



Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

2 | 2005

Varia

Résurrections princières de la tragédie grecque à la fin du règne de Louis XIV : l'*Électre* de Longepierre (1702) et l'*Iphigénie en Tauride* de Malézieu (1713)

Jean-Philippe Gersperrin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/1620>

DOI : 10.4000/anabases.1620

ISSN : 2256-9421

Éditeur

E.R.A.S.M.E.

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2005

Pagination : 115-145

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Jean-Philippe Gersperrin, « Résurrections princières de la tragédie grecque à la fin du règne de Louis XIV : l'*Électre* de Longepierre (1702) et l'*Iphigénie en Tauride* de Malézieu (1713) », *Anabases* [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 01 juillet 2011, consulté le 21 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/1620> ; DOI : 10.4000/anabases.1620

© Anabases

Résurrections princières de la tragédie grecque à la fin du règne de Louis XIV : l'*Électre* de Longepierre (1702) et l'*Iphigénie en Tauride* de Malézieu (1713)

JEAN-PHILIPPE GROSERRIN

IL REVIENT SANS DOUTE À VOLTAIRE d'avoir engagé, à la fin des années 1740, un retour de la tragédie française aux sources grecques, lequel procédait d'une réaction à l'emprise chronique de la galanterie sur le genre par le culte du grand pathétique. Dès 1743, *Méropé*, réécriture du *Cresphonte* perdu d'Euripide, montrait la voie qu'allait illustrer en 1750 un *Oreste* conçu dans une émulation expresse avec l'*Électre* de Sophocle : « Je me suis imposé, sur-tout, la loi de ne pas m'écarter de cette simplicité tant recommandée par les Grecs ¹. » Le fantôme – constant dans l'esthétique classique – d'une reviviscence du « goût antique » dans sa pureté primitive allait se trouver conjoint aux préoccupations idéologiques des Lumières : apologie de la tolérance, dénonciation de l'obscurantisme, religion de l'« humanité », etc. Caractéristiques de ce mouvement seront l'*Idoménée* anticlérical de Lemierre (1764) ou l'*Iphigénie en Tauride* de Guymond de La Touche, dont le triomphe en 1757 devait se prolonger grâce à l'admirable adaptation de Nicolas-François Guillard pour l'opéra de Gluck ².

Cependant les tentatives de ressusciter la tragédie grecque dans ce qu'on supposait être sa « pureté » n'étaient pas nouvelles. Sans même remonter à l'âge d'or des humanistes, pour qui du reste Sénèque s'interposait constamment entre les Tragiques primitifs et les modernes, il convient de se tourner vers les quarante dernières années du règne de Louis le Grand, entre les premiers éclats de la Querelle des Anciens et des

¹ VOLTAIRE, *Oreste, tragédie*, Paris, G. Le Mercier et M. Lambert, 1750, Épître dédicatoire « À Son Altesse Sérénissime Madame la Duchesse du Maine », p. xix.

² Ces deux *Iphigénie en Tauride* ont été réunies par J.-N. PASCAL, précédées d'une importante « Présentation » : *L'Autre Iphigénie*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1997.

Modernes et son sursaut qui opposa en 1714 les deux traducteurs de l'*Illiade*, la farouche helléniste Mme Dacier et le poète Houdar de La Motte³. L'année 1674, qui vit la création concomitante à Versailles d'*Alceste*, recomposition spectaculaire d'Euripide en « tragédie en musique » par Quinault et Lully, et de l'*Iphigénie* de Racine, fixait d'emblée deux positions antagonistes à l'égard du modèle grec : dérivation ostentatoire au nom des progrès du goût et de la morale contre imitation pieuse⁴. Or, si la dévotion de Racine pour la tragédie grecque appelle quelques nuances, c'est surtout l'œuvre singulière (et trop méconnue encore) de certains de ses successeurs qui importe ici. Voltaire lui-même, en dédiant son *Oreste* à la duchesse du Maine, s'inscrit notablement dans une tradition esthétique remontant au « Siècle de Louis XIV », où la suprématie de la tragédie grecque était défendue par un groupe (plus ou moins homogène) de gens de lettres et par un milieu princier, solidairement.

Deux événements marquants sont en effet évoqués dans la dédicace d'*Oreste* : la création en 1702, à l'instigation de la princesse douairière de Conti⁵, de l'*Électre* d'Hilaire-Bernard de Longepierre, brillant helléniste, champion des Anciens et thuriféraire de Racine ; et l'unique représentation, le 5 août 1713, de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide, traduite par l'érudit Nicolas de Malézieu, et interprétée par la duchesse du Maine en personne, dont la passion effrénée pour les spectacles, qui scandalisait Saint-Simon, est constitutive de la cour de Sceaux⁶. Malézieu est ici un personnage capital, médiateur extraordinaire entre la Grèce antique et le cercle choisi des familiers de la duchesse.

« Il prenoit quelquefois devant V.A.S. un Sophocle, un Euripide ; il traduisoit sur le champ en Français une de leurs Tragédies. L'admiration, l'enthousiasme dont il étoit saisi, lui inspiroit des expressions qui répondoient à la mâle & harmonieuse énergie des Vers Grecs, autant qu'il est possible d'en approcher dans la Prose d'une Langue à peine tirée de la Barbarie, & qui polie par tant de grands Auteurs, manque encore pourtant de précision,

³ Voir l'anthologie d'A.-M. LECOQ, précédée d'un vaste essai de M. FUMAROLI, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001.

⁴ La préface de RACINE à son *Iphigénie* (1675) riposte à la *Critique de l'opéra* *Alceste*, dans laquelle Charles PERRAULT justifiait par un parallèle détaillé les altérations subies par la tragédie d'Euripide : voir Ph. QUINAULT, *Alceste. Suivi de La Querelle d'Alceste*, éd. W. Brooks, B. Norman et J. M. Zarucchi, Genève, Droz, 1994.

⁵ Marie-Anne de Bourbon (1666-1739), fille légitimée de Louis XIV et de la duchesse de La Vallière, avait épousé Louis-Armand de Conti, neveu du Grand Condé ; elle garda le titre de princesse de Conti après la mort de celui-ci en 1685, concurremment avec Marie-Thérèse de Bourbon, petite-fille de Condé, qui avait épousé en 1688 le nouveau prince de Conti, frère du défunt.

⁶ Voir SAINT-SIMON, *Mémoires*, éd. Y. Coirault, Paris, Gallimard, 1983-1988, t. II, p. 939 ; t. III, p. 64. Sur l'activité théâtrale et festive déployée autour de la duchesse du Maine, voir l'important volume *La Duchesse du Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles*, dir. C. CESSAC et M. COUVREUR, *Études sur le XVIII^e siècle* 31 (2002).

de force & d'abondance. [...] Cependant M. de Malesieu, par des efforts que produisoit un enthousiasme subit, & par un récit véhément, sembloit suppléer à la pauvreté de la Langue, & mettre dans sa déclamation toute l'ame des grands hommes d'Athènes. Permettez-moi, MADAME, de rappeler ici ce qu'il pensoit de ce peuple inventeur, ingénieux & sensible, qui enseigna tout aux Romains ses vainqueurs, & qui long-tems après sa ruine & celle de l'Empire Romain, a servi encore à tirer l'Europe moderne de la grossiere ignorance.

Il connoissoit Athènes mieux qu'aujourd'hui quelques voyageurs ne connoissent Rome après l'avoir vue ⁷. »

Traducteur impromptu, Malézieu est ici présenté comme le révélateur de cette *énergie* primordiale qui appartient à la langue grecque, à sa poésie tragique, à ses « grands hommes ». Mieux : il *représente*, puisqu'il les *rend présents* par sa culture comme par sa parole, l'esprit et le goût d'Athènes dans la France de Louis le Grand. Symétriquement, en incarnant l'Iphigénie taurique, la duchesse du Maine ne se bornait pas à jouer un personnage de plus sur scène ; la princesse rendait à la vie le spectacle de l'antique tragédie, relaté par Voltaire comme une épiphanie :

« Vous l'engageâtes, Madame, cet homme d'un esprit presque universel, à traduire avec une fidélité pleine d'élégance & de force l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide. On la représenta dans une fête qu'il eut l'honneur de donner à V.A.S., fête digne de celle qui la recevoit & de celui qui en faisoit les honneurs ; vous y représentiez Iphigénie. Je fus témoin de ce spectacle ; je n'avois alors nulle habitude de notre théâtre Français ; il ne m'entra pas dans la tête qu'on pût mêler de la galanterie dans un sujet tragique ; je me livrai aux mœurs & aux coutumes de la Grèce, d'autant plus aisément, qu'à peine j'en connoissois d'autres ; *j'admirai l'antique dans toute sa noble simplicité*. Ce fut-là ce qui me donna la première idée de faire la Tragédie d'*Ceïdipe*, sans même avoir lu celle de Corneille ⁸. »

Mais cet *Ceïdipe*, créé triomphalement en 1719, avait été justement censuré par la duchesse à cause de la liaison amoureuse que le jeune poète y avait introduite entre Jocaste et Philoctète : « malheureux ornement étranger », dont Sophocle avait fait l'économie ⁹. Dans ces conditions, l'*Oreste* de 1750 est censé assurer à Voltaire le rang de défenseur de Sophocle, après la disparition de Racine (qui seul « eût rendu au Théâtre son ancienne pureté ¹⁰ »), après le travestissement scabreux de Sophocle par Crébillon dans son *Électre* en 1708, après l'essai manqué de Longepierre en 1702 :

« M. de Longepierre, très-zélé pour l'antiquité, mais qui ne connoissoit pas assez notre théâtre, & qui ne travailloit pas assez ses Vers, fit représenter son *Électre*. Il faut avouer

⁷ VOLTAIRE, *Oreste*, Épître dédicatoire, p. ij-iv.

⁸ VOLTAIRE, p. v-vj. Je souligne.

⁹ VOLTAIRE, p. vij.

¹⁰ VOLTAIRE, p. xiiij.

qu'il étoit dans le goût antique ; une froide & malheureuse intrigue ne défiguroit pas ce sujet terrible ; la pièce étoit simple & sans épisode : voilà ce qui lui valoit avec raison la faveur déclarée de tant de personnes de la première considération, qui espéroient qu'enfin cette simplicité précieuse qui avoit fait le mérite des grands génies d'Athènes, pourroit être bien reçue à Paris, où elle avoit été si négligée.

Vous étiez, MADAME, aussi-bien que feu Madame la Princesse de Conty, à la tête de ceux qui se flattoient de cette espérance ; mais malheureusement les défauts de la pièce Française l'emportèrent si fort sur les beautés qu'il avoit empruntées de la Grece, que vous avouâtes à la représentation que c'étoit *une statue de Praxitele défigurée par un moderne*¹¹. »

Laissons Voltaire cultiver ses lauriers tardifs de poète philhellène, et retournons à ces deux tragédies singulières, dont la faveur de la duchesse du Maine n'est pas le seul point commun. Car nous voilà bien en présence de deux cas, certes différents, de ce qu'on se hasarderà à nommer *tragédie expérimentale*, dans la mesure où il s'agit fondamentalement de faire revivre une forme originelle de la tragédie au rebours des usages culturels dominants. *L'Électre* de Longepierre est la première tragédie classique à sujet profane dépourvue d'une intrigue amoureuse (aux antipodes de ce qu'opèrera Crébillon), manifestement orientée vers la recherche d'une couleur terrible d'autant plus rare alors qu'un interdit idéologique pesait sur la représentation du parricide, dont témoigne l'évitement du sujet sur les scènes françaises au XVII^e siècle¹². Sa représentation, voulue par la princesse de Conti, se fit du reste en dehors des circuits ordinaires de la production théâtrale : jouée dans l'hôtel particulier de la princesse, elle ne connut pas de représentation parisienne ni d'impression dans la foulée. *L'Iphigénie en Tauride* de 1713, sur un sujet tout récemment introduit dans le théâtre français, est plus atypique encore car plus marginale, si on l'ose dire, dans ses circonstances (un jour d'été, dans la maison de campagne de Malézieu) comme dans sa forme (traduction d'une fidélité étonnante à l'original). Le cadre de la création comme la présence de la duchesse en tête de distribution confirment de surcroît qu'il s'agit là d'un cas remarquable de ce « théâtre de société royale » destiné à prospérer au XVIII^e siècle¹³, et dont la cour de Sceaux donna dès les années 1700 des exemples renouvelés. L'absence probable de reprise, à Sceaux ou ailleurs, achève d'en faire une œuvre absolument à part.

Il s'agira donc d'examiner ces deux tragédies orphelines dans le contexte historique de leur production. Que pouvait signifier, dans ces dernières années du règne de Louis le Grand, ce désir de ressusciter le grand fantôme de la tragédie grecque ? En quoi le patronage des deux princesses est-il remarquable ? Quel lien établir entre cette

11 VOLTAIRE, p. xv-xvj. Je souligne.

12 Avant LONGEPIERRE, il n'y eut qu'une *Électre* de PRADON, créée au Théâtre Guénégaud le 17 décembre 1677 pour huit représentations. Faute d'une édition, le texte en est perdu.

13 Voir A. JULLIEN, *La Comédie à la cour : les théâtres de société royale pendant le siècle dernier. La duchesse du Maine et les grandes nuits de Sceaux, Mme de Pompadour et le théâtre des Petits cabinets, le théâtre de Marie-Antoinette à Trianon*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

défense et illustration du patrimoine antique, le statut de ces auteurs hellénisants et la qualité particulière du milieu aristocratique qui les favorise ? Plus largement, comment apprécier une entreprise de type plus ou moins archéologique dans son rapport avec la culture moderne ?

Le goût de Paris et le goût d'Athènes

Si la préface de *Bérénice* alléguait l'*Ajax* et le *Philoctète* pour vanter « cette simplicité d'Action qui a été si fort du goût des Anciens ¹⁴ », c'était pour légitimer stratégiquement, face au rival Corneille, une tragédie élégiaque qui n'avait justement rien à voir avec Sophocle. Un préjugé aussi tenace que celui d'un « jansénisme » foncier des tragédies de Racine veut que celui-ci, à partir de 1675, ait voulu renouer avec les formes et avec la couleur des tragédies grecques qu'il lisait et méditait dans le texte. Certes, le sujet même d'*Athalie* (1691), dépourvu d'amour, sa dramaturgie rituelle où la présence du chœur assure la « continuité d'Action » si admirée des « Anciens », le ressort de l'*agnorisis* (« Joas reconnu et remis sur le trône ¹⁵ ») longtemps évité par Racine, voilà qui témoigne d'un dessein pour ainsi dire primitiviste, favorisé sans doute par les contraintes particulières à Saint-Cyr ; cependant, la facture de *Phèdre*, sa psychologie et ses dieux illustrent un traitement *moderne* de la fable archaïque, tandis qu'*Iphigénie*, toute empruntée d'Euripide que Racine s'efforce de la présenter dans sa préface, procède d'une recomposition extraordinairement souple du modèle, où l'amour d'Achille, l'interpolation d'Ériphile comme double d'Iphigénie et une fatalité en trompe-l'œil caractérisent la manière d'un poète dramatique fastueusement accordé aux attentes du public contemporain, qui lui assura un succès exceptionnel ¹⁶. S'il est un hellénisme de Racine, il est loin de définir l'art et l'esprit de son théâtre ¹⁷ ; du moins le poète français s'est-il forgé, à partir d'*Iphigénie*, un personnage de disciple des Grecs, par qui se serait opérée la reviviscence de la tragédie antique : « Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes. Mes Spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce, et qui ont fait dire qu'entre les Poètes Euripide était extrêmement tragique ¹⁸. »

¹⁴ J. RACINE, *Théâtre. Poésie*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. 451.

¹⁵ *Athalie*, « Préface », *ibid.*, p. 1010 et 1012.

¹⁶ Voir Chr. DELMAS, *Mythologie et mythe dans le théâtre français*, Genève, Droz, 1985, p. 223-275, ainsi que les commentaires de G. FORESTIER dans RACINE, *Théâtre. Poésie*, p. 1569-1579 et 1631-1639.

¹⁷ Voir R. KNIGHT, *Racine et la Grèce*, Paris, Nizet, 1974, p. 393-396, 402, 410. E. VINAVER a souligné combien RACINE avait pu gauchir la conception aristotélicienne de la reconnaissance pour l'adapter à sa propre dramaturgie : voir RACINE, *Principes de la tragédie en marge de la Poétique*, Paris, Nizet, 1978, p. 25 et 50-51.

¹⁸ RACINE, *Théâtre. Poésie*, Préface d'*Iphigénie*, p. 699. Voir KNIGHT, *Racine*, p. 331-333.

Le classicisme de Louis XIV était-il donc si accueillant pour le modèle grec ? En 1660, le grand Corneille n'avait pas hésité à renverser la hiérarchie aristotélicienne des reconnaissances, reléguant au dernier rang l'exemple canonique d'*Iphigénie en Tauride* au nom du « goût de notre siècle ¹⁹ ». S'il est vrai que se développe, dans les années 1670, une sorte de fétichisation théorique de la tragédie grecque, en particulier autour de l'académie du président Lamoignon ²⁰, elle se distingue notablement de la pratique dominante des dramaturges français, Racine compris. Ériger l'énergie pathétique et le dépouillement radical de *Philoctète* en modèle tragique a pu conduire Fénelon à dévaluer la *Phèdre* de Racine, en assurant que le poète, « qui avait fort étudié les grands modèles de l'antiquité, avait formé un plan d'une tragédie française d'Œdipe suivant le goût de Sophocle, sans y mêler aucune intrigue postiche d'amour et suivant la simplicité grecque ²¹ ». Il nous reste du moins de Racine le plan, vraisemblablement antérieur à 1674, du premier acte d'une *Iphigénie en Tauride*, où la princesse, enlevée par des pirates au moment qu'on allait la sacrifier à Aulis, est réduite à soupirer pour un fils de Thoas ²² : version étonnamment galante et même romanesque de la tragédie d'Euripide ! En 1697, un disciple autoproclamé de Racine, Joseph de Lagrange-Chancel, alors âgé de vingt ans, reprit ce sujet, « un des plus grands et des plus beaux de l'antiquité ²³ », choisi exprès pour lui par la princesse de Conti, dans un *Oreste et Pylade*, créé avec un très grand succès par la Champmeslé. Dans la préface remaniée de 1734, l'auteur se flatte d'avoir réussi où son maître avait reculé, considérant que la fable d'Iphigénie en Tauride « n'avait point de matière pour un cinquième acte ²⁴ ». *Oreste et Pylade* révélerait alors un « épigone de Racine doublé d'un épigone de Thomas Corneille et Quinault ²⁵ » : la tragédie d'Euripide, d'un dépouillement exemplaire par son absence même de scène conflictuelle, se trouvait acclimatée à la scène française grâce à l'insertion d'un enjeu politico-amoureux visiblement inspiré de l'*Andromaque* de Racine (Thoas, aimé de la princesse Thomyris, aime Iphigénie, amoureuse de Pylade), lequel permettait d'alimenter l'extension nécessaire de l'action dramatique.

Les résistances de l'époque à une esthétique hellénisante gouvernée par la « simplicité » étaient en effet de divers ordres. Qu'une complaisance nationale, stimulée par

¹⁹ P. CORNEILLE, *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 111.

²⁰ Voir par exemple C. FLEURY, *Histoire de la poésie antique* [1673], ms., BnF, Fr. 9519, f° 241v°-248v° ; R. RAPIN (s. j.), *Réflexions sur la poétique de ce temps* [1675], éd. E. Dubois, Genève, Droz, 1970, p. 100-105.

²¹ FÉNELON, *Lettre à l'Académie* [1714], éd. E. Caldarini, Genève, Droz, 1970, p. 90-94.

²² J. RACINE, *Théâtre. Poésie*, p. 765-767.

²³ LAGRANGE-CHANCEL, *Oreste et Pylade, ou Iphigénie en Tauride*, Paris, P. Ribou, 1699, "Préface".

²⁴ LAGRANGE-CHANCEL, *Œuvres*, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1758, t. I, p. 88-89.

²⁵ PASCAL, *L'Autre Iphigénie*, p. 15. On trouvera là un résumé détaillé d'*Oreste et Pylade*.

l'importante part féminine du public, ait poussé la tragédie vers les fourches caudines de l'épisode galant, c'est un fait, qui ne saurait occulter un enjeu structurel : la poétique obligée de la tragédie en cinq actes et dépourvue de chœurs pouvait se révéler inadaptée à tel sujet hérité des Grecs. Crébillon eut beau jeu de la faire valoir pour justifier son réaménagement bizarre d'*Électre*²⁶, rejoignant les critiques de Voltaire à l'endroit de la « sécheresse » d'*Œdipe roi* au temps où, jeune poète, il essayait d'en capter l'éclat :

« On se trompe fort lors qu'on pense que tous ces sujets, traités autrefois avec succès par Sophocle & par Euripide, l'*Œdipe*, le *Philoctete*, l'*Electre*, l'*Iphigenie en Tauride*, sont des sujets heureux & aisés à manier ; ce sont des sujets d'une ou deux Scenes tout au plus, & non pas d'une Tragedie. Je sçai qu'on ne peut gueres voir sur le Theatre des evenemens plus affreux ni plus attendrissans, & c'est cela même qui rend le succès plus difficile. Il faut joindre à ces evenemens des passions qui les preparent : si ces passions sont trop fortes, elles étouffent le sujet ; si elles sont trop foibles, elles languissent²⁷. »

Autre obstacle : l'antique recours aux chœurs heurtait non seulement les principes poétiques d'une tragédie française qui avait à peu près éradiqué le mode lyrique, mais également la répugnance du goût classique pour les discours ostensiblement didactiques : cela même qui, aux yeux d'André Dacier, vertueux traducteur d'*Œdipe roi* et d'*Électre* en 1692, justifiait de « rétablir le Chœur » gênait précisément la réception d'une tragédie grecque fidèlement rendue²⁸.

Enfin, la violence primordiale de certains mythes pouvait mal s'accommoder de la scène classique. Un sujet comme Médée à Corinthe, qui représente « le crime en son char de triomphe²⁹ », a ressurgi en 1694 grâce à Longepierre, imitateur direct d'Euripide et de Sénèque, qui veut « tenter de donner au Public une Pièce à peu près dans le goût des Anciens³⁰ », mais c'est dans la mesure où la barbarie du sujet se trouve tempérée par la pitié qu'inspire le malheur domestique de la mère aimante. Plus encore, la mort de Clytemnestre dans l'*Électre* de Sophocle exacerbait la difficulté : « l'inhumanité » scandaleuse d'un fils qui « la poignarde de dessein formé » et d'une fille qui

26 CRÉBILLON PÈRE, *Électre* [1709], éd. J. Dunkley, University of Exeter, 1980, «Préface», p. 2 : « Le Sujet d'Électre est si simple de lui-même, que je ne crois pas qu'on puisse le traiter, avec quelque esperance de succès en le dénuant d'Episodes. Il s'agit de faire périr les meurtriers d'Agamemnon, on n'attend pour cela que le retour d'Oreste. Oreste arrivé, sa reconnoissance faite avec sa Sœur, voilà la Piece à son dénouement. »

27 VOLTAIRE, *Œdipe*, Paris, 1719, «Lettres écrites par l'Auteur», p. 108.

28 A. DACIER, *L'Œdipe et l'Électre de Sophocle, tragédies grecques, traduites en français avec des remarques*, Paris, Claude Barbin, 1692, «Préface», n.p. À la même époque, J.-N. de TRALAGE considère au contraire que les anciens Tragiques « ne sont abondants que sur les moralités » (*Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII^e siècle*, éd. P. Lacroix, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1880, p. 12).

29 P. CORNEILLE, *Médée* [1639], éd. A. de Leyssac, Genève, Droz, 1978, «Épître dédicatoire», p. 87.

30 LONGEPIERRE, *Médée* [1694], éd. E. Minel, Paris, Champion, 2000, «Préface», p. 91.

« encourage son frère à ce parricide » imposait, selon Pierre Corneille, de « rectifier ce Sujet à notre Mode » en faisant en sorte que la reine reçoive accidentellement le coup mortel à la place d'Égisthe³¹. Conscient d'une « trop grande atrocité » dans ce sujet « aujourd'hui trop horrible », Dacier tentait malaisément d'en justifier le poète grec par une lecture allégorique³², quand l'annotation d'*Électre* par un Racine pourtant si scrupuleusement attaché aux bienséances semblait trancher la question en considérant la seule vraisemblance interne de la fiction³³ : point de vue de lecteur, amateur des Grecs, et non de dramaturge moderne. *L'Électre* de Sophocle lançait ainsi un défi tout particulier à l'esthétique tragique de la fin du XVII^e siècle, et rappelait, avec *Philoctète* ou *Iphigénie en Tauride*, combien l'idéal classique de la « simplicité » était mis à rude épreuve par leur modélisation. Les pieuses imitations de Longepierre et Malézieu n'en méritent que davantage un examen parallèle, produites en un temps où la résurrection scénique des tragédies grecques apparaissait comme utopique :

« Je voudrais bien que M. Racine ou M. Longepierre, deux grands admirateurs des Grecs et qui font bien des vers en notre langue, voulussent chacun traduire fidèlement et en vers françois une piece d'Euripide et de Sophocle. Qu'ils prennent la plus belle, mais qu'ils soient fidelles à conserver les pensées et les expressions les plus considerables de leurs œuvres ; que l'on donne cela à jouer aux meilleurs acteurs qu'ils pourront choisir : je leur garantis qu'ils feront siffler tout le parterre, ou tout au plus qu'il bâillera et s'ennuyera beaucoup [...] ; l'on n'y reviendra pas deux fois. [...] J'ai lieu de croire qu'ils sont entes-tez de l'antiquariat [...] »³⁴.

Les Grecs à la Cour

Mais le parterre parisien n'était pas Versailles, qui comptait en son sein, dans les années 1680 et donc au moment où prenait corps la Querelle des Anciens et des Modernes, d'éminents « entêtés de l'antiquariat ». Longepierre (1659-1721) et Malézieu (1650-1727) avaient en commun, outre une connaissance exceptionnelle (et exceptionnellement précoce) de la littérature grecque, d'avoir été introduits à la Cour afin d'y participer

³¹ CORNEILLE, *Trois discours*, p. 118.

³² DACIER, *L'Édipe et l'Électre*, p. 253-254 : « D'ailleurs il [Sophocle] a cru instruire par là plus efficacement les hommes de cette importante vérité, que ceux qui commettent de grands crimes ne sont pas à couvert au milieu de leur famille, & que Dieu pour rendre leur châtement plus terrible & plus exemplaire, les punit par la main même de leurs enfans : mais cela ne suffit peut-être pas pour le justifier. »

³³ J. RACINE, *Prose*, éd. R. Picard, Paris, Gallimard, 1966, p. 853 : « Ce vers [1415 : Électre exhorte Oreste à redoubler ses coups contre Clytemnestre] est un peu cruel pour une fille ; mais c'est une fille depuis longtemps enragée contre sa mère. » Trad. de DACIER : « CLYTEMNESTRE. Ha ! je suis blessée !/ ÉLECTRE. Frappez, ne l'épargnez pas ! » (p. 394).

³⁴ TRALAGE, *Notes et documents*, p. 12-13 (texte écrit vers 1696).

à l'éducation de la famille royale. Longepierre³⁵ s'était fait connaître comme zéléateur des Grecs, « dont il avait aussi toutes les mœurs³⁶ », en traduisant en vers français Anacréon et Sapho (1684), puis les Idylles de Bion, Moschus et Théocrite (1686-1688), et non moins en ripostant le premier au *Siècle de Louis le Grand* de Perrault par un *Discours sur les Anciens* (1687) bientôt contesté par Fontenelle, de même qu'un *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine* (1686) où le cadet était couronné³⁷. Nommé en 1687 précepteur du comte de Toulouse, grâce à Racine ou à Bossuet, puis sous-gouverneur du duc de Chartres, fils du futur Régent, il fut aussi gentilhomme ordinaire et « secrétaire des commandements » de ce dernier. La carrière de Malézieu, comme érudit et comme courtisan, fut plus éclatante, et plus protéiforme : c'est en 1681, sur proposition de Bossuet, que cet esprit encyclopédique et ardent, versé dans l'histoire, les sciences et l'hébreu autant que dans le grec, se consacra au préceptorat du duc du Maine, qu'il fortifia dans la vénération de l'antiquité, avant d'enseigner les mathématiques au duc de Bourgogne à partir de 1696. Très lié à Fénelon autant qu'à Bossuet, membre de l'Académie des Sciences (1699) et de l'Académie française (1701), Malézieu devait aussi remplir des fonctions politiques auprès du duc du Maine, qui l'attacha durablement à son conseil et le fit chancelier de Dombes, mais surtout se rendre indispensable à la duchesse (mariée en 1692) à la fois comme initiateur au trésor des sciences et des lettres antiques, et comme ordonnateur des fêtes théâtrales à la cour de Sceaux, avec le concours de l'abbé Genest, issu lui aussi du cercle de Bossuet³⁸.

Les « Anciens » régnaient ainsi à la Cour, formant autour du Roi et de sa descendance un cercle rapproché dont Fontenelle soulignera l'homogénéité en termes ambigus :

³⁵ Voir R. PORTALIS, *Bernard de Requeleyne, baron de Longepierre*, Paris, H. Leclerc, 1905.

³⁶ SAINT-SIMON, t. II, p. 152-153.

³⁷ Sur l'hostilité de LONGEPIERRE et de FONTENELLE, voir A. NIDERST, *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1702)*, Paris, Nizet, 1972, IVe partie, chap. II.

³⁸ FONTENELLE, "Éloge de M. Malézieu", *Œuvres complètes*, éd. A. Niderst, t. VII, Paris, Fayard, 1996, p. 106 : « Une jeune Princesse, avide de savoir, et propre à savoir tout, trouva d'abord dans sa maison celui qu'il lui falloit pour apprendre tout, et elle ne manque pas de se l'attacher particulièrement, par ce moyen infailible que les Princes ont toujours en leur disposition, par l'estime qu'elle lui fit sentir. Souvent, pour lui faire connoître les bons Auteurs de l'Antiquité, que tant de gens aiment mieux admirer que lire, il lui a traduit sur-le-champ, en présence de toute sa Cour, Virgile, Térence, Sophocle, Euripide ; et depuis ce temps-là les traductions n'ont plus été nécessaires que pour une partie de ces Auteurs. [...] M. de Malezieu occupoit ses talens moins sérieux à imaginer ou à ordonner une Fête, et lui-même y étoit souvent Acteur. Les vers sont nécessaires dans les plaisirs ingénieux ; il en fournissoit qui avoient toujours du feu, du bon goût, et même de la justesse [...]. Les Impromptus lui étoient assez familiers [...]. » Voir le fameux tableau de François de TROY, *La Leçon d'astronomie de la duchesse du Maine* (vers 1705 ; Sceaux, Musée de l'Île-de-France) : Malézieu y figure costumé à l'antique, l'abbé Genest se tenant à la porte du cabinet.

« La Cour rassembloit alors un assez grand nombre de gens illustres par l'esprit ; MM. Racine, Despréaux, de la Bruyère, de Malezieu, de Court : M. de Meaux étoit à la tête. Ils formoient une espèce de Société particulière, d'autant plus unie qu'elle étoit plus séparée de celle des Illustres de Paris, qui ne prétendoient pas devoir reconnoître un Tribunal supérieur, ni se soumettre aveuglement à des jugemens, quoique revêtus de ce nom si imposant de jugemens de la Cour. Du moins avoient-ils une autorité souveraine à Versailles, et Paris même ne se croyoit pas toujours assez fort pour en appeler ³⁹. »

Particulière, cette société l'était par son prestige singulier et surtout par sa position effectivement *séparée* du milieu littéraire parisien, dans une sorte de retrait aristocratique d'autant plus marqué qu'il ajoutait à son magistère intellectuel la communication étroite avec les princes. Sur ce point, il faudrait d'ailleurs élargir le champ à la lignée des deux frères Condé et Conti : La Bruyère fut le précepteur de M. le Duc, frère de la duchesse du Maine, et Malézieu était en relation étroite avec eux comme avec le prince de Conti (1666-1732), époux de la sœur de la duchesse du Maine.

Le fait capital demeure ici que les vues des antiquisants situés dans l'orbite de Racine et Bossuet rencontraient la défense par les princes d'un « grand goût » institué en signe d'excellence contemporaine. La chose n'était-elle pas suggérée dès 1675 lorsque Mme de Thianges offrait à son neveu le duc du Maine l'éloquent jouet de la *Chambre du Sublime* ⁴⁰ ? Le primitivisme chrétien du « Petit Concile » réuni autour de Bossuet présentait une importante dimension esthétique ⁴¹ : parallèlement à la régénération des mœurs de la société française, il s'agissait de corriger la production littéraire, théâtrale en particulier, en réaccordant la scène avec la morale chrétienne. Les tragédies de l'abbé Genest ont manifestement obéi, en illustrant les vertus (éthiques et politiques) des premiers âges, homériques (*Pénélope*, 1684) ou bibliques (*Joseph*, 1706), à un programme d'épuration poétique et idéologique conforme aux vœux de Mme de Maintenon, qui transformait alors Saint-Cyr en « véritable *experimentarium* littéraire ⁴² ». Si Longepierre, dont l'hellénisme est avant tout esthétique, paraît rester en marge d'une entreprise marquée par des préoccupations religieuses, son culte des Grecs

³⁹ FONTENELLE, *Éloge*, p. 105. Cf. FUMAROLI, «Les abeilles et les araignées», p. 180 : « Les Anciens [...] étaient même devenus les “gens de Versailles”. [...] Le personnel pédagogique de la famille royale, d'Huet à Malézieu, de Longepierre à Fénelon, a dû présenter des lettres de créance d'Ancien. Les temps où Colbert pouvait recruter un Perrault pour régenter les lettres et les arts du royaume sont bel et bien révolus. »

⁴⁰ FUMAROLI, «Les abeilles et les araignées», p. 175-176.

⁴¹ Voir la thèse de F. PREYAT, *Le « Petit Concile » de Bossuet et la christianisation des mœurs et des pratiques littéraires sous Louis XIV*, Université Libre de Bruxelles, 2002, à paraître en 2005 (Münster, LIT Verlag).

⁴² F. PREYAT, «Maître des divertissements ou trouble-fête ? Charles-Claude Genest et le *Petit Concile* à la cour de la duchesse du Maine», in *La Duchesse du Maine*, p. 142. Cet article donne des indications précieuses sur la carrière de l'abbé Genest et sur son rôle dans l'entreprise de régénération morale du genre tragique.

rejoignait la nostalgie érudite du cercle de Bossuet : il est remarquable qu'en février 1702, à quelques jours d'intervalle, Bossuet, adversaire rigoriste de la « comédie », se soit fait lire *Pénélope* par Malézieu lors d'un dîner, et que la lecture d'*Électre* par son auteur, dans les mêmes conditions, ait recueilli les éloges appuyés du prélat : « Il n'y a aucune intrigue d'amour, tout se soutient par la terreur ⁴³. »

C'est ainsi qu'après 1700, à Versailles comme à Sceaux, on demandait à des tragédies imitées de l'antique des leçons de sublime, jusque dans les divertissements princiers. À partir de 1697, la présence de la duchesse de Bourgogne donna une impulsion nouvelle aux bals et aux spectacles à la Cour (comme la duchesse du Maine, elle aimait à se produire sur scène) ; or, sur le théâtre que Mme de Maintenon avait fait aménager dans son « cabinet », on jouait avec prédilection un répertoire biblique : *Athalie* bien sûr (février 1702), *Jonathas* de Duché de Vancy (décembre 1699) et *Absalon* du même (janvier-février 1702), joué parallèlement aux représentations d'*Électre* chez la princesse de Conti ⁴⁴. Surtout, la duchesse du Maine, qui devait jouer elle aussi Josabeth dans *Athalie* à Sceaux en 1714 (Malézieu y tenait le rôle du grand prêtre Joad), créa le rôle d'Azaneth, la vertueuse épouse de Joseph, dans la tragédie de Genest, donnée cinq fois devant la Cour en janvier-février 1706 au château de Clagny, tout près de Versailles, que Mme de Montespan avait abandonné au duc du Maine son fils. Trois rôles parmi les frères du protagoniste étaient alors interprétés par Malézieu et ses fils. Le parallèle entre *Joseph* et *Absalon* fait sans doute apparaître plusieurs analogies (sujet biblique commandé par Mme de Maintenon, célébration de l'amour conjugal, création dans le cadre d'un théâtre de société royale – mêlant membres de la famille royale et acteurs professionnels – avec reprise ultérieure à la Comédie française ⁴⁵), mais la tragédie de l'abbé Genest possède en propre d'essayer une simplification extrême de la matière

⁴³ Abbé Fr. LEDIEU, *Mémoire et journal sur la vie et les ouvrages de Bossuet*, Paris, Didier, 1856, t. II, p. 270-271 et 273-274. Dans la préface de *Pénélope* (Paris, Jean Boudot, 1703, n.p.), GENEST se flatte d'avoir obtenu l'approbation de Bossuet en raison d'un sujet homérique fournissant « l'idée de toutes les vertus qui sont l'âme de la société civile ». La tragédie, créée à la Comédie-Française en 1684, était dédiée à Mlle de Blois, sœur du duc du Maine, dont l'abbé avait été le précepteur.

⁴⁴ DANGEAU, *Journal*, Paris, Firmin-Didot, 1854-1860, t. VII, p. 205-206 ; t. VIII, p. 269, 294-296, 309, 332. Voir M.-Fr. CHRISTOUT, « Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne, et les spectacles de cour [...] », *Revue d'histoire du théâtre* 199 (1998), p. 237-248.

⁴⁵ *Absalon* ne fut représenté à Paris qu'en avril 1712 (soit dix ans après la création versaillaise), *Joseph* durant l'hiver 1710-1711, date à laquelle fut réalisée la première édition du texte.

dramatique (la reconnaissance de Joseph par ses frères) rattachée théoriquement au modèle grec et explicitement cautionnée par la réception princière de l'œuvre ⁴⁶.

Voilà en effet ce que développe un texte fondamental : dans l'édition de *Joseph*, logiquement dédiée à la duchesse du Maine, Genest cède à Malézieu la charge d'une préface en forme de manifeste esthétique. « Tout le monde n'est pas obligé de sçavoir à fonds ce que c'est qu'une Tragedie » : avant de proposer des considérations théoriques sur la simplicité, « premiere regle du Poëme dramatique », Malézieu relate comment, deux ans auparavant, à l'occasion des lectures de Sophocle à Sceaux, le jugement de la duchesse a pu « désabuser » un adulateur des tragédies françaises contemporaines ⁴⁷ ; bien plus, c'est en lisant et en commentant le *Philoctète* que Malézieu a provoqué la conversion d'un auditoire acquis au goût des Modernes :

« Il y avoit de fort habiles gens, quelques uns du métier, & assez mediocres admirateurs des Anciens, beaucoup de Dames de la Cour, que l'exposé d'un sujet apparemment si sterile & denué des ornemens qui accompagnent les nôtres, n'avoit pas fort prévenues en faveur de Sophocle. Effet surprenant de cette admirable simplicité [...] ! Cette Traduction imparfaite [...] transporta d'admiration tout l'Auditoire. [...] tout y pleura du commencement jusqu'à la fin [...] ⁴⁸. »

Ce que le discours de Malézieu met ici en scène, c'est exactement le *raptus* caractéristique du sublime, dont l'intensité pathétique irrésistible (transports, larmes) se confond avec l'expérience d'une grandeur révélée par la simplicité de la forme ⁴⁹. Sous l'égide de la princesse, l'helléniste opère une sorte de péripétie esthétique, littéralement *paradoxe* : *Philoctète*, tragédie sans femme et sans « incidents » aux antipodes des conventions de la tragédie moderne, se transforme en parangon de l'efficacité tragique ⁵⁰. La grande habileté de Malézieu consiste à ne pas légitimer le modèle grec par des réflexions de pure poétique mais à fonder sa suprématie sur une *expérience*,

⁴⁶ Sur cette tragédie, voir E. VAN DER SCHUEREN, “La tragédie biblique à Sceaux : la *Joseph* de Charles-Claude Genest (1706)”, et J.-Ph. GROSPERRIN, “La duchesse du Maine et la *simplicité* du théâtre tragique. Sur la réfection de la tragédie grecque, de Malézieu à La Motte”, dans *La Duchesse du Maine*, p. 209-229 et 249-255.

⁴⁷ “Discours de Mr de Malezieu à Son Altesse Senerissime madame la Duchesse DU MAINE, sur la Tragedie de Joseph”, dans GENEST, *Joseph*, Paris, E. Ganeau et J. Estienne, 1711, p. j-iiij. Les réflexions de la princesse, telles que Malézieu les représente, produisent une illumination de type religieux : « Vous le vîtes revenir comme d'une létargie, & abjurer de bonne foy ses premiers Sentimens » (p. iiij).

⁴⁸ “Discours de Mr de Malezieu [...]”, p. iiij-iv.

⁴⁹ La traduction par Boileau du *Traité du sublime* de Longin (1674) avait fait ressurgir et cristallisé une esthétique que les Anciens défendirent contre les Modernes. Les débats sur la validité du sublime antique (Homère, les Tragiques) forment une part essentielle de la Querelle, au moins jusqu'en 1715.

⁵⁰ Dans la Préface de *Pénélope*, GENEST s'était déjà réclamé du modèle de *Philoctète* pour justifier les « plaintes continuelles » de sa protagoniste.

expérience non pas individuelle comme chez Longepierre ⁵¹ mais foncièrement collective, dans le cercle restreint de la cour de Sceaux. Une tragédie atypique se trouve alors en quelque sorte autorisée par des larmes tout aristocratiques, indices éclatants du « grand goût » de la princesse, et des princes de sa famille dont, symétriquement, Malézieu rapporte les pleurs à la simple lecture de *Joseph* : outre le duc du Maine, « Monseigneur le Prince », « feu Monseigneur le Duc », le « grand prince de Conty », respectivement père, frère et beau-frère de la duchesse. Du dernier, « ce sçavant Prince », Malézieu va d'ailleurs jusqu'à déclarer que ses remarques impromptues formeraient « une Poétique, peut-être plus utile que plusieurs volumes faits par les Maîtres de l'Art ⁵² » – comme si, au-delà des contraintes encomiastiques de la préface, il s'agissait d'égaliser à l'autorité des doctes le goût souverain du prince.

Par là s'affirme, idéalement, la solidarité de l'érudit et du prince : de même que, dans ce discours préfaciel, le jugement éclairé de la duchesse sur les tragédies anciennes et modernes relaye celui de son mentor Malézieu, de même la « société particulière » des princes donne ses lettres de noblesse au goût des Grecs, d'autant plus précieux qu'une élite du sang s'attache à le cultiver et à favoriser, avec *Joseph*, une tragédie moderne corrigée à leur exemple ⁵³. Ce double rôle de la duchesse du Maine (conservation pieuse d'une antiquité exemplaire, mécénat au service de la création théâtrale) amplifiait ce que son aïeul avait essayé à Chantilly : le Grand Condé avait réclamé à La Chapelle un *Ajax* dont il fût le dédicataire ⁵⁴. Dans la lignée de *Pénélope*, *Joseph* participait d'un développement aristocratique et dévot de la tragédie ordonné par Mme de Maintenon, mais affichait cependant l'ambition particulière d'évoquer, sous l'égide princière, le modèle de la tragédie grecque. C'est exactement dans ce cadre intellectuel et social qu'il s'agit de comprendre les expériences isolées d'*Électre* et d'*Iphigénie en Tauride*.

⁵¹ LONGEPIERRE, *Discours sur les Anciens*, Paris, P. Aubouin, 1687, p. 37 : « une Scene de Sophocle m'épouvante ou m'arrache des larmes. Diray-je que cela ne peut pas être quand mon expérience me convainc du contraire ? »

⁵² « Discours de Mr de Malezieu [...] », p. viij-ix.

⁵³ La recension de l'édition du *Joseph* par les jésuites de Trévoux (sous la protection du duc du Maine) souligne cette solidarité : « Voilà l'idée bien nette d'une Tragedie achevée, & des caracteres ressemblans des Tragedies que la Grece admiroit, & de celles qu'un certain Public admire en France depuis quelques années. [...] La Princesse qui l'oblige [Malezieu] de les faire [les traductions des Tragiques grecs] n'aura contribué qu'à demi au retablissement du bon goût, si elle n'oblige pas Mr. de Malezieu à les publier. Ce n'est pas assez d'avoir rendu Sceaux l'asyle du bon goût, il faut faire la guerre au mauvais goût, & dissiper par la pure lumiere de ces excellens modeles, les fausses lueurs qu'il répand dans les esprits » (*Journal de Trévoux*, juin 1711, p. 1105-1106).

⁵⁴ Voir K. BÉGUIN, *Les Princes de Condé. Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand Siècle*, Seysell, Champ Vallon, 1999, p. 350-353. Cet *Ajax*, lu à Condé en septembre 1684 puis représenté à Paris et Versailles en décembre suivant, est aujourd'hui perdu.

De Versailles à Châtenay : des tragédies « particulières »

Les représentations versaillaises de l'*Absalon* de Duché ne firent intervenir qu'un seul acteur professionnel, Baron (1653-1729), survivant glorieux de la troupe de Molière et alors retiré, et se jouèrent « tout-à-fait en particulier chez Mme de Maintenon ⁵⁵ », devant le Roi et un public aussi princier que sa distribution ⁵⁶ ; le caractère fermé, au sein même de la Cour, de cette représentation pour *happy few* appelait néanmoins quelque publicité dans le monde grâce au *Mercurie galant*, qui rendit compte en même temps de la création d'*Électre*, dans des circonstances un peu différentes ⁵⁷ : acteurs uniquement professionnels (Baron en Oreste et Roselis en Égisthe, la Duclos dans le rôle-titre), répétitions à Paris et non à la Cour, représentations dans un lieu théâtral extérieur à l'enceinte de la Cour et plus spacieux que le « cabinet » de Mme de Maintenon. En janvier 1700, en effet, la princesse douairière de Conti avait fait installer, dans la galerie de l'hôtel versaillais qu'elle avait hérité de son frère en 1683, un théâtre superbement décoré, qui comptait une centaine de places, toutes numérotées ⁵⁸, et qui fut inauguré par une représentation de l'*Alceste* de Lully, interprété par le duc de Bourgogne, le duc de Chartres, le comte de Toulouse, etc. ⁵⁹. Des conditions spéciales – entre théâtre de société et théâtre public, à la ville mais devant la fleur de la Cour hormis le Roi ⁶⁰ – présidèrent donc aux trois représentations (22 janvier, 5 et 12 février 1702) de cette *Électre*, « pièce d'un caractère nouveau, n'y ayant point

⁵⁵ Lettre de MADAME PALATINE à Philippe V, citée par PORTALIS, p. 66.

⁵⁶ DANGEAU, t. VIII, p. 295-296 (19 janvier 1701) : « Madame la duchesse de Bourgogne, qui y représentoit la fille d'Absalon, avoit un habit magnifique brodé de toutes les pierres de la couronne. M. le duc d'Orléans y représentoit David ; le comte d'Ayen, Absalon ; la comtesse d'Ayen, Tharès, femme d'Absalon ; mademoiselle de Melun, la femme de David, et le petit comte de Noailles y faisoit aussi un personnage. Les autres acteurs étoient Baron le père et quelques domestiques de M. de Noailles. [...] Il n'y avoit place dans ce cabinet que pour trente ou quarante personnes. Monseigneur [le Grand Dauphin] et messeigneurs ses enfants y étoient ; madame la princesse de Conty, M. du Maine, toutes les dames de madame la duchesse de Bourgogne, mme de Noailles et ses filles. Il n'y eut que deux ou trois courtisans. » SAINT-SIMON (t. II, p. 152) précise : « Il n'y eut que deux ou trois courtisans en charge et en familiarité, et pas toujours. »

⁵⁷ *Le Mercurie galant*, février 1702, p. 140-141.

⁵⁸ J.-A. LE ROI, *Histoire de Versailles*, Versailles, P. Oswald, s.d. [1868], t. I, p. 385-387. Cet hôtel, construit en 1670 par le maréchal de Bellefonds, devint plus tard l'hôtel de ville de Versailles, reconstruit en 1899.

⁵⁹ « Monseigneur le duc de Bourgogne alla chez madame la princesse de Conty à sa maison de ville, où ils répétèrent l'opéra d'*Alceste* [...]. Madame la princesse de Conty, qui ne fait cela que pour divertir monseigneur le duc de Bourgogne, a fait faire dans sa galerie un théâtre avec de belles décorations, qui même changeront, et il lui en coûtera deux ou trois cents pistoles pour le théâtre seul. » (DANGEAU, 2 janvier 1700, t. VII, p. 225).

⁶⁰ DANGEAU, t. VIII, p. 298 et 212 ; SAINT-SIMON, t. II, p. 152.

d'amour » et où les passions ne « sont pas émues par la tendresse, mais par la vengeance ⁶¹ ».

Quelle fut en l'occurrence la motivation de la princesse de Conti, dont l'intérêt pour la tragédie n'est pas établi par des documents aussi caractéristiques que dans le cas de la duchesse du Maine ? Plusieurs facteurs peuvent avoir joué : désir d'affirmer son « grand goût » en choisissant quelque grand sujet antique (c'est elle qui avait déjà désigné à Lagrange-Chancel celui d'Iphigénie en Tauride) ; volonté de se distinguer par le sujet profane d'*Électre*, différent des « comédies de dévotion » prisées par Mme de Maintenon ; souci plus circonstanciel de flatter l'appétence, qu'elle partageait, du Grand Dauphin pour les spectacles ? La princesse de Conti était en effet très liée à ce demi-frère, et c'est à l'occasion d'un dîner en son honneur qu'*Électre* fut créée. Toujours est-il que le caractère original de l'entreprise semble avoir été déterminant, que confirmeraient des témoignages tardifs :

« [Longepierre] n'avait pas l'intention de la donner [son adaptation de l'*Électre* de Sophocle] aux comédiens, et ne céda, ni aux sollicitations de ses amis, ni à celles des personnes de distinction qui en avoient entendu la lecture. De ce nombre étoit la princesse de Conti. Elle lui témoigna un vif désir de voir l'effet de cette tragédie produiroit au théâtre. Longepierre consentit alors d'en distribuer les rôles aux acteurs, mais il y mit la condition qu'elle ne seroit jouée qu'en société. [...] Le succès qu'elle y obtint pendant trois représentations, ne détermina point l'auteur à la faire représenter à Paris ⁶². »

Les réticences du dramaturge venaient-elles de sa conscience de n'avoir composé qu'une esquisse imparfaite, ou bien de la certitude d'avoir par trop heurté la sensibilité générale du public parisien ? Certaines faiblesses criantes de style ou de versification, absentes de sa *Médée*, mais aussi le succès durablement remporté en 1708 par l'*Électre* « amoureuse » de Crébillon, qui retape Sophocle au mépris des « Dévots de l'Antiquité ⁶³ », pourraient justifier les deux hypothèses, et pousseraient à considérer que cet essai singulier de « tragédie à l'antique » ne pouvait qu'appeler en effet le domaine réservé d'un théâtre princier. Ce n'est qu'en février 1719 que Longepierre, à la demande instante du Régent son protecteur, laissa représenter *Électre* à la Comédie-Française. Neuf représentations, juste après le triomphe de l'*Ceïdipe* de Voltaire, ne lui assurèrent pas le succès, et la première édition ne parut, posthume, qu'en 1730. En l'absence d'une édition moderne fiable, nous citerons le texte de Longepierre d'après le

⁶¹ *Gazette de Rotterdam*, 2 février 1702.

⁶² *Répertoire général du théâtre français*, t. 28, Paris, Dabo, 1821, p. 234-235.

⁶³ CRÉBILLON PÈRE, *Électre*, "Préface", p. 2-3. Le poète y affirme sans ménagement les thèses d'un Moderne.

manuscrit conservé à Paris, qui présente un certain nombre de variantes, souvent préférables à la version imprimée ⁶⁴.

Pour l'*Iphigénie* de 1713, nous disposons de très peu de documents ; au moins le texte en est-il conservé – contrairement à ce qu'on continue parfois d'affirmer – sous la forme d'un manuscrit calligraphié par P. C. Gilbert, et signé de la main de l'auteur : « Malezieu chancelier de Dombes a imité et presque traduit d'Euripide, cette tragédie ⁶⁵. » C'est chez Malezieu, dans sa maison de campagne située à Châtenay-les-Bagneux, près de Sceaux, que fut représentée la pièce, en l'honneur de la duchesse du Maine, qui affectionnait l'endroit : elle y était venue accoucher du prince de Dombes en 1700, au mépris des bienséances. Et c'est aussi dans cette villégiature de Châtenay que l'activité théâtrale de la cour de Sceaux s'était d'abord fixée, dès le début de la décennie 1700 (la duchesse ne s'installa au château de Sceaux qu'en 1704), et le 5 août 1703 Malézieu y avait donné un « petit Opéra » pastoral, *Philémon et Baucis*, sur une musique de Matho. Or si les deux recueils édités par Genest et Malézieu afin de témoigner des plaisirs cultivés de cette cour, parallèle à celle de Versailles, sont prodigues d'indications sur les œuvres représentées et sur le déroulement des spectacles ⁶⁶, l'*Iphigénie* du 5 août 1713 n'y est évoquée qu'allusivement lors des Grandes Nuits de Sceaux (1714-1715) ; dans une pantomime, Melpomène « présente à Son Altesse Sérénissime quatre des héroïnes qu'elle a représentées », Andromaque, Monime de *Mithridate*, Pénélope de Genest et « Iphigénie, qu'on connaît à son habit de prêtresse ⁶⁷ », tandis que l'Ombre d'Euripide adoube Malézieu :

« Un illustre mortel qui marche sur mes traces,
Et seul a découvert les graces
Que mon siecle admiroit dans mes Ecrits fameux,
M'a fait revivre avec toute ma gloire,

⁶⁴ BnF, Département des manuscrits, Fr. 24347, f° 39-98 (les pages du manuscrit sont numérotées séparément de 1 à 117). L'orthographe instable et la ponctuation défailante nous ont imposé corrections et modernisations. L'édition de T. TOBARI (Paris, Nizet, 1981) est affreusement fautive. Contrairement à ce qu'elle annonce, on y lit le texte de l'édition de 1730 (Paris, Veuve Pissot) avec en notes, mais infidèlement, les variantes du manuscrit.

⁶⁵ *Iphigénie en Tauride. Tragedie. representée pour la premiere fois à Châtenay le 5 aoust 1713*, BnF, ms. Rondel 312, p. 115. Nos citations suivent l'orthographe, la ponctuation et la pagination originales du manuscrit, dont on peut lire une édition modernisée, exacte dans l'ensemble, par P. BONNEFON, *Revue d'histoire littéraire de la France* 7 (1910), p. 581-611.

⁶⁶ *Les Divertissements de Sceaux*, Trévoux/Paris, E. Ganeau, 1712 ; *Suite des Divertissements de Sceaux*, Paris, E. Ganeau, 1725. Voir le catalogue de l'exposition *Une journée à la cour de la duchesse du Maine*, Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 2003.

⁶⁷ *Suite des Divertissements de Sceaux*, p. 296.

Dans un spectacle & brillant & pompeux,
 Qui des modernes envieux
 A fait triompher ma mémoire ⁶⁸. »

À quoi ressembla donc la représentation de l'*Iphigénie* de Malézieu, célébrée comme résurrection de l'antique tragédie ? Les relations de cette festivité manquent, et à la différence de la reprise d'*Athalie* à Sceaux en 1714, nul dessin des costumes ne semble avoir été conservé ⁶⁹. Jusqu'où d'ailleurs la « pompe » prêtée au spectacle s'accommodait-elle du cadre rustique de Châtenay ? Tout se passe en tout cas comme si un espace hybride (la maison d'un particulier mais gratifiée de la présence d'une princesse, un hameau mais susceptible d'incarner une symbolique arcadienne ⁷⁰) offrait un théâtre adéquat à une expérience qui dut être conçue comme archéologique, et qui est troublante en effet lorsqu'on lit le manuscrit conservé. La traduction de Malézieu (aucune traduction française d'*Iphigénie en Tauride* n'était alors publiée) est d'une fidélité étonnante, moyennant quelques réaménagements qui seront précisés plus loin, mais pour autant qu'il s'agit d'une traduction *en prose*. Fût-elle jouée en l'état que nous serions face à du pur théâtre expérimental, s'il est vrai que jouer une tragédie française en prose était alors à peu près inconcevable, et incompatible avec l'idée de « pompe » inhérente au grand genre ⁷¹. Mais le problème se pose radicalement avec les interventions du chœur, que Malézieu conserve : non seulement la conclusion chorale repose sur une structure symétrique et rythmique appelant plutôt le chant, mais au premier acte la cérémonie funèbre en l'honneur d'Oreste introduit une « IPHYGENIE chantante, représentée par une femme du Chœur qui parle en son nom suivant la coutume des Anciens ⁷² ». Comment imaginer qu'un texte non versifié ait été mis en musique ? D'autre part, l'hypothèse que le manuscrit ne fournisse qu'une traduction ayant servi de base à une versification ultérieure en vue de la représentation résiste mal à plusieurs objections : la fidélité de la restitution du texte grec (essentielle au projet de Malézieu) n'est justement possible qu'en prose, le titre du manuscrit stipule son identité avec la représentation de 1713, le soin mis à calligraphier le texte signale plutôt une œuvre achevée.

Faute de pénétrer des conditions de représentation si énigmatiques, il reste à considérer, dans ses grandes lignes, le travail d'imitation du modèle grec chez Longepierre et

⁶⁸ *Suite des Divertissements de Sceaux*, p. 181.

⁶⁹ Les projets de costumes pour cette *Athalie*, dus à J. Berain fils, sont reproduits dans *La Duchesse du Maine*, fig. 5-8.

⁷⁰ « Ce séjour est une vraie image de l'âge d'or, ou bien, sans parler le langage de la Fable, on peut dire que l'innocence des premiers jours renaît ici » (*Les Divertissements de Sceaux*, p. 35).

⁷¹ Encore après 1725, les Comédiens Français devaient refuser de jouer la version en prose de l'*Cédipe* de Houdar de La Motte, dédié à la duchesse du Maine.

⁷² *Iphygenie en Tauride*, I, 3, p. 18.

chez Malézieu, en privilégiant les modifications les plus notablement opérées par ces deux dépositaires de la mémoire des anciens Tragiques.

Électre de Longepierre, ou de l'art d'évoquer les absents

Le premier impératif qui s'imposait à l'émule de Sophocle était d'étoffer une tragédie lapidaire afin de déployer une action sur cinq actes. En particulier, puisque l'enchaînement rapide de l'*agnorisis* à la catastrophe était inhérent au sujet, la reconnaissance d'Oreste ne pouvait guère survenir avant le quatrième acte, ce qui rendait problématique la teneur des précédents, à s'en tenir au patron sophocléen⁷³. Longepierre choisit de fractionner l'*agnorisis* en deux moments disjoints (III, 4 ; IV, 8-9). Grâce à l'invention d'un oracle bizarre, qui défend à Oreste de se faire reconnaître de sa sœur avant d'avoir lui-même revu Clytemnestre, la grande scène de Sophocle est quittée aussitôt suivie : à l'acte III, Oreste remet l'urne censée contenir ses cendres à une « esclave » qu'il reconnaît très vite pour sa sœur, mais la longue déploration d'Électre ne l'émeut pas au point de révéler son identité ; à l'acte IV, le prince est d'abord reçu par Clytemnestre sous une fausse identité⁷⁴, celle du meurtrier d'Oreste, avant qu'Électre, elle aussi victime de cette feinte, surgie « dans le fond du théâtre, un poignard à la main », ne menace la vie de son frère plongé dans une rêverie mélancolique, et qui n'est sauvé de la mort que par l'irruption providentielle de Pamène, gouverneur d'Oreste.

Ainsi, l'adaptation de Longepierre empêche paradoxalement de représenter ce qui dans Sophocle faisait l'admiration de Racine et de Dacier : « Il n'y a rien de plus beau sur le théâtre que de voir Electra pleurer son frère mort en sa présence, qui en étant lui-même attendri, est obligé de se découvrir⁷⁵. » Dans l'*Électre* de 1702, le gain en termes d'ironie tragique (dans les discours de Clytemnestre à Oreste⁷⁶) ou de spectacle (dans la scène du poignard) n'est obtenu qu'en raison d'un quiproquo dont la dignité est discutable. Tout « Ancien » qu'il soit, Longepierre pratique en fait une écriture tragique constamment débitrice de modèles *modernes*. Sa version de l'*agnorisis* est éloquente, qui

⁷³ La traduction de DACIER, qui suit justement le découpage en cinq actes imposé par la tradition humaniste (la reconnaissance occupe l'acte IV), réduit l'acte III à une seule scène (p. 339-358), correspondant dans Sophocle au dialogue des v. 871-1057 entre Électre et Chrysothémis.

⁷⁴ Cette scène (IV, 1) a pu être suggérée par *Les Choéphores* d'Eschyle (v. 674-718) où Oreste annonce à Clytemnestre la mort feinte de son fils (dans *Sophocle*, cette fonction revient au gouverneur d'Oreste).

⁷⁵ RACINE, *Prose*, p. 851.

⁷⁶ « Par vous libre en un jour de tous mes ennemis, / Puis-je trop ressentir d'estime et de tendresse / À l'aspect d'un vengeur qui finit ma tristesse ? / Quand vous me préservez de malheurs infinis, / Je dois presque à mon tour vous regarder en fils. » (LONGEPIERRE, *Électre*, IV, 1, p. 69).

se situe quelque part entre le livret d'*Iphigénie en Tauride* composé vers 1696 par Duché – la reconnaissance d'Oreste y est distribuée en deux scènes disjointes aux deux derniers actes ⁷⁷ (IV, 2 ; V, 1) – et l'*Oreste* de Voltaire, qui développera le spectacle d'une Électre sur le point de poignarder son frère par contamination avec une scène fameuse (II, 5) de l'*Armide* de Quinault ⁷⁸. De fait, la reconnaissance d'Oreste par Électre ajoute à ce jeu de scène, plus familier de la « tragédie en musique » que de la tragédie déclamée, un langage pathétique où les interruptions et l'influence de Corneille remodelent la stichomythie que ménageait Sophocle ⁷⁹.

Car Longepierre est bien un poète « fin de siècle », au sens où sa tragédie, en définitive, imite moins Sophocle qu'elle ne recycle, plus ou moins adroitement, des éléments cornéliens ou raciniens, reconnaissables comme tels. Même si le dessein du dramaturge était de suivre de très près l'*Électre* de Sophocle, qui « excite mieux la terreur » qu'Eschyle ou Euripide sur le même sujet ⁸⁰, il recule devant le meurtre délibéré de Clytemnestre par Oreste, et entreprend, à l'école de Corneille, une déresponsabilisation du prince vengeur : transporté de fureur contre Égisthe, il frappe aveuglément, jusqu'à sa mère qui s'était « jetée entre deux ⁸¹ ». Cette révélation entraîne le basculement d'Oreste dans une folie hallucinée dont le développement en scène finale contamine des réminiscences d'Eschyle et d'Euripide mais aussi de Racine, s'il est vrai que Longepierre réécrit là, de façon ostensible, les fureurs d'Oreste à la fin d'*Andromaque* ⁸². Ce contournement du modèle grec permettait aussi d'é luder les cris

⁷⁷ DUCHÉ DE VANCY, *Iphigénie en Tauride, tragédie*, Paris, Ballard, 1704. Le livret (à l'exception du prologue, dû à Danchet) aurait été entrepris par Duché au moment où Lagrange-Chancel composait sa tragédie sur le même sujet. Il n'est pas invraisemblable que Longepierre en ait eu connaissance dès cette époque. Laissé inachevé par le compositeur Desmarets, cet opéra ne fut créé, complété par Campra, qu'en mai 1704 ; ce fut un des plus grands succès de l'opéra français durant tout le XVIII^e siècle.

⁷⁸ VOLTAIRE, *Oreste*, IV, 5. Voir G.-H. GAILLARD, *Parallèle des quatre Électres. De Sophocle, d'Euripide, de M. de Crébillon & de M. de Voltaire*, La Haye, J. Neaulme, 1750, p. 122 ; J.-N. PASCAL, « Oreste, se peut-il qu'Électre te revoie ? » L'écriture de la reconnaissance dans quelques tragédies d'Électre », *Cahiers de l'Université de Perpignan* 29 (1999), p. 63-91.

⁷⁹ « ÉLECTRE. Ciel, Pamène ! ô mon frère... / ORESTE. Ô ma sœur ! que mon cœur, / Chère Électre... / ÉLECTRE. Ô mon frère, embrassez votre sœur. / ORESTE. Je puis donc vous revoir après dix ans d'alarmes ? / ÉLECTRE. Je puis donc à vos pleurs mêler enfin mes larmes ? / ORESTE. Je vous tiens dans mes bras ? / ÉLECTRE. Vous m'êtes donc rendu ? » (IV, 9, p. 89). Cf. Sophocle, v. 1220-1226.

⁸⁰ DACIER, *L'Édipe et l'Électre*, p. 257.

⁸¹ LONGEPIERRE, *Électre*, V, 7, p. 112.

⁸² Voir Eschyle, *Les Choéphores*, v. 1049-1063 ; Euripide, *Oreste*, v. 256-267 ; RACINE, *Andromaque*, V, 5. Le vers de LONGEPIERRE « Me livrant en aveugle au transport qui me guide » (V, 7, p. 113) permet de faire coïncider cet Oreste furieux avec celui de RACINE, qui déclarait dans le premier état du texte : « Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne » (I, 1, v. 98).

de Clytemnestre assassinée, dont Dacier admettait le caractère irreprésentable sur la scène classique ⁸³, tout en substituant à l'Oreste de Sophocle, justicier sans trouble ni effroi, la victime pathétique d'une fatalité théâtralement payante. Car ni Oreste ni Électre ne songent ici à tuer leur mère, cependant noircie à plaisir par Longepierre, qui la montre acharnée contre Électre au point d'envisager son meurtre ⁸⁴. Le dialogue de la reine et du « tyran » les représente d'ailleurs comme des persécuteurs unis par une passion du trône toute cornélienne : Clytemnestre y apparaît comme une épigone de la Cléopâtre de *Rodogune*, à peine inquiétée par « je ne sais quel trouble » (Longepierre la fait entrer en scène pour narrer un songe horrible, comme Athalie) tandis qu'Égisthe est enclin à des réflexions sentencieuses sur la condition des rois, elles aussi d'allure nettement cornélienne ⁸⁵.

Dans ces conditions, l'antique tragédie de la vengeance implacable et la réflexion sur la justice qu'elle charriait se trouvent considérablement édulcorées. La subversion du modèle grec est particulièrement intéressante dans la scène 2 du dernier acte ⁸⁶, où Longepierre psychologise le personnage d'Oreste pour lui conférer un caractère de mélancolique racinien : face aux hésitations de son frère, Électre l'exhorte à tuer Égisthe en recourant à l'image du père, *imago agens* incorporée à une rhétorique de l'indignation. L'*invocation* d'Agamemnon (« entends-tu ces discours, ô mon père ? ») se résout en *évocation* pathétique, de l'ombre du roi d'abord (« Je crois, je crois te voir sur les rivages sombres »), de sa mort sanglante ensuite, énergiquement représentée. La longue tirade d'Électre repose massivement sur la figure de l'hypotypose (ou *enargeia*), propre à réactualiser un passé funeste sous ses aspects les plus impressionnants. Or, si l'assassinat d'Agamemnon se trouve ainsi théâtralisé par la rhétorique d'Électre, il se trouve aussi ancré, de façon déictique et beaucoup plus spécifiquement théâtrale, dans le lieu scénique, érigé en espace fantasmatique par l'obsession morbide du personnage : « Ce sang, ce sang partout fume et crie en ces lieux, / Je crois l'y voir toujours ruisseler à mes yeux ; / [...] Et son ombre, d'un fils implorant l'assistance, / Murmure autour de nous

⁸³ DACIER, *L'Edipe et l'Électre*, p. 496 : « Ces cris de Clytemnestre [Sophocle, v. 1404-1416] font horreur, & il est certain que cette action seroit trop atroce pour nôtre Theatre et qu'elle ne réussiroit point du tout. »

⁸⁴ Clytemnestre suggère au pseudo-assassin d'Oreste de la « délivrer » aussi d'Électre (IV, 1, p. 73-74) alors qu'Égisthe machine plutôt de marier la princesse à l'assassin de son frère (IV, 5). Mais la haine d'Électre pour Égisthe épargne Clytemnestre : « CLYTEMNESTRE. [...] Et je dois, prévenant vos attentas perfides, / Dans ton sang étouffer tes souhaits parricides. / ÉLECTRE. Ne me reprochez point de parricides vœux. / Je suis les dures lois d'un devoir rigoureux, / Et pour comble à mes maux mon amour à [*sic*] mon père / Ne saurait m'empêcher de voir en vous ma mère. » (II, 6, p. 40). Longepierre n'hésite pas en l'occurrence à inverser Sophocle (v. 597-600).

⁸⁵ IV, 3, p. 75-76 ; II, 4, p. 32-34 (récit du songe) ; II, 3, p. 28-30 (maximes politiques d'Égisthe).

⁸⁶ L'extrait commenté est reproduit en Annexe 1.

et demande vengeance. » S'il est ici un héritage de l'antiquité, c'est d'abord celui de la *phantasia* des rhéteurs : c'est ce que confirme la scène suivante, monologue prononcé par Électre dans le moment où Oreste passe à l'acte ⁸⁷ ; monologue d'attente angoissée, mais que Longepierre tourne explicitement en évocation rituelle d'Agamemnon (« Fais-toi jour jusqu'à nous, sors du Royaume sombre ») puis en récit fantasmé : Électre imagine, dans une sorte de transe visionnaire, la scène du meurtre d'Égisthe ⁸⁸. Invention aux évidentes vertus théâtrales, puisque ce qui est irreprésentable scéniquement n'est pas simplement médiatisé par un récit ultérieur, mais exprimé de façon concomitante sur un mode halluciné.

Cet acte V confirme ainsi le soin qu'a pris Longepierre, depuis le monologue initial ⁸⁹, de mettre en scène une protagoniste possédée par l'imagination du père mort en privilégiant une poétique invocatoire et évocatoire, manifestement destinée à compenser l'édulcoration du sujet original par la couleur « terrible » et volontiers infernale des discours. On se dit alors, à considérer comment l'intensité tragique est réfugiée dans semblable rhétorique du *pathos*, que Longepierre est peut-être plus redevable aux fureurs de Sénèque qu'à la simplicité de Sophocle ; ou encore que son *Électre*, inégale comme elle est, entendait capter cette vulnérabilité pathétique à l'imagination qui caractérise les grandes figures raciniennes ⁹⁰ plutôt que de proposer « des déclamations à l'antique ⁹¹ ». L'hellénisme de cette tragédie se réduisait donc à l'absence d'intrigue amoureuse et au registre de la terreur, annexé à l'esthétique racinienne du « trouble », cependant que la ritualité sophocléenne survivait tant bien que mal dans les invocations d'Électre.

⁸⁷ Monologue reproduit en Annexe 2.

⁸⁸ C'est dans ce cadre que Longepierre réintroduit l'exhortation à Oreste : « Frappe, tu l'as blessé, redouble, il tombe, achève ! » (p. 105). Il ne s'agit plus de redoubler ses coups contre Clytemnestre qui l'implore, mais contre le tyran.

⁸⁹ Voir I, 1 ; I, 2, p. 6-7 ; II, 5, p. 37.

⁹⁰ Il faudrait montrer que l'usage de l'apostrophe oratoire et de l'hypotypose comme mode d'expression de l'obsession du défunt ou de l'hallucination infernale située expressément l'Électre de Longepierre dans la lignée de RACINE (*Andromaque*, *Phèdre*). Le dernier vers du monologue cité (V, 3) est d'ailleurs calqué sur un vers de *Bajazet* (V, 1, v. 1452 : « Ah ! Bajazet est mort, ou meurt en ce moment »), et les derniers vers de l'acte II (p. 66) prêtent à Électre les accents de Roxane ou d'Atalide dans cette même tragédie. De même, le récit du songe de Clytemnestre (II, 4) évacue l'image métaphorique qu'on trouvait dans Sophocle (l'énorme laurier jailli du sceptre, v. 417-423) pour greffer sur le modèle du songe d'*Athalie* une machinerie conventionnellement effrayante (Furie, spectre, ruisseaux de sang, tonnerre, etc.).

⁹¹ VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, éd. Moland, Paris, Garnier, 1878, t. 17, p. 413 : « On sifflait l'*Électre* de Longepierre, non seulement parce qu'il y avait des déclamations à l'antique, mais parce qu'on n'y parlait point d'amour. »

Iphigénie en Tauride, tragédie de civilisation

L'*Iphigénie* de Malézieu, « presque traduite » d'Euripide, présentait néanmoins des inflexions analogues à celles pratiquées par Longepierre : indexation du terrible, contrôle du sens moral ou religieux de l'action, essai de mimer la simplicité syntaxique et lexicale du texte grec par des phénomènes de répétition et de juxtaposition, liaison des scènes conforme à la dramaturgie classique, substitution d'une confidente au coryphée dans le dialogue avec la protagoniste ⁹². Cependant, les séquences chorales d'*Iphigénie en Tauride* ⁹³ (le *parodos* et les quatre *stasimon*) sont conservées par Malézieu, moyennant une redéfinition de leur teneur.

SÉQUENCES CHORALES D'EURIPIDE	SÉQUENCES CHORALES DE MALÉZIEU
<i>Parodos</i> (v. 123-235) : cérémonie funèbre en l'honneur d'Oreste	Fin de l'acte I (p. 18-23) : cérémonie funèbre (Prêtres et Prêtresses)
Premier <i>stasimon</i> (v. 392-455) : évocation de la navigation des deux Grecs et nostalgie de la Grèce	Fin de l'acte II (p. 36-37) : les Prêtres de Diane invoquent la déesse, imprécations contre les Grecs captifs
Second <i>stasimon</i> (v. 643-656) : le chœur compatit au sort d'Oreste	Fin de l'acte III (p. 61-62) : le chœur de Grecques compatit au sort d'Oreste
Troisième <i>stasimon</i> (v. 1089-1151) : regret nostalgique de la Grèce	Fin de l'acte IV (p. 90-91) : Prêtres et Prêtresses implorent la « miséricorde » d'Apollon et de Diane
Quatrième <i>stasimon</i> (v. 1234-1283) : célébration d'Apollon	Acte V, sc. 2 (p. 99-101) : louanges d'Apollon et de Diane par les Prêtres
[Absence de séquence chorale à la fin de la tragédie d'Euripide]	Double chœur (p. 112-115) : Grecques et Scythes célèbrent le bonheur retrouvé, louange du roi Thoas et des dieux (Minerve, Diane, Apollon)

En plaçant les chœurs en fin d'actes (le second *stasimon* est pour ce faire décalé après le dialogue d'Oreste et de Pylade) sauf dans le cas du quatrième *stasimon*, indispensable pour occuper la scène pendant la fuite des trois Grecs, Malézieu semble

⁹² Sur ces aspects de l'*Iphigénie* de Malézieu, voir GROSPERRIN, *La duchesse du Maine*, p. 259-262.

⁹³ La tragédie d'Euripide sera citée dans la traduction de M. DELCOURT-CURVERS (*Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1962).

renouer avec l'idéal caressé par Racine dans *Athalie* : produire une parfaite continuité du temps dramatique et exalter une parole collective fortement ritualisée. Ce dernier aspect est assurément majeur, puisque les chœurs de Malézieu amplifient la ritualité cérémonielle caractéristique d'*Iphigénie en Tauride*, en ne répugnant pas d'ailleurs à la dépense de personnel choral puisqu'aux prêtresses se joignent ici, assez curieusement, des prêtres. La succession des chœurs ainsi réaménagés déploie un éventail d'invocations sacrées (thrène, imprécation, prière, action de grâce). Il est remarquable que l'helléniste ait escamoté la nostalgie toute lyrique du premier et du troisième *stasimon*, reversée d'ailleurs dans la séquence chorale finale qu'il ajoute à Euripide ⁹⁴, pour varier la couleur expressive des chœurs selon une gradation du moins au plus euphorique. Les interventions du chœur ainsi circonscrites à une fonctionnalité rituelle – ordonnée comme telle par la grande prêtresse Iphigénie ou par le roi Thoas – satisfont ainsi à une motivation vraisemblable qui était un souci tenace de la dramaturgie classique, dans la tragédie comme dans l'opéra, en même temps qu'elles miment et esthétisent la liturgie païenne.

L'hypothèse qu'on avancera dès lors est que le choix par Malézieu du sujet d'*Iphigénie en Tauride* ne s'imposait pas seulement pour son dépouillement « à la grecque » et pour la défaillance du thème amoureux, mais bien aussi pour ses virtualités plastiques et cérémonielles, qui semblent en l'occurrence fort proches de ce qu'on observait à la même époque dans la « tragédie en musique », genre moderne par excellence et fer de lance de l'esthétique des Modernes. L'opéra français contemporain était en effet prodigue d'invocations collectives et de processions, de cérémonies au temple et de louanges des dieux. La tragédie de Malézieu témoignerait alors de la convergence, ou de la possible harmonie, entre un rêve archéologique et l'esprit moderne de la représentation, justement parce que la ritualisation dramaturgique de la célébration répondait aux attentes de la fête princière.

Le dénouement ⁹⁵ est éloquent de ce point de vue. La *catastrophe* originale par l'intermédiaire d'Athéna (v. 1435-1474) présentait le double inconvénient d'être machinée et ancrée dans le contexte religieux de l'Attique ⁹⁶. Fidèle à Euripide, Malézieu ne touche pas à sa déesse, tout en modifiant son discours : l'évocation de la

⁹⁴ L'évocation élégiaque d'Alcyone, associée au thème nostalgique (v. 1089-1105), se retrouve dans la bouche du chœur des Grecques à la fin de la tragédie de MALÉZIEU (p. 112) pour être précisément conjurée.

⁹⁵ Reproduit en Annexe 3.

⁹⁶ R. RAPIN, p. 109 : « ses dénouemens [d'Euripide] ne sont point naturels, ce sont des machines perpétuelles » ; P. BRUMOY (s.j.), *Le Théâtre des Grecs*, Paris, Rollin, 1730, t. II, p. 76 : « La dernière Scene de cette Piece [...] montre assés que le but du Poëte étoit de flatter l'Attique par la célébration des anciennes cérémonies, de ses usages religieux, & de ses monumens en l'honneur de Diane [...]. C'est pour cela qu'Euripide présente aux yeux des Atheniens Minerve Déesse d'Athenes, & qu'il lui fait tenir le discours qu'on a vû & qui ne nous touche plus. »

statue et du temple athénien demeure certes, ainsi que la proscription des sacrifices humains, mais l'absolution d'Oreste est escamotée ; plus remarquable, Thoas, qu'Athéna exhortait simplement d'être « sans colère », se voit ici « récompensé » par une prospérité éclatante pour avoir bien traité Iphigénie : « Vous allez voir regner dans cet empire avec la tranquillité les arts, les sciences & la politesse ; & le fer que vous avez employé depuis tant d'années, à verser le sang des hommes, ne sera désormais employé qu'à procurer à la Terre, la fécondité qui les nourrit. » Ce n'est pas la protectrice d'Athènes qui parle ici, mais une Minerve pacificatrice et civilisatrice, droit sortie du *Télémaque* de Fénelon ⁹⁷. La fin de la tragédie (retournement du malheur en bonheur) se double, et de façon insistante, d'une thématique idéologique (« il faut enfin qu'une heureuse paix succède à ces barbaries ») qui conduit à l'apologie d'une civilisation toute nimbée d'irénisme pastoral. La Tauride barbare du roi Thoas (chez Malézieu, c'est lui et non la déesse qui exige des sacrifices humains) se transforme alors en espace enchanté : après avoir libéré les Grecques de son propre chef, en souverain magnanime ⁹⁸, le roi redoutable ordonne une réjouissance absente dans Euripide et qui couronne le spectacle par l'unanimisme harmonieux des Grecques et des peuples Scythes.

Cette réorientation *in extremis* de la tragédie d'Euripide est ainsi remarquable par le rapport complexe qu'elle entretient avec la culture contemporaine. Alors que Duché matérialisait la proscription des barbaries par la mort de Thoas et le foudroiement spectaculaire du temple par Diane elle-même ⁹⁹, Malézieu fait basculer la représentation dans un univers qui rappellerait celui des prologues de « tragédie en musique » (topique pastorale de la paix comme conjuration de la violence, célébration du roi et des dieux protecteurs Apollon et Diane) si le texte ne faisait aussi l'éloge de l'agriculture et des sciences : c'est bien l'antiquité grecque nostalgiquement rêvée par les primitivistes du « Petit Concile » qui est ici exaltée, à la fois dans la bouche des Grecques qui imaginent déjà revoir une Athènes hiératique comme dans un paysage de Poussin, et dans celle des Scythes à qui Minerve garantit une espèce de *translatio artium*. « La Grece lui va

⁹⁷ Le texte de MALÉZIEU fait nettement écho à l'*ecphrasis* du bouclier de Télémaque, figurant le pouvoir civilisateur de Minerve et de Cérès : « Le fer, destiné ailleurs à tout détruire, ne paraissait employé en ces lieux qu'à préparer l'abondance, et qu'à faire naître tous les plaisirs. » (FÉNELON, *Les Aventures de Télémaque* [1699], éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard, 1995, p. 289).

⁹⁸ « Je ferai plus, je vais renvoyer en Grece toutes les esclaves qui servoient la Prestresse » (p. 112). Chez Euripide, c'est Athéna qui demande la libération des captives grecques.

⁹⁹ DUCHÉ, *Iphigénie en Tauride*, V, 4, p. 50-51 : « C'est souffrir trop long-temps qu'un sacrilege hommage, / De Diane indignée, ensanglante l'image. / [...] Apprenons à toute la terre, / Que le sang des Mortels ne sauroit plaire aux Dieux. / *Les Grecs vont s'embarquer ; DIANE se retire ; Les Vents enlèvent sa Statuë & la portent sur le Vaisseau des Grecs. La foudre tombe sur le Temple, qui s'embraze & se renverse.* »

communiquer ses véritables trésors » : ce qui vaut pour l'empire de Thoas ne doit-il pas s'entendre aussi pour la cour de la duchesse du Maine retirée à Châtenay ? Ce dénouement revu par Malézieu ne consiste-t-il pas aussi à projeter l'espace de la fiction théâtrale sur le lieu de la représentation ? Si les prologues d'opéra louaient Louis XIV comme le restaurateur de l'âge d'or sous le masque de l'allégorie, l'éloge de Thoas comme légataire des Grecs et celui, appuyé, des dieux de Délos suggèrent peut-être quelque clé connue des participants à la fête de Chatenay. Nous ignorons hélas qui jouait le rôle de Thoas (Malézieu ?) mais un *Portrait allégorique* nous reste de François de Troy, qui représente le duc et la duchesse du Maine en Apollon et Diane ¹⁰⁰ : code plausible, qui pourrait de surcroît faire écho au *Philémon et Baucis* de 1703, où Jupiter et Junon, allégorie explicite du couple princier, présidaient déjà à la célébration ritualisée d'une antiquité bucolique ¹⁰¹. En évacuant ainsi l'enjeu sotériologique d'*Iphigénie en Tauride*, Malézieu s'offrait les meilleures conditions pour confondre avec art une reviviscence érudite de la tragédie grecque et une fête ingénieusement inventée pour sa princesse. Il est très remarquable que cette tragédie expérimentale, remodelant Euripide en éloge de la civilisation, renouvelle la fête de cour en regardant vers Athènes.

Monuments éphémères, cette *Électre* confinée à Versailles, cette *Iphigénie* d'un jour conservée dans le secret de Sceaux essayaient un renouvellement de la tragédie française, la première sur les voies du terrible et du *tenebroso*, la seconde dans le cadre d'un hellénisme cérémoniel. Ce dessein de restaurer une tragédie « à l'antique » demeurait intempestif, mais il est raisonnable d'y lire, à la fin du règne de Louis le Grand, une expression de cette quête nostalgique, essentielle au classicisme, d'une énergie primordiale et perdue. L'aspect le plus remarquable peut-être de cette double tentative est qu'elle scelle une alliance renouvelée entre les lettrés et les princes sous la bannière des « Anciens » : la défense d'un « grand goût » à la grecque semble s'y affirmer comme signe éclatant de distinction aristocratique, et si les deux tragédies procédaient, en quelque façon que ce soit, d'un théâtre expérimental, cette expérience marginale n'était sans doute possible que dans le cercle protégé d'une cour. C'est bien sous les auspices de la fête princière qu'est ainsi mise en scène une résurrection de la tragédie primitive. Mais peut-on parler de résurrection ? La tragédie d'un Ancien comme Longepierre – « néo-classique » pour autant qu'elle s'inscrit dans l'imitation de Corneille ou surtout de Racine, déjà érigés en classiques – permet de prendre la mesure du caractère au fond largement inassimilable du modèle grec dans la culture du Grand Siècle (ce sera patent dans la Querelle d'Homère), sauf à opter pour une sorte de reconstitution comme à Châtenay. Encore Malézieu lorgne-t-il discrètement vers la dramaturgie de l'opéra. On

¹⁰⁰ *Portrait allégorique en Diane et Apollon*, 1714 (Portugal, coll. part.). Voir D. BRÈME, *François de Troy*, Paris/Toulouse, Somogy/Musée Paul Dupuy, 1997, p. 160-161.

¹⁰¹ *Les Divertissements de Sceaux*, p. 104 et 108-112.

n'échappe pas à son siècle, ni aux formes instituées d'une culture qui définit l'horizon d'attente du public princier. Curieuses comme elles sont, ces deux tragédies auront été, au seuil du XVIII^e siècle, des jalons dans l'*invention* du trésor grec.

Jean-Philippe GROSPERRIN
Université de Toulouse-Le Mirail
U.F.R. de Lettres, Philosophie et Musique
5, allées Antonio Machado
F-31058 Toulouse Cedex 9
grosper@univ-tlse2.fr

ANNEXES

1. LONGEPIERRE, *Électre*, V, 2
(p. 98-102 du manuscrit)

[98] ÉLECTRE, ORESTE, PAMÈNE

ÉLECTRE
Hâtez-vous d'accomplir un projet éclatant,
Prince : l'orage approche et croît à chaque instant.
Que tardez-vous ? courez où l'honneur vous appelle.
À travers tant d'écueils l'occasion est belle.
Du fils d'Agamemnon remplissez le destin,
Célébrez dignement cet horrible festin :
De cet autre où jadis se signala leur rage,
Par des ruisseaux de sang renouvez l'image.
Agamemnon périt en ce funeste jour,
Les Dieux y réservaient votre fatal retour,
Et pour mieux signaler leur terrible justice
Marquent le lieu, le jour, et l'instant du supplice.
Prête à mourir du coup qui peut vous opprimer,
S'il en était besoin je viens vous animer.

[99] ORESTE
J'ai toujours même soif de gloire et de vengeance,
Je brave les périls, la mort, la violence,
Mais ...

ÉLECTRE
Eh bien ?

ORESTE

J'en rougis et l'avoue à regret :
Combattu malgré moi par un trouble secret,
Si près de contenter l'ardeur de mon courage,
Un chagrin inquiet m'agite et me partage,
Et mes vœux, mon courroux, ma haine, mes efforts,
Les Dieux pour m'affermir ne sont pas assez forts.
D'un nuage confus ne pouvant percer l'ombre,
Je me sens accablé d'une tristesse sombre.
À la joie, à l'espoir succède la terreur.
Eh, qui peut démêler les replis de mon cœur ?
Un murmure plaintif, une voix gémissante
Le remplit en secret de douleur, d'épouvante ;
Ce cœur n'est plus pour moi qu'un abîme profond,
Mon aveugle raison s'y perd et s'y confond.
[100] Je ne sais quelle horreur me domine et me gêne,
Je ne sais quel lien me retient et m'entraîne,
Mais d'un trouble inconnu l'impérieux pouvoir
S'oppose à mon ardeur et suspend mon devoir.

ÉLECTRE

Juste Ciel ! entends-tu ces discours, ô mon père ?
Et si tu les entends, jusqu'où va ta colère ?
Reconnais-tu ton fils, et ne frémis-tu pas
De le voir qui balance à venger ton trépas ?
Je crois, je crois te voir sur les rivages sombres
Te cacher de douleur dans la foule des ombres
Et maudire en pleurant un indigne étranger
Qui se nomme ton fils et n'ose te venger.
Prêt à te renoncer pour peu qu'il persévère,
Ce lâche à ce discours ne fut jamais mon frère.
Pamène me trompait. Ah ! par un noble effort
Hâtez-vous d'appuyer la foi de son rapport,
Prouvez votre naissance en vengeant votre père ;
La gloire désavoue un fils qui dégénère.
[101] S'il ne vous souvient plus de l'ordre exprès des Dieux,
Avez-vous oublié ce forfait odieux,
Votre père égorgé ? Dans un âge trop tendre
Vous vîtes ses malheurs alors sans les comprendre.
Faut-il en retracer la noirceur à vos yeux ?
Prince, c'est en ce jour, c'est en ces mêmes lieux
Que périt votre père au comble de la gloire
Et que des trahisons s'accomplit la plus noire.
Ici sortant du bain il prit ce vêtement,
D'un horrible attentat détestable instrument.

Surpris, embarrassé dans cet affreux dédale,
Là d'Égisthe il reçut une atteinte fatale.
À ses pieds il tomba, se débattant en vain ;
Plus loin se relevant, je vis une autre main
Le renverser mourant au lieu même où vous êtes.
C'est là, pour assouvir leurs fureurs satisfaites,
Qu'à coups pressés tous deux perçant encor son flanc,
Il acheva de rendre et son âme et son sang.
[102] D'un sang si cher encor ces colonnes empreintes,
Ce marbre, ce pavé, ces images sont teintes ;
Ce sang, ce sang partout fume et crie en ces lieux ;
Je crois l'y voir toujours ruisseler à mes yeux,
Et son ombre, d'un fils implorant l'assistance,
Murmure autour de nous et demande vengeance ;
Ne la voyez-vous pas ainsi que je la vois ?
Et pouvez-vous tarder à venger ce grand Roi ?

ORESTE

Non, c'en est fait, j'y cours ! Un effort de mon âme,
Une rapide ardeur me domine et m'enflamme ;
Tout entier entraîné par un transport soudain,
Je sens des mouvements au-dessus de l'humain.
Un dieu m'agite, un dieu ; c'est sa main immortelle,
C'est sa main qui me presse et sa voix qui m'appelle.
Un dieu guidant mes coups, un dieu va nous venger.
[...]

2. LONGEPIERRE, *Électre*, V, 3

(p. 103-106 du manuscrit)

ÉLECTRE, *seule*.

Hélas ! je touche enfin à ce terrible instant.
Que de sujets de crainte, et quel péril l'attend !
Ta perte, ô mon cher prince, est presque inévitable,
Tu cours seul attaquer un tyran redoutable.
Dieux justes, Dieux puissants, ne l'abandonnez pas ;
Il sert votre courroux, il vous prête son bras.
[104] Des crimes des Mortels terribles vengeresses,
Accourez, accourez, implacables Déesses !
Toi surtout, ô mon père, attentif à ma voix,
Du sort et des Enfers force les dures lois.
Fais-toi jour jusqu'à nous, sors du Royaume sombre,
De ces bords redoutés j'ose évoquer ton ombre.

Viens, tout fumant encor de sang et de courroux,
Combattre avec ton fils et conduire ses coups.
Je me trompe, ou je vois s'ébranler la Statue ?
De quels troubles pressants mon âme est combattue !
Que fait-on ? quel sang coule en ce fatal moment ?
De ce festin affreux quel est l'événement ?
Un espoir plein d'effroi me saisit et m'emporte.
Quel objet s'offre à moi ? quelle ardeur me transporte ?
Est-ce un Dieu dont la main me dessille les yeux ?
Je crois voir et je vois ce festin odieux.
Paré fatalement des dépouilles de Troie,
Une coupe à la main, enivré de sa joie,
[105] Le tyran aveuglé se livre à son Destin.
Tel fut d'Agamemnon, tel le dernier festin.
La Reine à ses côtés assise et triomphante
Semble braver des dieux la justice impuissante.
Quel coup de foudre, ô ciel ! je vois le sang couler,
Les mets foulés aux pieds, le fer étinceler.
Le jeune et fier lion que couvrait un nuage
Rugit, fond sur sa proie et s'anime au carnage.
Courage, Oreste, venge et ton père et ton Roi !
Son meurtrier pâlit, la victoire est à toi.
C'est en vain qu'il croit fuir : saisis ce bras qu'il lève,
Frappe, tu l'as blessé, redouble, il tombe, achève !
À ce lâche assassin perce à grands coups le flanc !
C'en est fait, il expire, il nage dans son sang.
Toi qui fis reculer le noir festin du père,
Soleil, presse tes pas, reviens sur l'hémisphère
Éclairer un exploit trop grand, trop glorieux
[106] Pour ne pas mériter ta lumière et tes yeux.
Et vous, Dieux des Enfers, que la terre s'entrouvre,
Que des manoirs profonds l'abîme se découvre,
Que mon père en un jour si cher à son courroux
Repaisse enfin ses yeux d'un spectacle si doux !
Que dis-je ? où suis-je ? hélas ! trop avide espérance,
Qui de mes vœux ardents souffre la violence !
Je triomphe et peut-être, aveugle égarement !
Peut-être Oreste est mort, ou meurt en ce moment !

3. MALÉZIEU, *Iphygenie en Tauride*, V, 3
(p. 109-115 du manuscrit)

[109]

MINERVE *descendant des Cieux*

Arreste Roy Thoas, escoute la voix de Minerve : n'entrepris point une poursuite inutile, & laisse tes troupes en repos. Apprens de ma bouche qu'Oreste est venu dans ton Empire par l'ordre exprés d'Appollon, qui lui a commandé de ramener en Grece Iphygenie sa sœur, & d'enlever de vôtre Temple la statüe de Diane pour la placer en depost dans le mien au milieu de la superbe ville d'Athenes. Fais toi un merite envers les Dieux de ta soumission & de ton obeissance. aussibien sçache que cet Oreste, que tu destinois au supplice, a déjà passé les barrieres des Cyannées, par le secours de Neptune, qui vient à ma [110] priere de calmer les flots irritez, et qui fait courir le vaisseau Grec, sur le sein de la plaine liquide, avec une diligence qu'a peine les oiseaux pouroient egaler. Sçache de plus pour te consoler de la perte de la statüe de Diane, qu'il t'en reviendra a toi mesme & à ton Empire une grande utilité. Il y a dans le país d'Attique un lieu renommé sur le rivage de Caristie. Oreste y bastira par mon ordre un Temple magnifique. Il le dédira [*sic*] à la Diane de Tauride. tous les peuples de la Terre y viendront adorer cette grande Divinité, on y placera la statüe qu'Iphygenie a enlevée, elle y sera reverée dans tous les siecles, & ton nom y sera celebré à jamais. ce n'est pas tout, pour recompenser les bons traitemens que tu as faits à la Prestresse, pendant qu'elle a été dans tes Etats ; je te promets de la part des Dieux, que ton Empire va devenir plus heureux que jamais. La Grece lui va communiquer ses veritables tresors. Vous [111] allez apprendre d'elle, à avoir horreur du sang humain. On n'en a que trop repandu : il faut enfin qu'une heureuse paix succede à ces barbaries, Vous allez voir regner dans cet empire avec la tranquillité les arts, les sciences & la politesse ; & le fer que vous avez employé depuis tant d'années, à verser le sang des hommes, ne sera desormais employé qu'à procurer à la Terre, la fecondité qui les nourrit.

THOAS

Grande Divinité, je reçois avec respect les ordres que vous m'apportez. Je serois bien temeraire de vouloir combattre contre la volonté des Dieux, & de renoncer aux avantages que vous daignez m'annoncer. Qu'est-ce que la force des Roys contre celle des Dieux immortels. Je me garderay bien de poursuivre Oreste. qu'il fasse avec sa sœur une heureuse navigation. qu'il place la statüe sacrée de Diane au milieu de vôtre Temple. Je les seconderai par mes vœux. [112] Je ferai plus. je vais renvoyer en Grece toutes les esclaves qui servoient la Prestresse ; & je veux que dans le moment, mes Peuples celebrent avec elles, par des Festes et des chants d'allegresse l'heureuse fin de cette merveilleuse aventure.

CHŒUR DE GRECQUES

Oiseaux plaintifs, Alcyons, habitans des roches de l'Euxin qui pleurez sans cesse le triste destin de vôtre Epoux ; on pouvoit comparer nôtre état au vôtre. nous regrettons depuis vingt annnées, les Festes de la Grece, les jeux de Diane Lucine, les Oliviers consacrez aux couches de Latone, & ces aimables prairies qui retentissent jour et nuit de la voix harmonieuse du Cigne favori des Muses. Mais aujourd'huy nôtre fortune prend une autre face, on nous annonce un bienheureux retour dans nôtre chere Patrie. Remercions les Dieux et le grand Roy qui [113] nous laisse esperer un si grand bonheur.

CHŒUR DE SCYTES

On nous promet une félicité sans bornes. Minerve nous assure qu'une heureuse paix va succéder à nos sacrifices sanglants. répétons ses propres paroles. Nous allons voir régner dans cet Empire avec la tranquillité, les arts, les sciences & la politesse ; & le fer que nous avons employé depuis tant d'années à verser le sang des hommes, ne sera désormais employé qu'à procurer à la Terre, la fécondité qui les nourrit.

CHŒUR DE GRECQUES

Combien de larmes coulerent de nos yeux, quand nous perdîmes nôtre liberté, & qu'on nous transporta, du séjour aimable de la Grèce, dans les tristes climats de la Scythie ! Mais aujourd'hui, mes chères compagnes quelle doit être nôtre joie ? occupons-nous du bonheur qui [114] nous attend, nous allons revoir nos parents. nous allons revoir ces lieux délicieux qui nous ont vu naître. Il me semble que je suis déjà dans le vaisseau qui me doit porter en Grèce. Je découvre le sommet des tours. Je vois le fameux temple de Minerve. J'entends les concerts de ses prestres si sçavans dans l'art de chanter. Mes yeux se plaisent à voir couler l'Eurotas entre ses rives délicieuses bordées de superbes bâtimens. Ah grands Dieux ! que la félicité se fait sentir vivement après de si longues souffrances !

CHŒUR DE SCYTES

Chantons mes amis, chantons les louanges de Minerve. Chantons les louanges de Diane. Chantons les louanges d'Appollon. que nos voix aillent bien loin dans le sein des airs. que nos pieds fassent trembler la Terre. Que toute la nature s'intéresse aux bonheurs qui nous sont promis. Fassent les Dieux immor-[115] tels, que nous en jouissions long temps ; & que les enfans de nos enfans s'entretenant de la gloire & de la félicité de leurs peres, en transmettent, s'il est possible, une plus grande à leur postérité.