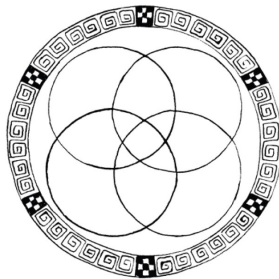


ORDIA PRIMA

Revista de Estudios Clásicos
Volumen 14 2015-2017



Editor General

GUILLERMO DE SANTIS, *Universidad Nacional de Córdoba - CONICET*

Co-Editores

JULIÁN AUBRIT, *Universidad Nacional de Córdoba*

JULIA BURGHINI, *Universidad Nacional de Córdoba*

MARCOS CARMIGNANI, *Universidad Nacional de Córdoba - CONICET*

IVANA CHIALVA, *Universidad Nacional del Litoral - CONICET*

GUADALUPE ERRO, *Universidad Nacional de Córdoba*

FABIÁN MIÉ, *Universidad Nacional de Córdoba - CONICET*

GUSTAVO VENECIANO, *Universidad Nacional de Córdoba*

CARINA MEYNET, *Universidad Nacional de Córdoba - CONICET*

ISSN 1666-7743

COMITÉ CIENTÍFICO

Santiago Barbero, *Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*
Alessandro Barchiesi, *Università degli Studi di Siena, Italia*
Alain Billault, *Université Paris-Sorbonne (Paris IV), France*
Paul Cartledge, *Clare College, University of Cambridge, United Kingdom*
Elisabetta Cattanei, *Università degli Studi di Cagliari, Italia*
Pablo Cavallero, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*
Mireille Corbier, *Directrice de L'Année épigraphique, France*
Paula da Cunha Corrêa, *Universidade de São Paulo, Brasil*
Stavros Frangoulidis, *University of Crete, Greece*
Michael Gagarin, *University of Texas, USA*
Simon Goldhill, *King's College, University of Cambridge, United Kingdom*
Joan Gómez Pallarès, *Universitat Autònoma de Barcelona, España*
Luca Graverini, *Università degli Studi di Siena, Italia*
Philip Hardie, *Trinity College, University of Cambridge, United Kingdom*
Stephen J. Harrison, *Corpus Christi College, Oxford University, United Kingdom*
Karl-J. Hölkenskamp, *Universität zu Köln, Deutschland*
David Konstan, *Brown University, USA*
Maurizio Migliori, *Università degli Studi di Macerata, Italia*
Alba Romano, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*
+ Luigi E. Rossi, *Sapienza, Università di Roma, Italia*
María Isabel Santa Cruz, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*
Richard Seaford, *University of Exeter, United Kingdom*
Heinrich von Staden, *Institute for Advanced Study, Princeton, USA*
Oliver Taplin, *Magdalen College, Oxford University, United Kingdom*
Alejandro G. Vigo, *Universidad de Navarra, España*
Francisco Villar, *Universidad de Salamanca, España*

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta revista puede ser reproducida por cualquier proceso o técnica ni traducida sin el expreso consentimiento de los editores (*All rights reserved. No portion of this journal may be reproduced by any process or technique nor translated without the formal consent of the editors*).

Los índices y abstracts de ORDIA PRIMA están catalogados en *l'Année Philologique*. ORDIA PRIMA está catalogada también en *Latindex*, folio 12539, sitio web: www.latindex.org. ORDIA PRIMA fue evaluada por el CAICYT (Consejo Argentino de Información Científica y Técnica) como revista de Nivel 1.

ORDIA PRIMA cuenta con el aval institucional y académico de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

CONTENIDOS

Editorial 5

Dossier

GUILLERMO DE SANTIS 9
Distensión, risa e ideología en el Drama Satírico ático

PAOLO CIPOLLA 33
*Il dramma satiresco e l'erudizione antica:
sull'uso delle citazioni satiresche nelle fonti di tradizione indiretta*

JORDI REDONDO 79
*El discurso ideológico en el drama satírico:
Los Rastreadores de Sófocles*

CARL SHAW 115
*The never-ending chorus: repetition and innovation
in Greek Satyr Drama*

PIERRE VOELKE 159
De la mort à la vie: le « double chant » de l'Alceste d'Euripide

Artículos

GIUSEPPE GRECO 195
El mito entre verdad y mentira en la República de Platón

YLENIA PAPA 219
*Ponnano describe Cleopatra
(Con una ipotesi sull'origine di Tucciano)*

Reseñas bibliográficas

IULIETTO, M. N., <i>Didone. Riscritture 'barocche' di un mito</i> (Alessandra Di Pilla)	231
ROGERSON, A., <i>Virgil's Ascanius. Imagining the Future in the Aeneid</i> (Ana Clara Sisul)	237
BÉRCHEZ CASTAÑO, E., <i>El destierro de Ovidio en Tomis: realidad y ficción</i> (Luis Rivero García)	243
Guía para colaboradores	250

EDITORIAL

Presentemos en esta ocasión el volumen 14 correspondiente al año 2015 y lo hacemos con mucho retraso. No es usual que esto suceda pero ha sido imposible respetar los tiempos por motivos diversos, especialmente por ser un volumen que no contó con ayuda institucional alguna y, también por ello, debió encontrar recursos económicos y técnicos de manera autónoma e individual.

Por todo esto, nuestra gratitud inmensa es para los autores que honran este volumen con sus trabajos y que han tenido una paciencia de dos años, impropia, ciertamente, de una publicación científica de los estándares que *Ordia Prima* intenta respetar y mantener. Cada uno de estos trabajos pudo haber hallado un espacio de publicación prestigioso y acorde a las exigencias científicas en tiempo y forma y, sin embargo, el apoyo de los autores nos permite dar continuidad a nuestra revista y proyecto editorial en campo amplio de los estudios clásicos. Nuevamente, muchas gracias por la espera que significa una renovada confianza.

El presente volumen ofrece, además, una novedad respecto de los anteriores. Por primera vez, se incluye un Dossier, en el que especialistas destacados son invitados a participar en torno a un tema común, respetando perspectivas individuales y poniéndolas en un diálogo que, deseamos, repercuta profundamente entre los estudiosos del tema elegido.

Este primer Dossier está dedicado al Drama Satírico, (sub-)género teatral al que se han dedicado importantes estudios y entre los que sobresalen ya en el siglo XXI los de Pierre Voelke, quien en 2001 publicó *Un Théâtre de la Marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*; entre otros muchos trabajos Paolo Cipolla presentó en 2003 su *I poeti minori del dramma satiresco*, edición crítica y comentada de distintos fragmentos; y en 2014 Carl Shaw publicó *Satyrical Play The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*. Estos títulos, obras de tres participantes de nuestro Dossier, muestran la vitalidad y el permanente interés por el Drama Satírico. Por su puesto, podríamos citar muchas otros textos como *Satiriká. Studi sul dramma satiresco* de Massimo Di Marco (2013) o el excelente volumen editado por Geroge Harri-

son en 2005, *Satyr Drama: Tragedy at Play*.

Como en muchos otros campos de los estudios clásicos la bibliografía sobre el drama satírico es inmensa y la brevísima que repasamos da cuenta solo de los últimos años. No cabe dudas, sin embargo, que la “International Conference ‘Greek Satyr Play: Reconstructing a dramatic genre from its remnants’”, realizada en Patras (1-3 de Julio de 2016), es la muestra concreta del interés sostenido y las nuevas perspectivas para estudiar este capítulo del teatro griego. Y en este punto y momento pretende inscribirse nuestro Dossier.

La composición del Dossier consta de un trabajo de nuestra autoría que pretende ser una “Introducción” al tema, mientras que los textos de Paolo Cipolla, Carl Shaw y Pierre Voelke son contribuciones específicas cuya profundidad e importancia valorarán inmediatamente quienes se dedican específicamente al estudio del Drama Satírico. Finalmente, el trabajo de Jordi Redondo es la traducción del original catalán *El discurs ideològic al drama satíric: Els sàtirs Rastrejadors de Sófocles*, publicado en 1999, y que generosamente se nos permite ofrecer en castellano.

Esperamos, entonces, que este Dossier sea una real contribución al estudio del Drama Satírico, que se sume a los trabajos citados en la consideración general de los estudios clásicos y se inserte en el debate actual del teatro en la antigüedad clásica.

Guillermo De Santis
Editor General

DOSSIER

DE LA MORT À LA VIE: LE « DOUBLE CHANT » DE L'ALCESTE D'EURIPIDE

Pierre Voelke
Université de Lausanne

En cette journée du printemps de l'année 438, le public des Grandes Dionysies, assis sur les gradins en bois du théâtre de Dionysos, au pied de l'Acropole d'Athènes, vient d'assister à la représentation des *Crétoises*, d'*Alcméon à Psophis* et de *Téléphe* d'Euripide. Selon les règles en vigueur depuis plusieurs décennies, cette trilogie tragique doit être suivie d'un drame satyrique; les satyres débridés doivent ramener le rire dans les gradins du théâtre. Toutefois, rien ne se passera comme prévu. Le chœur des satyres sera remplacé par un chœur incarnant un groupe de citoyens, tandis que la mort et le deuil occuperont une place centrale dans cette dernière pièce ; la tragédie semble ainsi sortir des limites de la trilogie pour s'installer dans cette quatrième place dévolue en temps normal au drame satyrique. Cependant, dans l'expérimentation qu'Euripide mène ici, la tragédie ne parvient pas à évincer complètement le drame satyrique ; la pièce semble en effet constituée d'une trame dans laquelle le fil tragique qui déroule le thème de la mort s'entremêle avec un fil plus tenu, déroulé par le héros satyrique par excellence, Héraclès, et qui effleure périodiquement à la surface de la pièce pour réaffirmer la place de la vie face à la mort. C'est cette trame, faite d'un fil tragique et d'un fil satyrique, et c'est la négociation entre la mort et la vie qui se joue dans l'entremêlement de ces deux fils que je me propose d'explorer dans ce qui suit¹.

1 Sur les éléments satyriques présents dans l'*Alceste*, voir notamment Dale

1. Un prologue satyrique?

Le prologue, qui précède l'entrée du chœur, comporte plusieurs éléments de nature à confirmer le spectateur dans l'idée qu'il va effectivement assister à un drame satyrique². La pièce s'ouvre avec l'apparition d'un dieu, Apollon, sortant par la porte centrale de la *skênê* représentant le palais d'Admète³. Sans doute la référence à un espace pleinement humanisé, dès les premiers mots prononcés par le dieu, peut instiller quelque interrogation dans l'esprit du spectateur habitué à voir les drames satyriques se dérouler dans des espaces marginaux, échappant à la mainmise humaine⁴. Néanmoins, en rappelant son rôle comme gardien des troupeaux d'Admète (v. 8) et en portant peut-être encore l'habit du berger, Apollon évoque l'espace pastoral si souvent mis en scène dans le drame satyrique⁵. Peut-être même cette apparition d'Apollon rappelle-t-elle aux spectateurs l'apparition du dieu, à la recherche de ses

(1954: XVIII-XII), Sutton (1973), Seidensticker (1982: 129-140), ainsi que l'état de la question chez Ziemer (1989: 1-7), à compléter avec la bibliographie donnée par Markantonatos (2013: 92 n. 10). Parker (2007: XXI-XXIII) considère, à tort, qu'il y a peu à gagner pour l'interprétation de la pièce à chercher les éléments susceptibles d'évoquer le drame satyrique et qu'«any appreciation of *Alc.* in generic terms must be based on tragedy». La dimension satyrique de la pièce est également niée par Gregory (1991: 40), dans son étude par ailleurs excellente, et quasiment absente du commentaire de Luschnig et Roisman (2003), comme de l'ouvrage de Markantonatos (2013).

2 Pour une tentative de reconstitution de l'expérience du spectateur athénien découvrant la pièce pour la première fois lors des Grandes Dionysies de 438, voir les bonnes analyses développées par Slater (2005).

3 L'hypothèse d'Elferink (1982: 47), selon laquelle Apollon ne sort pas du palais d'Admète, un lieu qui ne correspond pas à son activité pastorale, mais fait son entrée par l'un des côtés, ne s'accorde pas avec sa connaissance de ce qui est en train de se dérouler à l'intérieur (v. 19-20), ni surtout avec le v. 23: *λείπω μελάθρων τῶνδε φιλιτάτην στέγην*.

4 Sur les espaces privilégiés par le drame satyrique, voir Voelke (2001: 37-51).

5 L'hypothèse d'une apparition d'Apollon habillé en berger est formulée par Luschnig et Roisman (2003: 50, 169).

vaches volées par Hermès, dans le prologue des *Limiers* (*Ikhneutai*) de Sophocle. Nous ignorons certes si ce drame satyrique est antérieur ou postérieur à l'*Alceste*, mais on ne peut manquer de noter que dans ces deux prologues Apollon fait référence à son rôle de berger ; de surcroît, peut-être les spectateurs ont-ils connaissance des traditions qui associent en un même lieu les troupeaux d'Admète et ceux qu'Apollon se fait dérober par Hermès⁶. A travers ce rôle de berger, Apollon assume dans les deux pièces une forme de proximité avec la condition humaine, proximité qui se traduit également dans l'apparition du dieu au niveau occupé par les personnages humains, et non en hauteur, sur le toit de la *skênê*⁷.

Au demeurant, Apollon ne fraye pas avec la condition humaine uniquement à travers ce rôle de berger. Dans le prologue des *Limiers*, le statut divin du dieu est également mis en question à travers le profond désarroi qui l'affecte : le dieu est frappé de peur (ἐκπλαγείς ὄκνω, v. 18), entraîné dans une poursuite effrénée (ἀκολο]υθία ἐμμανεῖ, v. 21), contraint de requérir l'aide des mortels et de leur promettre une récompense (v. 7, 19-20, 39-44)⁸. Dans l'*Alceste*, le dieu s'approche de la condition mortelle

6 Dans la version que reprend à son compte Antoninus Liberalis (XXIII, 2), les bœufs d'Apollon paissent au même endroit que les troupeaux d'Admète, sans préciser ce lieu. Dans l'*Hymne homérique à Hermès* (v. 70), les troupeaux du dieu, volés par Hermès, sont situés en Piérie et c'est également en Piérie qu'Apollon élève les juments d'Admète selon l'*Iliade* (II, 766). Dans l'*Alceste* les troupeaux d'Admète paissent en Thessalie, près du lac Boibé (vv. 588-590). Dans le prologue des *Limiers*, Apollon, qui se trouve désormais en Arcadie, dans les contreforts du Mont-Cyllène, évoque les différentes régions qu'il a parcourues et mentionne en premier lieu la Thessalie (v. 30), sans toutefois qu'il soit possible d'affirmer que c'est en Thessalie que le vol a eu lieu.

7 Sur cette question controversée, on verra l'article fondamental de Mastronarde (1990: 272-278), qui soutient l'apparition sur le toit de la *skênê* d'Athéna dans le prologue de l'*Ajax*, d'Aphrodite dans celui de l'*Hippolyte*, de Poséidon et Athéna dans celui des *Troyennes*. Dans l'émergence d'Apollon hors du palais d'Admète, Mastronarde voit une possible allusion au drame satyrique, dans lequel «there is an easy sharing of the stage by mortal heroes, nymphs, satyrs, and gods» (p. 274).

8 Sur la figure d'Apollon dans le prologue des *Limiers*, voir Maltese (1982: 66-

à travers le statut qu'il a dû endosser. Car ici Apollon est non seulement berger, mais il a dû se résigner — tels sont ses premiers mots — à occuper la table des travailleurs les plus humbles, les thètes (θήσσαν τράπεζαν, v. 2), et à servir (θητεύειν, v. 6) un homme mortel (θητηῶ παρ' ἀνδρί, v. 7); la proximité sonore entre l'adjectif θηητός et l'infinitif θητεύειν, qui renvoie lui-même au statut de thète (θής), vient également suggérer qu'Apollon, à travers un tel statut, s'est approché de la condition mortelle. Cette proximité transparaît encore dans l'adjectif ὄσιος que le dieu applique tout à la fois à lui-même et au mortel qu'il a dû servir, Admète (v. 10). Non seulement le dieu et le mortel se rejoignent dans une même qualification, mais Apollon se range sous une qualification qui s'applique en règle générale aux individus et comportements humains. Est ὄσιος l'individu qui se conforme à l'ordre auquel président les dieux. Si Apollon se qualifie ici lui-même d'ὄσιος, c'est en raison du rôle humain qu'il endosse et de la relation de réciprocité qu'il entretient avec un mortel, Admète, lui-même qualifié d'ὄσιος⁹.

Au demeurant, le respect pieux de l'ordre établi par les dieux, dont se prévaut Apollon, semble démenti dans les mots qui suivent, lorsque le dieu rappelle qu'il a usé de ruse (δολώσας, v. 12) à l'égard des Mœurs pour différer la mort d'Admète. Si la nature de la ruse n'est pas ici précisée, le chœur des Erinyes dans les *Euménides* d'Eschyle indique qu'Apollon

69), Zagagi (1999: 185-186), Cilia (2006: 29-31).

9 Cf. Dale (1954: 52): «In ὄσιος ὦν Apollo must be referring to his own human manifestation: the loyal hireling found a generous master.» L'une des rares autres occurrences d'ὄσιος appliqué à un dieu se trouve également chez Euripide, dans les *Héraclides* (v. 719), lorsqu'Alcmène déclare que «Zeus lui-même sait s'il est ὄσιος à son égard»; dans ce passage, c'est à nouveau l'intimité que le dieu entretient avec un individu humain, ici avec la mortelle dont il a eu un fils, qui l'amène à pouvoir être qualifié à l'aune des règles qui s'imposent aux humains. A l'inverse, Markantonatos (2013: 28) considère que le partage de cette même qualification «puts Admetus into a sacral connection with the Olympian sphere». Sur le terme ὄσιος, voir les analyses de Rudhardt (1958: 30-36).

trompa les Moires en les enivrant (v. 728) et il est vraisemblable que le public ait cette version en tête¹⁰. Si Apollon apparaît dans ce prologue comme un dieu frayant avec la condition humaine, il revêt ainsi également les traits des héros rusés chers au drame satyrique: Ulysse bien sûr, enivrant Polyphème dans le *Cyclope* d'Euripide, mais plus encore Sisyphe, échappant au monde d'Hadès dans un drame satyrique d'Eschyle qui lui était consacré, sans doute après avoir déployé toute «son habileté» (πολιδριήσι) et usé de «paroles trompeuses» (αἰμυλίοισι λόγοις) à l'endroit de Perséphone, selon les termes de Théognis (vv. 703-704)¹¹. L'intervention de Thanatos, la mort personnifiée, dans la seconde partie du prologue, ne contribue guère à rehausser le statut d'Apollon. L'arc même que porte le dieu (vv. 35, 39-40), à travers lequel se manifeste son pouvoir et qui provoque la mort, apparaît soudain comme dérisoire lorsqu'il s'agit de repousser la mort elle-même¹². Celle-ci remet en question l'ᾠσιότης d'Apollon en soulignant son injustice (ἀδικεῖς, v. 30) puisqu'il s'emploie

10 Cette version dont on trouve l'écho dans les *Euménides* était peut-être déjà celle suivie par Phrynichos dans son *Alceste*. Sur l'*Alceste* de Phrynichos, sa relation avec les *Euménides* et la pièce homonyme d'Euripide, voir notamment Dale (1954: XII-XIV).

11 Deux titres de pièces attribuées à Eschyle contiennent le nom de Sisyphe — le *Sisyphe fugitif* (δραπέτης) et le *Sisyphe rouleur de pierres* (πετροκλιστής) — sans que l'on puisse affirmer avec certitude s'il s'agit de deux pièces distinctes ou d'une seule et même pièce; en faveur de cette seconde hypothèse, voir en dernier lieu Lämmle (2013: 419-420 n. 303) et de manière moins assurée O'Sullivan et Collard (2013: 290-294). Le premier titre, ainsi que les fragments 227 et 228, suggèrent en tous les cas que la fuite de Sisyphe hors des Enfers jouait un rôle central dans une pièce d'Eschyle, très probablement un drame satyrique. Dans le fragment 227, le locuteur (Silène ou les satyres?) évoque un campagnol d'une taille prodigieuse dans lequel on peut reconnaître Sisyphe réapparaissant sur terre après son séjour aux enfers; dans le fragment 228, le locuteur (probablement Sisyphe) adresse un au revoir aux divinités infernales.

12 Cf. Luschnig et Roisman (2003: 57) qui évoquent «the patent absurdity of threatening Death with a weapon that causes death».

à priver les dieux infernaux de la part qui leur revient. Surtout, Apollon se retrouve dans une position d'infériorité à l'égard de Thanatos, en étant celui qui doit quémander une faveur, en l'occurrence le report de la mort d'Alceste. Face au refus de Thanatos qui réaffirme ses droits, Apollon tente de la convaincre en mettant en avant le profit qu'elle pourrait tirer d'une mort différée: si Alceste meurt âgée, elle aura de riches funérailles (πλουσίως τραφήσεται, v. 56) dont Thanatos aura sa part. Apollon s'engage ici dans une sorte de transaction qui n'est pas sans rappeler, ici encore, son rôle dans le prologue des *Limiers*, lorsqu'il promet à Silène et aux satyres de l'or (πλοῦτον χρ[ρ]υσόφαντον, v. 162; cf. vv. 44, 51, 78), en échange de leur aide. Dans l'*Alceste* toutefois, la richesse promise par Apollon ne convainc pas Thanatos, qui se permet même de faire à nouveau la leçon au dieu: à travers le marchandage proposé, c'est une loi au profit des possédants (νόμος πρὸς τῶν ἐχόντων, v. 57) qu'Apollon tente d'établir, puisqu'il serait possible aux riches d'acheter (ὠνέομαι, v. 59) le moment de leur mort. Nul doute que dans l'Athènes démocratique un tel argument soit entendu du public.

Impuissant à infléchir Thanatos, Apollon ne peut qu'annoncer (vv. 64-68) l'intervention à venir d'Héraclès qui, lui, saura par la force (βίᾳ, v. 69) arracher Alceste à la mort. Cette annonce est un élément de plus susceptible de conforter le spectateur dans l'idée qu'il va bien assister à un drame satyrique, tant il est vrai qu'Héraclès est le héros satyrique par excellence¹³. Comme l'annonce Apollon, Héraclès s'arrêtera chez Admète alors qu'il fera route vers la Thrace pour aller capturer les cavales anthropophages de Diomède. L'Héraclès arrachant Alceste à la mort sera donc le même qui affronte les figures de la sauvagerie, négatrices de l'ordre civilisé; il s'agira donc bien de l'Héraclès du drame satyrique, et non de l'Héraclès tragique, lui-même possédé par des forces sauvages qui le conduisent à

13 Sur la figure d'Héraclès dans le drame satyrique, voir Chourmouziades (1974: 120-164), Voelke (2001: 329-339); sur Héraclès comme élément de la «poétique de la série» caractéristique du drame satyrique, voir Lämmle (2013: 266-276).

tuer sa propre femme et ses propres enfants dans l'*Héraclès* d'Euripide ou qui provoquent sa propre mort dans les *Trachiniennes* de Sophocle¹⁴. Plus précisément encore, l'annonce par Apollon d'un combat entre Héraclès et Thanatos rappelle peut-être aux spectateurs les plus âgés un autre drame satyrique, les *Kères* d'Aristias, qui mettait vraisemblablement en scène un combat entre Héraclès et ces divinités mortifères, sœurs de Thanatos, que sont les Kères¹⁵. Cette annonce, qui suggère une possible réversibilité dans le trajet qui conduit les vivants dans le monde des morts, peut encore évoquer d'autres drames satyriques qui mettaient en scène la catabase d'Héraclès envoyé dans l'Hadès par Eurysthée pour y chercher Cerbère. Tel était le cas des *Satyres au Cap Ténare* et du *Cerbère* de Sophocle — ces deux titres désignant vraisemblablement la même pièce — et de l'*Eurysthée* d'Euripide¹⁶; dans cette dernière pièce, dont l'un des fragments (fr. 371) atteste qu'Héraclès recevait l'ordre de descendre dans l'Hadès, le héros

14 Buxton (2012: 212) souligne à juste titre que dans l'*Alceste* «there is nothing tragic about Herakles' own position». Cf. de même Seidensticker (1982: 132): «Mit dem tragischen Helden des "Herakles Mainomenos" hat diese Gestalt nichts gemein.» Sur la figure d'Héraclès dans l'*Alceste* et son lien avec la comédie et le drame satyrique, voir en dernier lieu Zanetto (2014).

15 Dans la *Théogonie* d'Hésiode (vv. 211-212, 217), les Kères et Thanatos sont des enfants de la Nuit. Combat entre Héraclès et les Kères : *Hymne orphique* 12, 16, *Etymologium Magnum*. s. v. κήρ, où Héraclès est qualifié de κηραμύντης, «qui repousse les Kères». La présence d'Héraclès dans les *Kères* d'Aristias est suggérée par le seul fragment conservé (fr. 3 Snell) qui évoque un convive à l'appétit irrépressible (ἀκρατέα νηδὺν ἔχων). Sur les Kères et le drame d'Aristias, voir la discussion proposée par J. Schloemann et R. Krumeich dans Krumeich, Pechstein, Seidensticker (1999: 214-217) et par Cipolla (2003: 95-99).

16 Le lien entre le titre [les *Satyres*] au Cap Ténare et la catabase d'Héraclès repose sur une version attestée déjà chez Euripide (*Héraclès furieux*, v. 23), selon laquelle le héros descend aux enfers en passant par une ouverture se trouvant au Cap Ténare. Les fragments sophocléens transmis sous le titre *Héraclès* pourraient appartenir à la même pièce que ceux transmis sous les deux autres titres; voir l'introduction de S. Scheurer dans Krumeich, Pechstein, Seidensticker (1999: 259-260).

n'en ramenait peut-être pas uniquement Cerbère, mais aussi Thésée¹⁷. Si l'intervention programmée d'Héraclès correspond bien au genre satyrique, on notera dans le même temps que l'annonce faite par Apollon rétablit en partie ce dernier dans la position d'autorité qui est celle des dieux dans les prologues tragiques. A travers cette capacité à tenir un discours prospectif, qui pose les jalons de l'intrigue à venir, Apollon se rapproche de la figure d'Aphrodite dans le prologue de l'*Hippolyte*, même si la déesse de l'amour apparaît comme la véritable instigatrice des événements qui vont se dérouler dans la suite de la pièce, tandis qu'Apollon ne présente pas explicitement l'intervention d'Héraclès comme résultant de sa propre volonté.

Alors donc que le prologue comporte un certain nombre d'éléments susceptibles d'entretenir chez le spectateur l'attente d'un drame satyrique, reste que l'évocation de la mort comme une menace immédiate est de nature à semer le doute dans son esprit. C'est maintenant (vῦν, v. 19) qu'Alceste est en train d'expirer (ψυχωραγοῦσα, v. 20); c'est en ce jour (τῆδε ἐν ἡμέρᾳ, v. 20) qu'il lui est imposé (πέπρωται, v. 21) de mourir. Apollon lui-même ne sort de la demeure d'Admète que pour éviter la souillure (μίασμα) que lui infligerait la mort d'Alceste (vv. 22-23)¹⁸. La prédiction même de l'action salvatrice d'Héraclès est reléguée à l'arrière-plan par la certitude de la mort d'Alceste réaffirmée par Thanatos au terme du prologue¹⁹; une

17 L'hypothèse s'appuie sur le fr. 377, qui évoque la condition d'enfant bâtard (νόθος), qualification qui peut s'appliquer à Thésée, et sur le fr. 379a, dans lequel le terme ψυχαγωγός pourrait s'appliquer à Héraclès ramenant Thésée des Enfers (cf. *Alceste*, v. 1128). Héraclès libérant Thésée des Enfers: voir déjà Euripide, *Héraclès furieux*, vv. 1169-1171.

18 Sur le contact avec la mort comme source de souillure, voir Parker (1983: 32-48), et le parallèle offert par l'*Hippolyte* (vv. 1437-1438): Aphrodite se détourne d'Hippolyte pour ne pas être souillée par le souffle du mourant.

19 Comme le note Hamilton (1978: 293), l'incrédulité qu'affiche Thanatos à l'égard des prédictions du dieu (vv. 72-73) peut jeter le doute à leur sujet, de sorte que «Alcestis' rescue is uncertain throughout the first half of the play».

certitude qui se traduit dans un geste: à l'instar du prêtre prélevant en guise de prémices quelques poils de l'animal sacrificiel, Thanatos rentre dans le palais pour couper avec son épée quelques cheveux d'Alceste, geste qui rend sa mort désormais inévitable en consacrant la victime aux divinités infernales (vv. 72-76). La *parodos* vient définitivement confirmer les doutes que pouvait avoir le spectateur; ce n'est en effet pas une troupe de satyres qui fait son entrée, mais un chœur incarnant quinze citoyens de Phères, «de vieux amis des maîtres» (v. 212), qui s'interrogent sur la mort imminente d'Alceste. Le public, incrédule peut-être, doit se rendre à l'évidence: avec la mort inéluctable et imminente d'Alceste, en l'absence de satyres dont la place est occupée par un groupe de vieux citoyens, le drame satyrique attendu semble avoir été supplanté par une tragédie.

2. *Les empiétements de la mort sur la vie*

De fait, la mort et l'affirmation de son caractère inéluctable et irréversible occupent une place prépondérante dans l'*Alceste*. Comme le rappelle d'ailleurs Apollon dans le prologue, la situation des protagonistes au début de la pièce trouve son origine dans le châtement d'Asclépios, coupable aux yeux de Zeus d'avoir tenté de redonner vie aux morts et d'avoir ainsi transgressé un certain ordre qui veut que la mort constitue un état irréversible (vv. 3-4, 122-131)²⁰. A son tour, Apollon a tenté de mettre en question cet ordre en sauvant Admète d'une mort imminente; toutefois, contrairement à son fils, Asclépios, qui redonnait vie aux morts, Apollon semble n'avoir que différé la mort annoncée de son hôte; surtout, l'acceptation de ce report, arraché aux Moires par la ruse (vv. 11-13)²¹,

20 Le récit était déjà présent chez Hésiode (fr. 51 Merkelbach-West), Stésichore (fr. 194 Page) et surtout Pindare (*Pythique* 3, 54-58).

21 Si la nature de la ruse n'est pas ici précisée, le chœur des Erinyes dans les *Euménides* d'Eschyle indique qu'Apollon trompa les Moires en les enivrant (v. 728). Cette version était peut-être déjà celle suivie par Phrynichos dans son *Alceste*. Sur

a pour contrepartie la mort d'Alceste qui doit mourir à la place de son époux. Cette mort s'annonce, elle, inéluctable et irréversible: tel est le message que fait entendre à plusieurs reprises le chœur. Ainsi, s'adressant à Admète, le chœur présente-t-il la mort comme une dette dont chacun doit s'acquitter (v. 419), et c'est en des termes presque identiques qu'Héraclès s'adressera au serviteur (v. 782). Dans le dernier *stasimon* (vv. 962-1005), la mort d'Alceste est présentée comme résultant d'une force implacable qui s'impose à tous, celle qu'exerce la Nécessité (ἀνάγκη). Cette force, rien ne peut la fléchir, ni les tablettes sur lesquelles est inscrite la voix d'Orphée, ni les remèdes d'Apollon (vv. 965-972); si dans la *parodos* le chœur pouvait encore adresser une prière à Apollon pour qu'il soit celui qui délivre de la mort (λυτήριος ἐκ θανάτου, v. 224), le dieu apparaît ici, face à la Nécessité, comme impuissant. Par son caractère inflexible, qui rend inéluctable la mort d'Alceste, la Nécessité se distingue des Moires qui se sont laissées duper par Apollon en acceptant que la mort d'Admète soit différée (vv. 11-13)²².

La force exercée par la Nécessité rend la mort d'Alceste non seulement inéluctable, mais également irréversible. Ainsi, dans ce même *stasimon*, le chœur appelle Admète à faire preuve de courage, car jamais ses larmes ne pourront ramener les morts parmi les vivants (vv. 985-986). Dès la *parodos*, le chœur avait d'ailleurs relevé que la mort d'Asclépios, foudroyé par Zeus, ne permettait plus d'espérer qu'Alceste revienne à la vie (vv. 122-131). Dans le second *stasimon*, le chœur exprime, tel un vœu irréalisable, le souhait de pouvoir ramener Alceste à la lumière du jour (vv. 455-459). Admète, quant à lui, s'imagine capable d'enchanter les divinités infernales

l'*Alceste* de Phrynichos, sa relation avec les *Euménides* et la pièce homonyme d'Euripide, voir notamment Dale (1954: XII-XIV).

22 Dans le *Prométhée enchaîné* (v. 515), Prométhée fait des Moires et des Erinyes les «pilotes» (οἰακοστρόφοι) de la Nécessité, tandis que dans la *République* (617c), Platon fait de la Nécessité la mère des Moires. Sur la Nécessité dans l'*Alceste*, voir Ziemer (1989: 107-130).

grâce à une voix pareille à celle d'Orphée, et capable ainsi de faire revenir son épouse parmi les vivants (vv. 357-362). L'hypothèse s'inscrit également dans le domaine de l'irréalisable; de plus, l'issue de la catabase entreprise par Orphée ne constitue pas, à l'évidence, une promesse de succès pour l'entreprise dans laquelle Admète se projette²³.

La mort d'Alceste, inéluctable et irréversible, tend de plus à brouiller les frontières entre la vie et la mort²⁴. Ce brouillage résulte en partie du fait que les deux premiers épisodes de la pièce se focalisent sur la mort d'Alceste en la représentant non pas comme un événement instantané, mais comme un processus en cours, à la fois physique et social²⁵. Ainsi la servante déclare-t-elle qu'Alceste est à la fois vivante et morte, car, déjà affaissée (προνωπής), elle se trouve en train d'expirer (ψυχορραγῆι, vv. 141-143). Plus loin (vv. 203-206), toujours dans le récit fait par la servante, Alceste est en train de périr (φθίνει) et de se consumer (μαραίνεται), déjà effondrée (παρειμένη), respirant encore cependant, quoique le souffle soit faible; l'accumulation des mots concessifs (ὄμως, καίπερ, v. 205) vient

23 Ce passage de l'*Alceste* constitue pour nous la première allusion à la catabase d'Orphée, même si le témoignage de Pseudo-Eratosthène, *Catastérismes* 24, suggère que les *Bassarides* d'Eschyle s'y référaient déjà; voir à ce sujet la reconstitution des *Bassarides* proposée par West (1990: 32-46) qui considère qu'Eschyle lui-même aurait eu connaissance d'un poème orphique relatant la catabase d'Orphée, une Κατάβασις εἰς Ἄϊδου composée par un certain Cercops et mentionnée par Clément d'Alexandrie (*Stromates* I, 21, 131 = test. 707 Bernabé). L'épisode était peut-être évoqué également dans l'*Orphée* d'Aristias. L'échec d'Orphée dans son projet de ramener son épouse parmi les vivants apparaît dans le *Banquet* de Platon (179d; cf. *Phédon* 68a) comme un récit déjà bien connu et il ne fait guère de doute qu'il l'était déjà des spectateurs de l'*Alceste*.

24 Sur cet aspect, souvent noté, voir tout particulièrement Gregory (1979), qui souligne avec raison que «the real subject of the *Alcestis* is (...) death and its relation to life» (p. 260) et dont les réflexions sont reprises et prolongées dans Gregory (1991: 19-49), ainsi que Buxton (2012), 205-210.

25 Ce point est relevé avec justesse par Buxton (2012: 205), qui toutefois ne retient que la dimension sociale du processus.

suggérer cet état incertain, entre la vie et la mort.

En même temps qu'elle décrit la mort comme un processus physique, la servante la décrit également comme un processus rituel et social, en relatant les gestes accomplis par celle qui s'apprête à mourir: toilette, habillement, prière, dépôt de myrte sur les autels (vv. 158-174), adieux à ses enfants et à ses serviteurs (vv. 189-195). Dans le deuxième épisode, c'est Alceste elle-même qui évoque sa mort comme un processus, en faisant référence non plus à des symptômes physiques, mais à un trajet à effectuer, dans lequel elle se sent entraînée par les divinités infernales (vv. 252-257, 259-263).

Si cette représentation de la mort comme un processus en train de se dérouler «en direct» contribue ainsi à estomper les frontières entre vie et mort, le fait qu'il s'agisse d'une mort annoncée, dont le jour était connu à l'avance (cf. vv. 105-107), tend également, par un autre biais, à brouiller cette frontière²⁶. Ainsi Admète déclare-t-il à Héraclès, à propos d'Alceste, qu'«elle est et qu'elle n'est plus» (v. 521), faisant écho aux propos de la servante lorsqu'elle déclarait Alceste à la fois vivante et morte (v. 141). Il ne s'agit toutefois plus ici d'évoquer la mort comme un processus physique ou social en cours, mais comme un état qui vient empiéter sur la vie dès lors que son avènement est annoncé. Telle est en effet l'explication donnée par Admète: «Celui qui doit mourir est mort et, bien qu'il ne soit pas mort, il n'est plus» (v. 527)²⁷. Cet empiètement de la mort sur la vie ne concerne au demeurant pas uniquement la personne qui se sait condamnée, mais aussi ses proches. Ainsi Admète relève-t-il précédemment que cette mort annoncée l'accable depuis longtemps (v. 421). Cet empiètement de la mort sur la vie, c'est la négation du don de Prométhée aux hommes, lui qui précisément les a délivrés de la vision préalable de leur mort²⁸. De

26 Voir sur ce point Gregory (1979: 263).

27 Je traduis ici avec la correction de Weil pour la seconde partie du vers (κοῦ θανῶν οὐκ ἔστ' ἔτι); voir le commentaire de Parker (2007: 164).

28 Eschyle, *Prométhée enchaîné* (v. 248): θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι

fait, comme le rappelle Héraclès, c'est précisément cette impossibilité de connaître à l'avance le jour de sa mort (vv. 783-784) qui permet de profiter de la vie sans que la mort n'empiète sur elle.

L'empîement de la mort sur la vie se révèle enfin dans le deuil auquel est condamné Admète, deuil excessif, car il ne durera pas une année, mais toute sa vie (vv. 336-337), sans qu'il y ait de terme à sa douleur (v. 890)²⁹. Sa vie désormais n'en sera plus une: elle sera invivable (ἀβίωτος, v. 242). Privé du plaisir de vivre (v. 346), n'éprouvant plus de joie à voir la lumière et à marcher sur la terre, Admète aspire désormais à habiter parmi les morts (vv. 866-871) et se trouve empreint du regret de ne s'être couché dans la tombe aux côtés d'Alceste (vv. 897-899). A travers ce deuil destiné à durer toute une vie (αἰών, v. 336), c'est-à-dire toujours (ἀεί), Admète tend à gagner sa dimension tragique³⁰. L'excès du deuil découle ici des circonstances particulières qui ont vu une personne mourir à la place d'une autre. Admète en est conscient lorsqu'il anticipe les critiques que formuleront à son égard ses ennemis; ceux-ci mettront en exergue la lâcheté de celui qui, pour fuir l'Hadès, a livré sa femme à la mort (vv. 955-957). Le terme ἀψυχία (v. 956), qui désigne ici la lâcheté d'Admète, peut aussi désigner dans les textes médicaux la perte du souffle vital, l'évanouissement³¹; si la lâcheté lui a fait fuir la mort, la vie qu'il gagne ainsi n'en sera plus véritablement une; de fait, pour ne pas avoir osé mourir, il vivra une vie entachée par la honte (αἰσχρῶς ζῶντα, v. 955). Le caractère envahissant de la mort dans l'*Alceste* se traduit scéniquement par le fait, exceptionnel, que l'héroïne ne meurt pas à l'intérieur du palais,

μόρον; cf. Platon, *Gorgias* 523d.

29 Voir ici encore Gregory (1979: 265, 267), ainsi que Murnaghan (1999-2000).

30 Sur le deuil tragique s'inscrivant dans le « toujours » (ἀεί), voir les belles pages de Loraux (1999: 45-66) évoquant « l'étrange pulsion qui, régulièrement, ramène le genre tragique vers l'évocation multiforme de l'*aeí* désespérant du deuil » (p. 57).

31 Admète utilise le même terme pour reprocher à son père sa lâcheté (vv. 642, 696, 717).

mais à l'extérieur, dans l'espace public et face au public (vv. 391-392)³²; scéniquement, la mort semble ainsi franchir les limites que les conventions théâtrales semblent vouloir lui imposer, pour déborder sur un espace dont elle est généralement exclue. Si la tragédie entretient un rapport essentiel avec la mort, l'*Alceste* explore ainsi jusqu'aux extrêmes les potentialités qu'offre cette dimension du tragique³³.

3. *Le chant de la vie*

Pourquoi Euripide s'écarte-t-il d'une tradition longue de plusieurs décennies pour substituer une tragédie au drame satyrique qui doit normalement conclure la tétralogie ? C. W. Marshall a vu dans cette anomalie une réponse à un décret promulgué sous l'archontat de Morychidès (440/439 av. J.-C.) et aboli sous l'archontat d'Euthyménès (437/436), interdisant de κωμῳδεῖν³⁴; si l'on admet l'authenticité de ce décret, il faut alors sans doute sous-entendre le terme ὄνομαστί, comme dans d'autres décrets analogues: le texte viserait à interdire les attaques *ad personam* caractéristiques de la comédie ancienne. Selon Marshall, Euripide aurait volontairement pris au pied de la lettre le texte du décret, en interprétant le μὴ κωμῳδεῖν comme une interdiction de mettre en scène un κῶμος, et il aurait voulu montrer les conséquences du décret ainsi interprété, en supprimant dans la dernière pièce de la tétralogie le chœur

32 Ce point est relevé par O'Higgins (1993: 80) et Slater (2013: 22) qui tous deux notent que seule la mort d'Hippolyte dans la pièce éponyme d'Euripide offre un parallèle à cette mort publique d'Alceste. Sur la mise en scène de la mort dans la tragédie, voir de façon plus générale Di Benedetto et Medda (2002²: 284-301).

33 Ce rapport essentiel qui lie la tragédie à la mort et au deuil est rappelé, en préambule à son étude de l'*Alceste*, par Murnaghan (1999-2000: 107-110).

34 La thèse de Marshall (2000) est reprise et développée par Shaw (2014: 97-105). Le décret de Morychidès nous est connu par une scholie aux *Acharniens* d'Aristophane (v. 67).

des satyres, figures étroitement associées à la pratique du κῶμος³⁵. Même si l'hypothèse peut laisser sceptique, Marshall souligne à raison que l'absence de κῶμος est thématisée dans plusieurs passages de la pièce. Ainsi Admète lui-même déclare qu'il mettra fin aux κῶμοι et aux banquets qui se tenaient dans son palais, qu'il ne touchera plus au barbiton ni ne chantera au son de l'*aulos* (vv. 342-347). Admète proscriit ainsi de son palais des pratiques dans lesquelles les satyres précisément s'accomplissent pleinement. Désormais, le κῶμος bruyant (πολύαχητος, v. 918), celui qui accompagnait Admète et Alceste le jour de leur mariage, appartient au passé et se trouve remplacé par le cortège funèbre, celui qui accompagne Alceste jusqu'au bûcher (vv. 606-610, 739-740), celui qui reconduit Admète, désormais veuf, jusqu'en sa demeure (vv. 872, 922-925).

Toutefois, il convient de souligner que la pièce ne thématise pas seulement l'absence du κῶμος, mais qu'elle évoque aussi la présence cachée des pratiques qui lui sont associées, à commencer par la consommation du vin dans laquelle s'illustre Héraclès. Lorsqu'il voit les larmes d'Admète, Héraclès fait certes mine de partir (v. 538), car il serait honteux pour lui de faire un festin (θoinᾶσθαι) à côté d'amis qui pleurent (v. 542) ; la référence au festin suggère le caractère satyrique du héros glouton et tout se passe comme si le héros satyrique, constatant qu'il s'est égaré dans une tragédie, voulait quitter cette pièce où il n'a pas sa place³⁶. Comme nous l'avons vu, le caractère satyrique du héros dans cette pièce est d'ailleurs confirmé par la mission qu'il s'apprête à remplir au moment où il fait halte chez Admète. En réponse aux questions du coryphée, le héros confirme en effet son rôle d'adversaire des figures négatrices de l'ordre civilisé, en indiquant, comme l'avait annoncé Apollon, qu'il fait route vers la Thrace avec pour mission d'en ramener les chevaux de Diomède. Décrits comme

35 Sur les connections historiques entre drame satyrique, comédie et κῶμος, voir Shaw (2014: 26-55).

36 Sur la glotonnerie d'Héraclès dans le drame satyrique, voir Voelke (2001: 332-335).

des bêtes sauvages dépeçant les hommes (vv. 494-495), Héraclès se fait fort de les domestiquer, en leur passant le mors (vv. 492-493), et il situe cette activité civilisatrice dans le prolongement de ses combats contre Lycaon et Cycnos, deux fils d'Arès comme Diomède (vv. 501-504), dont le second avait peut-être fait l'objet d'un drame satyrique d'Achaios³⁷.

Alors donc que le héros fait mine de s'en aller, par égard pour les larmes d'Admète, ce dernier le retient, en ordonnant qu'on le conduise dans les salles, réservées aux hôtes, qui se situent à l'écart (χωρίς, v. 543), hors de vue (ἐξωπίους, v. 546), et qu'on ferme derrière lui les portes ; ainsi pourra-t-il se régaler d'une nourriture abondante sans être affligé par les lamentations qui retentissent dans la maison (vv. 546-550). Admète retient le héros satyrique, mais il le relègue dans un espace où il devrait être coupé de l'intrigue tragique; avec l'arrivée d'Héraclès, le drame satyrique réapparaît à la place qui devrait être la sienne, mais il est aussitôt refoulé pour que la tragédie puisse poursuivre son cours.

De fait, dans la première partie du quatrième épisode (vv. 606-746), la tragédie retrouve tous ses droits, avec la sortie, hors du palais, d'Admète conduisant le cortège funèbre d'Alceste et la scène d'*agôn* entre Admète et Phérès. Cette première partie s'achève par la sortie d'Admète accompagnant le corps d'Alceste jusqu'au bûcher (v. 740) et sans doute escorté par le chœur dont les anapestes (vv. 741-746) évoquent les vers conclusifs d'une tragédie³⁸. La tragédie quitte ainsi l'*orchestra* et laisse

37 Seidensticker (1982: 137-138) souligne avec raison qu'aussi bien l'expédition chez Diomède que les combats contre Cycnos et Lycaon sont des «Satyrspiel-Heldentaten». Cycnos, qui dépouillait les pèlerins se rendant à Delphes (Hésiode, *Bouclier*, vv. 479-480) ou qui décapitait les passants pour construire avec les crânes un temple pour Apollon (Stésichore, fr. 207), avait donné son nom à une pièce d'Achaios, dont on a de bonnes raisons de penser qu'il s'agissait d'un drame satyrique; voir J. Schloemman dans Krumeich, Pechstein, Seidensticker (1999: 543-544), Cipolla (2003: 209-211), Lämmle (2013: 249 n. 9).

38 La sortie du chœur au v. 746, largement admise, est mise en doute par Parker (2007: 199-201) qui admet toutefois ne pas disposer d'argument décisif et se contente de

l'espace vide pour que le drame satyrique refoulé puisse réémerger dans ce qui fait figure d'un second prologue³⁹. Ainsi, alors même que le cortège funèbre s'est ébranlé, un serviteur sort pour raconter le banquet auquel Héraclès se livre à l'intérieur du palais (vv. 756-760). Buvant en solitaire un vin pur dont la flamme le réchauffe et qui le conduit à hurler des chants dissonants, Héraclès endosse les traits qui sont les siens dans le drame satyrique et rejoint, par son mode de consommation du vin, les satyres eux-mêmes⁴⁰. Le serviteur conclut son récit par ces mots (vv. 760-763) : «On pouvait entendre un double chant (δίσσα μέλη). Lui, il chantait, sans aucun souci des malheurs de la maison d'Admète, tandis que nous, les serviteurs, nous pleurions notre maîtresse». A bien des égards ce «double chant» qu'évoque le serviteur résume la poétique à l'œuvre dans l'*Alceste*⁴¹. La pièce fait entendre un chant du deuil autour de la mort d'Alceste, mais elle évoque dans le même temps la présence cachée du chant du banquet, aussi dissonant soit-il ; le chant du deuil couvre le chant du banquet, mais il ne le supprime pas, la tragédie s'installe à la place

conclure que «on balance it seems to me more likely that the chorus remain on stage».

39 Sur ce dédoublement du prologue qui divise la pièce en deux parties, voir la fine analyse de Castellani (1979: 488-489). On nuancera toutefois l'opposition qu'il établit entre un «tragic-pathetic "first act" (1-746)» et un «comic-satyric "second-act" (747-1163)»; comme nous l'avons vu, les choses sont plus complexes et la première partie, notamment le prologue, comporte déjà des éléments satyriques.

40 Héraclès buveur de vin dans le drame satyrique: cf. Euripide, fr. 691, dans lequel le héros défie Sylée dans un concours dont le but semble être de boire le plus possible. Satyres buveurs de vin pur: cf. Achaios, fr. 9, et plus largement Voelke (2001: 198-202). Les faibles dispositions musicales dont fait preuve Héraclès dans l'*Alceste* se retrouvaient peut-être également dans un drame satyrique d'Achaios, le *Linos*, du nom du musicien qui tente sans succès d'enseigner la cithare au jeune Héraclès (cf. Diodore de Sicile III, 67, 2).

41 Cf. Segal (1993: 48): «These "two kinds of song" (*dissa melè*) may be taken as the poet's self-conscious comment on mixing tones and genres». De même, faisant référence au «double chant» évoqué par le serviteur, Slater (2013 : 57) note que «the play itself seems to consist of two different songs».

qui est celle du drame satyrique, mais elle ne le déloge pas pour autant. Dans le prolongement du banquet, c'est le κῶμος lui-même qui est prêt à émerger. Ainsi, lorsqu'Héraclès sort du palais d'Admète, la tête couronnée de fleurs, c'est précisément pour prolonger son banquet (ἔπινον, v. 830) par un κῶμος (κᾶτα κωμάζω, v. 831); le drame satyrique, caché un temps, semble ici prêt à réapparaître au grand jour.

Par son chant et sa consommation du vin, par sa défense des plaisirs du banquet, Héraclès se veut celui qui rétablit les frontières et les différences entre la vie et la mort⁴². En effet, selon le héros, pour les gens graves (σεμνός) et renfrognés (συνωφρωμένοι), la vie n'est pas vraiment la vie (οὐ βίος ἀληθῶς ὁ βίος, v. 802). A l'inverse, ce sont donc les plaisirs du vin et de l'amour (cf. vv. 788, 790-791, 794-798), et donc aussi le chant du banquet qui leur est associé, qui font que la vie est vraiment la vie, qui font que la mort n'empiète pas sur la vie, qui font qu'«être ou ne pas être sont considérés comme deux choses à part» (χωρίς τό τ' εἶναι καὶ τὸ μὴ νομίζεται, v. 528). En cherchant à rétablir les différences entre la vie et la mort, en cherchant à libérer la vie de l'emprise de la mort, l'Héraclès satyrique de l'*Alceste* se veut aussi celui qui réaffirme les droits du drame satyrique par rapport à une tragédie qui prétend occuper sa place et l'absorber. Toutefois, pour arriver à ses fins, Héraclès devra franchir une étape supplémentaire ; le serviteur est en effet là pour affirmer que le moment présent n'est pas celui du κῶμος et du rire (vv. 803-804), qu'il n'y a pas place dans le même espace pour le deuil et le κῶμος⁴³. Pour que le temps du κῶμος revienne, il s'agira d'annuler une mort dont les circonstances particulières — parce que son jour était connu d'avance, parce qu'elle s'est substituée à la mort d'un autre — font que désormais la vie est prise dans la gangue de la

42 Cf. Gregory (1979: 267) qui fait d'Héraclès «the restorer of differences». Dans le même sens, voir Zanetto (2014: 273).

43 Cf. v. 815: si le deuil avait été extérieur à la maison (θυραῖον πῆμα), le serviteur n'aurait pas eu de peine à voir Héraclès conduire un κῶμος (κωμάζοντα).

mort⁴⁴; pour que le temps du κῶμος revienne, il faudra donc qu'Héraclès permette à Alceste de revenir parmi les vivants (vv. 840-854).

Au demeurant, comme indiqué plus haut, le drame satyrique n'a jamais été complètement délogé. Relégué à l'écart (χωρίς, v. 543), dans des pièces hors de vue (ἐξωπίους, v. 546), l'Héraclès satyrique, buvant et chantant, n'en était pas moins présent. De plus, en se proposant d'arracher Alceste des mains de Thanatos, Héraclès se fait l'opérateur d'un passage du monde des morts vers le monde des vivants qui trouve plusieurs parallèles dans le drame satyrique⁴⁵. Comme nous l'avons vu, la catabase du héros pour aller chercher Cerbère jouait un rôle central dans des drames satyriques de Sophocle et d'Euripide, tandis que précédemment un drame satyrique d'Aristias avait sans doute évoqué son combat contre les Kères, divinités liées à la mort. Dans un drame satyrique d'Eschyle, c'était un autre héros, Sisyphe, qui revenait du monde des morts vers le monde des vivants⁴⁶. Dans les *Pêcheurs aux filets* (*Diktyoulkoi*) d'Eschyle, le sauvetage de Danaé et Persée tirés par les satyres hors de l'eau correspond également à une forme de retour dans le monde des vivants après avoir frôlé la mort. Dans les *Limiers* (*Ikhneutai*), la tortue dont Hermès a utilisé la carapace pour fabriquer une lyre est présentée comme un animal qui, bien que mort, fait entendre une voix (vv. 299-300); ce paradoxe illustre également la possible réversibilité du trajet qui conduit du monde des vivants au monde des morts. D'ailleurs, dans cette même pièce, l'apparition de la nymphe Cyllène sortant de sa grotte (cf. μυχός, v. 437) peut évoquer une sortie des profondeurs terrestres voisines du monde d'Hadès⁴⁷. Dans l'*Inachos*,

44 Cf. Gregory (1979: 269): «Alcestis' restoration is no second suspension of the rules of death, but an exception which cancels the earlier exception».

45 Sur ce type de scénario mis en scène par le drame satyrique, voir Voelke (à paraître).

46 Voir *supra* n. 11.

47 Μυχός comme désignation de l'Hadès: voir Hésiode, *Théogonie*, v. 119, Eschyle, *Prométhée enchainé*, v. 433, ainsi que les références données par Seaford (1984: 158).

l'étranger au teint noir (αἰθός, fr. 269a, 54) qui métamorphose Iô en génisse serait, selon une hypothèse probable, le Zeus venu du monde des morts⁴⁸. L'action salvatrice d'Héraclès, qui arrache Alceste des mains de Thanatos pour la ramener parmi les vivants, avant même d'ouvrir la voie à un nouveau κῶμος au terme de la pièce, permet ainsi de renouer avec le fil satyrique, quand bien même le fil tragique continue à se dérouler en parallèle à travers la lamentation, le *kommos*, dans laquelle se répondent les anapestes d'Admète et le chant du chœur (vv. 861-934)⁴⁹.

4. Une exodos satyrique?

L'*exodos* est marquée par le retour d'Héraclès ramenant avec lui Alceste. Le retour d'Alceste et sa restitution à Admète ont été souvent interprétés, à juste titre, comme un nouveau mariage⁵⁰. A cet égard, on notera que plusieurs drames satyriques se terminaient peut-être par la conclusion d'une union matrimoniale; dans ces pièces, l'union entre une jeune fille et un héros, voire un dieu, s'opposait et se substituait à la menace sexuelle incarnée par les satyres et Silène⁵¹. Dans l'*Alceste*, le nouveau mariage, le remariage, dont la perspective s'ouvre à la fin de la pièce s'oppose et se substitue au «mariage tragique», celui qui, dans la tragédie, unit métaphoriquement une jeune fille ou une femme mariée à

48 Hypothèse formulée par Seaford (1980); cf. fr. 269c, 41, où il est fait mention d'un «Zeus du bas» (τοῦ κάτω Διός). Même si l'on n'admet pas cette hypothèse, les fr. 273 et 283 attestent du rôle d'une divinité infernale, Pluton, dans la pièce. Autres références au monde des morts dans le drame satyrique: Achaios, fr. 11 (adresse à Charon), Python, fr. 1, 5-8 (mages invoquant l'âme de Pythioniké).

49 Sur ce passage comme une seconde *parodos* et pour une comparaison avec la première *parodos*, voir Castellani (1979: 490-492).

50 Voir notamment Buxton (2012: 204, 206-207), Halleran (1988), Mignaneogo (2003), Slater (2005: 94-95), Slater (2013: 61-63).

51 Sur ce type de scénario, voir Voelke (2001: 231-243).

Hadès⁵². De fait, le passage qu'effectue Alceste du monde des vivants vers le monde des morts est évoqué en des termes qui évoquent la transition qui s'effectue dans le mariage⁵³. Le bain qu'elle prend et les vêtements qu'elle choisit pour l'occasion (vv. 159-161) sont ainsi comparables aux préparatifs qu'accomplit la jeune fille le jour de son mariage. Plus loin, juste avant d'entendre l'appel de Charon, elle a la vision de son lit de jeune fille à Iolkos (νυμφίδιοι κοῖται, v. 249); avant d'accomplir son passage dans le monde des morts, elle se retrouve ainsi dans la position qui était la sienne juste avant d'accomplir le trajet qui devait la conduire à son mariage avec Admète⁵⁴. La mise en parallèle des préparatifs liés à ces deux types de passage est facilitée par le fait que la mort n'advient pas ici par surprise mais, comme le mariage, en un jour connu d'avance⁵⁵.

Par ailleurs, si ce retour d'Alceste doit bien être interprété comme un nouveau mariage qui se substitue au mariage tragique, il ouvre également la perspective d'un nouveau κῶμος. Les chœurs qu'Admète appelle de ses vœux pour célébrer l'heureux événement (v. 1155) peuvent en effet annoncer le retour du «bruyant κῶμος» (v. 918) qui suivait leur cortège nuptial, lors de leur premier mariage; exclu de la pièce par Admète (v. 343) et par son serviteur (v. 804), le κῶμος est désormais tout près de retrouver sa place et d'effacer le souvenir du cortège funèbre qui avait conduit Alceste jusque dans les mains de Thanatos⁵⁶. A travers l'intervention d'Héraclès

52 Sur le «mariage tragique», objet de nombreux commentaires, voir notamment Seaford (1987) et Rehm (1994).

53 Voir Foley (1992: 139), Rehm (1994: 85-86).

54 Parker (2007: 107) écrit avec justesse à ce propos: «the vision of the home of her girlhood brings with it the thought of the crucial transition in her life from maiden to wife».

55 Ce jour décisif (κύριον ἡμῶν, v. 105, ἡμέραν τὴν κυρίαν, v. 158) où Alceste doit mourir peut être comparé au moment d'accomplissement (τέλεος καιρός) où, selon les satyres, dans les *Pêcheurs aux filets* d'Eschyle, Danaé doit connaître le mariage (fr. 47a, 58-59).

56 Cf. Segal (1993: 45): «The restoration of music and festivity at the end, with

qui ramène Alceste parmi les vivants, le fil satyrique se déroule jusqu'à son terme, tout en semblant défaire l'ouvrage accompli par le fil tragique. Toutefois, à la différence d'un véritable mariage, l'identité d'Alceste reste dans un premier temps masquée et ce n'est que lorsqu'il obéira aux injonction d'Héraclès, en prenant sa main et en tournant ses yeux vers elle, qu'Admète la reconnaîtra (vv. 1115-1124)⁵⁷. Auparavant, Admète aura pu se rendre compte de sa jeunesse, en jugeant d'après ses vêtements et sa parure (v. 1050) et il aura pu constater que sa taille et sa silhouette sont semblables à celles d'Alceste (vv. 1061-1063). Si cette *exodos* se présente comme une scène de reconnaissance, il convient de noter que ce n'est pas Alceste elle-même qui se fait reconnaître d'Admète, mais c'est un tiers, Héraclès, qui guide le processus de reconnaissance, jusqu'au moment où il ordonne à Admète de tourner la tête pour la regarder (v. 1121); Alceste n'est pas acteur de sa propre reconnaissance, mais elle en est seulement l'objet. Silencieuse, perçue à travers les vêtements et les ornements qu'elle porte (v. 1050), présentée par Héraclès comme un prix reçu dans un concours athlétique (vv. 1025-1032), Alceste semble effectivement ramenée au statut d'objet⁵⁸.

Ce processus de dévoilement et de reconnaissance peut évoquer, ici encore, le drame satyrique, si l'on songe aux scènes dans lesquelles

the return of Alcestis, will cancel out that disharmony and make house and kingdom whole once more as a place of joy, feasting, and song.»

57 Une longue tradition, qui remonte aux scholiastes (*ad* v. 1050) et qui nourrit nombre d'interprétations (voir notamment Halleran (1988), Mignanego (2003), Buxton (2012: 206-209)), suppose qu'Alceste est voilée et qu'elle n'est reconnue par Admète qu'au moment où Héraclès retire le voile qui couvrait son visage. En l'absence de toute référence textuelle explicite, l'hypothèse du voile est rejetée notamment par Masaracchia (1992), Luschnig et Roisman (2003: 209-211), et en dernier lieu Beltrametti (2016).

58 Sur ce point, voir notamment les bonnes analyses d'O'Higgins (1993), ainsi que, dans une perspective féministe et psychanalytique, Rabinowitz (1993: 84-93) qui parle à propos d'Alceste d'«objectification» et de «fétichisation».

les satyres sont confrontés à la découverte et à l'identification d'objets qui revêtent à leurs yeux un caractère extraordinaire⁵⁹. De fait, la vision d'Alceste est pour Admète un prodige (θαῦμα, v. 1123) qui le conduit à s'interroger sur la réalité qu'il a en face de lui. Ainsi demande-t-il à Héraclès s'il ne pourrait s'agir d'un simulacre purement visuel venu du monde des morts (φάσμα νεπτέρων, v. 1127), puis s'il peut la toucher et lui parler «comme si elle était vivante» (ζῶσαν ὡς, v. 1131); le ὡς suggère la présence d'un doute dans l'esprit d'Admète. Lorsqu'il s'adresse à elle, c'est encore en l'objectivant: ce n'est pas sa femme qu'il interpelle, mais le visage et le corps de sa femme (ὦ φιλότατης γυναικὸς ὄμμα καὶ δέμας, v. 1133). Plus loin, lorsqu'il demande au héros pourquoi elle est sans voix (ἄναυδος, v. 1143), il semble près de penser qu'il a face à lui cette statue, façonnée par la main habile (σοφῆ χειρὶ) d'un artisan, qu'il imaginait, plus tôt dans la pièce (vv. 348-354), comme substitut à sa femme défunte⁶⁰. Dans cette *exodos*, Alceste ressemble à ces statues de Dédale évoquées dans l'*Eurysthée* d'Euripide (fr. 372), qui effrayent un veillard, sans doute Silène, car elles «semblent se mouvoir et regarder», tant leur créateur est habile (σοφός)⁶¹ Elle évoque également les images qui frappent de stupeur les satyres dans les *Isthmiastes* d'Eschyle, simulacres dignes de Dédale, auxquels ne manque que la voix, tant ils ressemblent à leur modèle, (fr. 78a, 5-7)⁶². Elle évoque peut-être encore la Pandora mise en scène par

59 Voir de manière générale Voelke (2001: 273-299), Lämmle (2013: 371-380); sur l'ancrage de ces scènes dans un schéma initiatique, voir Seaford (1981).

60 Voir en ce sens Stieber (1998).

61 Voir le commentaire de Pechstein (1998: 148-151). Héraclès se joue peut-être ici de Silène, en faisant passer Thésée et Cerbère, ramenés par lui des Enfers (cf. *supra* n. 17), pour des statues de Dédale; voir en ce sens Krumeich, Pechstein, Seidensticker (1999: 429 n. 24), ainsi que O'Sullivan et Collard (2013: 393).

62 La nature de ces images — masques, tableaux peints, statues — reste l'objet de nombreuses discussions. Pour un rapide et récent état de la question, voir Lämmle (2013: 307 n. 11), O'Sullivan et Collard (2013: 270). Aux références données par ces auteurs, on ajoutera Cipolla (2011: 233-239), qui défend l'interprétation traditionnelle

Sophocle dans l'un de ses drames satyriques; une première femme créée artisanalement à partir de boue (πηλός, fr. 482), une femme-objet ici encore, spectacle tout à la fois stupéfiant et jubilatoire pour les satyres⁶³. Si les modalités de cette scène de reconnaissance peuvent ainsi évoquer des scènes du drame satyrique dans lesquelles les satyres sont engagés dans une activité cognitive visant à l'identification d'un objet à la fois mystérieux et extraordinaire, le statut d'objet auquel Alceste semble ramenée laisse planer dans le même temps un doute sur son retour effectif à la vie⁶⁴. Héraclès explique d'ailleurs le silence d'Alceste par le fait qu'elle reste consacrée aux divinités infernales. De fait, comme on l'a vu, Thanatos a consacré Alceste aux divinités souterraines — l'a rendue donc *ιερός* (v. 75) — en lui coupant quelques cheveux ; pour indiquer cet acte, Euripide utilise le verbe *ἀγνίζω* (v. 76) : il s'agit d'un acte de purification qui permet la consécration⁶⁵. Au terme de la pièce, Héraclès indique qu'il faudra attendre trois jours pour qu'elle soit libérée des effets découlant du geste

selon laquelle les images sont des masques, et Ferrari (2013: 199-202), selon qui deux types d'objets retiennent l'attention des satyres: des images votives (masques ou *pinakes*) d'une part, évoquées au pluriel (*εἰκόυς*, v. 1), une statue capable de se mouvoir d'autre part, évoquée au singulier (*εἶδωλον*, v. 6).

63 Le rapprochement avec la figure de Pandora a été bien vu par O'Higgins (1993: 88-89, 94).

64 De fait, certains interprètes ont pu penser que c'était le cadavre d'Alceste qui était ramené par Héraclès; voir ainsi Drew (1931). Stieber (1988) va jusqu'à considérer qu'Héraclès ne ramène pas Alceste elle-même, mais la statue funéraire située sur sa tombe; ce qui signifie qu'Alceste est bel et bien restée dans le monde des morts. Dans une autre perspective, Slater (2013: 65), dans le prolongement de Slater (2005: 95), interprète le silence d'Alceste comme l'indice de son retour dans son rôle d'épouse: «Alcestis is reunited with her husband and resubmerged in the silence, both objective and subjective, that was the glory of the Athenian wife.»

65 Sur le verbe *ἀγνίζω*, voir Rudhardt (1958: 170-173) qui conclut en ces termes : «(...) le rite hagnistique saisit [les êtres ou les objets] (...) pour leur conférer une qualité nouvelle, une dignité religieuse éminente qui les prépare au contact, si ce n'est à la communication et à l'emprise de la puissance. Le rite hagnistique est déjà l'amorce d'une consécration.»

initial accompli par Thanatos: tel semble être le sens du verbe ἀφαρνίζομαι (v. 1146) utilisé pour indiquer le processus qui doit amener Alceste à retrouver la parole et sa place dans le communauté des vivants. Ainsi, au terme de la pièce, quand bien même le drame satyrique semble avoir retrouvé ses droits, la tragédie usurpatrice laisse encore son empreinte à travers cette consécration aux divinités infernales qui doit perdurer.

5. Conclusion

L'*Alceste* se présente ainsi comme une expérimentation à travers laquelle Euripide fait jouer une tragédie à la place qui revient au drame satyrique, non pas pour évincer le second, mais pour organiser une forme de confrontation entre les deux genres. Dans cette confrontation, le drame satyrique semble au final l'emporter, avec le retour à la vie d'Alceste et le renouvellement du mariage avec Admète. Il s'agit néanmoins d'une victoire en demi-teinte. La composante essentielle du drame satyrique, les satyres, reste en effet absente jusqu'au bout, même si le retour du κῶμος qui se profile dans les dernier vers permet peut-être de percevoir leurs silhouettes bondissantes à l'horizon de la pièce. Par ailleurs, l'emprise des divinités infernales sur Alceste, qui doit perdurer au-delà des derniers vers de la pièce, révèle l'empreinte persistante que laisse la tragédie derrière elle.

Euripide traduit la confrontation entre les deux genres en une opposition sémantique dont les termes essentiels sont la mort d'un côté, la vie de l'autre. A travers cette opposition, il donne une indication sur des composantes thématiques que lui-même et son public pouvaient ressentir comme caractéristiques de la tragédie d'une part, du drame satyrique d'autre part. Que la mort, dans sa dimension existentielle comme dans sa dimension rituelle, soit un enjeu central de la tragédie, chacun peut sans doute en convenir, même s'il ne s'agit pas d'en faire le graal d'une illusoire quête visant à trouver une essence du genre. A cet égard, on rappellera qu'Aristote, dans la *Poétique* (1452b 9-13), fait du πάθος l'une des composantes essentielles de l'intrigue (μῦθος) tragique, le πάθος

étant défini par lui comme «une action destructrice ou douloureuse» qui aboutit à la mort, à la souffrance et aux blessures⁶⁶. Dans le même temps, la pièce apporte un éclairage précieux sur le drame satyrique, en suggérant que le passage de la mort à la vie, et l’affirmation de la seconde par rapport à la première, pouvaient constituer un élément emblématique du genre. Peut-être doit-on voir dans cette composante du drame satyrique le reflet de rites initiatiques associés à un dieu, Dionysos, qui fait l’expérience de la vulnérabilité propre aux mortels, voire de la mort elle-même dans la tradition orphique, avant d’être reconnu dans son immortalité et sa divinité. Βίος, θάνατος, βίος («vie, mort, vie»): la formule inscrite sur une tablette en os d’Olbia et suivie du nom de Dionysos pourrait alors condenser la leçon de l’*Alceste*⁶⁷. Eclairée par cette formule, l’expérimentation menée par Euripide ne viserait pas uniquement à confronter tragédie et drame satyrique, mais également à mettre en scène leur complémentarité. Sans la tragédie dramatisant le passage de la vie à la mort et son accompagnement rituel, point de place pour le drame satyrique évoquant le retour à la vie. Mais sans drame satyrique, point d’issue au «toujours» du deuil tragique. Si elle constitue un écart par rapport aux règles de la tétralogie, l’expérimentation menée par Euripide à travers l’*Alceste* tend dans le même temps à démontrer leur nécessité.

66 Un siècle avant Aristote, à l’époque précisément où fut jouée l’*Alceste*, Hérodote (V, 67, 5) qualifiait de “tragiques” les chœurs de Sicyone chantant les *πάθη* d’Adraste, avant qu’ils ne soient consacrés au culte de Dionysos ; pour une lecture de ce passage comme témoignage de ce que pouvait être une conceptualisation de la tragédie au V^e siècle, voir Wellenbach (2016). Sur la relation entre la tragédie et les *πάθη* des héros, voir encore le témoignage de Platon, *République* III, 380a. Voir encore *supra* n. 33.

67 Test. 463 Bernabé. Διονύσος est une restitution à partir des lettres Διο. Sur la tablette figurent en outre les termes ἀλήθεια («vérité») et Ὀρφικοί. Pour une interprétation de l’*Alceste* avec les initiations éleusiniennes et orphiques comme clés de lecture, voir Assaël (2004), (2016), Markantonatos (2013: 131-159), avec les remarques sceptiques de Herrero de Jáuregui (2016: 221-224). Pour une mise en relation des scénarios d’*anodoi* dans le drame satyrique avec les mystères bacchiques, voir Voelke (à paraître).

BIBLIOGRAPHIE

- ASSAËL, J. (2004), "La résurrection d'Alceste", *Revue des études grecques* 117 (1), 37-58.
- ASSAËL, J. (2016), "The Degree of Orphic Initiation in Euripides' *Alkestis*", *Trends in Classics* 8 (2), 144-182.
- BELTRAMETTI, A. (2016), "Alceste non aveva il velo. L'oggetto assente che genera i suoi sostituti", in A. COPPOLA, C. BARONE, M. SALVADORI (ed.), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione*, Padova, CLEUP, 13-33.
- BUXTON, R. (2012), "Euripides' *Alkestis*: Five Aspects of an Interpretation", in *Myths and Tragedies in their Ancient Greek Context*, Oxford, Oxford University Press, 201-217.
- CASTELLANI, V. (1979), "Notes on the Structure of Euripides' *Alkestis*", *The American Journal of Philology* 100, 487-496.
- CHOURMOUZIADES, N. (1974) : *Σατυρικά*, Athina, Scholi Moraiti.
- CILIA, D. (2006), "Ricerche sui colloquialismi delle *tragicæ personæ* del dramma satiresco", in P. CIPOLLA (ed.), *Studi sul teatro greco*, Amsterdam, Hakkert, 7-67.
- CIPOLLA, P. (2003), *Poeti minori del dramma satiresco. Testo critico, traduzione e commento*, Amsterdam, Hakkert.
- CIPOLLA, P. (2011), "Gli oggetti misteriosi dei Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί", in M. TAUFER (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo*, Tübingen, Narr, 233-249.
- DALE, A. M. (1954), *Euripides. Alkestis*, Oxford, The Clarendon Press.
- DI BENEDETTO, V. & E. MEDDA (2002), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi.
- DREW, D. L. (1931), "Euripides' *Alkestis*", *American Journal of Philology* 53, 295-319.
- ELFERINK, L. J. (1982), "The Beginning of Euripides' *Alkestis*", *Acta classica* 25, 43-50.
- FERRARI, F. (2013), "Oggetti non identificati. Riflessioni sui *Theoroi* di

- Eschilo”, in G. BASTIANINI & A. CASANOVA (ed.), *I papiri di Eschilo e di Sofocle*, Firenze, Firenze University Press, 199-215.
- FOLEY, H. (1992), “Anodos Dramas : Euripides’ *Alcestis* and *Helen*», in R. HEXTER & D. SELDEN (ed.), *Innovations of Antiquity*, New York/London, Routledge, 133-160.
- GREGORY, J. (1979), “Euripides’ *Alcestis*”, *Hermes* 107, 259-270.
- GREGORY, J. (1991), *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- HALLERAN, M. (1988), “Text and Ceremony at the Close of Euripides’ *Alcestis*”, *Eranos* 86: 123-129.
- HAMILTON, R. (1978), “Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides”, *The American Journal of Philology* 99, 277-302.
- HERRERO DE JÁUREGUI, M. (2016), “The Meanings of σῶζειν in *Alcestis*’ Final Scene”, *Trends in Classics* 8 (2), 205-225.
- KRUMEICH, R., N. PECHSTEIN, B. SEIDENSTICKER (eds) (1999), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LÄMMLE, R. (2013), *Poetik des Satyrspiels*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- LORAUX, N. (1999), *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard.
- LUSCHNIG, C. A. E. & H. M. ROISMAN (2003), *Euripides’ Alcestis*, Norman, University of Oklahoma Press.
- MALTESE, E. V. (1982), *Sofocle. Ichneutae*, Firenze, Gonnelli.
- MARKANTONATOS, A. (2013), *Euripides’ Alcestis. Narrative, Myth, and Religion*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- MARSHALL, C. W. (2000), “Alcestis and the Problem of Prosatyrlic Drama”, *The Classical Journal* 95, 229-238.
- MASARACCHIA, E. (1992), “Il velo di Alcesti”, *Quaderni urbinati di cultura classica* 42, 29-35.
- MASTRONARDE, D. J. (1990), “Actors on High. The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama”, *Classical Antiquity* 9, 247-294.
- MIGNANEGO, L. (2003), “From Shroud to Veil. A Study of the *Alcestis*”, *Appunti romani di filologia* 5, 41-69.

- MURNAGHAN, S. (1999-2000), "The Survivors' Song: The Drama of Mourning in Euripides' *Alcestis*", *Illinois Classical Studies* 24-25, 107-116.
- O'HIGGINS, D. (1993), "Above Rubies: Admetus' Perfect Wife", *Arethusa* 26/1, 77-97.
- O'SULLIVAN, P. & C. COLLARD (2013), *Euripides Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*, Oxford, Oxbow Books.
- PARKER, L. P. E. (2007), *Euripides' Alcestis*, Oxford, Oxford University Press.
- PECHSTEIN, N. (1998), *Euripides Satyrographos. Ein Kommentar zu den Euripideischen Satyrspielfragmenten*, Stuttgart/Leipzig, Teubner.
- RABINOWITZ, N. S. (1993), *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*, Ithaca/London, Cornell University Press.
- REHM, R. (1994), *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press.
- RUDHARDT, J. (1958), *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Genève, Droz.
- SEAFORD, R. (1980), "Black Zeus in Sophocles' *Inachos*", *Classical Quarterly* 30, 23-29.
- SEAFORD R. (1981), "Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries", *Classical Quarterly* 31, 252-275.
- SEAFORD, R. (1984), *Euripides: Cyclops*, Oxford, Clarendon Press.
- SEAFORD, R. (1987), "The Tragic Wedding", *Journal of Hellenic Studies* 107, 106-130.
- SEGAL, C. (1993), *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Durham/London, Duke University Press.
- SEIDENSTICKER, B. (1982), *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- SHAW, C. A. (2014), *Satyric Play. The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford, Oxford University Press.
- SLATER, N. W. (2005), "Nothing to Do with Satyrs ? *Alcestis* and the

- Concept of Prosatyr Drama”, in G. W. M. HARRISON (ed.), *Satyr Drama. Tragedy at Play*, Swansea, The Classical Press of Wales, 83-101.
- SLATER, N. W. (2013), *Euripides: Alcestis*, London, Bloomsbury.
- STIEBER, M. (1998), “Statuary in Euripides’ *Alcestis*”, *Arion* 5/3, 69-97.
- SUTTON, D. F. (1973), “Satyrical Elements in the *Alcestis*”, *Rivista di studi classici* 21, 384-391.
- VOELKE, P. (2001), *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l’Athènes classique*, Bari, Levante Editori.
- VOELKE, P. (à paraître), “Satyr Drama, Dithyramb, and *Anodoi*”, in A. ANTONOPOULOS, G. W. M. HARRISON, CH. MENELAOS (ed.), *Brill’s Companion to Satyr Drama*, Leiden/Boston, Brill.
- WELLENBACH, M. C. (2016), “Herodotus’ Tragic Choruses”, *Trends in Classics* 8 (1), 17-32.
- WEST, M. (1990), *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner.
- ZAGAGI, N. (1999), “Comic Patterns in Sophocles’ *Ichneutae*”, in J. GRIFFIN (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, Oxford University Press, 177-218.
- ZANETTO, G. (2014), “Un pulcinella filosofo: l’Eracle dell’ *Alcesti*”, in A. GOSTOLI, R. VELARDI, M. COLANTONIO (ed.), *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*, Pisa, 274-279.
- ZIEMER, P. (1989), *Die Alkestis des Euripides. Untersuchungen zur tragischen Form*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1989.