies*, vol. 19, 1994, pp. 19-26.
- D. SCHLENSTEDT, “Durchgearbeitete Landschaften Volker Brauns”, dans E. IBSCH et F. van INGEN, *Literatur und politische Aktualität*, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 81-100.
- D. SCHLENSTEDT, “Empfang der Barbaren. Ein Motivfeld bei Volker Braun”, dans R. JUCKER, *Volker Braun in Perspective*, Amsterdam, Rodopi, 2004, pp. 37-54.
- L. SECHAN, “Le sacrifice d’Iphigénie”, *REG*, vol. 44, Paris, 1931, pp. 368-426.
- O. SEIDLIN, “Goethe’s *Iphigenia* and the Humane Ideal”, dans V. LANGE, *Goethe. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs (N. J.), Prentice-Hall, 1968, pp. 50-64.
- C. SIEGRIST, “Mythologie und antike Tragödie in der DDR”, dans H. FLASHAR, *Tragödie, Idee und Transformation*, Stuttgart, Teubner, 1997, pp. 348-366.
- M. SWALES, “‘Die neue Sitte’ and metaphors of secular existence : reflections on Goethe’s *Iphigenie*”, *The Modern Language Review*, vol 89 (4), 1994, pp. 902-905.
- I. TORRANCE, “Religion and Gender in Goethe’s *Iphigenie auf Tauris*”, *Helios*, vol. 34 (2), 2007, pp. 177-206.
- M. TÖTEBERG, “Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück. Zwischen Brecht und Artaud : Die experimentellen Theatertexte Fassbinders”, dans H. L. ARNOLD, *Rainer Werner Fassbinder*, München, Text und Kritik, 1989, pp. 20-34.
- A. VISSER, “Und so wie es bleibt ist es. Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit* : eine Dekonstruktion des deutschen Einigungsprozesses?”, dans E. IBSCH et F. van INGEN, *Literatur und politische Aktualität*, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 131-154.
- A. WIERLACHER, “Ent-fremdete Fremde : Goethes *Iphigenie auf Tauris* als Drama des Völkerrechts”, *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, vol. 102 (2), 1983, pp. 161-180.
- K. WEDER, “Geschichte als Mythos. Zu Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit*”, *Sprachkunst*, vol. 32, 2001, pp. 241-255.
- H.-G. WERNER, “Antinomien der Humanitätskonzeption in Goethes *Iphigenie*”, *Weimarer Beiträge : Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, vol. 14, 1968, pp. 361-384.
- M. WINKLER, “Iphigénie : l’antithèse de l’hellénique et du barbare et la sémantique du sacrifice humain chez Euripide, Racine et Goethe”, dans F. PRESCENDI, *Victimes au féminin*, Chêne-Bourg, Georg, 2011, pp. 167-177.
- C. WOLFF, “Euripides’*Iphigenia among the Taurians* : Aetiology, Ritual, and Myth”, *Classical Antiquity*, vol. 11 (2), 1992, pp. 308-334.

