Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 30 (1973)

Heft: 3

Artikel: En marge d'Alceste et de quelques interprétations récentes

Autor: Rivier, André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-24378

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: 09.12.2025

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

MUSEUM HELVETICUM

Vol. 30 1973 Fasc. 3

En marge d'Alceste et de quelques interprétations récentes

Par André Rivier †, Lausanne

(Fin)

Dans son troisième fascicule de 1972, le Museum Helveticum a publié, sous le titre repris ci-dessus, un certain nombre de remarques concernant le mythe, le prologue et les épisodes 1 et 2 d'Alceste. Les observations présentées ci-après sur les épisodes 3 et 4 et sur l'exodos font suite à ce premier article; elles forment avec lui un tout et doivent être lues dans la même perspective. L'objectif de ce travail est brièvement rappelé ci-dessous; mais il ne sera pas inutile de se reporter aux pages liminaires de la première livraison[1]. On y trouvera indiquées les limites que s'assigne la présente discussion, et les raisons de son caractère partiel et délibérément incomplet. Les questions traitées le sont à titre préalable, telles que les pose l'état présent de la critique et dans la mesure où, non élucidées, elles font obstacle, pensons-nous, à une lecture sans préjugé de la pièce d'Euripide[2].

5. *Le troisième et le quatrième épisode*

Les remarques qui suivent n'ont pas l'ambition d'ajouter quelque chose à l'interprétation des dernières scènes d'Alceste. Elles se proposent d'encadrer le champ de cette interprétation, c'est-à-dire de «préciser les limites en dehors desquelles celle-ci risque de tomber dans l'arbitraire»[3], et, subsidiairement, de dissiper quel-

[1] Voir Mus. Helv. 29 (1972) 124–140.

[2] Il a paru utile de regrouper ci-après les titres complets des ouvrages référés en abrégé dans les notes; ils sont donnés dans l'ordre de leur apparition. – A. M. Dale, *Euripides, Alcestis.* Edited with Introduction and Commentary (Oxford 1954). A. Lesky, *Alkestis, der Mythus und das Drama,* Sitzungsber. Akad. Wien 203, 2 (1925). *Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alcestis.* A Collection of Critical Essays edited by J. R. Wilson (Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1968). W. D. Smith, *The Ironic Structure of Alcestis,* The Phoenix 14 (1960) 127–145, repris dans *Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alcestis* 37–56. A. Rivier, *Sur un motif de l'Alceste d'Euripide,* Actas del III Congreso Español de Estudios Clasicos (Madrid 1968) 286–295. W. Steidle, *Studien zum antiken Drama* (München 1968). A. P. Burnett, *The Virtues of Admetus,* Class. Phil. 60 (1965) 240–255. E.-R. Schwinge, *Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sophokles* (Göttingen 1962). K. von Fritz, *Euripides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer und Kritiker,* Antike und Abendland 5 (1956) 27–69 (= *Antike und moderne Tragödie* [Berlin 1962] 256–321). E.-R. Schwinge, *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides* (Heidelberg 1968). W. Kullmann, *Zum Sinngehalt der euripideischen Alkestis,* Antike und Abendland 13 (1967) 127–149. A. Lesky, *Der angeklagte Admet,* Maske und Kothurn, Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft hg. vom Institut für Theaterwiss. an der Universität Wien 10 (1964) 203–216 (= *Gesammelte Schriften* [Bern/München 1966] 281–294). E.-R. Schwinge, *Zwei sprachliche Bemerkungen zu Euripides' 'Alkestis',* Glotta 48 (1970) 36–39.

[3] Voir Mus. Helv. 29 (1972) 127. 138 infra.

ques malentendus qui paraissent s'être formés à la faveur de la controverse. Ces remarques porteront d'abord sur l'intervention du personnage d'Héraclès et l'accueil que lui réserve Admète, sur la position de la discussion entre Phérès et Admète, enfin sur le *κομμός* et la *ῥῆσις* d'Admète à son retour de la cérémonie des funérailles.

a) *Héraclès.* – Je ne reviens pas sur la valeur structurelle de l'allusion faite par Apollon dans le prologue à la venue de ce personnage. Je ne pose pas non plus la question de savoir si ce rôle a quelque précédent dans la tradition, s'il fut introduit par Phrynichos ou créé par Euripide[4]. Il suffit de relever qu'il ne constitue pas une pièce rapportée dans l'économie du drame d'Euripide. Mais quel est le ton, et quel l'effet, associé à la mise en scène de ce personnage? Il est manifeste, l'*ἔξοδος* mis à part qui pose un problème spécifique, que le poète en a tiré parti pour ménager l'alternance de ce que A. M. Dale appelle les «scènes claires» avec les scènes «sombres» où prévalent l'amertume, le chagrin et le deuil[5]. Scènes claires, mais en quel sens? Que penser, par exemple, de la scène médiane du 4e épisode, où le serviteur nous présente Héraclès pris de boisson et menant grand tapage dans la demeure de son hôte? Nous remarquons d'abord que cette peinture n'use pas nécessairement de traits empruntés à la comédie, car le drame satyrique offrait au poète une image similaire du héros[6]. Nous remarquons ensuite (préalablement à l'interprétation du rôle et de ses faces diverses) que l'hypothèse d'un modèle 'satyrique' permet d'écarter de la scène d'Euripide le soupçon d'une intention parodique[7], dans la mesure où, selon R. Pfeiffer, le travestissement et la parodie sont étrangers à l'esprit de ce type de spectacle et «relèvent exclusivement de l'essence de la comédie»[8].

Le drame satyrique, écrit ce savant, se distingue de la tragédie considérée dans son univers spirituel et moral en ceci qu'il ne donne pas forme aux aspects dangereux de Dionysos: il ne retient que les traits qui relèvent de la nature et des

---

[4] Pour l'hypothèse la plus probable, cf. ibid. 130 et n. 26.

[5] A. M. Dale, Introduction (ci-dessus, n. 2) XVs. XXI. XXII; comparer mon *Essai sur le tragique d'Euripide* (Lausanne 1944) 41s. 49.

[6] A. Lesky paraît donner une origine 'comique' aux traits imités par Euripide (*Alkestis, der Mythus und das Drama* 82ss.); de même L. Weber, *Euripides, Alkestis* (Leipzig 1930) 145. Pour un 'modèle' satyrique, cf. entre autres L. Méridier, notice d'*Alceste*, dans *Euripide*, t. I (Paris 1925, Collection des Universités de France) 50; W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur* III 1 (München 1940) 347. 348. A. M. Dale, Introduction XX, d'abord moins affirmative («a conspicuous example of the overlapping of comic and satyric themes»), tranche ensuite nettement, ibid. XXI («*adaptation* of a satyric theme to tragedy»).

[7] Elle s'accorderait bien avec la volonté de démystification prêtée par certains au poète; cf. Mus. Helv. 29 (1972) 130.

[8] R. Pfeiffer, *Die Netzfischer des Aischylos und der Inachos des Sophokles*, Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Abt. 1938, H. 2. L'«ancienne controverse» sur le caractère de l'*Inachos* (tragédie ou drame satyrique?) est tranchée par l'auteur en faveur du drame satyrique (loc. cit. 59s.), et les derniers apports de la papyrologie ne lui ont pas donné lieu de modifier sa conclusion (cf. R. Pfeiffer, *Ein neues Inachos-Fragment des Sophokles*, ibid. 1958, H. 6, repris dans *Sophokles* hg. von H. Diller, Wege d. Forschung 95 [Darmstadt 1967] 460–499). Les objections présentées (sans la connaissance du second mémoire du savant de

forces élémentaires («... nur das Naturhafte, das Elementare ...»[9]). La figure d'Héraclès, si l'on veut porter sur elle un diagnostic préalable, qui tienne compte de son emploi dans la deuxième scène du 4e épisode d'Alceste, introduit une nuance 'satyrique' au sens ainsi défini (qui exclut la parodie et le comique); elle situe la pièce d'Euripide, compte tenu du sort que celle-ci fait aussi à la face «dangereuse» du divin (le privilège accordé par Apollon à Admète) dans les scènes 'sombres', quelque part à mi-chemin entre la tragédie proprement dite et le drame satyrique au sens strict[10]. Cette position coïncide avec la fonction que lui assigne sa place dans la tétralogie de 438.

b) *Admète – Héraclès.* – On a prétendu que l'hospitalité offerte à Héraclès par le roi en dépit du deuil qui frappe sa maison est le premier acte – qui sera suivi d'un autre, plus grave – par lequel Admète trahit la promesse qu'il vient de faire à Alceste[11]. Cette vue est parfois associée à l'emploi du verbe *προδοῦναι*; nous ne reviendrons pas sur ce malentendu[12]; au surplus, elle fait bon marché du trait par lequel le personnage d'Admète est 'typé' aussi bien dans la version thessalienne de la légende que sur la scène attique: sa *φιλοξενία* ou, si l'on préfère, en retenant le terme employé par Apollon au début de la pièce, son *ὁσιότης* (cf. v. 10 *ὁσίου ... ἀνδρός*)[13]. Mais il est toujours possible d'objecter que ce trait est précisément objet d'une présentation ironique dans le troisième épisode: sans entrer dans une analyse détaillée qu'il n'est pas dans l'intention de ces pages de fournir[14], j'indiquerai simplement pourquoi l'hypothèse d'un traitement dépréciatif tombe en dehors du cadre prescrit à l'interprétation par Euripide lui-même.

Munich) par W. M. Calder III, Greek, Roman and Byzantine Studies 1 (1958) 139–141, ne sont pas convaincantes.

[9] R. Pfeiffer, *Die Netzfischer des Aischylos und der Inachos des Sophokles*, loc. cit. 61.

[10] Comparer A. M. Dale, Introduction XXs. Les pages sur «The *Alcestis* as a Pro-satyric Play» comptent parmi les meilleures écrites par ce remarquable esprit.

[11] Par exemple J. R. Wilson, *Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alcestis*, Introduction 9; W. D. Smith, ibid. 40s. Comparer B. M. W. Knox, *Second Thoughts in Greek Tragedy*, Greek, Roman and Byzantine Studies 7 (1966) 221s.

[12] Certains interprètes tiennent qu'Euripide a thématisé dans *Alceste* l'idée de trahison par l'emploi répété du verbe *προδοῦναι*. Cf. E.-R. Schwinge, *Die Stellung der Trachinierinnen* 49s. («Stichwort»); W. D. Smith, loc. cit. (ci-dessus, n. 11). Or dans les trois premiers passages où ce verbe est attesté en rapport avec Admète, il a le sens de *deserere*, non pas de *prodere*. Cf. Mus. Helv. 29 (1972) 135. 139 et le travail cité ibid. n. 40.

[13] Sur les implications de ce mot dans le passage, cf. A. M. Dale, Commentary 52. Voir aussi les remarques de W. Zürcher, *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides* (Basel 1947) 39, W. Steidle, loc. cit. (ci-dessus, n. 2) 145s. Dans quelle mesure cette *φιλοξενία* d'Admète n'offre aucun caractère propre («die individuelle Note», W. Zürcher), ou présente une figure tout à fait exceptionnelle («das Aussergewöhnliche», W. Steidle), c'est l'affaire d'une analyse détaillée de se prononcer à ce sujet: selon toute apparence, l'interprétation correcte doit cheminer entre ces deux extrêmes.

[14] Cf. Mus. Helv. 29 (1972) 127. De toute façon, il convient de ne pas sous-estimer la force et la profondeur avec lesquelles les notions 'institutionnelles' relatives au rapport d'hospitalité se trouvaient encore inscrites dans la psyché d'un Athénien au Ve siècle, ni, par conséquent, l'impact possible du vocabulaire utilisé par les personnages d'Euripide. On évitera notamment de parler de «principes abstraits» (ainsi J. R. Wilson, loc. cit. [ci-dessus, n. 2] 9). Comparer, à cet effet, la forte synthèse d'E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-*

Il y a un fait sur lequel tout le monde tombe (ou devrait tomber) d'accord: tant dans le noyau du récit légendaire que dans ses avatars grecs antérieurs à Euripide, Alceste accepte de mourir en vue de sauver la vie de son époux, une vie pleine, accomplie, non pas un substitut affaibli, une ombre pâle et malheureuse d'existence[15]. Cela étant, il est inconcevable (je veux dire: il ne pouvait venir à l'esprit des spectateurs) qu'Alceste entendît aussi bien, par l'engagement demandé à Admète, soustraire à l'existence de celui-ci une des activités qui en constituaient la raison d'être, l'exercice de l'hospitalité, telle qu'un prince est en mesure et en devoir de l'assurer[16], et telle qu'Admète s'y trouvait personnellement attaché par le type même qu'il incarnait dans la légende. Sous le rapport de la thématique, il n'est pas question qu'Admète 'trahisse' Alceste en accueillant Héraclès. La surprise exprimée par le coryphée (v. 551 s.) est apparemment conçue pour permettre au roi d'énoncer la règle de conduite[17] à laquelle Alceste a souscrit implicitement par l'acte même de sa mort volontaire. C'est le lieu de rappeler le mot de Phèdre (Hipp. 377) que nous avons déjà cité: pas un moment Alceste n'a pu songer à remettre ses enfants aux soins d'un père susceptible d'encourir, sous quelque forme que ce soit, le reproche de *κακία*, grief auquel il s'exposerait précisément s'il était *ἐχθρόξενος*[18].

En définitive, à l'exercice de la vie qu'Admète doit à Alceste nous ne pouvons imposer d'autres limitations que celle que la reine lui demande expressément d'y apporter: la promesse de ne pas se remarier[19]. Pour le reste et de façon générale,

---

européennes I (Paris 1969) 340–342 et ss. et, par ex., *Alceste* 553ss. (Admète), 854ss. (Héraclès): opposition *ἐχθρόξενος / φιλόξενος*.

[15] C'est à partir de ce point que les divergences d'interprétation prennent corps et s'affirment. Beaucoup pensent que la souffrance d'Admète et le sentiment que sa vie ne vaut plus la peine d'être vécue témoignent au 4e épisode de l'absurdité du sacrifice d'Alceste. D'autres estimeront que le sens de ce sacrifice se trouve approfondi par les conséquences qu'il entraîne malgré lui. Il révèle la force des liens qui unissent à la morte son mari survivant, et la nécessaire solidarité des conjoints, qui ne peut être rompue impunément ni par amour ou dévouement ni par acquiescement à un privilège divin (à ce sujet, voir ci-après, n. 21 fin). A cet égard, il est possible de voir dans cette prise de conscience l'esquisse d'un 'tragique' propre aux figures d'Alceste et d'Admète. Mais ce tragique ne doit rien à une prétendue mésentente entre les époux (cf. Mus. Helv. 29 [1972] 125 s. n. 8) et n'est pas conquis au détriment du mythe. Il se borne à mettre au jour le *δεινόν* inclus dans celui-ci.

[16] A. P. Burnett, *The Virtues of Admetus* (ci-dessus, n. 2) 247 a raison d'attirer l'attention sur le v. 553, qui décrit le champ de ce devoir d'hospitalité («the house includes the city»).

[17] Aussitôt reconnue et admise par le chœur. La mesure de son adhésion est donnée par l'ampleur du traitement lyrique consacré par le troisième stasimon (v. 569–605) au thème de la *πολυξενία* de la maison d'Admète. E.-R. Schwinge, *Die Stellung der Trachinierinnen* 51, estime que cette partie débouche sur une critique. Il allègue les v. 600 ss. et en donne une paraphrase inadéquate qui ne tient pas compte des v. 604 s. (cf. A. M. Dale, Commentary 102).

[18] Voir ci-dessus, n. 14, sur l'opposition *φιλόξενος / ἐχθρόξενος* dans *Alceste*.

[19] Les dispositions relatives à un deuil permanent (v. 343 ss.) ou prolongé (v. 430 s.) ne répondent à aucune requête de la reine. Les premières, énoncées au cours de l'*ἀντίρρησις*, concernent Admète personnellement, les secondes sont prescrites aux Thessaliens, ses vassaux. Elles donnent la mesure du chagrin d'Admète (ce que j'ai appelé sa 'désolation'), mais ne constituent pas un engagement au même titre que la promesse de ne pas se remarier. A cet égard,

Alceste a un mot qui va au-delà d'elle-même et s'applique exactement au rôle tenu par Admète: *ψυχῆς γὰρ οὐδέν ἐστι τιμιώτερον* (v. 301). Goethe l'avait perçu qui demandait non sans ironie: «Que signifierait l'acte d'Alceste si son époux la préférait à la vie?»[20]. Sa question peut être élargie de manière à inclure le développement ménagé par Euripide: «Que signifierait la souffrance d'Admète, quel sens aurait l'épreuve du deuil et de la séparation, s'il n'avait commencé par préférer la vie à son épouse?» La prise de conscience que nous présente la deuxième partie du drame ne se conçoit pas sans ce postulat initial[21], admis et en quelque sorte autorisé par Alceste, quand bien même elle a renoncé à user pour elle-même de la maxime qu'elle énonce.

c) *Phérès – Admète.* – Je me bornerai à rappeler, après A. Lesky[22], qu'au cours du deuxième épisode Alceste a inscrit en traits appuyés (v. 290–292) dans l'esprit des spectateurs l'optique dans laquelle cette rencontre est attendue et accueillie par eux; l'appréciation qui leur est suggérée de la conduite et de l'attitude du vieillard sera confirmée par celui-ci (v. 726): elles sont celles d'un *κακός*. On peut se demander, bien sûr, pourquoi Euripide a produit cette confrontation grinçante et pénible à plus d'un égard; cela regarde l'étude de l'économie du drame considéré dans son ensemble (l'alternance des scènes 'sombres' et 'claires'), compte

---

il est significatif qu'après les protestations de fidélité d'Admète et l'énumération des marques d'attachement qu'il réserve à la morte, Alceste s'en tienne à la seule requête excluant un nouveau mariage (v. 372s.). Dès lors, quand Admète rompt le deuil, qu'il a prescrit, pour accueillir Héraclès, nous dirons qu'il est infidèle à lui-même (ce qui déjà suffit à le mettre en état d'*ἀμηχανία*), mais non pas qu'il 'trahit' Alceste.

[20] Placée dans la bouche même d'Alceste dans l'écrit satirique *Götter, Helden und Wieland*, cette boutade est dirigée contre la critique exercée sur le personnage d'Admète et la conviction de Wieland que celui-ci n'aurait pas dû accepter le sacrifice d'Alceste. Plus d'un adaptateur moderne de la pièce d'Euripide affiche la même attitude moralisante. C'est le cas notamment de Robert Browning dans son *Balaustion's Adventure*, que K. von Fritz cite avec approbation dans son étude sur *Alceste*. Voir p. 39s. (= 275s.) de ce travail (ci-dessus, n. 2) et, pour un avis différent, A. M. Dale, Introduction XVIII.

[21] Selon K. von Fritz, l'appréciation de Goethe ne concerne que «très indirectement l'interprétation» du drame d'Euripide: Goethe opposerait à Wieland Alceste et Admète tels qu'ils apparaissent dans la légende, non pas tels que les a voulus Euripide (loc. cit. [ci-dessus, n. 2] 53. 54 [= 296. 298]). Affirmation discutable, car quelle connaissance Goethe avait-il de la légende en dehors du drame d'Euripide? Il est clair qu'il ne perdait pas de vue le texte du poète grec quand il protestait contre les corrections introduites par son confrère. Cela dit, nul doute qu'il ne cerne du même coup, par la force de son intuition, un trait constitutif du noyau légendaire. Sa boutade n'implique pas un jugement sur la conscience hellénique du Ve siècle (comparer H. Erbse chez E.-R. Schwinge, *Die Verwendung der Stichomythie* 109 n. 88). Elle concerne la situation initiale comprise dans la 'préhistoire' du drame, et telle qu'elle est posée par Euripide en tant que postulat de l'action qu'il représente (cf. Mus. Helv. 29 [1972] 128 et n. 16 sur le *πεπρωμένον ἦμαρ*). Dans cette situation mythique, le don de la vie, qui est le don d'un dieu, fût-il ambigu, voire dangereux (cf. A. M. Dale, Introduction XXV, A. P. Burnett, loc. cit. [ci-dessus, n. 2] 241, citant [mais à propos du v. 1071] le *δῶρα δ' ἄφυκτα θεῶν* de Solon), ne se refuse pas, non pas en vertu de je ne sais quelle contrainte (cf. W. Kullmann [ci-dessus, n. 2] 135 n. 26), mais parce qu'il constitue un privilège, une distinction accordée par des puissances dont les actes, dans un univers encore investi par le sacré, ne relèvent pas d'abord d'un jugement moral.

[22] *Der angeklagte Admet* 213 (= *Gesammelte Schriften* 291s.).

tenu de sa destination 'pro-satyrique', dont il a été question plus haut[23]. Mais ici, comme devant la ῥῆσις d'Admète au deuxième épisode, notre étonnement ni notre agacement ne nous autorisent à faire fi d'une loi de perspective, sur laquelle il

[23] Voir ci-dessus p. 131s. Il appartient à cette vue d'*Alceste* d'admettre entre les scènes un rapport souple, fondé essentiellement sur des effets de contraste, plutôt qu'un enchaînement logique, associé au progrès linéaire d'une idée dramatique unique. Cette autre conception de l'économie du drame est illustrée de manière originale par H. Rohdich dans le chapitre d'un livre récent, qu'il consacre à notre pièce (*Die Euripideische Tragödie, Untersuchungen zu ihrer Tragik* [Heidelberg 1968] 23–43). Cet ouvrage, conduit avec une grande fermeté de pensée mais d'un tour assez abstrait, est à peu près exempt des malentendus décrits dans le présent travail. Cependant il assigne à *Alceste* une allure et un ton assez différents de ceux que nous indiquons ici. C'est pourquoi nous ne pouvons le passer sous silence, et donnons ci-après notre sentiment au risque d'étendre quelque peu la présente note.

Des nombreux postulats sur lesquels repose l'étude de Rohdich, nous en retiendrons deux, que nous résumerons d'abord brièvement. Avec Euripide, déclare Rohdich, la tragédie devient elle-même objet de réflexion, et le lieu de cette réflexion n'est autre que les drames qu'il compose. Le poète thématise délibérément l'essence de la tragédie en l'état de crise où elle est entrée. Il est le «Tragiker der Tragödie» (p. 18). En second lieu, pour mener à chef cette interrogation, Euripide a fait monter sur la scène (p. 29. 31) l'affirmation anti-tragique par excellence, celle de l'autonomie de l'homme et de l'absence des dieux, développée par les sophistes. Il institue dans ses drames une confrontation entre la thèse sophistique et l'idée 'tragique' incarnée dans les mythes et la croyance en un gouvernement divin du monde. Or dans Alceste, la tâche de présenter la vue non tragique est dévolue aux scènes dont la reine occupe le centre; celle des préparatifs rapportés par la servante, et celle où Alceste prend congé d'Admète en obtenant de lui la promesse de ne pas se remarier.

Sous les traits de l'ἀρίστη γυνή (v. 151. 324; cf. 200. 418), Alceste offre l'image d'un être humain qui se fait fort de dominer son destin et de lui donner un sens: en disposant des conséquences de ce destin, elle pense limiter la souffrance qu'il entraîne (d'abord pour ses enfants). Alceste va au-devant d'un sacrifice raisonné, pleinement assumé, où nulle autre force n'est à l'œuvre que sa propre volonté. Mais cette «idée de l'autonomie humaine dont l'expression dramatique est la mort volontaire» (p. 30s.), quelles en sont les conséquences réelles, telles que les révèle son impact sur les autres personnages dans la situation où le mythe les a placés? C'est là, selon Rohdich, que nous saisissons le dessein d'Euripide: Admète, déchiré entre le respect du deuil par lequel il a décidé d'honorer la morte et l'exigence de sa φιλοξενία, dément une première fois le projet du sacrifice d'Alceste. Ce n'est pas la sécurité ni le repos, mais la contradiction qu'il apporte. Phérès, quant à lui, anticipant sur le jugement de l'entourage d'Admète, dénigre les motifs qui ont conduit le roi à accepter le sacrifice (p. 36): Admète est laissé seul face à la «sottise» d'Alceste (ibid.). Dans sa solitude, il va découvrir qu'en sauvant sa vie il a perdu ses raisons de vivre. Enfin la dernière scène met un comble au déchirement «tragique» d'Admète (p. 41), conduit à trahir sa promesse malgré lui et comme en désespoir de cause: le 'happy ending' ne diminue pas, il accentue le sentiment de la contradiction qui bouleverse le roi. En un mot, le développement de la pièce est tout entier conçu, selon H. Rohdich, pour montrer que le sacrifice n'aboutit pas au but recherché par Alceste: tout au contraire, ce n'est pas une vie calme et exempte de peine qui échoit au père et à ses deux enfants, mais la souffrance, la solitude, la contradiction, bref le 'tragique' qu'elle pensait éliminer. La thèse sophistique n'est pas confirmée; elle est battue en brèche dans la confrontation que le poète institue entre elle et le mythe.

Cette interprétation présente une vue très cohérente de la pièce; elle assigne à *Alceste* une logique interne assez impressionnante. Mais est-elle convaincante? La lecture qui déchiffre dans les scènes dominées par Alceste l'affirmation anti-tragique des sophistes n'est pas évidente. Du point de vue interne, la tonalité prêtée par Euripide aux actes et aux paroles d'Alceste – acceptation grave et raisonnée – n'est guère compatible avec l'assurance conquérante qui caractérise la revendication des sophistes et leur polémique contre la tradition. D'un point de vue externe, peut-on admettre qu'en 438, et plus encore à l'époque de la for-

m'est déjà arrivé d'attirer l'attention[24], qui tient au caractère cumulatif et non réversible des effets produits sur la scène au fur et à mesure que le spectacle se déroule dans le temps: ce qui est dit d'abord influe sur ce qui est dit ensuite; mais l'inverse n'est pas vrai (ou d'une manière toute relative): il n'y a pas de retour en arrière dans l'élaboration progressive du sens sur l'axe où se succèdent les énoncés du texte, la gestique et les images scéniques[25]. C'est pourquoi, notons-le en passant, il faut tenir pour caduc a priori tout essai d'explication, qu'il porte sur Admète ou sur la pièce entière, prenant la scène Phérès–Admète pour point de départ ou pour centre[26].

d) *Le retour d'Admète.* – Nous ferons deux remarques sur la fin du quatrième épisode. Auparavant nous soulignons la disposition élaborée de cette séquence[27]. Elle est construite sur trois moments placés en 'alternance', tant du point de vue des personnages que de la tonalité: la scène médiane avec Héraclès et le serviteur sépare deux scènes 'sombres', lesquelles font elles-mêmes un contraste qui oppose

mation intellectuelle et morale d'Euripide, la pensée des sophistes était assez organisée et consciente de ses choix pour qu'on pût déjà la ramener à ce commun dénominateur – autonomie de l'homme dans un monde sans dieux – formule qui nous paraît, à nous modernes, résumer la tendance profonde du mouvement? N'est-ce pas céder à l'illusion rétrospective qui attribue à un courant d'idées diffus et polymorphe les contours arrêtés et la logique interne qu'il présentera plus tard dans la perspective créée par d'autres courants d'idées parallèles ou divergents?

[24] Voir le travail cité dans Mus. Helv. 29 (1972) 133 n. 40, p. 294.

[25] Il s'agit, bien entendu, des éléments marqués du spectacle, et l'on distinguera ici entre vérité matérielle ou documentaire et vérité morale. C'est cette dernière qui est visée par la remarque du texte, et la vérité matérielle dans la mesure seulement où elle contribue à la vérité morale. Ainsi lorsque l'action procure sur un personnage une information qui contredit ou annule ce qu'on croyait savoir à son endroit, elle bannit purement et simplement ce qui était tenu pour vrai et réel le concernant (vérité documentaire). Mais cette vérité, désormais périmée ou abolie, n'en a pas moins constitué l'action dramatique jusqu'au moment où elle est devenue caduque; elle a contribué dans un premier temps à fixer la physionomie du personnage qui l'a reçue. La reconnaissance d'Oreste et d'Iphigénie, par exemple, met un terme aux pensées que la jeune femme entretenait sur son frère mort, ainsi qu'à la relation instituée entre elle et les deux étrangers promis au sacrifice. Mais tant le prologue que le début du 2e épisode d'Iphigénie en Tauride, bien qu'ils reposent sur un rapport fictif entre les personnages, contribuent à dessiner la figure pathétique de l'exilée et à tendre les ressorts moraux qui soutiendront la recherche du salut commun. Cette distinction n'est pas limitée aux drames à reconnaissance. Un acte ou un événement qui met fin à une situation incertaine ou à un débat difficile a un effet semblable. Quand Médée se résout à tuer ses enfants, cette décision supprime un des termes de l'alternative devant laquelle l'héroïne s'était placée. Mais si la Médée criminelle prend la place de la Médée déchirée et s'oppose à elle (de quelle façon spectaculaire), la figure bouleversée de l'épouse et de la mère, quoique matériellement annulée, subsiste encore dans la vérité d'ensemble peu à peu dégagée par le procès dramatique.

[26] Cf., entre autres, W. D. Smith, loc. cit. (ci-dessus, n. 2) 43: «The Pheres scene, the central scene of the play ...»; J. R. Wilson, *Twentieth Century Interpretations*, Introduction 7: «In the Pheres scene, both father and son are revealed in their true light.» etc.

[27] A laquelle s'appliquent bien les formules d'A. M. Dale relatives au drame entier (Introduction XV): «so flexible and elaborate a dramatic technique»; «... the skilful alternation of hope and gloom, of despair and half-comic relief ...», où «half-comic», comme plus loin «sophisticated theatre», si j'entends l'anglais de l'auteur, exclut toute connotation parodique ou dépréciative.

le dialogue tendu et dissonant entre Admète et Phérès à la note de deuil produite par la plainte consonante d'Admète et du chœur. C'est celle-ci qui nous retiendra un moment:

Relevons d'abord que nous avons de nouveau affaire à une disposition *ἐκ παραλλήλου*, qui comprend dans l'unité d'une forme bipartite (mi-lyrique, mi-parlée) la présentation d'un seul et même thème. Le fait a été signalé depuis longtemps[28]: il convient d'en souligner la portée. Le thème est exposé sans ambiguïté, sur le mode direct et chargé de l'intensité que lui confère la diction lyrique[29] dans le *κομμός* développé des v. 861–933 (voir, par exemple, les v. 895ss.: *ὦ μακρὰ πένθη λῦπαί τε φίλων | τῶν ὑπὸ γαῖαν, κτλ.*): c'est celui d'un deuil hyperbolique[30], exprimé devant le seuil du palais qu'Admète ne peut se résoudre à franchir. La partie iambique (v. 935–961), suscitée par une question du chœur ('n'es-tu pas du moins vivant? d'autres que toi ont perdu leur épouse', cf. v. 926–933), reprend, comme il est normal dans la disposition *ἐκ παραλλήλου*, sur un mode plus articulé et réfléchi, plus enclin à la généralisation, les motifs essentiels de la partie lyrique[31]: la *ῥῆσις* d'Admète a son centre de gravité dans l'énoncé du caractère intolérable de la vie qu'il entrevoit privé d'Alceste; c'est le thème du deuil et de la solitude que le roi réitère après le définitif adieu de la cérémonie funèbre.

Deux remarques en résultent, qui déterminent (une fois de plus) les limites assignées à l'interprétation par le mode de présentation adopté par le poète. Premièrement: la pensée d'Admète, la prise de conscience décelée par les mots *ἄρτι μανθάνω* (v. 940), ont pour objet la situation présente et celle dans laquelle débouchent le deuil et la séparation dont il fait l'épreuve. Cette réflexion n'introduit pas une révision de la donnée mythique incluse dans la 'préhistoire' du drame (antérieur au *πεπρωμένον ἦμαρ*[32]), et moins encore une critique de l'attitude du roi 'in illo tempore'. Le *ἐγὼ δ', ὃν οὐ χρῆν ζῆν, παρεὶς τὸ μόρσιμον*... (v. 939) n'implique

---

[28] W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch* (Berlin 1926) 144 n. 1 et déjà M. Fauner, *Lyrische Partien der griechischen Tragödie in Jamben wieder aufgenommen* (Diss. Erlangen 1912) (cité par W. Kranz, *Stasimon* 303, n. à la p. 166) 41–44, avec d'ailleurs une interprétation insoutenable (cf. ci-après, n. 30). De même W. Zürcher, op. cit. (ci-dessus, n. 13) 36, qui allègue H. E. Jaene, *Die Funktion des Pathetischen im Aufbau sophokleischer und euripideischer Tragödien* (Diss. Kiel 1929) 70s.

[29] Compte tenu de la nuance apportée par l'usage des systèmes anapestiques (Admète). Cf. A. M. Dale, Commentary 114.

[30] Noté par Fauner (ci-dessus, n. 28) 41. A vrai dire, se fondant sur l'emploi de notre drame en lieu et place d'un drame satyrique et invoquant «l'impression» que lui laisse «la pièce dans son ensemble», il déclare (p. 42) «regarder avec scepticisme» cette partie (comme d'autres) en dépit de son ton sérieux. Attitude dont nous avons rencontré plus d'un exemple et qui se donne ici pour ce qu'elle est: nous ne la croyons pas moins erronée. La note juste nous paraît énoncée par H. Jaene, op. cit. (ci-dessus, n. 28) 70: «Dieser Teil stellt den pathetischen Komplex des höchsten Jammers dar ...», etc.

[31] On tiendra compte ici, toute proportion gardée, des remarques d'Ed. Fraenkel sur la scène de Cassandre (*Aeschylus, Agamemnon* [Oxford 1950] Commentary II 623ss.). W. Zürcher, op. cit. (ci-dessus, n. 13) 36 relève avec raison que les premiers vers de la *ῥῆσις* d'Admète (935ss.) reprennent le motif du *κομμός* v. 866: *ζηλῶ φθιμένους*.

[32] Cf. Mus. Helv. 29 (1972) 128.

pas, quoi qu'on en ait dit[33], pareille révision, car ce rappel des faits passés est subordonné, comme la syntaxe suffit à l'établir, à une réflexion tout entière tournée vers le futur: *λυπρὸν διάξω βίοτον* (v. 940). Nulle part Admète n'insinue qu'il aurait pu ou dû agir autrement (avant le début de l'action dramatique). L'existence qui l'attend est amère, non pas parce qu'elle serait chargée du poids d'une faute, mais parce qu'il la voit obscurcie par l'ombre du deuil et de la solitude qu'il éprouve présentement. Le paradoxe, ou la contradiction, dont il prend conscience[34] – tout autre chose qu'un sentiment de culpabilité – c'est que cette vie qui lui a été donnée une seconde fois comme un privilège (par Apollon, sous condition) et comme le bien le plus précieux (par Alceste) n'est plus tolérable ni digne d'être vécue sans celle qui la lui a effectivement rendue.

En second lieu (corollaire de la remarque précédente) le développement même de la *ῥῆσις* qui explique et explicite (*γάρ*, v. 940) le *λυπρὸν διάξω βίοτον* est entièrement tributaire de cette prise de conscience. Admète décrit le déroulement de l'existence qui l'attend selon un plan très simple. Il évoque d'abord les *τὰ κατ' οἴκους* (v. 941–950), puis les circonstances *ἔξωθεν* (v. 950–960)[35], pour conclure sur la même note qui ouvrait la *ῥῆσις*: 'à quoi bon vivre pour un homme désormais *κακῶς κλύοντι*[36] *καὶ κακῶς πεπραγότι*' (les participes reprenant dans un chiasme les

---

[33] Voir Actes du 3e Congrès espagnol d'Etudes classiques (ci-dessus, n. 2) 294 n. 7, où l'on renvoie tacitement, concernant les v. 939ss. et la 'Vorfabel', à E.-R. Schwinge, *Die Stellung der Trachinierinnen* 53, et aux nombreux critiques qui pensent que, dans ces vers, Admète reconnaît qu'il n'aurait pas dû accepter le sacrifice d'Alceste.

[34] La nature et la portée de cette prise de conscience – une fois écartée l'idée insoutenable d'une «Schuldfrage» (cf. H. E. Jaene, op. cit. [ci-dessus, n. 28] 68–72 et, entre autres, M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie* [Göttingen ²1954], Erläuterungen 101, note à la p. 246 du t. I, W. Zürcher [ci-dessus, n. 13] 38, W. Steidle (ci-dessus, n. 2] 139 et n. 31) – divisent les interprètes. Si W. Zürcher, op. cit. 37, en minimise quelque peu l'importance, nous ne sommes pas tenus de placer la figure d'Admète, et l'approfondissement que sa réflexion décèle en cet endroit, au centre du drame (ainsi W. Steidle 141s.).

[35] Dans le premier mouvement de cette anticipation, il est manifeste que le deuil prédomine: elle est remplie par la conscience du vide, de l'absence, d'une privation avivée par les plaintes des enfants. Mais le second mouvement n'est pas moins dominé par lui. Notons que le reproche de couardise évoqué par Admète est donné comme le fait de gens hostiles (*ἐχθρός* v. 954; sur *πρὸς κακοῖσι* voir la note suivante [36]); au surplus l'encadrement de l'énoncé, tel qu'il ressort de la structure formelle de la scène et de la direction imprimée au début de la *ῥῆσις*, nous dissuaderait d'admettre que le roi prend à son compte les griefs qu'il attribue à ses commensaux. Ce n'est pas la conscience d'une faute qui se fait jour ici chez Admète, mais le sentiment d'une solitude aggravée par l'image déformée des causes de son malheur imposée par la malveillance. Le fait qu'il accepte celle-ci sans combat donne la mesure de l'ébranlement qu'il subit en ce moment. Ce n'est pas nécessairement un signe de «faiblesse morale» (ainsi B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen* [Berlin 1971] 52), et si l'on peut parler de désespoir, cela n'a rien à voir avec le «non-sens» ou l'«absurdité» dans l'acception mentionnée au début de ce travail (cf. Mus. Helv. 29 [1972] 125ss. et n. 8 et 12).

[36] En dépit de l'avis qui paraît prévaloir aujourd'hui, il faut accorder à M. Pohlenz (loc. cit. [ci-dessus, n. 34] 101) que *πρὸς κακοῖσι* (v. 959) ne peut désigner les gens chez lesquels la malveillance fera son œuvre (ainsi A. Lesky, Gnomon 7 [1931] 141 et *Der angeklagte Admet* 213; E.-R. Schwinge, *Die Verwendung der Stichomythie* 101 n. 79). Que *πρός* + gén. soit attendu dans ce sens (ainsi Pohlenz) ne suffirait pas à interdire de comprendre le datif comme un masculin; mais *πρός* au sens de *apud* ne paraît attesté qu'avec des noms de

deux motifs de la description qui précède). Il n'y a rien, dans ce développement, qui ne soit sur la ligne et dans le prolongement – quelques harmoniques sourdes ou stridentes en sus – du chant de deuil entonné par le *κομμός*. Rien qui indique l'idée d'une culpabilité ancienne ou la crainte d'une faute à venir. Rien – mais cela ne suffit-il pas à la singularité du propos d'Euripide ? – que l'expression d'une commotion profonde, l'ébranlement de toutes les attaches qui maintenaient, dans la figure traditionnelle d'un prince riche et puissant, la capacité d'endurer la vie (*τλημοσύνη*), de supporter les échecs et les retours de fortune. Il s'agit d'un bouleversement dû au chagrin[37], auquel le poète a donné une expression particulièrement marquée; toutefois il en a limité l'extension. La scène où elle émerge constitue incontestablement un temps fort de la seconde partie, mais un moment seulement, dans un drame que des notes plus claires et un 'happy ending' accordent d'autre part à sa fonction de substitut du drame satyrique.

6. L'exodos

Tout ici tourne autour de l'évaluation de la stichomythie qui, au terme de la scène finale entre Héraclès et Admète, fait passer Alceste voilée de la main de son sauveur dans celle du roi en dépit de la résistance ou de la perplexité de celui-ci. Pas plus que pour les scènes précédentes, je n'entrerai ici dans une interprétation détaillée. Et la remarque-cadre que je proposerai en terminant aura surtout un caractère négatif; peut-être atteindra-t-elle néanmoins l'objectif assigné à ce travail[38].

Nous avons vu qu'un bon nombre de thèmes épousés par l'exégèse récente entrent en conflit avec certains traits formels ou structurels distinctifs du drame composé par Euripide, ou contredisent des énoncés clairs et explicites du texte: ces exégèses tombent ainsi en dehors du cadre prescrit à l'interprétation. Dans la mesure où elles se prolongent dans l'examen de l'exodos et vont, en ce qui concerne le dernier entretien, jusqu'au bout de leur logique propre, nous pouvons dire, sans grand risque d'erreur, que ces directions d'interprétation ne sont pas pertinentes, et que l'appréciation du 'happy ending' doit être reprise. C'est le cas

---

choses (cf. Kühner-Gerth I 517s., Schwyzer-Debrunner II 512s.: les expressions du type Thuc. III 78, 2 *πρὸς τοῖς Κερκυραίοις* ont le sens: 'au contact de'; cf. III 77, 2 *αὐτοῖς πρὸς τοῖς πολεμίοις ἦσαν σποράδες αἱ νῆες*): la préposition ne peut avoir ici que l'acception 'en plus de'. Cela ne change rien à la portée des griefs rapportés par Admète, ils sont le fait d'un *ἐχθρός*. Mais que cette diffamation soit donnée par le roi comme 's'ajoutant' à son malheur montre que ce malheur consiste pour lui d'abord dans l'épreuve du deuil: tout est ramené à la pensée d'Alceste morte, et tout contribuera à raviver cette pensée (les v. 952s., *οὐ γὰρ ἐξανέξομαι λεύσσων δάμαρτος τῆς ἐμῆς ὁμήλικας* n'ont pas d'autre sens). En dépit de la forme et de la figure de style (chiasme), les deux termes du dernier vers (961: *κακῶς κλύοντι καὶ κακῶς πεπραγότι*) ne sont donc pas entièrement symétriques.

[37] «Der Sinn des Ganzen», écrit H. E. Jaene, au terme de la meilleure analyse dont nous disposions de la *ῥῆσις* d'Admète, «ist ... kein anderer als die Darstellung der Gefühle um den Tod der Alkestis herum» (op. cit. [ci-dessus, n. 28] 72).

[38] Voir Mus. Helv. 29 (1972) 127 et ci-dessus, p. 130.

notamment pour les analyses qui exploitent le prétendu motif de la *προδοσία* d'Admète: si Admète enfreint l'engagement qu'il a pris devant Alceste en accueillant Héraclès, à plus forte raison, et définitivement cette fois en dépit du paradoxe de la reconnaissance 'in extremis', trahit-il sa promesse en acceptant d'admettre comme une nouvelle compagne la femme voilée dans son palais[39].

C'est aussi le cas de l'interprétation de K. von Fritz: dans la mesure où cet auteur table sur la mésentente ou la désunion secrète du couple (la thèse de l'‘Entfremdung'[40]), il ne peut donner aux retrouvailles d'Admète et d'Alceste telles qu'Euripide les produit sur la scène (le silence d'Alceste!) d'autre dessein que de manifester le «caractère irréel» du 'happy ending'[41]. Au surplus, selon la même logique, il ne saurait être question que le poète qui dépeint d'un bout à l'autre le roi comme un être égoïste, incertain et faible, veuille donner à croire qu'Admète ait «mérité» la résurrection d'Alceste. L'«optimiste idéaliste» du conte, auquel le dénouement fait retour, est dénoncé par son irréalité même: ce dénouement ne peut être pris au sérieux[42].

C'est enfin le cas de l'analyse consacrée par E.-R. Schwinge à la scène finale d'Alceste dans le cadre de son étude d'ensemble sur l'emploi de la stichomythie chez Euripide[43]. Analyse détaillée, suivant pas à pas le progrès sinueux de l'entretien d'Héraclès et d'Admète[44]: l'auteur donne à penser qu'il croit avoir, par cet examen, fourni une confirmation décisive à la thèse de K. von Fritz. Toute la scène lui paraît agencée de manière que le spectateur soit mis en état de porter un jugement définitif sur Admète: celui-ci est «wie am Anfang des Stückes so

---

[39] Voir ci-dessus, p. 132 et les notes 12. 19. Notons ici la formule de W. Smith (*Twentieth Century Interpretations* 41): «The idea of betrayal ... made into a theme.» Dans la dernière scène, ce critique entend 'trahison' au sens matériel: Admète penserait, d'abord pour l'écarter (v. 1055ss.; cf. 1059 *προδόντ[α]*), à l'éventualité de faire de la jeune femme sa «concubine» (loc. cit. 54). Protestation chez W. Steidle, *Studien zum antiken Drama* 149 n. 90, que nous ferons nôtre, s'il est vrai qu' *ἐλέγχω* (v. 1058) peut s'entendre d'une accusation sans fondement (cf. Soph. *Ant.* 260, et G. Daux, Rev. Et. Gr. 55 [1942] 254). Paraphrase inadéquate des v. 1060s. chez E.-R. Schwinge, *Die Verwendung der Stichomythie* 101 n. 79.

[40] Cf. Mus. Helv. 29 (1972) 133 et les n. 8. 12. 40.

[41] K. von Fritz, loc. cit. (ci-dessus, n. 2) 65 (= 313s.). Pour une interprétation positive du 'silence' d'Alceste, voir en revanche les remarques d'E. P. Trammell, The Class. Journ. 37 (1941/42) 144–150, repris dans *Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alcestis* 85–91; cf. 89s. sur les v. 1145s. («... the third day has become the traditional day of resurrection»).

[42] K. von Fritz, ibid. 64 (= 312). 65 (= 314s.). Nous avons indiqué plus haut (Mus. Helv. 29 [1972] 126 n. 12) que l'assimilation du rôle d'Héraclès à celui d'un 'deus ex machina' n'est pas évidente, et que l'estimation de la fin d'*Alceste* sur la base des dénouements d'*Electre* et d'*Oreste* est des plus discutables.

[43] *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides* (ci-dessus, n. 2).

[44] E.-R. Schwinge, op. cit. 100–109. On relèvera ici ce qui est dit dans l'Introduction de la méthode de la «paraphrase interprétative» et de la nécessité dans laquelle se trouve parfois l'interprète de 'lire entre les lignes' (p. 31s.). Schwinge se réclame explicitement du principe énoncé par Wilamowitz en 1889 (commentaire au v. 1230 de l'*Héraclès* d'Euripide), qui contient en germe, il faut le dire, les risques auxquels s'expose inévitablement l'exégèse 'psychologisante' («... weil der Dichter wirklich aus der Seele seiner Personen heraus redet, muss der Leser sich erst in dieselbe versenken ...»). A ce sujet, voir précisément ci-après, p. 141s.

auch am Ende letztlich doch der schwache, stets nur an sich und sein Ansehen denkende Egoist»[45]. Le procédé d'Euripide consisterait à montrer, par le moyen des questions placées dans la bouche d'Héraclès, que si Admète se veut «en théorie» fidèle à la promesse faite à Alceste, «en pratique», quand il s'agit d'en respecter concrètement l'exigence, le roi s'avère hésitant, incertain et finalement enclin à céder devant le souci de sa réputation ou la crainte de s'attirer des ennuis[46]. Dès lors, quand la reconnaissance a lieu, ce n'est pas en raison de sa vertu («Tugend»), mais par suite de sa faiblesse («Schwäche») qu'Admète obtient qu'Alceste lui soit rendue: le dénouement est éminemment ironique[47].

La logique de cette conclusion nous est familière. Nous croyons avoir montré qu'elle ne peut s'appuyer sur le développement dramatique antérieur, qu'il s'agisse du dessin de l'action ou de la présentation des personnages. L'analyse de la stichomythie proposée par E.-R. Schwinge appelle de nombreuses remarques, et celles-ci relèveraient d'un commentaire détaillé dont le besoin se fait vivement sentir[48]. J'indiquerai seulement, à titre préalable, deux directions dans lesquelles la démarche de l'exégèse devrait, à mon avis, subir une importante modification. Premièrement, l'auteur range cette scène dans le groupe des stichomythies offrant une «Überredung zu einer Handlung», et il l'interprète sur la ligne et dans le prolongement de la scène entre Electre et Oreste dans Electre, v. 959–987. Il ne tient aucun compte d'une différence capitale, à savoir que la scène d'Electre intervient au cours de l'action développée par le drame, lequel en présente ensuite les conséquences, alors que la scène d'Alceste se place au terme de l'action dramatique et en constitue le dénouement[49].

En second lieu, l'analyse de ce dénouement est conduite – toujours dans la ligne d'Electre 959–987 – comme si la scène ne comptait que deux personnages, sans faire droit au rôle joué par Alceste – encore que celle-ci se taise, et justement

---

[45] E.-R. Schwinge, ibid. 109. Le 'préjugé' de l'auteur peut être mesuré sur cette autre appréciation, énoncée p. 185 du même ouvrage, à propos de la première stichomythie entre Admète et Héraclès (v. 509–545): «Admet ist voller Trauer über den Tod seiner Gattin, aber *seine Feigheit verbietet ihm*, Herakles die Wahrheit zu sagen» (c'est nous qui soulignons). Sur l'attitude d'Admète, voir la 'remarque-cadre' ci-dessus, p. 132–134.

[46] Schwinge, ibid. 105. 107 (sur le «succès» de la «menace» d'Héraclès).

[47] Id., ibid. 109.

[48] Les analyses d'E.-R. Schwinge, en dépit du souci du détail qu'elles révèlent, n'en sauraient tenir lieu. Il est nécessaire de le souligner, car son ouvrage, en raison du caractère global qui le distingue (son ambition est de traiter toutes les stichomythies d'Euripide), risque d'être utilisé comme un manuel, qui dispense de recourir au texte des passages concernés et incite à isoler ceux-ci des œuvres dans lesquelles ils s'insèrent.

[49] A cet égard on peut se demander qu'elle est l'*action* à quoi conduit l'«Überredung» discernée par E.-R. Schwinge dans notre scène. En fait, Héraclès échoue à persuader quoi que ce soit à Admète (cf. Schwinge lui-même, *Die Verwendung der Stichomythie* 104): il passe outre, et cette rupture de procédure montre bien qu'Euripide ne recherche pas la mise en œuvre de quelque stratégie de la persuasion propre à révéler l'incohérence foncière du comportement d'Admète (voir ci-après), mais qu'il a en vue un certain effet scénique, une 'reconnaissance' filée par degrés et réalisée en acte avant de l'être dans la conscience de celui qu'elle vient combler.

parce qu'elle se tait – dans l'échange des propos qui la concernent. Ici nous sommes à un carrefour de l'interprétation. Dès lors qu'on ne se borne pas à comprendre les paroles prononcées par les interlocuteurs comme des indices renvoyant à leurs états psychologiques[50], à leur 'for intime', mais qu'on les entend comme décrivant dans l'espace scénique, en termes intelligibles, la relation qu'ils assument (sans toujours en avoir conscience) avec les autres, avec le monde et avec eux-mêmes, la présence d'Alceste prend un poids décisif. En réalité, cette présence *inverse* le signe dont les paroles d'Admète, et son attitude même, paraissent affectées, lorsque, comme le fait E.-R. Schwinge, on les abstrait du rapport que l'image scénique institue entre elles et leur objet[51].

Les spectateurs savent depuis le prologue qu'Alceste sera rendu à Admète, et les retrouvailles sont attendues par eux dès le moment où Héraclès apparaît sur la scène tenant par la main la jeune femme voilée. En dépit de son incertitude, lorsqu'Admète accueille cette jeune femme, rien ne peut faire qu'il 'trahisse' Alceste, quelque perplexité qu'il éprouve, quelque contrainte qu'il subisse de la part d'Héraclès, *puisque cette femme est Alceste elle-même*. La réalité prévaut sur l'apparence, telles que le poète les unit dans un équilibre manifestement fait pour être rompu. Cette évidence objective, ménagée par les moyens propres au langage du théâtre (texte *et* mise en scène)[52], domine le dénouement d'Alceste: il ne fait pas

[50] Dans l'introduction de son ouvrage sur les stichomythies (op. cit. 24ss.), l'auteur explique que s'il croit à la réalité psychologique des personnages d'Euripide, il ne développe pas pour autant une interprétation «psychologisante» (p. 25); autrement dit, il tente d'établir que son souci de l'indice psychologique ne s'exerce pas au détriment des autres dimensions du texte tragique. Il nous paraît cependant que dans le cas d'Alceste, que nous envisageons ici, la dimension scénique ou théâtrale de la dernière scène est entièrement perdue. On relèvera, par exemple, la question («Warum?», p. 104) et la réponse inspirées à E.-R. Schwinge par le rebondissement de la scène, quand Admète se laisse soudain forcer la main (v. 1098ss.). Euripide aurait ménagé cette péripétie pour mettre en évidence la contradiction qui ronge Admète, en opposant à la vertu 'théorique' du personnage son incapacité 'pratique' de réaliser ses intentions. Tout cela s'explique, selon Schwinge, «mit Blick auf den Zuschauer» (p. 105), auquel l'incohérence foncière d'Admète est ainsi rendue manifeste. De là viendrait aussi que notre stichomythie est plus longue que celle d'Electre, qui lui sert de repoussoir. On le voit: l'appel au spectateur ne rend pas justice à la dimension scénique; il sert à justifier une vue étroitement psychologique du dessein dramatique, comme si ce dernier était entièrement subordonné à la 'peinture' des personnages.

[51] C'est en vertu de cette analyse abstraite que l'auteur (op. cit. 101 et n. 79) peut opposer les v. 1057–1061 d'Admète aux v. 954–959 prononcés par le même personnage. En fait, s'il est vrai qu'Admète paraît faire sienne, en ce moment ultime, l'idée qu'il 'trahirait' Alceste en accueillant la femme voilée dans son palais (alors que dans le précédent passage la critique est placée dans la bouche d'un ἐχθρός; mais la pensée d'Admète ne va pas nécessairement ici jusqu'à l'idée d'une 'trahison' matérielle, cf. ci-dessus, n. 39). Il n'est pas moins vrai qu'en vertu de la disposition scénique adoptée par le dramaturge, il ne peut plus désormais la 'trahir' effectivement. Euripide a en vue le 'pathos' développé par la confrontation du mari et de la femme (présente, alors qu'il la croit morte) à travers l'expression de la perplexité d'Admète. Il ne traduit pas une analyse contradictoire des intentions (saisies dans le 'for intime') et des actes aptes à exprimer ou à 'trahir' celles-ci. Mieux qu'à la scène attique, ce propos conviendrait à un roman ou à un drame conçu et écrit au XIXe siècle.

[52] Remarques utiles chez W. Steidle, *Studien zum antiken Drama* 31, sur l'emploi de ce langage et sa nouveauté dans le dénouement d'*Alceste*. Ailleurs (p. 150), l'auteur écarte l'idée qu'Hé-

de doute à mes yeux qu'à sa lumière l'interprétation du cheminement du dernier dialogue doive être reprise tout entière.

La dernière scène d'Alceste révèle-t-elle en définitive une volonté de dépréciation ou de contrefaçon ironique du mythe? Cette question appelle une réponse négative, sitôt qu'on renonce à chercher dans cette scène le déroulement d'un mécanisme monté pour discréditer définitivement Admète. La fonction de l'exodos découle naturellement de l'intention indiquée dans le prologue: la péripétie finale apporte avec les retrouvailles des deux époux un allègement et une détente attendus. Il ne convient pas de chicaner sur les moyens choisis par Euripide pour amener ces retrouvailles, et de les juger selon leur plus ou moins grande conformité avec le 'monde réel' ou avec la vraisemblance: le poète a usé des latitudes propres à la scène tragique.

Il n'est pas non plus opportun de presser le texte d'Euripide pour en tirer les éléments d'une peinture de caractère dont le reste de la pièce n'offre nulle part l'équivalent. Le rôle assigné aux personnages ne procède pas d'une intention polémique dirigée contre l'un d'eux: le niveau de leurs échanges n'est pas celui de l'analyse ou de l'investigation psychologique. Ces deux personnages apparaissent campés, 'typés' en quelque sorte, dans l'attitude même peu à peu formée au cours des épisodes précédents: perplexité grave et désolée chez Admète *φιλόξενος*; insistance amicale ou désinvolte chez Héraclès. Et c'est l'interaction de ces emplois, au fil des répliques dont Alceste voilée forme le pôle muet, qui donne à la scène son timbre et sa couleur. Les contrastes ménagés par le poète au cours de la pièce s'unissent, sans se fondre entièrement, dans cette tonalité douce-amère qui, tout en conservant au drame sa note sérieuse, l'empêche de donner dans la tragédie et le maintient sur la ligne de sa finalité 'pro-satyrique'.

---

raclès ait voulu sérieusement mettre à l'épreuve la fidélité d'Admète; le cours de l'action, estime-t-il, ne contient aucun indice qui permette d'attribuer ce dessein au poète. Dans la même direction, nous constatons quant à nous, au vu des remarques préalables groupées dans les pages qui précèdent, que cette idée tombe en dehors du cadre assigné par Euripide à l'interprétation de son drame.