

MYTHE ET LITTÉRATURE AU XX^e SIÈCLE. TRADITION ET DÉMYTHIFICATION

Diana-Adriana LEFTER

diana_lefter@hotmail.com

Université de Pitești

Résumé

Notre travail se propose un passage en revue du fonctionnement du mythe dans la littérature du XX^e siècle. Certes, le mythe est un héritage antique, mais que la littérature n'a jamais cessé de modifier, de transformer, de détourner. Pendant le XX^e siècle, on peut constater dans le domaine littéraire l'existence d'une double tendance : celle de suivre la ligné classique et celle de la démythification, qui enrichit le mythe de nouveaux symbolismes et significations.

Mots-clés : mythe littéraire, mythocritique, démythification, symbolisme, genre littéraire

En inventoriant les diverses directions dans lesquelles on a entrepris l'étude du mythe, on peut constater que le mythe, tel qu'il était envisagé dans les sociétés archaïques et tel qu'il est considéré par les ethnologues et par les anthropologues est de l'ordre de l'oralité. Pourtant, les mythes, tels que nous les connaissons, surtout dans le monde contemporain, ne nous sont pas parvenus dans leur variante originare, mais par l'intermède des divers discours littéraires qui reprennent les histoires mythiques. Evidemment, chaque récit mythique en tant que production littéraire dépend de la manière constitutive de la configuration idéologique qu'implique la situation d'énonciation. En d'autres termes, chaque texte littéraire en tant que production qui s'intègre dans une époque, dans un courant littéraire ou dans le contexte plus restreint de l'œuvre d'un auteur porte dans une égale mesure les marques énonciatives de l'auteur, mais aussi les marques sociales, culturelles et de mentalité de son époque:

[...] c'est grâce aux procédures de la mise en discours, avec les stratégies de lecture et d'interprétation qu'elles inscrivent dans le texte, mais aussi en raison du consensus énonciatif sur lequel elle

*repose que la fiction peut déployer ses effets inférentiels et agir sur l'imagination de son public.*¹

La vogue que connaît le mythe au XX^e siècle a été liée à plusieurs facteurs, notamment la naissance de l'archéologie, de l'ethnologie, de la psychanalyse qui, au tournant des deux siècles, ont renouvelé non seulement l'intérêt pour les vieux mythes, mais aussi leur lecture.

Le XX^e siècle se caractérise par l'apparition des *grands remythologisateurs*², tels Mann, Wagner et Zola. La grande utilisation de la mythologie est favorisée dans cette période par la désuétude que connaît l'épistémologie classique et par la totale subversion de la raison classique de même que par l'apparition de l'anthropologie.

Parmi les mythes qui ont retenu l'intérêt pendant ce siècle, celui d'Œdipe, de Thésée et celui des Atrides, sans oublier la guerre de Troie surtout à travers Ulysse. Lié au mythe d'Œdipe, le mythe d'Antigone acquiert, dans le nouveau contexte politico-historique et culturel, une signification anarchiste:

Un autre mythe exploité dans cette période est celui d'Orphée, le poète inspiré. On retrouve le thème orphique dans le recueil d'Apollinaire *Le Bestiaire au cortège d'Orphée*, chez Roger Ducasse et bien sûr chez Cocteau.

Le mythe de Prométhée, par contre, n'apparaît presque pas d'une manière explicite comme sujet littéraire pendant cette période. Toutefois, il reste une référence qui pousse à des interrogations profondes. D'ailleurs, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, trois tendances se manifestent dans l'évolution de la figure de Prométhée. La première est marquée par le militantisme antireligieux, par l'athéisme et par la foi en science. La deuxième reprend la suggestion antique d'une réconciliation de Prométhée avec Zeus, rendue nécessaire par la faiblesse de l'homme. La troisième évoque l'émancipation métaphysique de l'homme.

Au seuil du XX^e siècle, André Gide écrit la sotie *Le Prométhée mal enchaîné*. Le texte d'André Gide ne se propose pas de donner une forme littéraire nouvelle à une matière mythologique classique, mais de réinterpréter avec ironie et humour un mythe très connu, pour un faire un

¹ Calame, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, Paris, 1986, p. 48.

² Durand, G., *Introduction à la mythologie, mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996, p. 28.

mythe littéraire¹. Pourtant, l'allusion classique est évidente dans le titre et renvoie le lecteur au *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Evidemment, le symbolisme classique n'est plus valable en totalité pour le *Prométhée mal enchaîné* de Gide, et Prométhée devient plutôt le symbole de l'absurdité de la condition humaine, du hasard qui dirige la vie des hommes. Ce que garde Gide du symbolisme antique du mythe, c'est sa portée socioculturelle, qui est adaptée à l'époque de l'écrivain. Dans la version antique du mythe, l'œuvre de Prométhée sert à délimiter les hommes des animaux, ces derniers se distinguant des hommes notamment par le fait qu'ils mangent cru. Le feu donné par Prométhée arrache donc les hommes de leur bestialité primitive et leur permettant de cuire les aliments. Chez Gide, la distinction ne se fait plus entre les hommes et les bêtes, mais entre les hommes communs, dont le seul but est de traîner leur existence quotidienne, et les hommes qui sacrifient le confort de leur existence à des idéaux qui finissent même par les détruire.

Prométhée est pour Gide le symbole de l'homme spiritualisé, non pas dans le sens d'un individu subordonné aux rigueurs et aux contraintes de la foi, mais d'un homme qui a dépassé sa matérialité et les besoins du monde matériel, brutal, pour passer dans l'étape supérieure de l'homme créateur d'humanité. Le Prométhée gidien est l'homme fait dieu, l'homme fait créateur : créateur d'une humanité qui s'achemine irrévocablement vers le progrès.

Vers la moitié du XX^e siècle, Albert Camus écrit l'essai *Prométhée aux Enfers*, où il met en discussion les valeurs de l'homme moderne à partir du mythe. Prométhée y apparaît comme le premier humaniste, parce qu'il leur a donné dans le même temps le feu, la liberté, les techniques et les arts :

En vérité, si Prométhée revenait, les hommes d'aujourd'hui feraient comme les dieux alors : ils le cloueraient au rocher, au nom même de cet humanisme dont il est le premier symbole. Les voix ennemies qui insulteraient alors le vaincu seraient les mêmes qui retentissent au seuil de la tragédie eschylienne : celles de la Force et celle de la Violence.² (Dans *L'Homme révolté*, Albert Camus voit dans Prométhée l'ancêtre du Rebelle qui se dresse contre la détermination divine. Pour lui, Prométhée ne se dresse pas contre la création tout entière, mais contre Zeus qui n'est jamais que l'un des dieux et dont les

¹ Albouy, P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Librairie Armand Colin, Paris, 1969

² Camus, Albert *Oeuvres complètes*, Pléiade, Paris, 1985, p. 841

jours sont mesurés.¹ En d'autres mots, il s'agit d'un règlement de comptes particuliers, d'une contestation sur le bien, et non d'une lutte universelle entre le bien et le mal.²)Camus va plus loin et affirme le parallélisme entre le sacrifice prométhéen et celui christique :

La révolte métaphysique suppose une vue simplifiée de la création, que les Grecs ne pouvaient avoir.

[...]La notion du dieu personnel, créateur et donc responsable de toutes choses, donne seule son sens à la protestation humaine. On peut donc dire, et sans paradoxe, que l'histoire de la révolte est, dans le monde occidental, inséparable de celle du christianisme.³

Vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, la poésie française voit un intérêt croissant pour le mythe de Narcisse, le mythe préféré des symbolistes.

Henri de Régnier écrit *L'allusion à Narcisse*, sous l'influence de Heredia, mais essayant de rompre avec la tradition parnassienne. L'image que Régnier construit pour son Narcisse oscille entre celle du héros mythique oscille et celle du poète.

Paul Valéry est peut-être le poète qui exploite le plus l'image de Narcisse. Dans *Narcisse parle...*, écrit à la fin du XIX^e siècle aborde le mythe de Narcisse dans la lignée d'Ovide : le beau jeune homme épris de son image reflétée par l'eau. Valéry reprend le même sujet dans *Fragments du Narcisse*, où il évoque l'aventure pathétique du beau Narcisse. Le poète exploite surtout le symbole lié au mythe de Narcisse, notamment la connaissance de soi qui pousse à l'introspection. Finalement, Narcisse est sujet de *Cantate du Narcisse*.

Les pièces de théâtre du XX^e utilisent largement le mythe: Œdipe, Electre, Antigone, Médée, Eurydice sont des figures mythiques qui sont beaucoup exploitées ; la Guerre de Troie fait aussi le sujet du théâtre de cette période.

Si le mythe classique se propose d'instruire et d'offrir des exemples, le mythe dans le théâtre d'Anouilh perd cette fonction, puisque l'auteur dramatique refuse nettement le théâtre à thèse, qui impose des idées, en faveur d'un théâtre qui plaise au public. Tel est le traitement qu'il applique au mythe : saisir l'homme dans ce qu'il a de plus profond, à travers des situations connues par tous. Anouilh traite le mythe avec

¹ idem., p. 431

² idem., p.435

³ idem., p. 439-440

une grande liberté : *Eurydice* ne rappelle que vaguement le mythe classique d'Orphée, par le nom des personnages, mais le cadre évoque plutôt l'époque moderne : Orphée est un violoniste ambulant, tandis qu'Eurydice est une comédienne de province. Par contre, *Médée* et *Antigone* suivent de plus près le mythe classique.

Claudiel veut traduire *l'Orestie*, en commençant par *Agamemnon* ; quelques vingt ans plus tard suivent *Les Choéphores* et *Les Euménides*. Même s'il s'inspire à l'édition anglaise de Verrall, Claudiel ne quitte pas le texte du manuscrit, soucieux de garder autant que possible l'essence des textes grecs. La traduction de Cocteau a ceci de spécial qu'elle a en vue, au delà de « l'étude du vers iambique »¹ la mise en scène du spectacle théâtral. Claudiel se propose de rester fidèle, le long des traductions, au thème central des pièces qui constituent *l'Orestie* : « La fécondité indéfinie de l'acte mauvais qui implique et engendre spontanément sa propre sanction, laquelle n'est autre, au fil d'une même lignée familiale, qu'un égal crime. »² Avec *Antigone*, Jean Cocteau prétend n'avoir voulu que traduire la tragédie de Sophocle, en la contractant. C'est en fait ce qu'il fait, en concentrant la traduction sur les passages choisis pour mettre en évidence l'anarchisme d'Antigone. Dans *Orphée*, Cocteau essaie de demeurer fidèle à la signification classique du mythe, en présentant un Orphée poète contemporain. Du reste, dans un cadre contemporain, peuplé de commissaires de police, de greffiers et de facteurs, l'auteur dramatique fait des innovations importantes : les plus frappantes sont l'introduction de l'ange Heurtebise, sous la forme d'un vitrier et surtout celle de la Mort, qui fait irruption dans le monde des vivants. *La Machine infernale* emprunte au mythe classique d'Œdipe quelques épisodes : l'enfant abandonné, le parricide, la défaite du Sphinx, l'inceste, la découverte de l'inceste, la mort de Jocaste et l'aveuglement d'Œdipe. D'ailleurs, le mythe d'Œdipe avait longtemps préoccupé l'auteur, qui notait en 1929 : « Je rêve qu'il me soit donné d'écrire un *Œdipe et le Sphinx*, une sorte de prologue tragi-comique à *Œdipe roi*, précédé lui-même d'une grosse farce avec des soldats, un spectacle. »³ Il le modèle pourtant à grande liberté, par l'introduction, par exemple du personnage Anubis, de la mythologie égyptienne.

L'*Œdipe* de Gide suit assez fidèlement le récit mythique : Œdipe, âgé de 40 ans est déjà depuis 20 ans le roi de Thèbes et marié à Jocaste, dont il a quatre fils : Étéocle, Polynice, Antigone et Ismène. Pourtant,

¹ Claudiel, Paul, *Théâtre*, tome I, NRF Gallimard, Paris 1956, p.1158

² idem. p. 1161

³ Cocteau, Jean, *La Machine infernale*, Grasset, Paris, 1992, p. V.

Œdipe en tant que héros mythique est assez loin de celui grec, car il est un héros qui réclame sa suprématie. Il se croit l'égal de la divinité et refuse le statut de création. Il croit avoir pu dédaigner les prédictions qui lui avaient dit qu'il tuera son père et épousera sa mère. Œdipe est tout le temps mis en parallèle avec Tirésias, le sorcier aveugle et toute la drame de Œdipe relève de la question de la vue. Bien qu'il voie, Œdipe est aveugle, car il ne voit que l'apparence des choses : il ignore le fait que la prédiction a été accomplie, il ignore le malheur du peuple, en contraste avec son apparent bonheur. Par contre, l'aveugle Tirésias, l'incarnation de la créature qui ne fait qu'obéir à son créateur, voit tout, voit l'essence des choses. C'est là l'explication du geste d'Œdipe de crever ses yeux lorsqu'il apprend la vérité de sa destinée. L'inceste est le thème de cette pièce de théâtre, un inceste qui ne touche pas seulement Œdipe et Jocaste, car la tentation incestueuse hante aussi leurs deux fils ; Polynice pour Ismène et Étéocle pour Antigone.

L'histoire d'Ajax devrait être reprise par Gide dans la pièce homonyme, mais dont il n'a fini qu'un acte. En fait, Ajax n'y apparaît pas, mais on assiste à un dialogue entre Ulysse et Minerve sur le sort des armes d'Achille. Ulysse ne veut pas les donner à Ajax, parce qu'il considère que cela l'infatuerait trop. Minerve lui conseille d'obéir à sa conscience.

Dans *Philoctète ou le traité des trois morales* on retrouve trois héros mythiques : Ulysse, Philoctète et Néoptolème, le fils d'Achille. C'est pendant la guerre de Troie et les grecs ne parviennent pas à la victoire. Alors, leur prêtre Calchas leur dit qu'ils doivent faire un sacrifice. Ce sacrifice sera accompli par Néoptolème, qui devra voler l'arc de Hercule, qui se trouvait dans la possession de Philoctète. Ulysse apparaît comme un héros rusé ; par contre, Philoctète incarne la morale du sage ; il sait que Néoptolème veut voler son arc et ne fait rien pour l'empêcher.

Proserpine apparaît chez Gide dans la symphonie dramatique homologue. Une première remarque s'impose : une certaine inconstance de Gide dans l'onomastique des personnages, qui trahit un mélange des noms grecs et de ceux latins. Proserpine, appartenant à la mythologie romane, apparaît aussi sous le nom de Corè, qui appartient à la même mythologie, mais c'est la jeune fille avant de devenir la femme de Pluton, mais elle apparaît aussi comme Perséphone, qui est le nom grec de la même déesse. De même, l'époux de Proserpine est Hadès, qui est le dieu grec et nom son équivalent roman qui est Pluton. Le balancement de Proserpine entre le monde terrestre et l'enfer (on sait que Proserpine vivait trois saisons dans l'enfer et une saison sur la terre), est transformé

chez Gide par un passage entre le monde de Pluton de celui terrestre. Ce passage est comme un miroir et se fait par l'intermédiaire du narcisse, la fleur dans le calice de laquelle Proserpine voit tantôt le monde terrestre, tantôt les Enfers. Une autre originalité de Gide se trouve dans la rencontre de Proserpine et Eurydice, qui cherche Orphée et qui apparaît à deux moments de la pièce sans jamais parler.

En exprimant son aversion pour le réalisme, Giraudoux place son œuvre dans l'éclairage du mythe. Trois de ses pièces empruntent la matière mythologique : *Amphytrion* 38, qui reprend l'aventure de Jupiter amoureux de la mortelle Lédèa, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, construite sur l'épisode épique de la Guerre de Troie et, enfin, *Electre*, qui a comme sujet la malédiction tragique des Atrides. Le travail mené par Giraudoux sur le mythe, en métamorphosant l'intrigue en allégorie, conduit à une démythification et à une subversion des mythes classiques, tout cela comme une affirmation de la liberté de l'écrivain par rapport au texte.

Par *Electre*, Giraudoux veut non pas seulement reprendre un sujet antique, mais aussi y introduire des échos de l'histoire contemporaine, notamment le combat entre le pouvoir et les révolutionnaires, la guerre civile, la condition de la femme.

La plus célèbre de ses pièces, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, a comme source l'*Illiade* d'Homère, mais Giraudoux ne reproduit pas fidèlement le mythe ; il concentre son travail sur les personnages, qu'il présente « du point de vue de leur intimité », en gardant « le squelette fixe que leur a donné la tradition »¹. En fait, l'auteur dramatique conserve le nom et la fonction des personnages et quelques épisodes mythiques.

A l'époque de la Seconde Guerre mondiale, Jean-Paul Sartre donne deux pièces de théâtre à sujet mythologique : *les Mouches* et *Les Troyennes*. Avec *Les Mouches*, Sartre renouvelle le mythe classique d'Electre : le cadre de la pièce est l'antique Argos tourmenté par les mouches et soumis à Egisthe, après le meurtre d'Agamemnon. Oreste vient dans cette cité où seule Electre ose se révolter avec le but de chasser Egisthe et Clytemnestre. Oreste, qui ne croit ni au bien ni au mal, est l'actualisation du concept de liberté sartrien, une liberté humaine qui exclut Dieu. Dans *Les Troyennes*, Sartre introduit comme personnage Cassandre. Pour lui, l'homme ne s'abandonne pas à ses passions, il doit tuer les dieux, se délivrer des fatalités et gagner sa liberté. La pièce sartrienne est une méditation sur l'injustice divine et sur les maux causés

¹ *Le Figaro*, le 21 novembre 1935

par la guerre. Dans une tragédie quasi satirique, la liberté d'action des personnages est presque absente, ceux-ci étant captifs de leurs destins.

Le roman du XX^e siècle fait aussi emploi du mythe, d'une manière explicite, comme dans le cas d'André Gide et de Marguerite Yourcenar, ou plutôt implicite, comme chez Michel Butor.

Le *Thésée* gidien est son dernier aboutissement de l'auteur. L'innovation de Gide par rapport au récit de Plutarque est tout d'abord dans l'élimination de certains épisodes, mais surtout dans l'importance qu'il accorde à d'autres. Il s'attarde peu sur les aventures qui marquent la jeunesse du héros, par contre il insiste sur la maturité et sur le syncrétisme accompli par le héros. De plus, l'histoire du Thésée gidien ne nous présente pas la fin du héros, comme chez Plutarque, mais elle s'arrête à la rencontre entre Thésée et Œdipe, donc à l'édification d'Athènes.

Le Thésée d'André Gide représente la mise en œuvre de deux de ses plus chers concepts : celui de héros et celui de bâtard. Thésée-roi est un héros, mais non pas un héros quelconque : il est un élu, donc un être qui, selon Gide, se distingue de la multitude par ses qualités. La conscience de cette différence, de cette supériorité, affectera l'administration que Thésée exercera sur Athènes.

Le Thésée d'André Gide représente aussi les changements advenus dans la vision de Gide sur l'amour. Pour le héros de Gide, l'amour représente, sinon un obstacle, au moins un élément destructif, qui empêche le héros dans ses exploits.

Dans *Qui n'a pas son Minotaure*, Marguerite Yourcenar souligne plutôt la faute morale que celle religieuse commises par Thésée. Son héros est âgé de trente-huit ans au moment où il porte à Minos le tribut. Thésée est las de l'univers familial et manifeste une vague tentation héroïque. Il entre dans le labyrinthe pour substituer l'une des victimes, qui s'était suicidée. C'est aussi une bonne occasion pour tuer le Minotaure.

Bref, le Thésée de Yourcenar est un personnage caricatural, un homme faible, qui ment et continue sans regret cette existence. Voilà pourquoi l'espace du labyrinthe est une sorte de galerie de glaces déformantes, dans lequel un dialogue vrai avec soi-même serait un acte héroïque.

Dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor, on retrouve une représentation mythique du labyrinthe et du Minotaure. Jacques Revel, héros central du roman, manifeste une fascination pour l'image de Thésée égorgeant le Minotaure. De plus, l'histoire d'amour de Thésée séduisant tout d'abord Ariane et ensuite Phèdre, est reprise dans celle de

Jacques Revel, perdant Rose Bailey, sa Phèdre et Ann Bailey, son Ariane.

Les Gommès, d'Alain Robbe-Grillet, constituent une réécriture implicite du mythe d'Œdipe. Le roman débute par une épigraphe empruntée à *Œdipe roi* de Sophocle : *Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi*. Un élément emprunté par Robbe-Grillet est le possible parricide : Wallas, comme Œdipe, tue un inconnu, pour se défendre, mais cet inconnu, Daniel Dupond, est peut-être son père. Ensuite, ses enquêtes conduisent Wallas vers son passé, dans des lieux où il avait dû visiter son père :

*Ce n'est pas une parenté qu'ils cherchaient : c'était un parent qu'il n'a pas pour ainsi dire pas connu. [...] C'était son père. Comment avait-il pu oublier ?*¹ (Robbe-Grillet, Alain, 1989 : 241)

Quant à l'inceste, celui-ci reste au second plan, même si Wallas se sent attiré par une papetière, peut-être sa belle-mère ou sa sœur.

Le mythe Œdipe n'est pas le seul à être exploité dans *Les Gommès*. Il y a également une référence assez explicité au mythe de Méduse, notamment à sa figure, au moment où se dessine sur l'imperméable de Garinati le L de l'accroc, associé au chapeau que porte le tueur :

Quant au chapeau, qui déjà tombait exagérément sur la figure, il forme à présent une immense cloche d'où s'échappe, semblable aux tentacules d'une méduse géante, le tourbillon de rubans entremêlés à quoi s'est réduit, finalement, le reste du costume.

Comme on a pu le voir, la mise en discours du mythe n'obéit pas seulement à une certaine thématique propre à chaque auteur, à une stratégie narrative qui tient aussi de la particularité auctoriale, à un certain code de mentalités et social de l'époque, mais aussi aux exigences de chaque genre littéraire dans lequel le discours mythique s'exprime. Il devient donc évident que la mise en discours poétique, romanesque ou théâtral va comporter des exigences propres à chacun de ces genres. De plus, chaque genre littéraire évolue pendant les époques, ce qui fait que, même à l'intérieur d'un même genre littéraire il y ait des changements formels et thématiques essentiels.

¹ Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommès*, Minuit, Paris, 1989, p. 227.

Bibliographie

- 1979 Abastado, Cl., *Mythes et rituels de l'écriture*, Editions Complexe, Bruxelles,
- 1959 Albèrès, R.-M., *L'Aventure spirituelle au XX-ème siècle*, Albin Michel, Paris,
- Albèrès, R.-M., *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, Paris, 1962
- Albouy, P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Librairie Armand Colin, Paris, 1969
- Albouy, P., *Mythographies*, Corti, Paris, 1976
- Barthes, R., *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957
- Brunel, P., *Mythe et littérature in Langue, discours, société*, Seuil, Paris, 1975
- Brunel, P., *Mythocritique. Théorie et parcours*, P.U.F., Paris 1992
- Brunel, P. coordonnateur, *Mythes et littérature*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1994
- 1986 Calame, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, Paris,
- Camus, Albert, *Oeuvres complètes*, Pléiade, Paris, 1985
- Chauvin, D., Siganos, A., Walter, Ph., *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Editions Imago, Paris, 2005
- Chevrel, Y., Dumoulié, C., coordonnateurs, *Le mythe en littérature*, P.U.F., Paris, 2000
- Claudé, Paul, *Théâtre*, tome I, NRF Gallimard, Paris, 1956
- Cocteau, Jean, *La Machine infernale*, Grasset, Paris, 1992
- Durand, G., *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992
- Durand, G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris, 1992.
- Durand, G., *Introduction à la mythologie, mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996
- Eliade, M., Aspects du mythe, Gallimard, Paris, 1963*
- Eliade, M., *Istoria credintelor si ideilor religioase*, Editura Stiintifica, Bucuresti, 1991
- Eliade, M., Sacrul și profanul, Humanitas, Bucuresti, 1992*
- Eliade, M., *Imagini și simboluri*, Humanitas, Bucuresti, 1994
- Eliade, M., *Tratat de istorie a religiilor*, Humanitas, Bucuresti, 1995
- Eliade, M., *Mituri, vise și mistere*, Editura Univers Enciclopedic, Bucuresti,
- 1998
- Girard, R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset, Paris,
- 1978
- Huet-Brichard, M.-C., *Littérature et mythe*, Hachette, Paris, 2001
- Jung, C.-G., Kerényi, Ch., *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris, 1968
- Lévi-Strauss, Cl., *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958
- Lévi-Strauss, Cl., *Du mythe au roman, L'origine des manières de table*, Plon, Paris, 1968
- Lévi-Strauss, Cl., *L'Homme nu*, Plon, Paris, 1971
- Lévi-Strauss, Cl., *Mythe et oubli*, in *Langue, discours, société*, Seuil, Paris,
- 1975
- Mortier, D., *Mythe littéraire et esthétique de la réception in Langue, discours, société*, Seuil, Paris, 1975

- Ries, J., *Le mythe, son langage et son message* in *Langue, discours, société*, Seuil, Paris, 1975
- Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommages*, Minuit, Paris, 1989
- Sellier, Ph., *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?* in *Littérature*, numéro 55
- Siganos, A., *Le Minotaure et son mythe*, PUF, Paris, 1993
- Weinrich, H., *Structures narratives du mythe*, in *Poétique*, numéro 1, 1970
- Wunenburger, J.-J., *Mytho-phorie: formes et transformations du mythe*, in *Religiologiques*, numéro 10, octobre 1994
- Wunenburger, J.-J. coordonnateur, *Le mythe de l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1999