

LA TRANSTRUCTURATION TRAGIQUE DU MYTHE

Evanghélos MOUTSOPOULOS

Universidade de Atenas

RESUMO

O autor tem por finalidade explicar, avaliar e apreciar as relações existentes entre o mito grego tal qual e a sua utilização pelos poetas trágicos. O poeta trágico, segundo nosso autor, condensa e resume, nas suas criações artísticas a função mitopoiética da humanidade.

RÉSUMÉ

L'auteur a pour but expliquer évaluer et apprécier les rapports existant entre le mythe grec tel quel et son utilisation par les poètes tragiques. Le poète tragique, selon cet auteur, condense et résume la fonction mythopoiétique de l'humanité, dans ses créations artistiques.

I - PROLÉGOMÈNES

Je me propose d'établir une relation qui permette d'expliquer, d'évaluer et d'apprécier les rapports existant entre le

mythe grec tel quel et son utilisation par les poètes tragiques. A cet effet, une mise au point préalable de la signification des notions impliqués en l'occurrence me paraît nécessaire.

Une série d'études récentes, relatives à la structure et à la fonction du mythe, semblent avoir été suffisantes pour bien souligner, sur le plan de l'interprétation de la culture, le rôle de l'invention mythique au sein des sociétés humaines. D'une manière générale, et à l'instar des réglementations spécifiques que les groupes de jeu se forgent pour s'y plier, et dans lesquelles ils se reconnaissent, les mythes s'affirment comme des créations imaginatives où des états vécus précis de la marche des sociétés se cristallisent en s'y objectivant, et qui, par la suite, opèrent en tant que systèmes de valeurs qui fonctionnent comme des fixations, à vocation définitive, des aspirations des sociétés qu'ils expriment, au point d'exercer un pouvoir de retardement sur l'évolution de celles-ci¹.

Ainsi le mythe serait-il à la fois une émanation de la créativité sociale, un produit direct de la culture, et un modèle de conduite concret autant que compliqué en raison de son caractère "agglutinant" qui permettrait la superposition de plusieurs fixations successives, dont la fusion, plus ou moins incomplète, trahit la discontinuité des états correspondants de l'évolution. Dans ces conditions, le rôle culturel principal du mythe consiste à assurer la continuité des sociétés moyennant sa propre discontinuité réduite à une quasi-unité; ce rôle est rendu possible par la nature même de la structure du mythe, à la fois rigide et flexible, immobile et malléable, sans laquelle l'univers mythique ne serait qu'un amas stellaire, alors qu'il se présente, en réalité, comme un système ordonné de constellations.

Par ailleurs, dépassement de l'opposition fondamentale entre matière et forme², la structure possède "sa loi immanente d'action et de développement..., une causalité propre", et réalise "une individualité fonctionnelle"³. Or, si tel est le cas de la structure du point de vue ontologique, en soi, autrement dit en tant qu'unité organique qui présente des possibilités d'adaptation continuelle, donc de survie

dans un univers envisagé de manière objective, il en est tout à fait autrement dès qu'elle est envisagée du point de vue de la conscience (dans l'acception la plus large de ce terme) qui s'y réfère, donc du point de vue de l'importance qu'elle acquiert pour celle-ci, et de la signification qui lui est attribuée, le terme de "signification" étant utilisé ici au sens d "évaluation", voire de "valeur", à savoir de "ce par rapport à quoi un élément du monde prend un sens pour un sujet..., une réalité opérante qui n'a rien d'objectif... et dont l'action rend significatives pour un sujet les structures du monde"⁴.

Si la création mythique proprement dite est plus ou moins indépendante des processus inventoriés de la création consciente, cette dernière se manifeste le plus complètement et au plus haut degré dans l'art⁵. On constate à ce sujet l'existence d'une véritable dialectique entre l'oeuvre d'art conçue comme mythe en soi et le caractère artistique qu'un mythe acquiert à un stade évolué de sa fixation⁶. Cette constatation nous autorise à parler, d'une part, non point de la structure statique du mythe, mais bien de sa structuration dynamique, autrement dit, d'un processus d'adéquation d'une structure mythique à un modèle structuré issu de la nécessité, éprouvée par l'inconscient collectif, de transcender sa propre réalité; d'autre part, non seulement de restructuration, c'est-à-dire de modification organique du mythe, rendue inévitable pour des raisons sociales, mais aussi de sa transstructuration, c'est-à-dire de sa modification "supérative" par la volonté même du créateur qui se propose délibérément de lui accorder une signification nouvelle, voire une signification tout court, en lui substituant sa propre création ou en mettant l'accent sur tel ou tel de ses éléments ainsi érigé en centre principal d'organisation et d'attraction.

Dans cet ordre d'idées, la restructuration d'un mythe serait simplement le résultat d'un processus visant à son adaptation à des conditions nouvelles ainsi qu'à l'absorption organique et à l'intégration d'éléments inédits, alors que sa transstructuration, elle, relèverait d'une intentionnalité précise, et correspondrait à la recherche de son actualisation "kairique"⁷ au sein d'une création esthétique, création dont la tragédie s'avère l'aspect par excellence.

II - MODÈLES

Il ne fait pas de doute qu'à l'intérieur de l'univers mythique qui constitue le milieu même dans lequel la vie culturelle grecque évolue lors de l'époque classique, les poèmes homériques et hésiodiques font figure sinon d'un ensemble organique et structuré de mythes, du moins d'une codification d'éléments mythiques à la fois disparates et agencés: d'éléments qui ont trait à un spectre thématique couvrant les domaines les plus variés, depuis les conceptions cosmogoniques, d'allure et d'aspect universels, jusqu'à la mémoire d'événements saillants, en passant par les vestiges d'états révolus de la société, tel le matriarcat⁸ par exemple.

Dans les poèmes homériques, des mondes et des êtres s'affrontent et se soutiennent sous le signe de l'arbitrage divin, lui-même inféodé à la présence d'une nécessité implacable. Il va de soi cependant que ce déterminisme absolu favorise, à sa façon, le développement d'une marge d'initiative chez les êtres, dieux, demi-dieux ou héros, et, par conséquent, d'un semblant de liberté conditionnée sans laquelle le conflit des forces opposées, qui forme le noyau même de tout mythe, ne saurait être mis en évidence. L'homme est censé vivre dans l'illusion de sa propre liberté, alors qu'il n'est qu'un fantoche agissant sous l'impulsion et au nom de quelque divinité répondant à une force d'ordre ou de désordre cosmique⁹. Son tort, c'est de se croire à même de s'insurger contre cet état de choses en défendant sa propre dignité qui fait sa grandeur, mais qui souvent dégénère en orgueil superbe, en traînant ainsi son avilissement. L'idée de mesure est indissociable de celle de démesure, d'excès et d'accès "kairique", de pont crucial où le "trop" et le "trop peu", le "pas-encore" et le "jamais-plus", se rencontrent.

En fait, l'équilibre instable personnifié par Diké, la divinité omniprésente et omnipotente, repose déjà sur les notions de limite et de "kairos", d' "en-deça" et d' "au-delà", que personnifient les divinités opposées, autant que complémentaires, Hybris et Némésis, et qui représentent les points extrêmes d'un mouvement pendulaire destiné à rétablir un ordre temporairement ébranlé. C'est précisément sur ce

modèle de "coup d'envoi", qui appelle inéluctablement une série de contrecoups, à la fois catastrophiques salutaires, dont l'humanité fait l'expérience, que reposent non seulement le mouvement d'intégration du héros épique dans son univers vital, ainsi que les mouvements conflictuels illustrés par la tragédie grecque dans son ensemble, mais aussi les structures qui sont censées dominer la marche même de l'histoire chez Hérodote¹⁰ dont l'oeuvre illustre ce modèle sur le plan d'une vision historique de l'humanité.

Le schème "superbe avilissement" est le modèle épique auquel se superposera définitivement, dès le passage du dithyrambe à la tragédie, son pendant typiquement tragique, le schème "crime-expiation". Il est toutefois difficile de procéder à une distinction radicale entre les deux modèles, les catégories du profane et du sacré n'obéissant nullement, chez Homère ou chez Hésiode, à ce genre d'analytique, conformément à un critère de discrimination **a posteriori**. En effet, déjà dans l'épopée qui demeure la source quasi unique de la thématique de la tragédie, profane et sacré, humain et divin, se trouvent indissolublement réunis dans un **continuum** complexe de transcendance implacable d'où surgissent des consciences "energumènes" chez qui passion et exagération ne sont que les expressions d'une malédiction d'origine irrationnelle, inconcevable et incompréhensible qui frappe les individus comme les familles, les collectivités comme les personnes des héros¹¹. Tout se passe comme si Némésis suscitait gratuitement Hybris rien que pour créer l'occasion d'intervenir elle-même par la suite. Dans ce contexte cependant, et bien qu'inconscient, le plus souvent, de ce qu'Ananke (Nécessité) et Heimarmène (fatalité) trament contre lui, le héros demeure toujours responsable, donc coupable d'avoir (et même de n'avoir pas) agi: son sort consiste à jouer obligatoirement, et à perdre. Rares sont les cas où la "catharsis"¹² ne survient pas exclusivement à son détriment. Les Tragiques, eux, se souviendront constamment de cette leçon.

Un dernier modèle rencontré dans l'épopée: des séries d'embryons de situations tragiques sont incluses, et comme imbriquées les unes dans les autres et dans des situations conflictuelles amplement développées. La tragédie puisera dans ce fonds, dans un souci d'abstraction et de fragmentation, d'isolement et de condensation, de

concentration et d'agrandissement, avec une liberté d'autant plus marquée qu'elle lui permet d'illustrer la matière mythique en recourant à des interprétations variées qui soulignent la polyvalence de cette matière, soumise, plus qu'à une simple restructuration, à une transtructuration.

III - LA TECHNIQUE TRAGIQUE

Les principes énumérés sont rigoureusement appliqués sur la plan de la technique des Tragiques, à la dissection, à la transposition et à la transtructuration du mythe en vue de son adaptation à des besoins à la fois scéniques et esthétiques. Le dramaturge se distancie totalement vis-à-vis des structures suggérées à l'origine par l' "habit" épique du mythe, avant d'entamer un travail de composition. Les besoins scéniques¹³ imposent certaines lois dans la construction de l'action tragique, et que l'esthétique du classicisme français, par exemple, après les avoir adoptées, a bien su exprimer par la formule suggestive de "règle des trois unités"¹⁴. En effet, le poète tragique est à la fois obligé et capable de plier son texte aux exigences matérielles du lieu et des conditions de la représentation théâtrale.

On aura beau affirmer que l'épos, tel que pratiqué par les aèdes, se présentait déjà, techniquement, comme une tragédie avant la lettre: dialogues, descriptions, commentaires etc¹⁵; le rôle du poète tragique n'est pas de **raconter** l' action, mais bien de la rendre apte à être **représentée** sur scène, d'où son devoir de la préserver de toute déviation parenthétique, en la dépouillant de ses ornements antérieurs, et en lui imposant une forme et des dimensions qui répondent à un souci d'économie scénique. Cette économie se manifeste nécessairement sur les plans de l'agencement temporel et spatial; il en résulte à la fois une condensation et une abstraction du temps et de l'espace, étroitement solidaires et complémentaires dont toute référence à chaque élément concret est automatiquement éliminée et bannie: tel palais ou rocher grossièrement suggéré, telle journée arbitrairement découpée dans le continuum d'une temporalité mythique,

déterminent le point d'intersection "kairique" par où passe également la courbe de l'action, elle-même "kairifiée" en raison de sa participation à ce genre de "concours de circonstances".

Chacun de ces paramètres acquiert un caractère nodal et "kairique" en vertu de son actualisation, moyennant sa condensation à la fois en une minimalité dimensionnelle et en une optimalité intensive. Leur intensification correspond à l'intentionnalité même, qualifiée de "kairique", du poète tragique. Elle favorise l'éclatement, l'émiettement, du mythe épique originel en une multitude de mythes dont chacun cependant, de par sa propre actualisation, sa propre "kairification", est gros de sens et de significations. Sa fragmentation chez un autre poète tragique n'en est que plus favorisée. Ce processus de fragmentation devient de plus en plus évident au fur et à mesure que la tragédie évolue, avec Euripide, par exemple¹⁶.

La tragédie grecque s'achemine fermement à partir de la conception rigoureuse de la trilogie classique dont les parties, essentiellement autonomes, se complètent cependant les unes autres, jusqu'à celle finalement aussi rigoureuse, de l'oeuvre tragique unique et isolée. A l'intérieur de ce cadre, le poète tragique demeure entièrement libre de choisir le domaine qui convient à son entreprise, et au sein duquel il procédera à des découpages et à des réorganisations d'éléments divers dans un souci de transtructuration du mythe initial, transstructuration qui favorise la suggestion d'un message moyennant une oeuvre à esthétique renouvelée, voire complètement nouvelle.

Toutes ces manipulations de la matière mythique, donc du mythe initial, de la part du dramaturge, complétées par l'introduction des chœurs et de personnages complémentaires, tels les hérauts ou les dieux **ex machina**, dont les rôles respectifs de commentateurs, de facteurs de liaison et de rapporteurs des prolongements extra scéniques de l'action (mais qui y sont, de la sorte, intégrés), et, enfin, de facteurs de déviation du cours des événements, contribuent à le doter d'une unité rigoureuse en s'insérant de façon structurée dans une série d'épisodes significatifs pour la progression de l'action en question. Le dramaturge bénéficie ainsi, par son dégagement, voire son désengagement radical, du privilège de procéder non seulement² à des fragmentations, mais aussi à des regroupements d'éléments

précis dans des mythes divers, et qui lui permettent d'accentuer la "kairicité" actualisante de l'action, "kairicité" entendue au sens où tout élément dramatique se trouve situé à une place exacte non interchangeable, et avant ou après laquelle sa fonction propre cesserait d'être intégrante (pour devenir destructive) de l'Unité de l'action.

Que l'on songe tout simplement à une intervention hypothétique des épisodes d'une tragédie comme **Oedipe roi**, de Sophocle, intervention d'ailleurs impraticable, tant elle se solverait par une absurdité tragique. Par contre, une telle intervention aurait pu être possible dans le cadre de l'épopée, ce qui témoigne précisément du degré auquel la tragédie, en tant qu'oeuvre d'art, est le résultant d'une organisation fonctionnelle obéissant à la rigueur extrême de l'intention du dramaturge. Toutes les fois que des tragédies comparables, les **Choéphores** d'Eschyle, **Électre** de Sophocle et **Électre** d'Euripide, par exemple, divergent quant à leurs actions propres ou quant à leurs cadres temporels et spatiaux respectifs, la liberté du dramaturge ultérieur ne s'exerce pas sur la structure établie par son aîné, mais uniquement sur la matière épique même où il puise ses données dramatiques.

Plus que d'une restructuration, il s'agit, ici encore, d'une transstructuration aux termes de laquelle le poète tragique s'engage non pas à procéder à de simples regroupements thématiques, mais à unifier organiquement les données de son travail sous le signe d'une "kairicité" et d'une "kairification" actualisantes spécifiques, en y intégrant sa propre conception de la portée et de la signification de l'action.

IV - LA TRANSSTRUCTURATION TRAGIQUE

Dans ces conditions, le sens de l'idée de transstructuration devient évident. Le processus de restructuration, qui est la modification d'un modèle initial d'articulation par simple dépassement des points essentiels sur la disposition desquels elle repose, s'affirme comme la réorganisation du modèle en question en vue de son adaptation, par

adéquation, à une situation nouvelle. Il en est tout autrement de la transstructuration, véritable "passage à un genre différent"¹⁷, qui suppose un dépassement total d'un plan ou d'un niveau donné, et une articulation, originale des facteurs précédents, complétés, pour la causa, par des facteurs nouveaux. Ce n'est pas tout: la transstructuration tragique, notamment, suppose la volonté du dramaturge de "transcender" un simple aspect particulier d'un mythe en l'érigeant en **unicum**, en l'actualisant, en le rendant le centre d'un univers dont les éléments sont disposés de manière imprévue, telle que leurs rapports fonctionnels illuminent le mythe original d'un jour nouveau irrésistible.

Dire "imprévue", serait-ce s'engager dans l'exagération? De toute manière, si Euripide, par exemple, ne fait pas, dans ses prologues, simplement allusion aux mythes, souvent connus de tous, auxquels il a recours, mais aussi en rappelle parfois jusqu'à des détails de la trame et du dénouement, il trouve toujours (et avec quelle maîtrise!) le moyen de stimuler sans cesse l'intérêt des spectateurs auxquels il s'adresse. Les mêmes événements, repris sur scène par chacun des trois grands tragiques, sont teintés d'une nuance différente: les faits saillants ne sont pas les mêmes dans chacun des cas, et les mêmes héros, bien qu'ils procèdent aux mêmes actions vibrent d'un élan tout particulier. Il n'est pas jusqu'à l'ambiance générale qui ne se trouve être modifiée. Point de simples altérations, de variations sur un thème donné, mais des créations d'univers nouveaux portés à l'existence par la seule volonté du poète.

Un mythe épique, homérique ou hésiodique, (héroïque ou didactique) articulé en plusieurs phases ou en plusieurs groupements d'éléments, est souvent repris par le poète, désarticulé, puis réduit, condensé en une seule vision qui devient le noyau de toute une structure auparavant impensable et qui vivra au rythme imposé d'une "expression imitative"¹⁸ de "mœurs, passions et actes"¹⁹. Que l'on pense à combien de tragédies, anciennes comme modernes et contemporaines - et ce détail est hautement significatif -, le mythe des Atrides ou celui des Labdacides a donné naissance. A chaque fois, un univers entièrement nouveau surgit qui n'a de commun avec les univers précédents qu'un prétexte thématique.

Ce qui compte pour le dramaturge, ce n'est aucunement de répéter un mythe, mais d'en créer un; non pas de chanter une musique, mais d'en faire une nouvelle dans une tonalité éloignée, avec des dominantes différentes et dans un tout autre registre, bref, de structure distincte dont néanmoins la précédente continue de constituer un fond de projection reconnaissable. L'art réalise précisément ce miracle grâce à la sélection et à la mise en valeur d'un "kairos" spécifique propre à chaque oeuvre.

Comme toute structure, la structure mythique porte en elle les potentialités nécessaires à son propre dépassement; mais elles ne sont actualisables et actualisées, dans le domaine de la tragédie, que par la présence "kairifiante" du poète, à la fois contraint à respecter une forme traditionnelle, celle de la tragédie, et libre de construire, en recourant à toutes sortes de licences et d'innovations²⁰, une autre structure mythique autonome qui représente sa propre interprétation des données premières, ainsi "supérées". La transstructuration tragique est une "transvaluation"; elle correspond à un nouvel ordre hiérarchique de valeurs, dont le sommet est occupé par le héros. Elle se résume dans l'exultation de celui-ci. Si le héros mythique est intégré dans un système structural, le héros tragique, lui, impose le sien propre.

Le héros tragique se situe à l'opposé du héros mythique tel qu'il se profile à travers l'épopée. Quelques exemples typiques illustreront cette constatation. Chez Sophocle, Philoctète est, pour ainsi dire, illuminé **de l'intérieur**. Dans les **Bacchantes**, la condensation tragique est poussée jusqu'à la confusion de Penthée avec Dionysos même, mais en lui imprimant un caractère "cathartique" à part. **Prométhée enchaîné**, tout en faisant partie d'une trilogie ne serait-ce qu'hypothétique, se suffit à lui-même. La "catharsis" mythique se trouve ici être anticipée, et **Prométhée libéré** n'ajouterait rien de substantiel à la tragédie précédente. Dans les **sept contre Thèbes**, tragédie "épique" par excellence, l'ordre épique est complètement renversé: ce n'est plus l'action tragique qui est soumise à la narration; c'est le contraire qui se produit. Il en est de même des **Perses**, tragédie "historique", dont la structure s'oppose radicalement à celle du récit hérodotéen.

V - CONCLUSION

Nous sommes loin de la conception qui ferait de la tragédie une simple interprétation du mythe envisagé dans sa polyvalence, voire dans son ambiguïté. Oeuvre d'art significative, elle est mythe en soi, projeté, réalisé et imposé comme tel (donc comme une structure déterminante et fixative) à la conscience des personnes et des groupes humains. En la concevant, le poète tragique condense et résume l'humanité dans sa fonction **mythopoiétique**. Cependant, créateur lui-même, il brûle les étapes: il s'inspire moins d'un passé rassemblé dans une allusion épique que de l'avenir auquel il offre d'emblée un modèle de structure de comportement. Création qui se veut exemplaire, et qui, souvent, l'est effectivement, la tragédie demeure un au-delà par rapport au mythe: une image du mythe, bien sûr, mais qui, multipliée, agrandie à l'infini, et, surtout, valable en soi, le brave pour, en définitive, l'écarter en s'y substituant.

NOTES

- (1) Cf. J. CAZENEUVE, **La mentalité archaïque**, Paris, A. Colin, 1961, pp. 113 et suiv.
- (2) Cf. Cl. LÉVI-STRAUSS, La structure et la forme, **Recherches et Dialogues Philosophiques et Économiques**, série M. n° 7, **Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée**, n° 9, mars 1960, ISEA, Paris, pp. 3-36, notamment p. 3; repris dans **Anthropologie structurale deux**, Paris, Plon, 1973, pp. 139-173, notamment p. 139.
- (3) Cf. R. MUCCIELLI, Stabilité et labilité des structures de la personnalité, **Notion de structure et structure de la connaissance, XXe Semaine de Synthèse**, Paris, Albin Michel, 1957, pp. 344-358, notamment p. 344.
- (4) Cf. IDEM, **Introduction à la psychologie structurale**, Paris, Dessart, 1966, p. 12.
- (5) Cf. E. MOUTSOPOULOS, Vers une phénoménologie de la création, **Revue Philosophique**, 151, 1961, pp. 261-291, notamment pp. 287-290.
- (6) Cf. IDEM, Les dimensions mythiques de l'art, **Néa Hestia**, 112, 1982, pp. 1272-1275.
- (7) Cf. IDEM, Maturation et corruption. Quelques réflexions sur la notion de "kairos", **Revue des Travaux de l'Académie des Sciences Morales et Politiques, et Comptes Rendus de ses Séances**, 131, 1978, pp. 1-20.
- (8) E. KORNEMANN, **Die Stellung der Frau in der vorgriechischen Mittelmeerkultur**, Heidelberg, 1927, pp. 37 et suiv.; cf. J.J. BACHOFEN, **Das Mutterrecht, Eine Untersuchung über Gynäkokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur** (1861), 3 éd., en 2 vols., 1948.

- (9) Cf. **Odyssee**, 34: σφῆσιν ἀτασθαλίῃσιν ὑπέρμωρον ἄλγε' ἔχουσιν
- (10) Cf. E. MOUTSOPOULOS, Modèles historiques et modèles culturels, **Humanitas**, 22, 1981, et **Dialektik des Geschichtsprozesses**, Berlin, Diets Verlag, 1981, pp. 313-314.
- (11) Cf. parmi les titres de tragédies perdues a (ESCH.), **Niobé**; (SOPH.) **Danaé, Pélée**; (EURIP.) **Dictys, Ino, Andromède, Antiope, Méléagre, Téléphe, Phaéthon, Pélée**; [b] (SOPH.) **Nausicaa, Polyxène, Chrysès, Ulysse** ἄκανθοπλήξ, **Philoctète à Troie, Thamyras**; (EURIP.) **Antigone, Archélaos**: [c] (ESCH.) **Édoniens**; (SOPH.) **Captives, Phrygiens**; parmi les tragiques mineurs, cf. ION, **Omphale** (satyrique); DIOGENE D'ATHÈNES, **Sémélé**; AGATHON, **Alcméon**; LYCOPHRON, **Ménédème**; THÉOGNIS, **Phoenix, Gardiens**; ACHAEUS, **Philoctète**; etc.
- (12) Sur l'origine du terme, cf. E. MOUTSOPOULOS, Nausée et "catharsis des passions", **Diotima**, 10, 1982, pp. 76-80.
- (13) Cf. déjà O. NAVARRE, **Le théâtre grec. L'édifice, l'organisation matérielle des représentations**, Paris, Payot, 1925; IDEM, **Les représentations dramatiques en Grèce**, Paris, Les Belles Lettres, 1929.
- (14) Cf. BOILEAU, **Art poétique**, ch. III: "qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli...".
- (15) Cf. G. ELDERKIN, **Aspects of the Speech in the Later Epic**, Baltimore, 1906; V. BÉRARD, **Introduction à l'Odyssee**, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1924, pp. 85 et suiv.
- (16) Cf. E. MOUTSOPOULOS, **La musique dans l'oeuvre de Platon**, Paris, P. U. F., 1959, pp. 279 et suiv.
- (17) Cf. ARISTOTE, **De coelo**, a 1, 268 b 1: (εἷς) ἄλλο γένος μετὰ βᾶσις
- (18) Cf. H. KOLLER, **Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck**, Bern, Francke, 1954, pp. 85 et suiv.
- (19) Cf. ARISTOTE, **Poét.**, I, 1447 a 26: μιμῶνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.
- (20) Cf. J. ESTÈVE, **Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide** (thèse), Nîmes, 1902, pp. 52 et suiv.