Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 6 (1960)

Artikel: Mythe et réalité dans l'œuvre d'Euripide
Autor: Kamerbeek, J.C.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-661066

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

I

J. C. KAMERBEEK

Mythe et Réalité dans l'Oeuvre d'Euripide

MYTHE ET RÉALITÉ DANS L'ŒUVRE D'EURIPIDE

On se tromperait fort si l'on croyait que les grandes divergences qui ont toujours existé dans les jugements portés sur Euripide et sur son œuvre se sont émoussées dans l'état présent de nos études. Certes, on peut constater une prépondérance de certaines manières de voir: l'Euripide rationaliste d'il y a un demi-siècle, représentant surtout de l'*Aufklärung* grecque [1], a été évincé — plus ou moins — par le poète irrationaliste ou, du moins, par l'esprit inquiet attentif aux tendances mystiques de son époque et aux éléments irrationnels de la nature humaine [2]; on est peu enclin à voir en lui un athée, fût-ce au sens étroit du mot (c'est-à-dire ne croyant pas aux dieux de la tradition); à peine lui reconnaît-on une propension au scepticisme; on insiste plutôt sur le message religieux — ou considéré comme tel — que son œuvre apporte. Ou bien, on se désintéresse entièrement, ou à peu près, du « penseur », quitte à nous le présenter exclusivement comme un grand technicien du théâtre, comme un dramaturge inventif et fertile en ressources [3].

Cependant, les opinions ou les tendances signalées ne sont pas seules à avoir cours. Par exemple, on aurait pu croire qu'à l'heure qu'il est le « Verrallianisme » était bien mort. La vérité est qu'il s'est manifesté de nouveau, ces dernières années, sous une forme modifiée et mitigée, par quelques publications anglo-saxonnes, et, à notre avis, on aurait bien tort à rejeter d'emblée tout ce qui relève de l'esprit « ver-

[1] Celui de Verrall, de Decharme, de Masqueray, de Nestle: mais ils différaient beaucoup entre eux. [2] Cf. E. R. Dodds, *Euripides the Irrationalist*, Cl. Rev. 1929, pp. 97-104; M. Pohlenz, *Die Griechische Tragödie* [2], p. 250; A. Rivier, *Essai sur le Tragique d'Euripide*, 1944, *passim*; B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes* [3], p. 178; F. Chapouthier, *Euripide et l'accueil du divin*, Entretiens Hardt I, pp. 205-237. Mais voyez déjà M. Croiset, *Les Crétois d'Euripide*, R.E.G. 1915, pp. 217-233. [3] Cf. *e.g.* G. M. A. Grube, *The Drama of Euripides*, 1941.

rallien » dans les écrits de Greenwood [1] et de Blaiklock [2]. D'ailleurs, la diversité des opinions est loin de se borner aux problèmes relatifs au rationalisme ou à l'irrationalisme d'Euripide, à sa religion ou à son irréligion. On la constate par rapport à tous les secteurs de l'interprétation et de l'appréciation de son œuvre. Elle porte aussi bien sur les intentions spécifiques de telle tragédie que sur les idées générales de sa conception (ou de ses conceptions) du monde, sur les aspects généraux de sa « psychologie » aussi bien que sur son art de représenter des individus — ses personnages, répond-on, sont complexes et conformes à la réalité humaine... ils ne sont pas complexes du tout, ce sont les incarnations d'une seule passion... ce sont des individus à traits bien marqués; mais non, ils existent seulement en fonction de leur rôle dans le μῦθος du drame, etc. —, sur la question à savoir si l'on doit, oui ou non, considérer ses tragédies comme des pièces à thèse, voire à clef, ou, plus généralement, quelles sont leurs relations avec l'actualité historique et politique. A ce sujet, on connaît l'opposition décidément irréductible qui existe entre les points de vue de MM. Grégoire [3] et Delebecque [4] d'une part, et de M. Zuntz [5] de l'autre. Mais la différence des opinions émises sur d'autres sujets est à peine moins marquée. Voici le verdict de M. Zürcher [6] sur la caractérisation d'Admète: « der Versuch einer einheitlichen Charakterprägung ist ebensowenig wie für Alkestis unternommen ». Comparez l'opinion de mon

[1] L. H. G. Greenwood, *Aspects of Euripidean Tragedy*, Cambridge 1953.
[2] E. M. Blaiklock, *The male Characters of Euripides*, Wellington 1952. — Voir d'ailleurs R. P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus*, 1948, p. viii. [3] Dans plusieurs articles et dans ses *Notices* de l'édition Budé. [4] E. Delebecque, *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*, 1951.
[5] G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955.
[6] W. Zürcher, *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel 1947, p. 41. (Cf. A. Lesky, *Alkestis, Der Mythos und das Drama*, Sitzber. Wien, 203, 2, 1925, p. 80.) Selon M. Zürcher, Médée n'est pas un « Individuum » ! (p. 70).

compatriote Van Lennep [1]: « The key-note of his nature is a kind of infantile egotism ». Confrontons les avis de M. Zuntz [2] et de Norwood [3] sur les *Suppliantes :* « a document of the immense skill and the passionate heart of its creator... » « a collection of portions torn from two dramas, one composed by Euripides, the other by a much later poet. » Evidemment, on n'attribuera pas toujours une même valeur à des opinions tellement discordantes, on sera en l'espèce enclin à rejeter énergiquement les idées de MM. Delebecque et Grégoire et de Norwood; il reste vrai que l'œuvre du poète donne toujours lieu à des divergences d'opinion si grandes, si criantes, qu'on en vient à se demander dans quelle mesure l'œuvre du poète en est, pour ainsi dire, responsable elle-même. Nous connaissons tous, je crois, l'espèce de trouble, d'embarras dont nous nous sentons saisis en lisant l'une après l'autre les pièces d'Euripide. On y chercherait en vain un point de repère central, une intention unique ou prédominante [4]. L'interprétation théologique du monde au moyen de la dramatisation des mythes (préoccupation principale d'Eschyle, à ce qu'il semble), la représentation de la grandeur et des limites de l'homme par la mise en scène d'une destinée d'homme à stature héroïque (s'il est permis de désigner par là, évidemment de façon très insuffisante, l'art tragique de Sophocle) — certes, ni l'une, ni l'autre ne font défaut dans le théâtre d'Euripide, mais aussi, ni par l'une, ni par l'autre on ne serait en droit d'en ébaucher le caractère général. C'est que l'interprétation théologique ne s'y aperçoit jamais de façon constante, ni sans ambivalence; d'autre part les vrais héros sont plutôt rares dans ces tragédies à matière

[1] D. F. W. VAN LENNEP, *The Alkestis*, Leiden 1949, p. 18. [2] *O. l.*, p. 25. [3] G. NORWOOD, *Essays on Euripidean Drama*, 1954, p. 181. Cf. A. LESKY, *Geschichte der griechischen Literatur*, 1958, p. 356. [4] « il est le poète des contradictions », F. CHAPOUTHIER, *o. l.*, p. 205. « In all Euripides' work we observe the meeting of cross-currents », J. A. K. THOMSON, *Greek Tradition*, p. 136.

héroïque [1]: on y a souvent plutôt l'impression que le « héros » en tant que tel y est mis en question. Fréquemment la recherche du « pathétique » semble être la préoccupation dominante de telle scène, voire d'une pièce entière, mais on ferait tort au poète si l'on voulait considérer cette recherche comme la fin suprême de son art, à moins qu'on n'entende par le mot « pathétique » quelque chose de beaucoup plus profond et d'une portée beaucoup plus vaste qu'on n'a coutume de le faire. Souvent, dans les tragédies d'Euripide, le sublime poétique avoisine la prose des réflexions terre-à-terre et le mythique pur et simple y fait bon (ou mauvais — selon les cas et selon les préférences du liseur ou du spectateur) ménage avec la représentation des choses humaines (trop humaines, diraient quelques-uns), de la réalité terrestre et même sordide.

Or, c'est cette dernière antinomie qui me servira de point de départ pour émettre quelques considérations sur l'art du poète et de jeter quelque lumière, si faible soit-elle, sur des problèmes rebattus que ses tragédies ont posés aux chercheurs. Je ne me flatte pas du tout, ni d'avoir trouvé par le seul maniement de cette antinomie la clef qui donne accès aux mystères euripidéens (s'il est vrai qu'Euripide est un grand poète, le mystère continuera à régner), ni d'apporter quoi que ce soit d'absolument nouveau (citons L. Méridier [2] « Dans la tragédie, peuplée de figures de légendes, il a installé le réalisme; il a eu l'audace de la faire descendre au niveau d'une humanité ordinaire, parfois médiocre, où l'héroïsme même perd son caractère surhumain pour devenir, en une minute d'exaltation, l'épanouissement naturel d'une sensibilité généreuse ».) Seulement je suis convaincu qu'il est utile, pour bien comprendre l'art du poète et surtout pour

[1] « his plays sometimes... turn on human weakness (in contrast with those of Sophocles, which turn on human strength) », S. M. Adams, *Orestes in the Electra*, Cl. Rev. 1935, p. 120, n. 2. [2] L. Méridier, *Hippolyte d'Euripide*, p. 52. Cf., par exemple, Pohlenz, *o. l.*, p. 247 (à propos d'*Alceste*).

bien saisir l'irréductibilité de certains éléments de cet art à une vue d'ensemble « harmonisante », de ne pas perdre de vue les rôles qu'ont joués à la fois le mythe et la réalité, ou si l'on préfère, le sens, le sens aigu de celle-ci.

Précisons, avant de procéder à nos considérations subséquentes, afin d'éviter dans la mesure du possible tout malentendu là-dessus, ce que nous entendrons par « mythe » et par « réalité ». Posons donc que nous userons (abuserons, parfois, si l'on veut) du terme de mythe pour désigner tout ce qui ressort de ce qu'il est convenu d'appeler la mythologie grecque, qu'il s'agisse d'un mythe proprement dit ou d'une saga ou légende héroïque ou épique, ou bien d'un conte populaire incorporé à la « mythologie ». Quant au terme de « réalité », il désignera aussi bien la réalité du monde phénoménal et visible que celle de l'ambiance historique dans laquelle le poète vivait; puis aussi les réalités psychiques de la créature humaine, ressenties par le poète lui-même et perçues dans la conduite de ses contemporains; enfin toutes les formes de réalité intermédiaires entre ces divers domaines.

Eh bien, en ce qui concerne le rôle du mythe chez Euripide, le moins qu'on puisse dire, c'est bien qu'il a été touché par son charme, sans doute dès son enfance, et qu'il est resté sous son charme jusqu'à sa mort. N'oublions pas que « poésie » et « mythologie » pour un Grec du Ve siècle se confondent d'une manière indissoluble. Οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας Μούσαις συγκαταμειγνύς [1] pourrait se paraphraser ainsi: « Jamais je ne cesserai de chanter les légendes de la tradition dans une forme poétique ». N'oublions pas non plus que les deux œuvres de la fin de sa carrière que nous avons la chance de posséder ne le cèdent en rien pour l'importance de leur contenu mythologique aux pièces des époques antérieures. Bien au contraire! Quant à *Iphigénie en Aulide*, on reste plus ou moins surpris devant le fait qu'à

[1] *Her.* 673 sq.

côté des scènes où, jusqu'à la mort volontaire et sublime de la jeune fille, se meuvent et s'entrechoquent des personnages au nom illustre doués d'une nature à peine médiocre, bref des scènes d'une humanité plutôt mesquine, on y rencontre les fresques imposantes des chants choraux traitant de presque tous les aspects du cycle troyen et donnant le catalogue détaillé des futurs combattants [1]. Et les *Bacchantes?* Contentons-nous ici de constater que tout le charme enivrant du plus cruel mythe hellénique s'exhale de leur poésie en contrepoint avec l'horreur provoquée par le spectacle de la ruine des humains, et soulignons qu'il est parfaitement juste que, depuis des années, on s'efforce d'approfondir les problèmes euripidéens en tâchant de résoudre l'énigme des *Bacchantes* [2]. Seulement on aura meilleure chance d'en venir à bout si l'on interroge l'œuvre entière.

Car il est vrai que cette tragédie y occupe une position moins isolée qu'on ne l'a supposé quelquefois. De même la présence de ce qu'on serait tenté d'appeler un surplus de mythologie (c'est-à-dire de digressions mythologiques plus étendues que le drame proprement dit ne le semble exiger à première vue, comme je viens de le signaler pour *Iphigénie en Aulide*) n'est pas non plus un phénomène isolé. Sans vouloir être complet on pourrait citer le dernier stasimon de l'autre *Iphigénie* [3], ce péan qu'on s'explique mal si l'on perd de vue combien doit être restée vivante dans l'esprit du poète la grande tradition de la poésie chorale, de caractère essentiellement religieux et mythologique; puis les chants choraux d'*Electre* et d'*Oreste* [4], où l'on remonte aux causes mythiques les plus lointaines des maux de la maison d'Atrée [5]. Il serait faux d'en conclure que le poète veuille nous faire

[1] « It is part of the pageantry of the play », BLAIKLOCK, *o. l.*, p. 71.
[2] Cf. notre étude *Euripides en het Probleem der Bacchen*, De Antieke Tragedie, Leiden 1947, pp. 96-121 et surtout R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Euripides and Dionysus*, 1948. [3] *I. T.* 1234-1282. [4] *El.* 699-746, *Or.* 806-818. [5] Comparez dans les *Troyennes*, 821-838 et 841-859, les mythes de Ganymédès et de Tithônos.

croire à la « réalité » de ces causes ou des événements surnaturels qui les ont accompagnées (cf. par exemple les réserves un peu étonnantes mises dans la bouche du chœur lui-même (*El.* 737 sqq.):

λέγεται, τὰν δὲ πί-
στιν σμικρὰν παρ' ἔμοιγ' ἔχει,
στρέψαι θερμὰν ἀέλιον
χρυσωπὸν ἕδραν ἀλλά-
ξαντα δυστυχίᾳ βροτεί-
ῳ θνατᾶς ἕνεκεν δίκας.

« On dit — mais cependant, pour moi, je n'y crois guère — que le soleil aux rayons d'or s'est détourné et, par le changement de sa place embrasée, a fait le malheur pour la faute d'un seul mortel [1] », et *I.A.* 793 sqq., où la désignation d'Hélène par: « fille du cygne à col long » est suivie par une tirade plus que sceptique) [2], mais faux également de n'y voir qu'un moyen de discréditer les mythes dramatisés par lui-même. Ces détails appartiennent pour lui à l'ambiance de la matière dramatique qu'il manie, et il prend évidemment un vif plaisir à en orner sa pièce. L'ascendant de la tradition mythique sur lui est à peu près aussi fort que le sens de la réalité humaine qui l'en aurait dû éloigner. Le cas des *Phéniciennes* est fort instructif à cet égard. Dans cette tragédie, le poète s'est évertué à donner un tableau aussi complet que possible de toute la mythologie de la maison royale thébaine (et sans qu'on puisse y trouver, que je sache, trace de la « Mythenkritik » [3] qu'on a tort de vouloir nier ailleurs), à telles enseignes qu'en se demandant quel en est bien le sujet, on se sent enclin à répondre: précisément ce complexe de légendes en son entier. Qu'il l'ait traité d'une manière fort « réaliste », c'est là une autre question. Il faut distinguer les longs passages mythologiques élaborés, qui se trouvent dans les chants choraux, des brèves allusions à une explica-

[1] Trad. L. Parmentier. [2] Cf. *Hél.* 20 sqq. [3] Du moins explicite.

tion mythique des destinées d'un personnage qui est en scène, lesquelles sont pour la plupart comme des résidus de la métaphorique éschylienne dans l'esprit d'Euripide: c'est ainsi, par exemple, qu'Oreste est désigné par les mots ὁ μητροφόντης δράκων (*Or.* 479, cf. *ib.* 1424). Hippolyte, déchiré par ses douleurs, s'écrie: « O funeste imprécation d'un père! De parents souillés d'un crime, de lointains ancêtres est sorti le mal qui sans répit me presse »[1]; μιαιφόνων συγγόνων se rapporte peut-être aux Pallantides; il me semble impossible de prêter aux mots une portée orphique, comme le veut Tierney[2] (cf. par ailleurs les paroles de Thésée 820, 831: « De quelque lointain passé je ramène le destin fatal que les dieux m'infligent pour les fautes d'un ancêtre »). De tels passages sont significatifs de la persistance d'une certaine mode d'interprétation mythique (ou si l'on préfère théologique) des événements, mais il faut bien se garder d'y voir la pensée personnelle du poète: toute la tragédie d'Hippolyte s'y oppose.

Mais on constate chez Euripide une autre application de l'élaboration mythologique qui s'approche plus des passages choraux signalés ci-dessus et, d'autre part, du précis sec des événements antérieurs et de l'énumération généalogique savante qui servent souvent, chez lui, de prologue. (Sans entrer ici dans les questions épineuses relatives aux prologues euripidéens, je voudrais seulement remarquer qu'il me semble bien que ces prologues-là, à part leur fonction propre dans l'économie dramatique, témoignent eux aussi du goût de leur auteur pour la mythologie en tant que science d'un monde mi-imaginaire, mi-réel, d'un certain encyclopédisme alexandrin avant la lettre, mais aussi d'un attachement profond aux racines mythologiques de son art; il y énonce souvent beaucoup plus qu'il n'est indispensable

[1] *Hipp.* 1378 sqq., trad. L. Méridier. [2] M. Tierney, *The Hippolytus of Euripides*, Proc. of the R. Irish Ac. 1937-38, p. 71. Sur le passage, voir aussi G. Soury, *Euripide rationaliste et mystique*, R.E.G. 1943, p. 37.

d'en savoir pour être à même de suivre la pièce.) Nous voulons parler de l'exposé mythologique donné à la fin de maintes pièces, le plus souvent par un *deus ex machina*. Dans la plupart des cas, sinon toujours, nulle raison d'ordre proprement dramatique n'obligeait le poète à agencer de la sorte la conclusion de la pièce. En omettant le vent contraire des vers 1394 et suivants d'*Iphigénie en Tauride*, il aurait pu se passer de l'intervention d'Athéna pour sauver Iphigénie et son frère. Aussi ne faut-il nullement voir dans les « dénouements » de ce genre des expédients d'un dramaturge dénué d'autres moyens mais, au contraire, une forme voulue de son art, qu'on les admire ou non. Quelle que soit leur fonction dans la structure de la tragédie (il y a, ce me semble, à cet égard, de grandes différences d'une pièce à l'autre; leur effet pourrait, presque toujours, se résumer par la formule fameuse *all passion spent*), ils rattachent l'action propre de la pièce au contexte mythologique plus large dont la matière de celle-là a été tirée. L'auditeur s'en trouve arraché à l'ambiance de réalité humaine de ce qui se joue sur la scène, mais, parfois aussi à l'illusion scénique, et ramené à la réalité tout court (dans les cas où la théophanie n'est pas intégrée dans le corps du drame), d'autant plus que souvent, au moyen d'un mythe étiologique [1] à tendance patriotique, ce finale mythologique de la pièce rattache celle-ci aux réalités rituelles ou politiques de la cité ou de la Grèce contemporaine. En tout cas — et c'est à quoi je veux en venir — le goût marqué qu'on constate chez Euripide pour le mythe étiologique — goût apparemment peu partagé par Sophocle [2] — est aussi significatif de la part qu'il prend aux réalités de la cité, de sa vie religieuse et politique, que

[1] Ces mythes-là se trouvent aussi dans d'autres parties des pièces.
[2] Même là où l'on pourrait s'y attendre, dans *Ajax*, par exemple, et dans les *Trach.* 780 (mort de Lichas) le mythe étiologique manque; il va sans dire qu'on peut, d'un certain point de vue, considérer *Oed. à Col.* en son entier comme un mythe étiologique dramatisé.

de l'intérêt qu'il porte à la mythologie, indissolublement lié au fait qu'il est tragédien. On pourrait dire plus simplement que ce goût procède de sa curiosité insatiable pour tout ce qui se fait et se raconte, et qu'il fait usage des mythes de ce genre afin d'entrelacer encore par ce moyen la réalité et la mythologie, le monde actuel et celui des légendes qu'il dramatise. On pourrait voir encore, dans ce goût, le symptôme d'un état d'esprit pour lequel la mythologie est en train de devenir, si elle ne l'est pas déjà devenue, ce qu'elle signifiera pour un Alexandrin, un Romain, un Français comme Racine. Car enfin, pour Euripide, il ne s'agit pas tant d'interpréter les données de la mythologie par des tragédies que d'écrire des tragédies sur la réalité humaine telle qu'il la conçoit en restant en deçà des limites que la matière mythologique lui procure, ou bien, ce qui revient au même, d'interpréter les données de la tradition non pas, en premier lieu, selon le sens même de la tradition, mais selon sa conception à lui de la réalité. Mais, m'objectera-t-on, le même énoncé. ne s'applique-t-il pas à Eschyle et à Sophocle? Oui et non. Oui, en tant qu'il est parfaitement vrai qu'eux aussi ont dramatisé les mythes selon leur conception du monde et de l'homme. Non, parce que l'époque où l'un vivait et l'autre fut formé différait de celle d'Euripide, et surtout parce que le destin a voulu qu'Euripide fût un homme tout autre que ses devanciers. C'est ici qu'il convient de nous expliquer d'une façon plus détaillée sur ce que nous avons appelé le rôle de la réalité dans l'œuvre du poète, bref sur son sens de la réalité.

Ce qui frappe tout lecteur d'Euripide, c'est son extraordinaire ouverture d'esprit pour tous les domaines de la réalité. Citons ici quelques belles phrases de M. Zuntz[1]: « ... he was denied the limitation that makes for self-assurance. He knew, and felt, not the manageable parts but the overpowering whole of existence. Hence his genius, absorb-

[1] *O. l.*, p. 5, 6.

ing, reshaping, re-creating, stands out in every line he wrote: his personal views, in none. For his is the yea as well as the nay; artist he was by omniscience. With an unlimited power of perception and creation, with passionate sympathy and penetration, he reproduced, in the objective medium of the drama, all the ideas that moved his age, every hope that winged, every despair that bent it. »

Les phénomènes de la nature ou de l'extérieur des hommes ou des choses existent pour lui d'une manière singulièrement « moderne »: sans peine, on ajoutera foi au passage du Γένος où il est dit qu'il a été peintre, quand on se rappelle tel détail du visage de Dionysos dans les *Bacchantes* ou de la danse des jeunes filles dont le Chœur, dans *Iphigénie en Tauride*, évoque le souvenir. Par quelques traits suggestifs il sait faire contribuer l'atmosphère d'un paysage à la tension dramatique (voir le récit de la mort d'Hippolyte et plusieurs passages des *Bacchantes*) [1]. L'attention prêtée aux circonstances banales, aux événements ordinaires de la vie l'a amené à introduire dans ses tragédies des scènes qui font l'effet de tableaux de genre. Je vous cite l'arrivée de Clytemnestre en voiture, avec ses enfants, au camp des Achéens, dans *Iphigénie en Aulide* [2] (le poète s'est-il souvenu de l'arrivée d'Agamemnon en triomphateur, chez Eschyle?): c'est (jusqu'au moment où Agamemnon va parler) le mime de l'arrivée d'une famille bourgeoise auprès du père se trouvant à l'étranger. (Il va sans dire que le pathétique de tout ce qui va suivre n'en sera que plus poignant). Puis la « Teichoscopie » des *Phéniciennes* [3], où l'énumération des héros argiens, c'est-à-dire un des éléments mythologiques indispensables de la pièce, est faite par le Pédagogue bienveillant à une Antigone qui est une jeune fille désireuse de voir. L'entrée du Chœur dans *Ion* [4], Amphion et le Chœur discourant sur

[1] Cf. les remarques exactes de G. RUDBERG, *Euripides' Naturgefühl*, Symb. Osl. XII 1933, pp. 39-51 (contre l'opinion de Wilamowitz).
[2] *I. A.* 607-640. [3] *Phén.* 88-201. [4] *Ion* 184-218.

la lyre qui vient d'être inventée (chez Pacuve [1]) nous offrent d'autres exemples. La scène du Phrygien dans *Oreste* frise le mime à intentions satiriques ou burlesques. (Il ne faut jamais oublier qu'Euripide expérimente toujours dans toutes les parties de son art).

Parfois des détails un peu saugrenus relient, par un mince fil, l'action tragique aux circonstances les plus banales de la vie: c'est ainsi que le Chœur d'*Hippolyte,* en entrant, emploie toute la longueur d'une strophe [2] pour annoncer qu'une de ses compagnes, en faisant sa lessive auprès d'une source « où des urnes peuvent plonger », lui a, la première, raconté la maladie de Phèdre. Encore recherche de contrastes pour rehausser le pathétique? Ou plutôt conséquence (peut-être malvenue ici) d'une soif insatiable du réel? On s'étonne moins de la remarque du Chœur à la fin de la parodos d'*Iphigénie en Aulide* [3]. Ces jeunes filles chalcidiennes qui sont venues en Aulide à la seule fin de voir la flotte et l'armée, après avoir fourni un catalogue étonnant par son abondance de détails, donnent à entendre qu'elles ne savent pas tout cela exclusivement pour s'être informées sur les lieux, mais qu'elles se souviennent aussi de ce qu'elles en ont entendu dire chez elles. Il serait, à notre avis, permis dans un roman historique de faire usage de ce détail quand on voudrait peindre les réactions d'une famille athénienne à l'occasion du départ d'une grande flotte.

D'une portée beaucoup plus grande que ce réalisme extérieur, bien que provenant de la même tournure d'esprit, est le fait qu'Euripide a rabaissé les héros épiques au niveau des mortels ordinaires ou — soyons prudents — qu'il semble souvent enclin à le faire. Je ne crois pas qu'il ait, de propos délibéré, voulu ternir le lustre des figures légendaires; le fait signalé ne semble être que la conséquence naturelle

[1] Cf. F. Solmsen, *Euripides' Ion im Vergleich mit anderen Tragödien*, Hermes 1934, p. 411. [2] *Hipp.* 121-130. Cela étonne moins dans *Hél.* 179-185. [3] *I. A.* 299-302. Cf. *Phén.* 1139 sqq.

de son attachement au réel vu et vécu. Mais avant d'en dire davantage, imaginons quelqu'un qui voudrait dresser l'inventaire de tout ce qu'il a absorbé, de ce qu'il s'est assimilé. Cette personne se verrait amenée à écrire une histoire aussi complète que possible de la vie intellectuelle, politique, militaire du temps du poète; il devrait y ajouter un tableau de la vie quotidienne et des traités de psychologie, d'anthropologie et de sociologie. Car Euripide, qui fut sans doute le premier intellectuel de l'Europe, a lu tous les livres (πλείστων ἁψάμενος λόγων[1]; l'anecdote sur sa bibliothèque, même si elle n'est pas authentique, est significative); il a été profondément touché par les doctrines philosophiques et le mouvement sophistique (les livres de Nestle ont ceci de bon qu'on peut y retrouver tous les rapprochements possibles et même impossibles): les échos de tout cela abondent dans son œuvre et, à mon avis, il serait vain de vouloir nier que souvent ses personnages sortent, pour ainsi dire, de leur masque pour énoncer des considérations basées sur une doctrine ayant cours du temps du poète; je ne veux nullement prétendre par là que le poète leur prête ses propres opinions, mais seulement que, dans sa création poétique, en pareil cas, l'actuel ou le réel prend le pas sur l'imagination « mythique », en ce sens qu'il fait dire aux personnages de la légende ce que, dans la situation donnée, un Athénien de son époque et de formation intellectuelle, aurait pu dire. On pourrait citer des douzaines d'exemples; j'en choisis un pour sa subtilité élusive: Hécube suppliant Agamemnon s'en réfère au Νόμος en ces termes: « Mais les dieux sont forts, et aussi la Loi qui les domine. Car c'est la Loi qui nous fait croire aux dieux, et vivre en distinguant le juste de l'injuste »[2].

Sans y participer peut-être activement (à vrai dire on n'en sait rien), le poète a vécu avec passion l'actualité poli-

[1] *Alc.* 964. [2] *Héc.* 799-891, trad. L. Méridier. Cf. CHAPOUTHIER, *o. l.*, p. 235.

tique de sa patrie. (On peut s'étonner de la différence qu'on croit distinguer ici entre le détachement apparent de Sophocle, qui a été chargé de hautes fonctions, et ce qu'on serait tenté d'appeler l'engagement d'Euripide, qu'on se représente plutôt comme vivant à l'écart de la vie publique; mais cette différence semble bien cadrer avec l'idée générale qu'on se fait de leurs individualités respectives). Il est, ce me semble, indéniable que son œuvre porte à un haut degré la marque de l'actualité politique et historique de son époque, tant dans la conception générale de telle pièce que dans maints passages particuliers. La réalité trouble et triste des temps de guerre se fait sentir à chaque instant. Les rhéteurs habiles et malhonnêtes, les stratèges ambitieux ont servi de modèles pour des personnages des pièces [1]. Les *Suppliantes* sont (entre autres choses) un appel passionné aux meilleures traditions de la cité, dans un temps de moralité déclinante, par l'effet du mirage d'un passé lumineux et idéalisé, rendu proche par tout ce qui, dans la pièce, se rattache à l'actuel vécu. La justification « idéaliste » de l'impérialisme athénien et de sa démocratie, comme l'entendait Périclès [2], s'y retrouve et dans cet Ἐγκώμιον Ἀθηνῶν. une critique avisée des institutions démocratiques est mise dans la bouche du Thébain. L'Athènes de Thésée, bien entendu, est une cité démocratique; Thésée est, dans une certaine mesure, la réplique mythique de Périclès [3]. Avec M. Lesky, je reste convaincu que les *Troyennes* ont été écrites sous le coup de l'angoisse causée par l'expédition de Syracuse [4]; comme ailleurs chez Euripide l'horreur des catastrophes de la guerre, surtout morales, y est partout présente. Le thème des vainqueurs frappés à leur tour par la vengeance des

[1] Cf. Blaiklock, *o. l.*, p. 103, à propos d'Agamemnon et d'Ulysse dans *Hécube*. On verra, avec M. Winnington-Ingram, *o. l.*, p. 41, n. 1, dans le Tirésias des *Bacchantes* le « portrait » d'un « ecclésiastique ». [2] Cf. J. de Romilly, *Thucydide et l'Impérialisme athénien*, p. 119. [3] Mais à peine dans le sens où l'entend M. Greenwood, *o. l.*, pp. 112 sq. [4] A. Lesky, *o. l.*, p. 362.

puissances supérieures, pour être traditionnel dans le cycle troyen, n'en semble pas moins l'écho direct de l'inquiétude morale et existentielle du poète à ce moment critique de l'histoire de sa patrie. « Insensé le mortel qui détruit les cités et livre à l'abandon les temples et les tombes, asiles saints des morts; sa perte s'ensuivra [1] », derniers vers du prologue des *Troyennes*, prononcés par Poseidon. « Bien des auditeurs — je cite la *notice* de Parmentier [2] — ont dû se rappeler ici les vers où Eschyle expliquait par les mêmes crimes les désastres infligés à l'armée de Xerxès. » On serait tenté d'entendre aussi un écho de l'indignation du poète lui-même contre ses compatriotes à propos du crime envers les Méliens, quand Cassandre s'écrie : ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνες κακά...[3], mais ce ne serait qu'une conjecture assez hasardeuse. En revanche, il me semble bien que le poète sort du cadre de sa tragédie en mettant dans la bouche d'Andromaque [4] la sortie violente contre les Spartiates (ἀδίκως εὐτυχεῖτ' ἀν' Ἑλλάδα), passage où, selon nous, le souci de l'actuel a tellement pris le pas sur celui des convenances dramatiques qu'on est en droit d'en faire grief au poète. Mais je me hâte d'ajouter qu'il ne faut nullement y voir de la propagande ni de la flatterie [5] à l'égard de l'opinion publique de l'heure: c'est uniquement un témoignage des contre-coups violents que le poète subissait en vivant de la vie de ses compatriotes; ces paroles passionnées pourraient être la transposition d'une plainte amère, recueillie dans la bouche d'une mère athénienne dont le fils avait été tué par l'ennemi. Dans les deux dimètres prononcés par les Dioscures à la fin d'*Electre* [6]: « Pour nous, nous allons en grande hâte sur la mer de Sicile où s'avancent les proues de nefs que nous devons sauver », il est impossible de ne pas

[1] Trad. L. Parmentier. [2] Page 10 avec la note. Cf. W. H. FRIEDRICH, *Euripides und Diphilos*, 1953, p. 69. [3] *Tro.* 764. [4] *Andr.* 425 sqq. [5] *Contra* H. PHILIPPART, *L'Esprit des Drames d'Eur. à Reconnaissance*, R.E.G. 1927, p. 181. [6] *El.* 1347 sq.; trad. L. Parmentier.

entendre une allusion contemporaine où se trahit la sollicitude du poète. Il y a d'ailleurs lieu de penser que cette sollicitude et la compassion envers tous ceux qui souffrent par suite de la guerre s'étendent à toute la Grèce; à ce propos les paroles chantées par le Chœur d'*Hécube* [1] sont dignes d'être citées: « Elle gémit aussi, sur les bords de l'Eurotas au beau cours, la fille de Laconie, baignée de larmes, dans sa maison; et sur sa tête chenue la mère, pleurant ses enfants morts, abat sa main... » Cet énoncé, il est vrai, est assez bien *in character*; néanmoins la formulation est telle qu'on ne peut guère se retenir d'y prêter un second sens se rapportant à l'actualité et voulu par le poète. Mais il est absolument indéfendable d'en tirer des conclusions portant sur la datation de la pièce ou de la disposition d'esprit, soit du poète, soit du peuple athénien, à l'égard de Sparte à quelque moment de l'histoire; Goossens et Grégoire [2] sont allés jusqu'à prétendre que le passage serait le reflet probable de l'allégresse provoquée par le succès de Démosthène à Olpai; M. Delebecque n'y croit pas; en revanche, il nous dit: « Euripide ménage visiblement Sparte dans *Hécube*...; il se permet une simple malice... sur l'immodestie des jeunes Laconiennes, mais en passant, etc. »

Mais ce qui prime tout dans le sens aigu du réel que nous reconnaissons à Euripide, c'est son observation pénétrante de la conduite de ses semblables, l'approfondissement de leurs motifs d'action, sa connaissance universelle du cœur humain, la capacité de se mettre à la place de tel personnage dans telle situation, la compréhension de tous les états d'âme, qu'ils relèvent de l'ambition politique, de la religion mystique, de la passion érotique ou de la folie. Donnons d'abord quelques exemples de sa subtilité psychologique et de son réalisme psychique. Phèdre voulant et ne voulant pas expliquer à la Nourrice la cause de ses maux s'écrie [3]: « Las!

[1] *Héc.* 649 sqq.; cf. *Andr.* 1037 sq. [2] Cf. DELEBECQUE, *o. l.*, p. 151.
[3] *Hipp.* 345-352, trad. L. Méridier.

Que ne me dis-tu les mots que je dois dire? » Puis elle l'amène à parler de l'amour en général, elle lui fait entendre qu'elle aime, enfin qu'elle aime « celui-là — homme ou non — qu'enfanta l'Amazone », et c'est la Nourrice qui prononce le nom d'Hippolyte. Ce n'est ni la tradition, ni la rhétorique qui ont appris au poète l'agencement de ces questions avec leurs répliques dont s'exhale une authenticité si vive, mais la réalité psychique elle-même observée et reproduite avec une clairvoyance merveilleuse. La vengeance de Phèdre est motivée d'une manière complexe et, à ce que je crois, pas entièrement claire (même si on laisse de côté la question de la volonté d'Aphrodite), mais il ne faut pas oublier que la sortie d'Hippolyte contre les femmes, sortie d'une violence extrême, a précédé, et qu'il l'a frappée au point vulnérable de sa fierté intellectuelle (Τὸ γὰρ κακοῦργον μᾶλλον ἐντίκτει Κύπρις ἐν ταῖς σοφαῖσιν... [1]): aussi pourrait-on considérer l'acte de vengeance de la reine en premier lieu (et sur le plan humain) comme procédant d'une réaction psychique qui a toutes les apparences de l'authenticité [2]. Jetons un coup d'œil sur Electre et Oreste dans *Electre*. Electre vit dans l'attente de l'arrivée de son frère. L'étranger (c'est-à-dire Oreste lui-même) lui demande, quand elle lui a raconté ses circonstances: « Que pourrait donc, dans ces conjonctures, faire Oreste, s'il venait à Argos ». Et Electre de répondre: Ἥρου τόδ'; αἰσχρόν γ' εἶπας · οὐ γὰρ νῦν ἀκμή; « Tu le demandes? Question honteuse! N'est-ce pas maintenant le moment d'agir? » [3] Citons la note excellente de Denniston qu'il serait dommage de résumer: « 274 in effect asks two questions: « will he come? » and « what will he

[1] *Hipp.* 642 sq. — L'authenticité, la réalité de Phèdre a été bien sentie par Aristophane, qui fait dire à son Euripide: Πότερον δ' οὐκ ὄντα λόγον τοῦτον περὶ τῆς Φαίδρας ξυνέθηκα; (*Gren.* 1052). [2] Le cas compliqué de Phèdre est traité par M. FRIEDRICH, *o. l.*, pp. 138-148; ses conclusions sont peu claires. [3] *El* 275, trad. de Weil dans son commentaire.

do when he does come? » In her heart, she is by no means certain that he *will* come. But when a stranger expresses such a doubt, she rises in indignation: and that is true psychology... For her, then, his coming implies his acting: to doubt either is to insult him, and ἀκμή refers to both ». Relevons encore la scène dans *Ion* [1] où Xouthos veut embrasser le jeune homme puisque le Dieu lui a fait entendre que c'est son fils: la réaction d'Ion a été exactement copiée sur celle d'un adolescent repoussant les avances d'un importun.

Mais cette sûreté d'observation, ce goût du détail psychologique, cette pénétration des motifs d'action l'ont amené à introduire dans la tragédie des épisodes d'une réalité sordide et à analyser certains héros qu'il met en scène d'une manière si impitoyable que le dernier vestige de leur grandeur traditionnelle s'en trouve aboli. Nous voulons y voir moins un « assault on legend » [2] que la conséquence mi-involontaire d'un réalisme psychologique farouche. C'est ainsi qu'Hécube fait appel à Agamemnon en alléguant le motif que Cassandre est sa maîtresse [3] (et Agamemnon en reconnaît la validité tout en s'en cachant de son armée: si l'on désire un beau parallèle entre l' « idéalisme » de Sophocle et le « réalisme » d'Euripide — il va sans dire que j'emploie ces termes faute de mieux et pour aller vite — il faut comparer cet appel d'Hécube avec celui de Tecmesse dans *Ajax* [4], s'en référant à leur commun amour). Dans *Oreste* Hélène nous est montrée apposant les scellés sur tous les biens d'Oreste et Electre [5], en attendant que Ménélas et elle les héritent après l'exécution des malheureux enfants d'Agamemnon. D'ailleurs, dans *Oreste*, l'auteur de l'*Argument* n'a pas entièrement tort en notant: πλὴν γὰρ Πυλάδου (et encore ce Pylade-là!) πάντες φαῦλοι ἦσαν. Oreste n'est peut-être pas exclusivement le *desperado* pathologique selon l'interprétation

[1] *Ion* 517 sqq. [2] Selon l'expression de Verrall. [3] *Héc.* 824-832. [4] *Aj.* 520-524. [5] *Or.* 1108.

de M. Pohlenz [1]: c'est plutôt un criminel involontaire mis aux abois, poussé à de nouveaux crimes par le danger de mort qui le menace; en tout cas, toute grandeur morale lui fait défaut. Electre dans *Electre* a ceci de commun avec sa réplique sophocléenne qu'elles haïssent toutes les deux: seulement celle-ci hait selon les normes d'une fidélité inébranlable; la haine de celle-là est inextricablement liée à un égotisme maladif. L'Electre d'Euripide est encore un lumineux exemple du réalisme psychique de son auteur [2].

Dans *Iphigénie en Aulide*, l'analyse des motifs d'action d'Agamemnon retiendra un moment notre attention. Le raffinement du réalisme du poète y consiste en ceci: il nous a montré le roi abandonnant sa décision d'immoler Iphigénie et envoyant un contrordre à Clytemnestre; Ménélas intercepte l'émissaire de son frère et vient lui faire des objurgations amères (nous apprenons les intrigues d'Agamemnon pour obtenir le commandement suprême); le roi tient bon contre son frère; entre un messager annonçant l'arrivée de la reine avec ses enfants; le roi est au désespoir; Ménélas renonce à ce qu'il a voulu avec tant d'insistance et d'effronterie (ou bien c'est une feinte de la part de Ménélas; je laisse de côté ce problème intriguant): Agamemnon sera bien content, n'est-ce pas, et Iphigénie sera sauvée. Mais non: la mort de sa fille, déclare-t-il, est inévitable. A tous les contre-arguments de son frère, il a la réponse prête. L'armée, Calchas, Ulysse... Il faut relire ce dialogue merveilleux [3]. Si jamais la faiblesse humaine liée à l'ambition démesurée et doublée d'une espèce de rouerie poltronne a été mise au pilori d'une manière raffinée, c'est

[1] Cf. A. LESKY, *Zum Orestes des Euripides*, W. St. 1935, pp. 37-47.
[2] Cf. les remarques excellentes de W. H. FRIEDRICH, *o. l.*, pp. 84-86. Nous n'acceptons pas l'opinion de M. Zürcher, *o. l.*, pp. 125-128.
[3] *I. A.* 506-542. Cf. B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes* [3], 1955, p. 179, mais ce qu'il dit *ib.* sur Iphigénie elle-même n'est pas entièrement convaincant. Jugement beaucoup trop favorable sur cet Agamemnon chez FRIEDRICH, *o. l.*, p. 95.

bien ici. Mais le sens de la légende y perd sa substance vraiment tragique. S'il est vrai que le roi n'est pas tiraillé entre ses devoirs de commandant suprême et de père, mais entre son ambition personnelle et l'amour de sa fille, et que, par surcroît, c'est un lâche, le drame n'est plus tragique au sens spécial du mot. Notons encore que le roi, dans son dernier entretien avec Clytemnestre, a soin de faire appel à ses sentiments de patriotisme grec.

La mort volontaire d'Iphigénie en reçoit une lueur ironique des plus pathétiques. La piètre figure que fait le roi et l'acte sublime de sa fille sont diamétralement opposés. Le patriotisme authentique doublé d'une ferveur quasi-religieuse, le poète nous les montre dans la figure chaste d'Iphigénie qui est prête à être immolée à Artémis; et n'en déplaise à la critique d'Aristote, il me semble bien qu'ici encore il a réussi la vérité psychique parce qu'il a produit toutes les circonstances (l'amour de son père, la confrontation avec Achille, la foule en délire) aptes à rendre intelligible l'exaltation de la jeune fille.

On pourrait multiplier les exemples des héros rabaissés au commun des mortels, et même au-dessous. Dans *Andromaque* aussi on pourrait dire πάντες φαῦλοι, à l'exception d'Andromaque et de Pélée. Rappelons-nous plutôt l'extraordinaire capacité qu'a eue le poète de concevoir les personnages saisis d'une passion érotique ou autre, d'une ferveur religieuse, d'une folie [1] et remarquons qu'elle se manifeste surtout dans les drames les plus impressionnants de son théâtre, c'est-à-dire dans *Médée*, *Hippolyte*, *Héraclès*, *les Bacchantes*. Qu'on soit d'avis que, pour le poète, ces passions, ces ferveurs, ces folies appartiennent exclusivement au domaine psychique humain et que, par suite, les éléments surnaturels et les dieux n'y apparaissent que comme les signes ou les symboles des forces psychiques agissantes, ou qu'elles ressortent plutôt du démonique proprement dit et que,

[1] Cf. Περὶ ὕψους, XV 3.

pour le poète, les mortels en sont saisis, possédés du dehors, il est certain que leur grandeur même, surpassant l'humain au sens restreint du mot, prête à ces drames leur dimension vraiment tragique. Cependant il convient de remarquer qu'ici encore le poète ne se départ pas de la réalité exactement observée et d'une certaine objectivité quasi clinique. Hippolyte est, certes, l'adepte fervent d'un culte de caractère mystique, mais le poète lui a prêté aussi des traits d'un *priggishness* désagréable [1]. C'est qu'il l'a sans doute, en partie du moins, peint d'après nature. Héraclès est frappé par une folie venant d'Héra (notons toutefois avec M. Blaiklock que Lyssa avant d'entrer dans le palais annonce qu'elle voit déjà les premiers symptômes de la folie du héros) [2]; mais, à ce qu'il semble, les psychiatres sont à même de déterminer sa maladie d'après la description du poète [3]. Penthée est saisi de la μανία bacchique, mais c'est en se servant de sa sensualité réprimée que Dionysos s'empare de lui. Il pourrait paraître un peu paradoxal que la matière la plus mythique (au sens précis), la plus religieuse, la plus traditionnelle, la plus rebutante aussi pour un esprit éclairé (je veux dire celle des *Bacchantes*) ait inspiré à Euripide la tragédie la plus émouvante, la plus parfaite qu'il ait composée. Cela s'explique peut-être surtout par le fait que cette matière est presque entièrement en dehors de la légende héroïque, et s'en réfère non pas par la fable, mais, par le sens de celle-ci, aux sentiments les plus universels et le moins déterminés par des contextes historiques. [4]

Car pour revenir enfin à notre point de départ: il faut ne pas perdre de vue que la « mythologie », dont les récits consacrés par la tradition, surtout épique, représentent des données à peu près fixes, variables seulement en deçà de limites assez étroites, remonte à des contextes historiques

[1] Mais nous nous refusons à y voir une ἁμαρτία dans le sens aristotélicien. [2] *Hér.* 867-870; BLAIKLOCK, *o. l.*, p. 131. [3] BLAIKLOCK, *o. l.*, pp. 131-137. [4] Cf. WINNINGTON-INGRAM, *o. l.*, pp. 9 sq.

tout autres [1] que celui du Ve siècle athénien et surtout de sa seconde moitié. L'évolution de la culture, paraît-il, s'est accélérée pendant cette période. Ce fut un temps de remise en question d'anciennes certitudes. D'autre part, le prestige de tout ce qui était ancien, consacré par la tradition, « homérique », restait fort; les forces conservatrices étaient grandes: les Grecs n'ont pour ainsi dire jamais révolutionné une forme d'art.

Selon son tempérament personnel et le hasard de la date de sa naissance, le tragédien pouvait, en récréant les données de la mythologie, mettre l'accent sur ce qu'il y avait d'éternellement humain et de divin dans la matière qu'il maniait, se laissant peu absorber par la turbulence troublée de l'actuel, et c'est ce qu'a fait Sophocle; ou bien, en s'ouvrant entièrement à cette réalité actuelle, il pouvait transposer l'expérience vécue dans la matière traditionnelle; car sortir tout à fait de la tradition lui est impossible; et c'est à peu près le cas d'Euripide. Mais il va dans dire qu'en agissant de la sorte, il se trouve souvent en désaccord avec le sens des données de la tradition. Sophocle serait-il donc un illusioniste se souciant peu de la réalité humaine, et Euripide le poète authentiquement tragique du destin de l'homme? Mais non. Il faut se dire qu'il y a toujours une part au moins égale de l'éternel dans la sagesse antique et sa tradition que dans l'actualité « moderne ». Et c'est ce qu'a compris Sophocle. Il a donc créé des personnages οἵους δεῖ ce qui, à notre avis, ne veut pas dire des hommes idéalisés, mais des personnages comme il faut se les représenter pour rendre pleine justice au sens du mythe qu'on dramatise. Loin d'être une créature idéalisée, son Electre est une figure qui fait qu'on s'incline devant la justice divine, et sa Clytemnestre une femme qui ne mérite pas mieux que son sort. Euripide, lui, crée des personnages οἷοί εἰσιν, et le mythe

[1] Cf. P. Roussel, *Le thème du sacrifice volontaire dans la tragédie d'Euripide*, Revue belge de Philologie et d'Histoire, 1922, p. 225.

perd son sens; c'est d'ailleurs probablement, du moins dans le cas de son *Electre*, l'intention du poète.

Le problème le plus intriguant d'*Alceste*, à savoir quelles ont été les intentions du poète en créant le personnage d'Admète, procède du fait qu'il a mis dans un contexte mythique très spécial, tout à fait étranger à la réalité humaine, un homme moyen copié sur la réalité qui n'a rien à y voir [1]. Les effets sont saisissants, déroutants même, et très euripidéens, et on ne se mettra jamais d'accord sur le caractère d'Admète [2].

Il est permis de supposer, pour quelques instants, qu'Euripide aurait pu créer une forme de drame toute nouvelle, dégagée de toute mythologie. (Parmi ses pièces il y en a, il y en a eu, qui préfigurent, pour ainsi dire, à certains égards, la comédie de Ménandre [3]). Il ne l'a pas fait. A-t-il manqué une chance et la postérité doit-elle s'en plaindre? La réponse, j'en suis convaincu, doit être négative. Car la substance spirituelle de son œuvre est nourrie par cette tension entre les deux puissances qui ont régné sur son esprit: le mythe et la réalité.

[1] Ici je me trouve en désaccord avec l'opinion de M. Lesky sur le « portrait » d'Admète (voir *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, 1956, pp. 159 sq.). [2] La caractéristique d'Admète qu'on trouve par exemple chez Pohlenz (*o. l.*,², p. 243) est très peu convaincante: « ein Mann,der unsere Sympathie selbst in der Pheresszene nicht verliert ». [3] Cf. par exemple W. H. FRIEDRICH, *o. l.*, p. 60.

DISCUSSION

M. Rivier: M. Kamerbeek a développé successivement les deux thèmes annoncés par le titre de son brillant exposé. Il nous a montré tour à tour Euripide subjugué par le mythe, puis se tournant vers la réalité; et il a insisté sur les aspects réalistes du théâtre euripidien et sur le goût qu'il révèle de la caractérisation psychologique. Peut-être notre entretien pourrait-il suivre le même ordre, et je demande qui désire prendre la parole sur le premier objet traité par M. Kamerbeek... Je poserai alors une question. Il ne semble pas, a dit M. Kamerbeek, qu'Euripide ait voulu faire croire à la réalité du mythe, ni, non plus, qu'il ait cherché à le discréditer. Il s'en est servi comme d'un instrument d'art et de poésie, et c'est ainsi qu'il l'a relativisé. N'est-il pas possible, toutefois, de relever, notamment dans les premières pièces conservées, certains emplois du mythe où celui-ci maintient une part de sa consistance antérieure ? N'arrive-t-il pas que le mythe dramatisé par Euripide mette l'homme aux prises avec une force qui le dépasse, et que celle-ci soit la figure réelle et reconnaissable d'une puissance objective qui se déploie dans l'univers entier ?

M. Kamerbeek: Il est extrêmement difficile de décrire chez Euripide une évolution au sens où vous l'entendez. Je ne pense pas que dans *Médée*, par exemple, il y ait ce qu'on appelle de la « Mythenkritik ». On y trouve cependant l'opposition dont j'ai parlé entre les éléments purement mythiques et les éléments réels. Prenez Médée et son char: c'est bien un trait mythique, au sens restreint du mot, que le poète insère à grand effet, à la fin de sa tragédie. Entre cet emploi du char et la scène de Médée et d'Egée, il y a une opposition: on ne voit pas à quoi sert la prudence de Médée, qui veut s'assurer un asile, quand on pense à ce char sur lequel elle s'échappe (et qu'on prenne les choses d'une manière un peu positive). Dans la peinture de Médée, d'autre part, s'affirme, d'ailleurs sans contredire le mythe, ce que j'ai appelé

le réalisme du poète, ce réalisme farouche et raffiné. Ainsi, les éléments que j'ai distingués (et je ne dis pas que le poète lui-même ait fait cette distinction), nous les percevons, me semble-t-il, aussi bien dans *Médée* que dans les tragédies ultérieures. J'accorde que dans les tragédies de la dernière époque, il y a des cas où Euripide entre vraiment en contradiction avec ce qui avait été, pour son public et pour lui, le sens traditionnel du mythe: dans *Electre*, par exemple. Mais ce n'est pas le cas des *Phéniciennes*. Peut-être a-t-il voulu dire, en composant les *Phéniciennes*, que cette matière-là était pleine d'horreurs, mais il ne formule pas de critique explicite. Quant aux *Bacchantes,* Euripide ne s'y trouve pas en conflit avec le mythe, je veux dire: pas au point que le drame lui-même en souffre. Et j'en dirais autant d'*Iphigénie à Aulis* (avec quelques réserves, puisque nous ignorons comment la pièce se terminait). Nous percevons deux niveaux dans cette tragédie, celui d'une humanité médiocre et celui de la jeune fille qui se sacrifie; et d'autre part, une ambiance mythique, ou plutôt une ambiance de légende épique, qui cadre fort bien avec la tragédie dans son ensemble. Bref, au cours des quarante années de la carrière d'Euripide que nous connaissons assez bien, je ne crois pas qu'il soit possible d'indiquer une évolution. Dans *Alceste* déjà, un certain réalisme sensible dans la peinture des caractères ne vient-il pas heurter la donnée légendaire ?

M. Rivier: Mon sentiment sur *Médée* est assez différent du vôtre; j'y reviendrai demain. Pour le reste, je ne pensais pas suggérer l'idée d'une évolution chez Euripide; vos observations sur la distribution du réalisme me semblent convaincantes. Simplement, je me suis demandé si, dans quelques-unes de ses œuvres, l'accent ne se déplace pas en faveur du mythe, préservant un certain coefficient de réalité que vous paraissiez lui refuser.

M. Martin: La très belle conférence de M. Kamerbeek a mis en évidence deux aspects de la personnalité complexe d'Euripide: d'un côté un poète que le mythe séduit, en effet, par ce qu'il a de plastique, et, d'un autre côté, un observateur très perspicace et désabusé de la réalité. La réalité, naturellement, c'est un terme

général qui englobe toute sorte de choses, puisque dans la réalité, il y a aussi bien la sublimité d'Antigone que l'infériorité morale d'Agamemnon tel qu'il apparaît dans *Iphigénie*. Mais le problème qui m'intéresse, c'est précisément celui de l'utilisation de l'instrument mythique pour exprimer littérairement, sinon toute la réalité ou n'importe quelle réalité, du moins certains aspects de la réalité moyenne, de la réalité courante telle qu'Euripide l'a souvent dépeinte. Le mythe était au fond le seul moyen que lui offrait la tradition, qu'il était tenu de respecter. Est-ce qu'il lui permettait d'exprimer ce genre de réalité-là ? Les contradictions, les dissonances qu'on découvre dans ses tragédies, ne proviennent-elles pas de la situation où il était de choisir ses sujets dans la mythologie, tout en se proposant, à certains moments en tout cas, de porter à la scène des personnages et des situations qui lui étaient fournis par l'observation directe du milieu dans lequel il se trouvait ?

A la fin de sa conférence, M. Kamerbeek a dit qu'Euripide n'a pas inventé un nouveau genre dramatique. En effet, il ne le pouvait pas, parce qu'aux yeux des Grecs cela aurait cessé d'être une tragédie. Il devait, par conséquent, continuer à employer ce moyen d'expression, c'est-à-dire à s'exprimer à travers des mythes. Ménandre, qu'il est naturel de rapprocher d'Euripide, était, lui, libéré du mythe, que la tradition comique ne lui imposait pas. En revanche, il ne pouvait pas traiter ses sujets tragiquement; s'il n'a pas eu un très grand succès auprès de son public, cela ne viendrait-il pas précisément de ce qu'il mettait un peu trop d'éléments tragiques dans sa comédie? Bref, à mon sens, il n'était guère possible d'harmoniser une forme tragique telle que les Grecs l'avaient conçue et dont Sophocle a fourni le modèle le plus parfait, et un drame réaliste, dont le modèle le plus accompli a été donné beaucoup plus tard, dans la littérature européenne, par des dramaturges comme Ibsen, ou comme François de Curel et d'autres. Que pense M. Kamerbeek de ce problème ? A mon avis, il y a une tension entre la forme tragique traditionnelle et le réalisme tel qu'Euripide l'a recherché; ce qui ne veut pas dire

que la tragédie de Sophocle n'est pas réaliste, mais qu'il choisit dans la réalité d'autres éléments qu'Euripide, et qui ne dissonnent pas avec le mythe.

M. Kamerbeek: Mon intention était bien de montrer la contradiction qui existe entre les formes du réalisme euripidien et la mythologie traditionnelle; je suis d'accord avec M. Martin sur ce point. Toutefois, nous ne devons pas regretter qu'Euripide n'ait pas renoncé à la mythologie, je l'ai dit à la fin de ma conférence: un certain charme et un sens assez profond s'attachent à cette tension ménagée entre le mythe et la réalité. Le poète l'a éprouvée lui-même, et peut-être en a-t-il souffert. Je veux dire qu'Euripide aurait sans doute pu composer une *Electre*, peut-être à contre-cœur, dans le genre de Sophocle; mais c'eût été une pièce parfaitement académique, comme il y a dans les *Phéniciennes* des éléments que j'appellerais académiques. Les *Phéniciennes* donnent l'impression d'un vaste tableau, qui laisse un peu froid; dans *Electre*, en revanche, il y a cette tension dont nous avons parlé; et c'est à mon avis une des pièces d'Euripide qui nous touche le plus, qu'elle soit, ou non, une vraie tragédie. La forme en est peut-être hybride, mais enfin c'est une pièce pleine de sens, et qui nous dit beaucoup sur ce qu'Euripide a senti et pensé. Non, il ne faut pas regretter qu'Euripide n'ait pas écrit d'autres drames que ceux qu'il a composés. D'ailleurs la contradiction que nous avons relevée est, à mon sens, moins sensible dans les tragédies qui décrivent une passion quasi surnaturelle: *Médée*, les *Bacchantes, Héraclès*.

M. Martin: Il ne s'agit pas de regretter, il s'agit seulement d'expliquer.

M. Kamerbeek: Cette contradiction est un fait; elle nous montre qu'Euripide ne s'est pas toujours senti à l'aise devant ces données qu'il ne pouvait changer. Sophocle non plus, d'ailleurs. A la fin de *Philoctète,* par exemple, il n'a pas dû lui être facile de faire en sorte que Philoctète accepte de suivre Néoptolème à Troie.

M. Lesky: Wir sind Herrn Kamerbeek vor allem dafür dankbar, dass er unserer gemeinsamen Arbeit dadurch eine so

ausgezeichnete Ouvertüre gegeben hat, dass er in seinem Vortrag viele Probleme beleuchtet und vor allem die ganze Sicht auf Euripides unter den Gesichtspunkt der Antinomie gestellt hat; das ist, glaube ich, ausserordentlich wichtig. Ich habe gerade im Gespräch mit Herrn Diller die Ansicht vertreten, das heisst, wir haben sie beide gemeinsam vertreten, dass man an Euripides so viel dadurch gefehlt hat, dass man einen bestimmten Gesichtspunkt an ihn herangebracht und oft mit Gewalt durchgesetzt hat. Die Antinomie, die Sie uns zeigten, heisst Mythos und Realität, und ich möchte nun fragen, ob ich Ihre Auffassung darüber richtig verstanden habe, wie der eine Pol dieser Antinomie, der Mythos, für Euripides gegeben war. Erstens durch die Tradition, aus der er gar nicht heraus konnte, denn auch ein so selbständiger Kopf wie Euripides bleibt an Tradition gebunden, zweitens durch ein sehr waches ästhetisches Gefühl für die Schönheit des Mythos, die ja Euripides in seinen Stücken neu zum Aufleuchten gebracht hat, dass aber, zum Dritten, — und das scheint mir nun entscheidend wichtig — der Mythos für ihn keine Realität mehr gewesen ist, und dass gerade in diesem Punkte die grosse Distanz zu Sophokles und zu Aischylos begründet liegt, die in ihren Tragödien geglaubte Wirklichkeit neu zum Leben brachten, während der Mythos für Euripides im Grunde nicht sehr viel anderes war wie für die alexandrinischen Dichter, wenngleich er mit dem Mythos wieder sehr viel anderes gemacht hat, als alexandrinische Dichter.

Dann zu zwei einzelnen Fragen. Zunächst freue ich mich sehr, dass sich Herr Kamerbeek nicht der Meinung derer anschliesst, die für die *Phoenissen* unbedingt einen einheitlichen Leitgedanken erzwingen wollen. Ich halte die Arbeit von Wilhelm Riemschneider nicht für geglückt, der eine Tragödie der Polis in den *Phoenissen* erblickt, sondern ihre Charakteristik als grosses Tableau scheint mir absolut richtig, schlagend richtig. Zum Zweiten freue ich mich, dass auch Sie die befremdende Andersartigkeit des Schlusses der *Medea* so unterstreichen. Ich habe immer das Gefühl gehabt, die Medea auf ihrem Drachen-

wagen ist nicht mehr die Gestalt, die wir leidend, hassend, liebend im Stück gesehen haben. Diese Distanz würde sich noch vergrössern, wenn die Gelehrten recht haben, die meinen, dass der Kindermord der Medea euripideische Erfindung ist. Wir können ja mit Hilfe von Zeugenmaterial die Vorgeschichte des Stoffes soweit verfolgen, um festzustellen, dass die unfreiwillige Tötung der Kinder durch Medea in der korinthischen Sage bereits vorgegeben war; aber wir haben keinen Anhalt dafür, dass der Mord aus Leidenschaft bereits vorhanden gewesen wäre, und es ist eine viel vertretene, leider exakt nicht zu beweisende Ansicht, dass hier Euripides eine grosse, folgenschwere Änderung am Mythos vorgenommen hätte. Auch darüber wäre ich dankbar, Ihre Meinung zu hören.

M. Kamerbeek: Ich bin nicht ganz überzeugt, dass der Mythos für Euripides jemals keine geglaubte Wirklichkeit gewesen wäre. Nun habe ich das Wort « Mythos » für verschiedene Sachen gebraucht. Ich glaube, dass über die Mythen des trojanischen Krieges zum Beispiel Euripides nicht viel anders gedacht hätte als Sophokles oder Aischylos.

M. Lesky: Darf ich da gleich eine Zwischenfrage stellen ? Rechnen Sie das Paris-Urteil in diesem Sinne zu den Mythen ?

M. Kamerbeek: Das Paris-Urteil ist doch etwas anderes. In der Hauptsache wird Euripides den mythologischen Stoff seiner *Troerinnen* ebenso « geglaubt » haben wie zum Beispiel Sophokles. Aber wir haben in den *Troerinnen* auch einige Anspielungen an andere wirkliche Mythen: Ganymedes zum Beispiel und Eos und Tithonos, Sachen, die für Euripides gewiss nicht als geglaubte Wirklichkeit gelten können. Gewiss wird Vieles aus dem Mythos, was für Aischylos und Sophokles « geglaubte Wirklichkeit » war, für Euripides fast dasselbe gewesen sein wie für die Alexandriner, anderes nicht.

M. Lesky: Sie haben gesagt, und ich stimme Ihnen bei, dass Euripides an dem Mythos gewiss eine grosse ästhetische Freude hatte.

M. Kamerbeek: Das ist doch allein möglich, bei einem Manne wie Euripides kann das doch nur gelten für die Mythen, in denen er einen Sinn entdecken konnte, man kann sagen, einen symbolischen Sinn. Ich glaube, dass er das oft konnte, aber dass es Fälle gab, wo er es nicht konnte. Zum Beispiel er konnte einen Sinn entdecken in dem Mythos der Bakchanten, aber er konnte es nicht in dem Mythos der Atreiden, in, Apollos Befehl zum Muttermord und er hat seine *Elektra*, glaube ich, geschrieben, um das zu zeigen.

M. Lesky: Darf ich dazu noch etwas sagen ? Ich glaube, dass wir sehr gut zu einer Verständigung kommen können, wenn Sie meinen, dass das Mythologisch-Historische für Euripides in demselben Masse Historie gewesen ist wie etwa auch für Thukydides, für den der trojanische Krieg ein historisches Faktum war; dass er überall dort aber, wo das Übernatürliche, vor allem die Welt der Götter, eintritt, nicht mehr selbst ein gläubiger Anhänger des Mythos gewesen ist. Ich glaube, auf dieser Basis können wir gut zu einer Einigung kommen.

M. Diller: Zunächst möchte ich auf den Schluss der *Medea* kurz eingehen. Ich weiss doch nicht, ob man den Bruch zwischen der übrigen Tragödie und dem Schluss so stark hervorheben soll, wie Sie, Herr Lesky, es getan haben. Gewiss, Medea tritt mit dem Drachenwagen etwa so wie der *deus ex machina* in Erscheinung. Wenn sonst der *deus ex machina* auftritt, so hat er allen wesentlich an der Tragödie beteiligten Menschen etwas zu sagen; meistens sind es zwei Parteien, denen etwas gesagt werden muss, weil sie ihrerseits mit dem Gang der Ereignisse nicht fertig werden. Stellen wir uns vor, dass es mit Medea auch so wäre, dass ein *deus ex machina* über die Zukunft Jasons und über die Zukunft der Medea etwas sagte, dann würde natürlich der ganze Gehalt der Tragödie einen anderen Eindruck auf uns machen und dann würden Jason und Medea etwa auf der gleichen Ebene erscheinen. Aber dadurch, dass Medea ihrerseits dem Jason sagt, was mit ihm wird, ihr Schicksal selbst in der Hand hat und sich frei wegbegeben kann, ist auch ihr Triumph vollständig gemacht worden. Da sich Euripides dieses Mittels zu diesem Zweck

bedient hat, spielt die Frage, ob das realistisch oder mythologisch ist, kaum noch eine Rolle, sondern nur die szenische Verwirklichung dessen, was hier zum Ausdruck kommen soll.

Das leitet zum Prinzipiellen hinüber. Ich freue mich, dass die Diskussion schon dazu geführt hat, zwischen Euripides und den Vorgängern doch mehr einen graduellen als einen grundsätzlichen Unterschied zu sehen. Schliesslich ist die Umkonstruktion der Mythen ja etwas, was den Dichtern von Homer an geläufig ist und mehr oder weniger immer wieder vorgenommen wird. Man war sich allgemein bewusst, dass die Dichter das tun und dass ein Teil des Mythos Erfindung der Dichter ist. Bei Euripides geht das natürlich weiter als etwa bei Sophokles oder im Epos, und es gibt auch Stellen, wo er ganz an die Grenze kommt und sagt: « Dies ist überhaupt nicht mehr glaubwürdig und akzeptabel »; aber auch da ist es kein Zufall, dass etwa die radikale Götterkritik des verzweifelten Herakles doch ungefähr so klingt wie schon die des Xenophanes. Es gibt da eben schon etwas, woran er anknüpfen kann und er wird sich auch bis zu einem gewissen Grade in der Tradition gefühlt haben. Der Unterschied gegenüber den Früheren ist natürlich, dass sein Lebensgefühl anders war, dass er andere Mächte im Leben wirksam gesehen hat als etwa Sophokles oder gar Aischylos.

M. Kamerbeek: Was *Medea* angeht, bin ich mit Herrn Diller soweit einverstanden, dass ich nicht eine so grosse Divergenz sehe wie Herr Lesky, aber ich bleibe doch dabei, dass es einfach ein Verstoss gegen die Logik ist, dass Medea in die Höhe steigt. Es ist etwas Grossartiges an der Medea am Ende, aber auch etwas Anstössiges. Haben Sie jemals eine Aufführung der *Medea* gesehen ? Die Medea in der Höhe, nein ! die überzeugt nicht.

M. Rivier: Je me demande si ce contraste n'est pas l'effet d'une intention dramatique. L'opposition que nous percevons entre deux moments d'une même œuvre dépend du sentiment que nous avons de ce qui est compatible et de ce qui ne l'est pas. Ce sentiment était-il celui d'Euripide ? Faut-il taxer d'illogisme

un auteur qui offre d'autre part les indices d'un grand pouvoir de cohésion ?

M. Lesky: Ich möchte den Unterschied, den ich zwischen der Medea des Schlusses und der Medea im Innern des Stückes sehe, noch einmal zu formulieren versuchen. Ich hoffe, in meinem Vortrag ausführen zu können, dass die Grösse dieser Gestalt darin besteht, dass uns Euripides die Rache des triumphierenden Weibes zeigt, das gleichzeitig das tiefleidende Weib ist, der leidende Mensch schlechthin. Dass aber am Schluss diese Gestalt nicht mehr da ist, sondern eben nur die triumphierende Medea, das ist die Differenz, auf die ich den Blick lenken wollte.

M. Winnington-Ingram: Mr. Kamerbeek said at one point: « Je ne crois pas qu'il ait voulu de propos délibéré, ternir le lustre des figures légendaires ». I wonder if that is altogether true. I cannot help thinking that in some cases at any rate it was the intention of Euripides to tarnish the lustre of these figures, and I thought that Mr. Kamerbeek had himself provided evidence of it in the course of his paper. I should like to mention one particular instance, and that is in the *Phoenissae*, which I should by no means regard as a play devoid of satirical content. Mr. Kamerbeek referred to the Teichoskopia (v. 88 ff.); and when he said it was a touch of realism to bring out the young girl who wants to see the show, I entirely agree, but I think there is not only realism there, but romanticism. An adolescent girl looks at war and the heroes and her brother; she looks at them from a great distance; she expresses herself lyrically, as she sees it all romantically. In particular, she sees her brother Polynices in golden armour. Now it seems to me that there is a deliberate contrast between the distant view of Polynices, seen by a romantic girl and described in lyrics, and his actual appearance on the stage not long after—in a state of nerves and certainly not in golden armour. I think it is a part of the purpose here — and in the treatment of Eteocles — to strip a heroic character of his legendary glamour. I have often wondered whether the epithet κλεινός, which occurs with some frequency in these later plays,

does not really indicate something like « belonging to the epic ». And I suggest that there is often an intended satirical contrast between the epic tradition and the reality which Euripides saw in the world. He found the mythology interesting (I agree), even fascinating, but in some way spurious; and at times he was concerned to strip away the glamour from something he felt not to deserve it.

M. Kamerbeek: When I said: « Il n'a pas voulu de propos délibéré, etc. », my words could perhaps cause misunderstanding. I did not want to say that Euripides has never and nowhere practised satire. I only intended to say that his purpose was not beforehand to satirize tradition, but the mythos on the one hand, and his sense of reality on the other had the effect of satirizing the mythos. This sense of reality did make him write satires whereas this may not have been his original purpose.

M. Winnington-Ingram: It may not have been his original purpose, but surely it is something of which he must have been perfectly well aware.

M. Kamerbeek: I am sorry to have stressed perhaps too much the « propos non délibéré », but on the other hand, there is a danger in seeing too much of satire in Euripides. I am thinking, for instance, of the portrait of Agamemnon in the *Iphigenia Aulidensis*. The result has something satirical, but he did not, in my opinion, want beforehand to portray a satirical Agamemnon: he thought of a realistic Agamemnon, and the result was satirical as often happens when a sense of reality invades a traditional scene, in a dramatic context.

M. Rivier: Je doute qu'une œuvre dramatique soit agencée comme une mosaïque d'intentions. Admettons qu'une note satirique résonne quelque part dans l'*Iphigénie à Aulis:* il y a un dessein de l'ensemble qui prévaut et qui donne sa valeur à cette note particulière. Ce dessein n'indique-t-il pas ce que le poète a voulu faire de son œuvre et des parties qui la composent ?

M. Kamerbeek: I still want to say something about the *Phoenissae*. There is a contrast between the realistic Eteocles and

the romanticism of Antigone in this play, and Euripides must have been aware of it, but I do not think it was his purpose to tarnish the image of Eteocles; he did it, but I do not think that it was his « propos délibéré ».

M. Zuntz: May I return to what Mr. Martin said before ? I feel that we all have a fairly similar image of Euripides, but in trying to put it into words we may seem to be disagreeing because, maybe, we are using unsuitable categories. In the interest of a fruitful discussion, forgive me if I sound somewhat sharp or rude. I ask myself, if this antithesis of realism and mythology is a correct and proper category to use. Mr. Kamerbeek has repeatedly spoken of « le sens réel ou original des données mythiques ». I feel inclined to ask: is not the myth, every time, rather what the poet makes of it ? To hand on the myth unchanged was the business of the mythographer, such as Apollodorus; creative poets have always reshaped, recreated and reinterpreted it. This is just as true of Aeschylus as of Euripides, and if we are struck by something unexpected in Euripides, it is not because he, for example, wanted to tarnish the great figures, as though they had had an existence apart.

All artistic creation, I suggest, is a reproduction of the world around us as conceived by a creative mind. Hence I feel that it is beside the point to ask, for example, if Euripides did believe in the myths—as though he were a child asked at church if he, or she, believed in the Creed. There were these great stories which he did put before his people, and us, and if his Agamemnon looks satirical, it seems to me wrong to say that he is satirizing Agamemnon; he is not writing a satire on Agamemnon or Orestes, but he shows a human being called Agamemnon or Orestes. This human being is part of the world which he reproduces in the only way in which tragedy could reproduce it, namely by recreating the mythological stories. Again, I feel that we are not in a position to ask if Euripides was fascinated by the myth. He could not have written tragedies unless he was familiar with, or gripped by, the myths. Even the criticism of the myth that

comes out for example in the passage in the *Electra* which Mr. Kamerbeek has quoted (v. 737 ff.), is part of the play. I feel that passages like this one have to be seen not just as though Euripides were standing beside the drama and telling us that for example he does not believe that the sun changed its course at the crime of Thyestes. Details like this one have to be understood as parts of the whole drama. Thus I am lead to think that our most beautiful, most difficult and most essential task is in the complete interpretation of individual plays. Once we concentrate on this task, these, to my mind doubtful, antithesis (like intention and achievement, or myth and reality, or admiration of myth and satire) may loose their substance.

M. Martin: Ce que M. Zuntz vient de dire m'inspire une remarque. Si Euripide voulait représenter un certain type d'homme qu'il avait pu observer, force lui était bien de l'incarner dans un personnage héroïque. Or, qu'il s'agisse par exemple d'Hélène ou d'Agamemnon, ce héros était déjà doué d'une personnalité qu'il devait à Homère et à d'autres poètes, et sous laquelle il était bien connu du public. Ce n'était pas comme si Euripide avait inventé un personnage et qu'il l'eût appelé Moschion ou Chaerestratos: il eût alors pu en faire ce qu'il voulait. Mais comment empêcher les spectateurs, autrefois comme aujourd'hui, de comparer l'Agamemnon d'*Iphigénie à Aulis* à l'Agamemnon de l'*Iliade ?* et le portrait du premier de prendre aux yeux de certains l'allure d'une satire ? Je ne sais si tel était le dessein d'Euripide, mais le fait est là: il y avait entre la stature de ce personnage dans l'*Iliade* et le portrait qu'Euripide en a fait dans sa tragédie une différence évidente. On pouvait l'interpréter de plusieurs manières; elle était là. Et pourquoi cette différence ? Précisément parce que Euripide était obligé de prendre ses personnages parmi les héros de la légende, dont la figure était déjà arrêtée quand il les choisissait.

M. Lesky: Herr Zuntz hat sicher eine fundamentale Wahrheit ausgesprochen, wenn er betonte, dass jedes Kuntswerk « creation », vielleicht darf ich sagen « Objektivierung », der den

Künstler umgebenden Welt ist; dem stimme ich voll zu, und auch dem Zweiten ist zuzustimmen, dass zu den Gegebenheiten dieser Welt für Euripides der Mythos gehörte. Soweit dürfen wir vielleicht Übereinstimmung feststellen. Aber ich möchte doch sehr betonen, dass der Mythos gewiss für Aischylos und Sophokles, wie für Euripides eine Gegebenheit war, aber für beide doch in einer ganz verschiedenen Weise Gegebenheit ihrer Welt, und dass diesen Unterschied irgendwie zu verdecken oder zu verwischen, mir bedenklich schiene, so dass die Frage: « Was ist der Mythos persönlich für den Dichter gewesen ? » doch nicht ganz ausgeschaltet werden kann.

Und dann noch etwas: da nun einmal die leidige Frage des Admet angeschnitten wurde, scheint es mir möglich, wie unsere Debatte jetzt steht, weiter zu kommen. Es ist doch so, dass die alte Geschichte vom Liebesopfertod bei Euripides als Wirklichkeit durchgespielt wird, und dass sich dabei schwere Dissonanzen zeigen, dass aber — und hier möchte ich Herrn Kamerbeek grundsätzlich zustimmen — diese Dissonanzen nicht vom Dichter a priori gewollt sind, sondern sich in der Ausgestaltung einstellen. Ich spiele da auf eine ganz bestimmte Anschauung an, die vor kurzem von einem ausgezeichneten Philologen vertreten wurde, der sagte, man könne mit jemandem nicht weiterreden, der nicht einsehe, dass Euripides den Admet in der Abschiedsszene mit Alkestis (233-434) als durchaus kläglich habe hinstellen wollen, und dass die Sache mit dem Bild der Alkestis, das er anfertigen lassen und bei sich haben will, eine Desavouierung des Admet sondergleichen bedeute. Das glaube ich nicht, und ich glaube nicht, dass es die Absicht des Euripides gewesen ist. Dass solche Dissonanzen bei ihm dann tatsächlich auftreten, das ist allerdings in der Natur seines Schaffens und in der Natur seiner Welt begründet.

M. Kamerbeek: Mr. Zuntz said we are not in a position to see if there had been a fascination of the myth for Euripides...

M. Zuntz: Not quite. I would rather say that it is not a useful question to ask, because if he had not had any

positive relation to the myth, he could not have written tragedies.

M. Kamerbeek: That is true, but it strikes me that there is often much more mythological matter in the choruses for example than would be necessary for the tragedy itself, and I cannot believe that this was not the effect of the myth on Euripides' mind. It is a matter of importance to see this; to realize that these mythological matters were always important for the poet and sometimes to such a degreee that he imported the matter not for satirical purpose and not for any dramatic purpose but for the pleasure of introducing it.

M. Zuntz: This view, I submit, would in every case have to be substantiated by the detailed interpretation of the relevant play. I for one do not expect it to be demonstrable. Moreover, I feel that it is almost impudent of us to speak of Euripides' intentions and purposes. How can we know ? We have the plays; and—disagreeing here with Mr. Lesky—the assumption that something could happen to Euripides, so to speak, against his will is, to my mind, inadmissible. If there is, in a play, some disharmony in the words or actions, then Euripides probably knew that, as he put them, they would result in disharmony. Still less can we go behind the play and ask whether, for example, there was a contrast between the data of the myth and what Euripides intended — for to speak of his intentions is merely a bad alternative for speaking of the « intentions », or trends, of the play. These we have to examine remaining, all the time, within the play; going outside it would lead to no valid answer. What his intentions were, Euripides has not told us.

M. Lesky: Ich möchte nicht so missverstanden werden, dass Euripides gegen seine Absicht sozusagen in seinem Stück Unfälle widerfahren wären. Ich möchte noch einmal wiederholen, ich habe ausdrücklich von einer a priori gegebenen Absicht gesprochen, und meinte, es sei also etwa, als Euripides seine *Alkestis* schrieb, nicht a priori seine Absicht gewesen, uns diesen Admet unerträglich zu machen. Ich weiss nicht, wie Sie dazu stehen.

M. Zuntz: Ich wage nicht zu sagen, Euripides hatte diese Absicht oder jene. Was ich bestenfalls wagen würde zu sagen, ist, dass Admet in dem Stück so ist oder so. Ich würde auch annehmen: so wie er ist, so hat Euripides ihn gewollt; aber ich würde nicht wagen, eine Diskrepanz anzusetzen zwischen dem, was Euripides will und dem, was tatsächlich in dem Stück vorgeht.

M. Lesky: Ja, das möchte ich auch ganz und gar nicht. Ich wollte auch nicht in dem besonderen Falle sagen, welche Absicht Euripides hatte, sondern nur, dass er die Absicht nicht hatte, die man ihm immer wieder unterschiebt, diesen Admet vor uns als klägliche Figur hinzustellen und damit den Mythos *ad absurdum* zu führen. Ich glaube, da treffen wir uns.

M. Zuntz: Ich würde vorsichtshalber etwas anders formulieren; ich würde nicht sagen: Euripides hatte diese Absicht, und nicht jene; ich würde nur sagen: Admet ist so oder ist so. Was Euripides beabsichtigte, ist unerheblich; erheblich ist, was wirklich da ist. Das ist das Einzige, was wir wissen können. Wir haben keinen Brief, in dem Euripides seine Absichten mitteilt.

M. Lesky: Davon wollte ich auch nicht sprechen, sondern mich lediglich gegen die Absicht wenden, dass uns Euripides diesen Admet unerträglich machen wollte.

M. Rivier: Selon M. Zuntz, nous avons besoin d'une interprétation détaillée et complète de chaque pièce prise individuellement. Cette entreprise, à mon avis, ferait mieux voir certains aspects du problème euripidien et nous rendrait peut-être plus circonspects. Si nous pensons, par exemple, qu'entre 431 et 428, entre *Médée* et *Hippolyte*, se placent probablement les *Héraclides*, et si nous mesurons l'écart qui subsiste entre les desseins de ces pièces si rapprochées dans le temps, nous nous trouvons devant un contraste plus singulier peut-être que l'opposition du mythe et de la réalité au sein d'une même œuvre. D'autre part, lorsque nous rapprochons deux pièces d'Euripide appartenant à des époques différentes pour illustrer un trait que l'une d'elles manifeste avec une particulière vigueur, nous tendons à modifier l'éclairage sous lequel l'autre doit être envisagée. Pour illustrer

le progrès de la caractérisation psychologique, M. Kamerbeek a comparé *Electre* à *Hippolyte :* c'était mettre en valeur les traits communs à ces deux pièces, et laisser dans l'ombre les aspects d'*Hippolyte* qui maintiennent entre ce drame et *Electre* une distance certaine. Il est sans doute légitime de chercher l'unité de la figure d'Euripide au-delà des contrastes et des différences que ses œuvres affirment; mais l'essentiel me paraît être de connaître d'abord, puis de préserver intégralement, le témoignage porté par chacune d'elles.

Sans doute aurons-nous l'occasion de revenir sur ce qui s'est dit dans ce premier Entretien. Je vous propose d'en rester là pour aujourd'hui.