



Le mythe de Thésée et *Le discours du grand sommeil* de Jean Cocteau : une lecture mythocritique de l'œuvre

Montserrat Morales Peco

Universidad de Castilla-La Mancha  <https://dx.doi.org/10.5209/thel.97733>

Recibido: 03/09/2024 • Aceptado: 14/07/2025

FR Résumé: L'intérêt de Cocteau pour les mythes est bien connu. Outre Orphée et Œdipe, qui ont hanté son écriture tout au long de sa carrière, dans tous les domaines artistiques –poésie, théâtre, cinéma, dessin–, le mythe de Thésée apparaît aussi sous sa plume assez souvent pour représenter la dure épreuve de l'acte créateur qui se déroule à mi-chemin entre le monde ordinaire et un au-delà mystérieux (le labyrinthe), où le poète peut rencontrer la mort, ou bien entre la conscience et les abîmes dédaliques intérieurs. Mais dans *Le discours du grand sommeil*, recueil de poèmes inspirés par la Grande Guerre et son passage sur le front belge, le mythe émerge, plus ou moins implicitement, pour exprimer non seulement l'amertume du poète et sa dénonciation du conflit, mais aussi son regard compatissant sur le sacrifice injuste et cruel de tant de soldats morts.

Mots clés : mythe ; poésie ; guerre ; mythocritique ; flexibilité.

ES El mito de Teseo y *Le discours du grand sommeil* de Jean Cocteau: una lectura mitocrítica de la obra

Resumen: El interés de Cocteau por los mitos es bien conocido. Además de Orfeo y Edipo, por los que muestra cierta fijación su escritura a lo largo de toda su carrera, en todos los ámbitos artísticos –poesía, teatro, cine, dibujo–, el mito de Teseo suele aparecer también en su obra para representar la dura prueba del acto creador que se desarrolla a medio camino entre el mundo ordinario y un más allá misterioso (el laberinto), donde el poeta puede encontrarse con la muerte, o bien entre la conciencia y los abismos dedálicos interiores. Pero en *Le discours du grand sommeil*, conjunto de poemas inspirados en la Gran Guerra y en su estancia en el frente belga, el mito emerge, de forma más o menos implícita, para expresar no sólo la amargura del poeta y su denuncia del conflicto, sino también su visión compasiva del sacrificio de tantos soldados muertos.

Palabras clave: mito; poesía; guerra; mitocrítica; flexibilidad.

ENG The myth of Theseus and Jean Cocteau's *Le discours du grand sommeil*: a mythocritical reading of the book of poems

Abstract: Cocteau's interest in myths is well known. In addition to Orpheus and Oedipus, which have haunted his writing throughout his career, in all artistic fields –poetry, theatre, film, drawing– the myth of Theseus often appears in his work to represent the ordeal of the creative act that takes place halfway between the ordinary world and a mysterious beyond (the labyrinth), where the poet may meet death, or between consciousness and the inner dedalic abysses. But in *Le discours du grand sommeil*, a collection of poems inspired by the Great War and his time on the Belgian front, myth emerges more or less implicitly to express not only the poet's bitterness and his denunciation of the conflict, but also his compassionate view of the unjust and cruel sacrifice of so many dead soldiers.

Key words: Myth ; poetry ; war ; mythocriticism ; flexibility.

Sommaire : 0. Introduction . 1. Le mythe fondateur et les premiers textes écrits . 2. Le labyrinthe . 3. Thésée et la traversée du labyrinthe . 4. Le Minotaure . 5. Le tribut . 6. Le fil d'Ariane . 7. Conclusion .

Cómo citar: Morales Peco, Montserrat. (2025). « Le mythe de Thésée et *Le discours du grand sommeil* de Jean Cocteau : une lecture mythocritique de l'œuvre ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 40(2), 429-442. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.97733>

O. Introduction

Jean Cocteau n'échappa pas à l'engouement que la littérature éprouva pour la guerre notamment entre 1919 et la fin des années 30'. Il écrivit tout d'abord, des poèmes patriotiques et anti-germanistes pour *Le mot*, un journal qu'il fonda en 1915 avec son ami Paul Iribé, dans lequel s'expriment un nationalisme conventionnel, sa haine envers l'impérialisme allemand, son exaltation de la valeur des soldats français, des généraux et des commandants, son admiration pour l'armée britannique et sa pitié pour le peuple belge. À ces poèmes suivirent *Le Cap de Bonne-Espérance* (1919), inspiré de la bataille de Coulommiers et du bombardement de Reims, et *Le discours du grand sommeil* (1924), nourri des souvenirs de son séjour au front belge dans la ville de Nieuport, entre décembre 1915 et juillet 1916, qui offrent, en revanche, le vrai visage atroce du conflit mondial et nous livrent la voix amère et désenchantée du mépris de la guerre. Et enfin un roman, *Thomas l'imposteur* (1923) qui présente une transfiguration des atrocités de la guerre par le philtre de la magie de la rêverie pour répondre peut-être à une cure du trauma, à un besoin d'exorciser tant de mal.

Avec la commémoration du centenaire de la Première Guerre Mondiale les travaux sur l'écriture poétique et romanesque de Cocteau inspirée du conflit ont été assez nombreux². Cependant, malgré l'intérêt généralisé pour la littérature de guerre de cet écrivain, qui répond au désir de commémorer le centenaire du conflit historique, les éléments mythiques qui ont toujours attiré l'attention de l'auteur et que contient, à notre avis, *Le discours du grand sommeil* n'ont pas encore été étudiés. Il est vrai que la voix poétique du recueil ne mentionne pas explicitement le nom de Thésée ni celui du Minotaure. Mais elle fait certaines allusions à des mythes du cycle mythique crétois, comme le labyrinthe, le bovidé que l'homme doit affronter, le cannibalisme ou le fil d'Ariane, qui fonctionnent dans le texte à la manière de métaphores permettant de représenter respectivement le décor de guerre, la menace de la mort qui pèse sur l'homme et la douloureuse séparation ou perte du combattant bien-aimé. Les poèmes de l'œuvre construisent ainsi une présence mythique dans l'absence, nous donnant des indices sur une réécriture implicite du mythe de Thésée dans le labyrinthe. Et c'est à partir de ces références que le mythe irradie dans le texte poétique et y devient signifiant, même si son émergence n'est pas tout à fait claire.

D'ailleurs, ce mythe rayonne dans d'autres œuvres de l'auteur. Et ce pouvoir d'*irradiation*³ montre qu'il a acquis dans sa production artistique une dimension obsessionnelle, qu'il convient de souligner, malgré la prééminence que le poète lui-même accorde à d'autres mythes comme Œdipe ou Orphée. Cette fascination pour un mythe qui place l'homme devant la bête a peut-être été nourrie par son goût précoce pour la tauro-machie et la fréquentation de son ami Picasso, dont les pinxéaux ont également été séduits par la figure du Minotaure.

D'après André Siganos (1993 : 124), son roman graphique *Le Potomak* (1919) contient la première allusion au mythe. Certes, comme nous l'avons observé, un chapitre intitulé « Ariane » montre l'écrivain du *Potomak* dialoguant avec son amie Argémone⁴ sur l'acte créateur du roman, qu'il place entre l'ici (représenté par Ariane et son fil) et l'au-delà ou les profondeurs de son âme (représenté par le labyrinthe et le Minotaure qui l'habite). Il l'explicite à la fin du chapitre :

Argémone, il est un mythe que j'aime : Thésée au labyrinthe.

Il se promène avec le Minotaure. Le Minotaure lui démontre les avantages de son appartement. Un joli monstre, ajoute ce prince original, doit vous attendre à l'entrée du vôtre : vous avez un fil sur vous. (Cocteau, 2006 : 191)

Ce chapitre est suivi par un autre où l'écrivain confie à son ami Persicaire qu'il venait de faire un rêve dans lequel il a pu contempler la mort. Dans cette nouvelle reformulation, en descendant au labyrinthe, le poète, nouveau Thésée, quitte le monde ordinaire, celui que nous montre la conscience, pour entrer dans les profondeurs intérieures (le labyrinthe). Là, il erre dans les sombres galeries dédaliques de son moi profond qui sont, enfin, dans ce roman, la porte ouverte aux arcanes de la mort. Mais le fil le maintient toujours en contact avec le monde d'ici, avec la vie, et avec la conscience. C'est ainsi que le récit mythique fonctionne comme une allégorie de l'acte créateur du roman, qui, pour Cocteau, est à cheval entre les deux.

¹ En effet, d'après Micheline Kessler-Claudet (2005 : 5), à cette période, fut écrite la plupart de la littérature de guerre, notamment romanesque, née en Europe et aux États-Unis.

² En fait, *Le discours du grand sommeil* a déjà été l'objet d'étude de plusieurs travaux écrits pour commémorer le centenaire de la I Guerre Mondiale. Citons, par exemple, à titre informatif, le livre d'Olivier Parenteau *Quatre poètes dans la Grande Guerre : Apollinaire, Cocteau, Drieu la Rochelle, Éluard* (2014), celui de Laurence Campa, *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique* (2010) ou le chapitre de Serge Linarès, « D'une langue morte : la poésie à l'épreuve du feu » paru dans l'œuvre collective *Cocteau d'une guerre à l'autre* (2019). Et parmi les livres consacrés à son roman, *Thomas l'imposteur*, nous pouvons citer ceux de Nicolas Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre* (2006), Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939* (2000) ou Micheline Kessler-Claudet, *La guerre de quatorze dans le roman occidental* (2005).

³ Concept forgé par P. Brunel (1992 : 81-86) et troisième étape (après l'émergence et la flexibilité) dans la méthode qu'il propose pour étudier la réécriture des mythes dans la littérature.

⁴ Ce méta-roman rappelle *Paludes* d'André Gide.

Bien plus tard, juste un an avant sa mort, le même mythe revient sous sa plume dans *Requiem*, de telle sorte que l'on peut dire qu'il encadre le début et la fin de sa création littéraire. Avec Siganos (1993 : 124), nous affirmons que, comme dans *Le Potomak*, le récit mythique est associé à un « passage », « à la découverte de la ténèbre finale », de nature prémonitoire. Le fil d'Ariane est le fil qui attache le poète à la vie. Cependant, selon Siganos, il représente également le fil de l'inspiration, avec Ariane se transformant en muse. La voix poétique craint la perte de ce fil qui le maintiendra enfermé dans le labyrinthe sans échappatoire, en attendant ce monstre, ambassadeur de la mort. La rupture du fil d'Ariane est finalement la rupture avec l'autre, le lecteur, qui n'entendra plus la voix du poète perdu dans le labyrinthe. C'est aussi la pulsion de l'acte créateur qui le quittera. C'est enfin la disparition du poète à jamais englouti par l'au-delà.

Cependant, le mythe irradie différemment dans l'œuvre inspirée de la guerre, comme dans *Le Cap de Bonne-Espérance*, écrit à la même époque que l'essentiel des poèmes de *Le discours du grand sommeil*⁵, entre 1916 et 1918⁶. Certes, il y a une allusion explicite au Minotaure, comme représentation du cannibalisme de la guerre et, par extension, de la mort de tant de soldats qu'il dénonce : « On racontera le jour terrible/Où le Minotaure n'ayant plus faim/Ils le gavèrent » (Cocteau, 1999 : 42). C'est sous cette nouvelle réécriture que cette figure mythique sera reformulée dans le recueil de poèmes qui fait actuellement l'objet de notre étude.

1. Le mythe fondateur et les premiers textes écrits

Le mythe de Thésée est un exemple de mythe littérisé.

Comme le soulignent Siganos et Sellier, cette forme de mythe trouve son origine dans un récit archaïque de tradition orale, à caractère ethnoreligieux (Sellier, 1984 : 113-114) et métaphysique, créé par une conscience collective primitive qui entretient des relations magico-religieuses avec le monde réel (Siganos, 1993 : 27). Cette histoire primitive « passe à l'état de littérature, ou plus exactement [...] de littérature écrite » (2005 : 93), c'est-à-dire qu'elle se littérise. L'entrée dans le champ littéraire marque le début d'un périple temporel au cours duquel elle se transforme et acquiert de nouvelles significations à la lumière du regard littéraire de différents écrivains. Cependant elle doit également démontrer une capacité de résistance, en alternant la répétition avec le renouvellement (Wunenburger, 2005 : 72 et Brunel, 1992 : 79). En effet, sans un noyau mythique minimal, elle ne serait pas reconnaissable. En d'autres termes, dans les réappropriations ultérieures du mythe, ses composantes essentielles sont généralement conservées, mais elles peuvent être ouvertes à de nouvelles significations et orientations. Par ailleurs, certains éléments constitutifs non essentiels peuvent être perdus tandis que d'autres éléments nouveaux peuvent être incorporés (Herrero, 2006: 71). Cette propension à la réécriture est, selon la perspective pragmatique et herméneutique de Wunenburger, une caractéristique essentielle du mythe : « Une histoire est mythique moins d'abord par le contenu sémiotique ou symbolique qui la définit et la singularise qu'en raison de sa répétition et donc de sa réception par des agents » (2005 : 72).

Ce qui maintient un mythe en vie, c'est précisément cette capacité à continuer de communiquer une vérité et des valeurs secrètes à ceux qui le reconnaissent et le transmettent (Wunenburger, 2005 : 72).

En outre, il est possible de déduire de ces observations que le mythe opère, en définitive, comme un intertexte ou un hypotexte. C'est un texte à partir duquel sont créés d'autres textes qui entretiennent avec lui une relation hypertextuelle (Chauvin, 2005 : 175-177).

Dans le cas du mythe littérisé, l'inaccessibilité du récit mythique ancestral nous conduit à considérer comme intertexte (ou hypotexte) le ou les premiers textes écrits. Ces textes, qui forment ce que Siganos a désigné comme le texte fondateur, présentent déjà les mythes principaux du mythe.

Nous patirons l'opinion de Siganos (1993 : 25 et 2005 : 91) selon laquelle ce récit fondateur ne saurait être négligé, car il renferme les composantes fondamentales du mythe. Cette approche nous permettra de le saisir dans sa dimension diachronique et d'évaluer sa réécriture ultérieure, de mesurer son pouvoir de résistance et de plasticité en fonction de la vision littéraire de l'auteur.

Les premiers textes qui racontent les aventures de Thésée, du Minotaure et d'Ariane, sont assez anciens. Le mythe est déjà présent dans *L'Iliade* (chant XIII) d'Homère, dans une scholie au chant XI de *L'Odyssée* écrite par Phérécyde (Matricón-Thomas, 2014 : 182), dans une pièce d'Euripide, *Les Crétois* dont on ne conserve que cinq fragments, dans *L'éloge d'Hélène* (X, 25-28) d'Isocrate, et dans *Hymne en l'honneur de Délos* (VI, 517) de Callimaque. Cependant ces textes ne contiennent que de très faibles allusions au mythe, comme l'a souligné André Siganos (1993 : 51). Et ce n'est qu'au II^e siècle avant J.-C. que le récit le plus complet est apparu dans *La bibliothèque* (III, 1, 3 et III, 15, 7-8) et *l'Épitomé* (I, 7-14) d'Apollodore, repris postérieurement par Diodore de Sicile dans sa *Bibliothèque historique* (IV, 77), Hygin dans ses *Fables* (40-43), Virgile dans le chant VI de *L'Énéide* (VI, 21-41), Ovide dans *Héroïdes* (Épître X), *L'Art d'aimer* (II, 26-54) et *Les métamorphoses* (VIII, 152-182), Plutarque dans *Les vies des hommes illustres* (I, 14-18), Pausanias dans *Description de la Grèce* (I, 24, 1-2 ; I, 27, 9-10 ; II, 31, 1), Lucien dans *Histoire véritable* (II, 44), Catulle dans *Poésies* (LXIV) et Isidore de Séville dans *Étymologies* (XV, 36).

Apollodore raconte comment Minos a obtenu le trône de Crète. Pour prouver au peuple qu'il avait le soutien des dieux, il a supplié Poséidon de faire sortir un taureau de la mer en lui promettant de le sacrifier immédiatement. Et le dieu de la mer lui a envoyé un très beau taureau : Minos était alors devenu roi, mais il a gardé ce taureau et en a sacrifié un autre. Pour se venger, Poséidon a précipité Pasiphaé, l'épouse de Minos, dans

⁵ Ces deux recueils n'ont pas été l'objet d'étude de Siganos.

⁶ Cependant, *Le cap de Bonne-Espérance* a paru avant, en 1919, tandis que *Le discours du grand sommeil* a été publié pour la première fois en 1921.

une folle passion pour le bel animal. Dédale a aidé la reine à s'unir au taureau en construisant une vache en bois à l'intérieur de laquelle elle s'est caché. Le fruit de cette monstrueuse union fut un être hybride d'homme et de bête, « il avait la tête d'un taureau et le corps d'un homme ». Minos, suivant les conseils des oracles, a enfermé le monstre dans le labyrinthe que Dédale avait construit, où, avec « son grouillement de méandres, il était impossible de trouver l'issue » (*La bibliothèque* III, 1, 3). Une épidémie de peste a ravagé Athènes suite au meurtre d'Androgée, l'un des fils de Minos. Pour s'en libérer, les Athéniens, après avoir consulté l'oracle, ont dû envoyer chaque année quatorze jeunes gens à Minos comme pâture pour le Minotaure (*La bibliothèque*, III, 15, 8). Thésée a fait enfin partie de ce tribut (c'était la troisième fois) (*Épitomé*, I, 7), espérant vaincre le monstre et délivrer son peuple de ce terrible sacrifice. À son arrivée en Crète, Ariane, fille de Minos, est tombée amoureuse de Thésée et lui a donné le célèbre fil qui lui permettrait de retrouver la sortie, après avoir tué le monstre (*Épitomé*, I, 8-9).

Ce bref aperçu du mythe sert à présenter les mythes qui ont structuré le récit à ses origines et à guider notre étude mythocritique. Il convient de noter que tous les éléments mythiques ne sont pas présents dans l'œuvre qui fait l'objet de notre analyse. Nous pensons que celle-ci gravite autour de ces cinq mythes principaux : le labyrinthe ; l'entrée de Thésée dans le labyrinthe et sa rencontre avec le monstre ; le Minotaure ; le tribut des jeunes Athéniens que la polis doit remettre à Minos ; et le fil d'Ariane amoureuse.

À cet égard, nous voudrions faire une brève incise pour souligner que, dans cette sélection, nous avons tenu compte de la définition de mytheme de J.-M. Losada Goya et de Gilbert Durand. D'après celui-ci le mytheme est une sorte d'« atome » de discours « mythiquement significatif », « de nature structurale [...] et son contenu peut être indifféremment un "motif", un "thème", un "décor mythique", un "emblème", une "situation dramatique" » (Durand, 1979 : 310). J.-M. Losada Goya, quant à lui, ajoute une nouvelle idée, celle de la dimension transcendante, surnaturelle et sacrée, qui nous semble intéressante et qui permet de différencier le mytheme du thème, cher à la thématologie. Pour lui, le mytheme est « la unidad temática y mitológica mínima cuya indispensable dimensión trascendente o sobrenatural lo capacita para interactuar con otros mitemas en la formación de un mito » (Losada Goya, 2022: 536)⁷.

Après avoir déterminé le schéma mythique essentiel du mythe de Thésée, nous pouvons évaluer la manière dont les mythes sont présents dans l'œuvre et comment l'écrivain les a reformulés, c'est-à-dire leur *émergence* et leur *flexibilité* (Brunel, 1992 : 72-81).

2. Le labyrinthe

Dans les poèmes analysés dans le présent article, le labyrinthe apparaît à plusieurs reprises comme une image métaphorique de l'espace de la guerre, notamment des tranchées. En effet, l'objectif du poète n'est pas de décrire l'épopée des grands combattants luttant pour leur patrie ou leurs exploits extraordinaires, mais plutôt de mettre en lumière la vie du soldat en dehors du champ de bataille, qui passe son temps re-tranché, dans l'attente du combat ou de la mort. Mais l'assimilation métaphorique du labyrinthe à l'espace de la guerre dépasse, à notre avis, la simple figure de style et fonctionne comme un indice de l'*émergence* d'un élément mythique appartenant au mythe de Thésée, car il acquiert enfin dans le texte cette dimension transcendante que nous allons tenter de démontrer par la suite. En effet, comme nous allons le voir, il représente l'espace de l'attente inéluctable de la mort et le seuil d'un au-delà.

Dans les textes fondateurs, le labyrinthe est présenté comme un lieu d'enfermement⁸, souterrain et obscur, d'après quelques versions⁹, mais aussi comme un espace d'errance et d'erreur, car ceux qui y pénètrent sont condamnés à traîner jusqu'à leur mort, désorientés par l'enchevêtrement infini de ses galeries¹⁰. Dans le labyrinthe, l'homme est pris au piège, tout ce qu'il sait c'est qu'il y trouvera la mort inéluctable, le sacrifice auquel il est destiné. Il entre dans un enclos qui ne mène nulle part sauf à la rencontre fatale avec le monstre qui l'engloutira, car c'est la seule chose que l'on puisse y trouver, mais il ne sait ni quand ni où il le trouvera¹¹. Les

⁷ Par exemple, l'un des événements extraordinaires, relevant de l'ordre transcendant, surnaturel et sacré, peut être, dans le cas de Thésée, l'imposition des dieux, consultés à travers l'oracle, déterminant que les Athéniens devront obéir à la volonté de Minos pour se sauver de la peste. Cette décision divine est l'élément déclencheur, d'une part, du sacrifice des jeunes Athéniens, de leur emprisonnement dans le labyrinthe pour être finalement avalés par le Minotaure et, d'autre part, de la décision prise par Thésée, d'après certaines versions, de les libérer de ce triste destin en les accompagnant lui-même dans leur parcours du labyrinthe pour essayer de tuer le monstre.

⁸ Tout d'abord il s'agit de la prison conçue par l'architecte Dédale pour enfermer le monstre (*Fables* d'Hygin, 40 ; *Bibliothèque* d'Apollodore, III, 15, 8, *Les métamorphoses*, VIII, 169-182, *Les vies des hommes illustres* de Plutarque, XIV, 16). En fait, il a été affecté à ce but par décret divin, comme le suggère Apollodore : « Minos, suivant les conseils de certains oracles, le tint reclus dans le labyrinthe » (*Bibliothèque*, III, 1, 3). Ou, en revanche, pour cacher quelque chose de honteux aux yeux du roi de Crète, comme le raconte Ovide : « Minos veut dérober au monde la honte de son hymen : il enferme le Minotaure dans l'enceinte profonde » (*Les métamorphoses* VIII, 152-168). Il est aussi le théâtre de l'incarcération du groupe de jeunes gens destinés à être la nourriture du monstre (*Bibliothèque* d'Apollodore, III, 11, 1 et III, 15, 8). Avant d'être avalés par la terrible bête ils sont avalés par le labyrinthe même.

⁹ Dans *Les Héroïdes* et *Les métamorphoses* d'Ovide le labyrinthe est un « palais souterrain » ou « enceinte profonde », de « détours obscurs ». Ainsi le conçoit aussi Isidore de Séville : « on y descend par plus de cent marches ; à l'intérieur [...] des passages innombrables conduisant dans les ténèbres [...] » (*Étymologies*, XV).

¹⁰ Ses « couloirs sinueux » induisent en erreur (Apollodore, *Bibliothèque*, III, 1, 4 et III, 15, 8 ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 77), car il est construit « pour tromper qui y entre » (Isidore de Séville, *Étymologies* XV), il est rempli de « pièges » (Virgile, *Énéide*, VI, 21 sq.), « l'œil s'[y] égare » (Ovide, *Les métamorphoses*, VIII, 152-168) et les pas s'y rendent « aveugles » (Virgile, *Énéide*, VI, 21 sq.).

¹¹ « Quant au sort des enfants déportés en Crète, la version la plus tragique ajoute qu'ils étaient ou dévorés par le Minotaure dans le labyrinthe ou condamnés à errer jusqu'à leur mort dans ce lieu, d'où ils ne pouvaient sortir » (Plutarque, *Les vies des hommes illustres*, 14).

galeries et les passages s'embrouillent, l'étourdissent et l'aveuglent pour qu'il n'échappe pas à un tel destin. Tel est l'effet du labyrinthe sur l'homme : il le plonge dans une atmosphère de confusion qui doit l'inquiéter, voire l'angoisser, dans l'attente de la mort.

Dans *Le discours du grand sommeil*, outre l'aspect dédalique (Cocteau, 1999 : 405, 408, 438) et souterrain (Cocteau, 1999 : 404, 422, 426, 430) qui caractérise ce type de constructions défensives et que la voix poétique souligne à plusieurs reprises, les tranchées présentent d'autres particularités qui les rapprochent du labyrinthe mythique, notamment dans leur dimension transcendante.

En recourant à la syllepse ou à la métaphore, les tranchées sont présentées aussi comme une traînée tortueuse d'entrailles animales –le « système de boyaux¹² » (Cocteau, 1999 : 431)– ou comme une panse, « entre les côtes de la baleine rouge » (Cocteau, 1999 : 428), qui n'est pas sans rappeler, par syncrétisme mythique, le mythe biblique de Jonas. Au moyen de ces procédés stylistiques, les galeries souterraines sont associées à l'image du ventre qui avale, à la manière du Minotaure qui habite le labyrinthe.

Initialement conçues pour la sécurité du soldat, les tranchées sont ainsi ressenties, par le biais de l'émergence de ce mytheme, comme une menace thanatique pour l'homme de guerre.

Le poète ne nous les décrit pas exactement comme une prison, ce qui marque une certaine distance par rapport aux récits fondateurs. Mais les soldats y vivent traqués par le « bocage » de l'artillerie et des obus (Cocteau, 1999 : 423), immobilisés et cernés par la « machine infernale » meurtrière.

Selon certains récits fondateurs, la mort se trouve « dans la partie la plus reculée du labyrinthe » (Apollodore, *Épitome*, I, 9), « au fond » (Phérécyde, *Scholie à l'Odyssée*, XI, 322), au centre même de l'enceinte, là où vit le Minotaure. Cet élément mythique réapparaît aussi dans cette œuvre. L'espace de guerre représenté dans le poème « Tour du secteur calme » relie les lignes de tranchées françaises et allemandes, qui s'affrontent et sont séparées par une étroite bande de terre, une sorte de *no man's land*, que le poète définit comme « le boulevard où on meurt/le sol qui tue/si on y marche » (Cocteau : 1999, 437). À partir de ces indications, le lecteur peut imaginer le front comme une architecture de galeries au milieu desquelles, entre les tranchées françaises et allemandes, le soldat trouve la mort.

Dans les tranchées, tout est aussi embrouillé que dans le labyrinthe pour confondre la pensée et la perception de ceux qui y entrent. Le labyrinthe piège et paralyse l'homme physiquement et mentalement, car non seulement il entrave son mouvement, mais effusque également son esprit.

L'homme de guerre est représenté sous l'empire des tranchées, même celui qui a pu s'en éloigner et « rentre[r] parmi les siens » en permission (Cocteau, 1999 : 405). Pour refléter leur aspect inquiétant, le poète les associe à la « montagne creuse où va Tannhäuser ». L'intertexte, sous le mode de l'allusion (Genette, 1982 : 13), tiré du folklore allemand et de l'opéra de Wagner (1845), rappelle au lecteur le pouvoir fatal et magique que la montagne maudite, le Venusberg, exerce sur le héros pour le rendre esclave de la volupté et le détourner de la chaste Élisabeth. Par le biais de cette co-présence textuelle, la voix poétique réussit à transfigurer les tranchées en un au-delà mystérieux, indicible et secret qui attrape inexplicablement le soldat. Les voies sinueuses du labyrinthe exercent sur lui une force hypnotique, comme la spirale ou les cercles en mouvement. Elles l'emprisonnent dans leur filet et le ramènent à un état de paralysie :

Son regard remplit sa femme de détresse.
Il assoit son corps
Qui fume la pipe ;
Mais la pensée,
Prise aux détours du labyrinthe,
Reste lointaine.

Il interroge peu, il raconte peu,
Il tape sur ses cuisses,
Il dit : « J'ai juste le temps de reprendre mon train »
Et se lève pour rejoindre la chose, que l'épouse
Redoute plus que la montagne
Creuse où va Tannhäuser. (Cocteau, 1999 : 405)

Le poète reformule dans ces vers le mytheme du labyrinthe pour lui donner une nouvelle orientation et pour métaphoriser l'automatisme ou l'inconscience du soldat et le non-sens de sa mobilisation. Pour lui, la réponse de l'homme à l'appel de la guerre est inexplicable et dépourvue de toute motivation, y compris idéologique. Les soldats semblent enfin être fatalement manipulés. Ils sont simplement les captifs du conflit, comme les prisonniers du labyrinthe dans le récit mythique. La force aveuglante et trompeuse de l'architecture embrouillée de la demeure construite par Dédale désigne ici le pouvoir pernicieux des marionnettistes (dirigeants ou doctrinaires) de la guerre sur le pauvre soldat. De cette nouvelle réécriture du mythe se dégage, sans doute, un refus de tout discours patriotique ou idéologique qui légitime la guerre, car rien aux yeux du poète qui écrit *Le discours du grand sommeil* ne peut justifier un massacre à l'échelle mondiale.

La demeure du Minotaure n'expose pas seulement l'homme au danger, elle l'expose aussi, comme l'a souligné Mircea Eliade dans son analyse du mytheme et de ses rapports avec les rites religieux et initiatiques, à une situation de « difficulté » (1994 : 153). Cette complexité découle indéniablement de la confusion engendrée par l'enchevêtrement de ses galeries et corridors. Le labyrinthe est un espace fallacieux, qui condamne l'homme à l'égarement et à l'erreur.

¹² « Boyau » désigne un passage étroit mais aussi les viscères.

Les tranchées, nouvelle reformulation du labyrinthe, créent un environnement dans lequel l'homme de guerre se sent désorienté. Mais elles ne se caractérisent pas seulement par une embrouille architecturale qui aveugle le soldat, comme nous venons de le voir. Elles présentent d'autres éléments nouveaux qui placent également l'homme face à cette difficulté et à cette confusion qu'Eliade attribue au labyrinthe, et qui accentuent donc la sensation d'égarement. Ces variantes, qui reflètent la *flexibilité* du mytheme, permettent de l'adapter au nouveau contexte historique et à la perception de la guerre par le poète.

L'espace dédalique est imprégné d'un riche mélange culturel et ethnique. Les tranchées que le poète habite mais aussi parcourt, sont peuplées de soldats français¹³, et notamment de « zouaves » (Cocteau, 1999 : 416), de « goudiers » (Cocteau, 1999 : 433), d'« Arabes bleus » (Cocteau, 1999 : 438), d'une sorte d'« Alger vide » (Cocteau, 1999 : 438). Il recrée ainsi une véritable mosaïque de nationalités et de cultures dans sa peinture intime de la zone de guerre. L'écriture poétique témoigne du respect pour cette altérité culturelle et ces origines identitaires si différentes, en recréant une tour de Babel qui n'incommode pas le poète, où, au contraire, il trouve sa place et se sent à l'aise. Mais, cette altérité en pleine guerre l'inquiète, car l'étranger (les peuples des colonies) a été arraché à sa terre natale et livré dans un milieu auquel il n'est pas habitué. Ce dépaysement ne réside pas uniquement dans les différences de climat et de croyances. Il est également causé par le fait que le soldat allochtone se retrouve au cœur d'une guerre inexplicable avec un armement qui devait être pour lui hors du commun. Dans ce monde l'homme des colonies est dénaturé. Il y est doublement déconcerté à cause de la conflagration et de cette dénaturalisation. La guerre ainsi perçue sème la confusion, comme le labyrinthe.

En outre, la perception du décor de guerre peut parfois être équivoque. Les tranchées et les alentours s'offrent à la vue sous des apparences différentes suivant les changements de position : sous un paysage de beauté féminine se dérobe un monde rempli d'hommes et d'artillerie (Cocteau, 1999 : 409), le même Yser est aussi bien un fleuve que la mer¹⁴ (Cocteau, 1999 : 409-410). Cela contribue à semer la confusion dans un monde où la marche de l'homme de guerre est incertaine, où il est dupé pour être tué.

Et enfin le sommeil y intervient pour brouiller encore plus les pistes. Les tranchées sont décrites de préférence la nuit. Ici, le soldat dort par exténuation, malgré l'inconfort et l'assaut des obus. Et à l'exception près des quelques gestes quotidiens teintés d'une grande dose d'ennui et d'attente, tels que la surveillance et la relève, les jeux de cartes ou l'entretien du fusil, il y apparaît, sous le regard du poète, essentiellement comme un dormeur, tombant dans un sommeil profond à cause de l'épuisement : « du rêve/plein la bouche ils étouffent » (Cocteau, 1999 : 422), « Ils dorment tous [...] /Ils se sont tous remplis comme un bateau fait l'eau. /Et soudain, flotte à la dérive » (Cocteau, 1999 : 423 et 435). La voix poétique dépeint cet état fiévreux de somnolence, qui procure à l'homme de guerre une sorte de non-vie. Le poète ressent comment la tranchée se vide, malgré l'amoncellement de corps, et se retrouve seul. Nous y trouvons l'une des symbolologies du sommeil qui donne le titre aux poèmes¹⁵.

Le sommeil, l'un des grands thèmes de l'œuvre coctalienne, inonde les tranchées d'une sorte de pseudo-mort, mais aussi d'une perte des repères spatio-temporels et d'une confusion entre la vie et la mort, attisée, dans le cas du poète, par la torpeur de la maladie : « Je peux te parler ce matin, parce que tu somnoles, que tu es malade, que tu as la fièvre » (Cocteau, 1999 : 444), lui dit le revenant de « Visite ». Il permet de dépasser les limites du monde visible, de marcher sur « un sable mouvant » (Cocteau, 1999 : 446) et de transiter entre l'ici et l'au-delà, en donnant accès aux mystères de l'après-vie.

Les tranchées sont peuplées non seulement par le sommeil mais aussi par la léthargie de la conscience. La vie quotidienne du combattant se déroule dans la répétition de gestes machinaux qu'il fait sans réfléchir, comme un somnambule, victime d'une atrophie de l'esprit : « Sa main fait des cigarettes, /graisse le fusil, remue/pour bien des choses/comme Marthe, /pendant que ne bouge pas/sa tête : Marie » (Cocteau, 1999 : 406).

En somme, comme nous venons de le voir, dans le recueil de Cocteau, les tranchées, et l'espace de guerre en général, s'apparentent au labyrinthe crétois, qui est d'ailleurs cité plusieurs fois dans le texte comme métaphore (Cocteau, 1999 : 405, 439), où l'on peut voir un clin d'œil à l'émergence du mytheme. Mais outre son architecture similaire, tortueuse et souterraine, ce mytheme s'enrichit ici de nouvelles nuances. Le soldat y reste immobilisé, fatalement et inexplicablement attrapé, condamné à la mort qu'il attend, plongé dans l'ennui et le désespoir. Ce monde marqué par la confusion, par l'enchevêtrement ethnique, humain et matériel, ainsi que par les pièges perceptifs, devient déconcertant. Et enfin, sous le regard du poète, cet espace se remplit de dormeurs, qui attirent son intérêt et le transfigurent en un espace de passage, entre la vie et la mort, où les frontières entre l'ici et l'ailleurs s'entremêlent, dans cette nouvelle recreation du labyrinthe mythique. L'écriture poétique reformule le mytheme pour exprimer l'inquiétude et la tristesse devant le non-sens de la guerre qui s'est servi de l'inconscience, de la cécité et de la désorientation du combattant pour le conduire fatalement vers la mort.

3. Thésée et la traversée du labyrinthe

Le poète passe d'une description statique des tranchées à une description itinérante, puisqu'il les parcourt la veille de Noël. Ce périple ressemble beaucoup à celui de Thésée dans le labyrinthe qui le conduit au monstre. Il occupe une place prioritaire dans le poème « Tour du secteur calme ». Nous y voyons le poète faire une

¹³ Des soldats comme Hachette, Brousset, Carboussé ou Auguste essayant de tuer le temps dans l'abattement de la nuit et dans un milieu insalubre et des hauts-commandements, comme les capitaines Harteau et Herbin ou le colonel Quinton (« La malédiction au laurier »).

¹⁴ En référence aux inondations du fleuve avec de l'eau de mer qui ont stoppé la progression de l'armée allemande.

¹⁵ En fait, au cours de la lecture, nous passons de l'inconscience et de la cécité du combattant au rêve et du rêve à la mort, rencontrant ainsi les multiples significations du terme « sommeil » qui donne son titre au livre.

promenade, accompagné de son ami Amette. Il monte dans les sacs, il se penche un peu au dehors, ressentant, sous un froid glacial, sa solitude devant une mer sinistre et contemplant la rentrée pénible des soldats dans les tranchées. Il prend alors une décision hardie et irréfléchie, profitant du fait que les hauts-commandements dorment et ne le voient pas, comme Thésée qui s'aventure dans le labyrinthe contre la volonté de son père Égée¹⁶. Il descend dans le monde souterrain des tranchées. Il s'enfonce de plus en plus bas. Cette catabase est une sorte de rêve : « Si j'allais faire un tour aux tranchées ? /Ce serait un but d'insomnie » (Cocteau, 1999 : 430) ; « on marche par un moyen d'ange. /C'est aussi le pas en rêve ;/On sait voler » (Cocteau, 1999 : 433). Les passages sont de plus en plus étroits et il craint d'être avalé par la terre. Il ne porte pas d'armes, seulement une canne¹⁷ et une pipe (Cocteau, 1999 : 431). En descendant, ses pensées sont habitées par le souvenir de tous ces soldats destinés au sacrifice (Cocteau, 1999 : 431) qu'il croise, qu'il observe pour porter témoignage de leur condition dans le front, un « abattoir de moutons sales ». Et il s'identifie à eux (« Je suis le lièvre des battues riches »)¹⁸. Pendant la promenade, les combattants dorment et se retrouvent dans une sorte de pseudo-mort, sous son regard. Il découvre le silence et le vide partout. Il se retrouve sans point de repère précis, il confond l'avant et l'arrière, la droite et la gauche et risque d'être désorienté :

Tiens ! la mer est à gauche.
Je la croyais en face de nous.
Tout à coup, je l'entends. Elle ajoute
Un silence à l'autre. On dirait
Le silence à l'envers.
Et elle passe à droite.
Après le boyau de l'Écluse, je l'entends
A gauche, à la Maison des Choux-Rouges
Et la Maison du Peintre elle nous
Tourne autour. Mon cœur bat. (Cocteau, 1999 : 436)

Cependant, dans une nouvelle réinterprétation du mythe, la fin de son périple met en scène un lieu dépourvu de créatures telles que le Minotaure. L'auteur ne fait pas référence à un animal monstrueux. Néanmoins, une analyse de la représentation de la fin du labyrinthe des tranchées met en lumière quelques nuances qui rappellent la nature du Minotaure. Cet endroit partage avec lui la même nature hybride, car il l'appelle la « bande mixte ». Il se situe au cœur du vaste dédale des tranchées, à mi-chemin entre les lignes françaises et celles des Allemands de l'autre côté. C'est une frange de terre frontalière, tiraillée des deux côtés, entre deux parties d'une même unité, oserions-nous dire, car le poète exprime la même compassion pour le soldat allemand que pour le soldat français. En effet, cette « zone » réveille en lui la nostalgie de son enfance qui lui rappelle l'union des deux pays dans le souvenir du lien affectueux avec sa nourrice allemande¹⁹ :

Je ne pouvais plus supporter cette zone
faite d'une fausse douceur.
Car souvent les Allemands chantent
les chansons que je chantais dans mon enfance
avec mon frère et ma sœur :
O Tannenbaum, Le Roi des Aulnes.
Comment voulez-vous, Amette,
que je haisse les Allemands ?
Mardi, les fusiliers du poste
d'écoute, au Mamelon-Vert,
ont appelé deux Allemands
pour pouvoir jouer aux cartes.
L'amiral les condamne à mort. (Cocteau, 1999 : 438)

La monstrosité de cette « zone » provient de la collision entre deux nations qui s'opposent et rivalisent au lieu de se retrouver dans un tout harmonieux. C'est l'opposition qui fait le monstre, à l'instar du Minotaure, tiraillé entre deux forces antinomiques, inhérentes à sa nature mixte.

L'hybridité du Minotaure trouve son origine dans l'opprobre causé par l'union contre-nature de Pasiphaé et du taureau blanc, acte interdit et stigmatisé²⁰ (Díez Platasá, 2011 : 107). De même, pour le poète, la « bande mixte », qui cause la mort, est aussi la représentation d'une faute, plus concrètement celle des forces du

¹⁶ « Thésée, touché de ces plaintes, et trouvant juste de partager la fortune des autres citoyens, s'offrit volontairement pour aller en Crète, sans tirer au sort. [...] Égée, au contraire, employa les prières et les instances les plus fortes pour l'en détourner [...] » (Plutarque, *Thésée*, 17)

¹⁷ Dans *Les Héroïdes* d'Ovide, Thésée est armé d'une massue : « Que ton bras cruel, armé d'une noueuse massue, n'eût pas, ô Thésée, immolé le monstre » (*Les Héroïdes*, Épitre X). D'après d'autres versions, il l'a tué à coups de poings.

¹⁸ D'après Isocrate, Thésée éprouve un sentiment similaire, qui le conduit à rejoindre le groupe de jeunes gens livrés au monstre : « Thésée, voyant les victimes, accompagnées par le peuple entier, s'avancer vers une mort injuste, inévitable, et assister pleines de vie aux larmes que leur mort faisait répandre, se sentit enflammé d'une telle indignation qu'il préféra mourir, plutôt que de vivre et de régner sur une ville condamnée à payer à ses ennemis un si déplorable tribut. Il monte avec les victimes sur le vaisseau » (*L'éloge d'Hélène*, 27).

¹⁹ A ce propos, voir aussi l'article de Serge Linarès (2019 : 61).

²⁰ « [...] /voici la passion cruelle pour un taureau, la furtive substitution/de Pasiphaé, et, espèce mixte, rejeton difforme, le Minotaure, /monument souvenir d'une abominable passion amoureuse » (Virgile, *L'Énéide*, VI, 32-34).

mercantilisme et des intérêts économiques. Voici aussi un autre aspect monstrueux de la Grande Guerre que le poète semble dénoncer : « les marchands du trottoir de gauche/et ceux du trottoir de droite/par un soupire/se surveillent » (Cocteau, 1999 : 437).

Jusque-là, l'itinéraire du poète ressemble beaucoup à celui de Thésée dans le labyrinthe, et il met sur scène plusieurs mythes. Mais il y a une différence très claire par rapport au récit mythique. Le poète n'arrive pas au centre du labyrinthe pour s'affronter au monstre, c'est-à-dire à la mort. Il craint cette zone terrible qui somnole, comme le Minotaure²¹, et qu'il ne veut pas réveiller. C'est sa curiosité qui le pousse à l'approcher pour pénétrer dans son mystère et pour en porter le témoignage, mais non pas pour combattre, car, d'après sa vision, il n'y a pas d'échappatoire. En cela il s'éloigne du héros mythique vainqueur et sauveur. Il ne participe pas dans le conflit, il en est le reporter et enfin il retourne au coin de la tranchée d'où il est sorti.

Dans cette perspective, le poète peut être envisagé comme une réinterprétation moderne du mythe de Thésée, qui, dans cette nouvelle reformulation, semble s'éloigner de la confrontation directe avec la mort – incarnée dans le mythe par le monstre –. Le poète, animé par sa curiosité, ne cherche qu'à explorer cette réalité thanatique mystérieuse et inconnue pour l'homme. Malgré l'apparent désordre structurel de l'œuvre qui rend difficile de trouver un itinéraire sentimental ou existentiel clair, c'est cette idée qui donne une certaine cohérence au corpus de poèmes. Les premières pièces du recueil nous offrent la rêverie de la menace de la mort et l'expression de la compassion et de l'amour pour l'homme/soldat massacré ou exposé à la disparition. Le très long poème « Tour du secteur calme », qui occupe, plus ou moins la partie centrale du recueil, introduit une thématique nouvelle, qui apparaît juste après les impressions suscitées par la visite de cette « zone/qui foudroie ». En fait le poème se termine par une série de vers où le poète porte secours à un capitaine moribond. Cette scène qui constitue le premier contact personnel et direct avec la mort permet au poète de décrire l'assaut de celle-ci sur le vivant, le travail qu'elle fait sur le corps et le dernier visage du mourant. « Tour du secteur calme » constitue un tournant par rapport aux sujets abordés précédemment, la mort n'est plus ressentie comme une menace mais comme une réalité qui s'offre directement aux yeux du poète. En même temps elle perd son visage terrible antérieur qui est associé à la privation de nos êtres chers²², pour réapparaître comme la « délivrance des âmes » et donc l'annonce d'une autre vie. Dans « Visite », le poète franchit finalement le seuil, avec l'aide du fantôme du soldat mort qui apparaît dans son rêve pour lui raconter son entrée dans l'au-delà. Par conséquent, le poète, poussé par l'ange²³ – le mentor du héros dans le monomythe de Joseph Campbell (1987 : 51-58) –, va au front, pénètre dans le labyrinthe de la guerre, pour rencontrer non pas le monstre mais la mort – le Minotaure est enfin une représentation de celle-ci dans le mythe –, sauf qu'il n'y a pas de lutte contre le monstre ni de victoire sur lui ni de salut pour le peuple. Ce mythe est absent dans cette réécriture du mythe. Le poète veut enfin contempler la mort dans sa dimension métaphysique pour en porter le témoignage aux hommes. *Le discours du grand sommeil* montre plutôt son initiation dans les arcanes de cet au-delà dont le déchiffrement doit être confié à la poésie telle que Cocteau la conçoit. D'ailleurs, Thanatos se présente sous un aspect ambivalent, horrible et, en même temps, attirant.

Ce renouvellement mythique réunit finalement les deux fils thématiques de l'œuvre : la guerre et la poésie, apparemment séparés et déjà annoncés dans le « Prologue ». Le poète a reçu une mission de l'ange, cet autre moi intérieur : partir en guerre pour la raconter (Cocteau, 1999 : 404), pour en être le témoin oculaire. Mais le poète qui se trouve devant la guerre est le poète qui se trouve devant la mort. Pour lui il s'agit de dire ce qui n'est pas vu, de percer le mystère, comme un voyant, de communiquer avec la mort pour révéler les arcanes de l'inconnu aux hommes. Enfin, le fantôme de « Visite » révèle au poète – dont l'état fébrile et somnolant lui permet d'enfoncer un pied dans l'au-delà – des expériences surnaturelles, imperceptibles pour les vivants. Mais ce départ implique aussi de quitter son monde ordinaire, le goût littéraire du moment, et d'explorer, comme il le fait dans *Le discours du grand sommeil*, une nouvelle forme d'écriture qui l'expose à la solitude et au martyre du rejet. Sa poésie, témoignage visionnaire de l'au-delà, parle enfin une autre langue, la langue des morts, langue énigmatique : « Je te demande pardon, lui dit le revenant [...] La poésie ressemble à la mort. Je connais son œil bleu. Il donne la nausée. Cette nausée d'architecte toujours taquinant le vide, voilà le propos du poète. Le vrai poète est, comme nous, invisible aux vivants » (Cocteau, 1999 : 446). L'aventure du poète est donc doublement héroïque²⁴.

4. Le Minotaure

Le symbolisme thériomorphique qui sous-tend ce mythe se trouve également illustré dans *Le discours du grand sommeil*.

Il est vrai, comme nous l'avons commenté précédemment, que la figure de la bête mythique est absente du parcours du labyrinthe des tranchées réalisé par le poète, à l'exception de quelque coloration mythique. Cependant elle est présente dans les scènes qui représentent la menace thanatique et la confrontation du soldat avec la mort, cette dernière étant symbolisée par des animaux qui rappellent le Minotaure.

Le Minotaure est un fauve, un hybride qui incarne la fusion d'un être humain anthropophage et d'un taureau sauvage et carnassier (Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 77, 4 ; IV, 61, 3). D'après Ovide, il

²¹ « [...] lorsqu'il aurait saisi le Minotaure endormi et l'aurait vaincu... » (Phérécyde, *Scholies à l'Odyssée*, XI, 322).

²² Ce n'est pas la mort qui est enfin horrible aux yeux du poète mais la vanité de l'homme qui a causé un tel carnage.

²³ « Cet ange me dit : Pars/que fais-tu entre les remparts/de ta ville ? » (Cocteau, 1999 : 404).

²⁴ Les années de la guerre ont été des années d'explorations artistiques. Parallèlement à la I Guerre Mondiale se développe la guerre de l'art à Montparnasse. À cette époque Cocteau était déjà à la recherche des innovations artistiques dans les mois qui précédèrent le conflit mondial et il se tournait vers Picasso, Modigliani, Satie, les Six. Il travaille dans le projet de *Parade* pendant sa permission à avril 1916 (Steegmüller, 1973 : 89-113).

était alimenté de sang athénien (*Les métamorphoses*, VIII, 151-176). Il reçoit comme pâture tous les neuf ans quatorze jeunes gens (Apollodore, *La bibliothèque*, III, 15, 8). Il est aussi une arme politique aux mains du roi Minos pour punir la mort de son fils Androgée par les Athéniens. Le Minotaure se transforme en un monstre très dangereux en acquérant la condition d'une menace mortelle.

Bien qu'ayant initialement l'apparence d'une victime innocente, car il est porteur de la culpabilité de ses parents –sa nature hybride est le souvenir d'une faute double : l'impiété de Minos et l'adultère induit de Pasiphaé–, il finit par devenir un monstre féroce à cause de sa nature irrégulière qui incarne la fusion problématique de l'homme et l'animal.

Dans *Le discours du grand sommeil*, l'espace de la guerre est caractérisé par la voracité. La terre y apparaît sous les traits d'un « ours gourmand », d'un animal qu'« on gavait », (Cocteau, 1999 : 400, 420), ou d'une gueule qui « mange salement, grignote » (Cocteau, 1999 : 423). Il est question de sa « gueule gloutonne », de « son coup de gosier ». Les combattants lui servent de nourriture, métaphorisée par un « banquet » bien copieux qui lui est offert :

Or,
comme la terre n'avait plus soif ni faim,
[...]
On la gavait,
elle bavait,
avec des grimaces profondes. (Cocteau, 1999 : 401)

Une strophe du poème « Tour du secteur calme » reprend cette dernière image métaphorique pour présenter le soldat comme un objet dévoré dans un agape excessif : « [...] la tranchée, /pleine du meilleur vin rouge de France. /Ici le meilleur vin est le plus jeune ;/les bouteilles dorment les unes contre les autres/dans le recoin des caves, / en attendant qu'on les casse/aux soirs d'orgies » (Cocteau, 1999 : 435).

Par conséquent, la rêverie du poète évoque la Terre en guerre par le biais de l'image d'un monstre qui se nourrit de chair humaine, comme le Minotaure. Il est vrai que cet anthropophagisme peut renvoyer initialement à la figure de l'ogre des contes populaires comme le *Petit Poucet*, car pour le recréer Cocteau semble s'être inspiré de quelques dessins terrifiants qu'il fit à ses amis au retour du bombardement de Reims, illustrant les atrocités observées de ses propres yeux. C'est en ces termes que le rapporte Marthe Bibesco, d'après la biographie de Steegmuller :

On parle de l'unique chose : la mort de notre jeunesse. Le Colonel Repington, correspondant militaire du *Times*, arrivé de Londres compare cela à la chasse aux grouses : on tue les jeunes oiseaux et on épargne les vieux. Emmanuel regarde Jean qui dessine pour moi une illustration de ce qu'il vient de nous dire : « Nous assistons au repas de la Terre ». Et il trace sur mon papier à lettres, la Mappemonde, horrible vieille, attablée, couteau et fourchettes levés, une serviette nouée sous le menton et disant avec le sourire gourmand de l'ogresse dans le *Petit Poucet* : « Encore un peu de chasseur alpin, s'il vous plaît ». (1973 : 95)

Cependant le Minotaure peut aussi être considéré l'une des origines mythologiques de l'ogre des légendes²⁵.

D'ailleurs, l'œuvre contient quelques références à l'espèce bovine qui fonctionnent en tant que métaphores d'une guerre perçue comme le moyen par lequel l'homme s'expose à la mort. Donnons-en quelques exemples. La voix poétique associe le combattant à l'un de ces artistes rupestres, occupé à « graver l'auroch » (Cocteau, 1999 : 398). Cet animal sauvage, que l'homme des cavernes a représenté sur la pierre en attendant de se mesurer à lui, est un ancêtre agressif des bovins, et, par extension, du taureau. Dans le parcours des tranchées, le poète invite son compagnon de route, Amette, à imaginer les galeries souterraines comme une « fourmilière » dont la traversée peut les conduire, par hasard, vers le coin le plus reculé, là où se trouve la reine, « adorée comme un veau d'or énorme » (Cocteau, 1999 : 434). Ce veau d'or renvoie à l'idole que les Hébreux, pendant l'absence de Moïse, ont construit à l'imitation du taureau Apis, dieu égyptien²⁶ : « Voyez-vous que ce soit une fourmilière, /et que nous débouchions sur la place de la reine ? /Vous en feriez une gueule ! /J'avais une fourmilière sous vitre. /On y voyait la reine, au milieu, adorée/comme un veau d'or énorme » (Cocteau, 1999 : 434). Le parallélisme entre la fourmilière, ainsi représentée, et le labyrinthe du Minotaure nous semble évident.

Enfin, lorsque le poète se dispose à faire le tour des tranchées/labyrinthe, sous son regard il n'y a plus rien que « ces deux canons » et lui (Cocteau, 1999 : 431). Cette duplicité du tuyau n'est pas sans rappeler le front bovin.

Toutes ces allusions évoquent le conflit de l'homme et d'une bête à cornes qui incarne tantôt le danger tantôt la toute-puissance thanatiques. Elles nous font également songer au soldat menacé par un armement qui, animé de lui seul, semble remplir le paysage de cornes. Ces éléments s'ajoutent au cannibalisme

²⁵ Selon Mircea Eliade, il existe une relation entre le conte de fées et le mythe, car il a découvert que le conte répète le schéma exemplaire de certains rites, comme ceux de l'initiation (Walter, 2005 : 62). L'historien des religions soutient la thèse d'un « camouflage des motifs et des personnages mythiques dans le conte de fées » (Eliade, 1963 : 245), interprétant l'évolution du mythe vers le conte, théorie également avancée par Vladimir Propp (Walter, 2005 : 61), non pas comme une désacralisation, mais comme une « dégradation du sacré » (1963 : 245). Il ne serait donc pas déraisonnable de penser que des figures mythiques, comme le Minotaure, conçu par une décision divine pour punir l'*hybris* de Minos, puissent réapparaître « camouflées » dans les contes, perdant ainsi leur signification religieuse originelle. Il est également possible que Chronos soit aussi à l'origine de l'ogre.

²⁶ Ce dieu égyptien est représenté par un homme à tête de taureau portant un disque solaire entre les cornes.

insatiable dans une nouvelle reformulation implicite du Minotaure, adaptée au nouveau contexte social et culturel, qui fonctionne dans le texte poétique comme représentation de la guerre, espace de mort inéluctable, empreint d'atrocité, devant laquelle le poète exprime sa répulsion.

5. Le tribut

Sans doute, les textes fondateurs du mythe de Thésée et du Minotaure racontent-ils que les quatorze jeunes Athéniens enfermés dans le labyrinthe devaient servir de nourriture au taureau carnivore (Apollodore, *La bibliothèque*, III, 15, 7 ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 77 ; Ovide, *Les métamorphoses*, VIII, 169-172). Ils étaient donc condamnés à une mort certaine. Le labyrinthe est un lieu de sacrifice et le Minotaure est celui à qui l'on offre des sacrifices humains (Cifuentes Camacho, 1996 : 46).

Le front est aussi dépeint dans *Le discours du grand sommeil* comme un espace d'immolation et le combattant comme un immolé, à travers des images d'où émerge une symbolique singulière qui nous offre une réécriture personnelle du mythe.

La guerre, dans la vision du poète, a transformé l'homme en un simple chiffre (Cocteau, 1999 : 404), c'est-à-dire dépourvu de tout, au niveau matériel et affectif, social et ontologique, de tout ce qu'il possédait et de tout ce qu'il était, réduit au néant et privé de ce qu'il y avait d'humain en lui. Le soldat devient une bête de somme au service de l'état-major (Cocteau, 1999 : 404). Par des jeux métaphoriques qui évoquent son animalisation²⁷, le poète souligne non seulement sa déchéance, sa perte de dignité, mais aussi sa privation de raison et sa vile condition d'esclave.

Certes, le poète dénonce l'automatisme de ses gestes et la léthargie de son cerveau qui suggèrent une servilité aveugle (Cocteau, 1999 : 406). Mais la cécité n'est pas seulement l'apanage de l'homme qui fait la guerre, c'est aussi son mutisme, il « a oublié l'usage des mots » (Cocteau, 1999 : 404). Cela témoigne de son incapacité ou de son refus de protester. Dans une lettre à sa mère, datée du 24 décembre 1915, le poète écrit à ce propos : « tristesse de tout ce cosmos au travail, de toute cette catastrophe domestique à laquelle on se soumet sans comprendre » (Cocteau, 1989b : 169).

La métaphore assimilant la guerre à une « usine à faire des morts » est aussi présente dans ce recueil poétique. Cette image reflète à la fois l'aliénation des combattants, réduits à l'état d'infimes rouages soumis aux mouvements de ce terrible engrenage meurtrier, et leur déplorable condition de victimes de cette machine infernale, mourant, eux-mêmes, d'une mort mécanisée, inhumaine et enchaînée sans arrêt.

La guerre réduit la vie à une sorte d'hypertrophie qui dénie le droit d'exister. Au champ de bataille le soldat, en attendant la mort réelle, subit déjà une mort vivante. D'ailleurs, le titre du recueil peut aussi suggérer l'engourdissement de la raison et de la conscience.

La réduction du soldat au néant, l'automatisme qui régit ses gestes et l'impossibilité d'agir sont autant de caractéristiques qui composent le portrait de l'homme condamné à disparaître, qui vit dans l'attente d'une mort inéluctable, comme les jeunes Athéniens offerts au Minotaure.

Le discours du grand sommeil nous parle aussi de sacrifice. L'écho intertextuel au conte « Le rossignol et la rose » d'Oscar Wilde²⁸ présente le sang versé du combattant comme une véritable offrande d'amour :

Cette nuit, dans les ruines, j'ai entendu
Le travail du rossignol.
Qui donc brait, tousse, glousse,
Grogne et coasse dans l'arbre
Endormi debout au chloroforme ?
C'est le rossignol. Il prépare
Son chant d'amour ;
Et je sens ici, là, non : là,
Cette odeur ! mais c'est elle !!
C'est la rose !!!
[...]
[...] Ici je vois,
Je vois une rose rouge. (Cocteau, 1999 : 424)

D'autres images renvoyant à la Passion du Christ affleurent dans les vers du recueil pour qualifier le soldat comme un martyr. À l'aide de cette analogie christique²⁹, le poète nous offre avec tendresse, pitié et crudité le spectacle de ses souffrances³⁰ :

Complot vague. Ils seront
tous martyrs.
J'ai vu le Christ.
J'ai vu ses yeux d'épagneul. Il traînait

²⁷ « Tous les jours deux cents condamnés, /Vont à la douche. /Deux cents bestiaux tout nus,/[...] » (Cocteau, 1999 : 415).

²⁸ Le conte exalte le sacrifice d'un rossignol qui, dans un geste altruiste et sacrificiel, décide de nourrir un rosier de son propre sang afin qu'il fasse pousser en hiver une rose rouge d'une extraordinaire beauté, qu'un étudiant amoureux voulait offrir à sa bien-aimée.

²⁹ Ce serait un cas de co-possession de mythes, dont parle José Manuel Losada Goya: « De igual manera que un mito posee varios mitemas en determinada combinación varios mitos pueden compartir uno o varios mitemas » (Losada Goya, 2022: 545).

³⁰ En ce sens, le recueil poétique de Jean Cocteau développe des métaphores qui étaient monnaie courante dans la poésie de guerre européenne. Jay M. Winter parle, par exemple, de la présence de ces images dans l'œuvre du poète autrichien Georg Trakl ou des Anglais Siegfried Sassoon, Wilfred Owen ou Herbert Read (Winter, 1994 : 70-71).

Un rondin sur son épaule.
Il n'en pouvait plus. Il tomba
Sur un genou. (Cocteau, 1999 : 431)

Dans le poème « Ballade de l'enfant du Nord », la métaphore de la « sainte famille », établit un parallélisme entre la naissance du Fils de Dieu dans un contexte de misère et la condition du combattant, et en particulier celle du combattant noir. Ce dernier, dépouillé et exposé aux intempéries³¹, est assimilé à l'image du Christ, né pour le sacrifice :

On a plein la bouche, les yeux,
Un grésil de sable et d'étoiles.
Passent des saintes familles :
Un âne, un nègre en robe bleue
Qui berce un paquet de toile. (Cocteau, 1999 : 418)

Le récit mythique raconte que ce sacrifice est dû à la décision de Minos de venger la mort de son fils Androgée aux mains des Athéniens (Apollodore, *La bibliothèque*, III, 15, 7-8 ; Hygin, *Fables*, 41 ; Virgile, *L'Énéide*, VI, 28-30 ; Plutarque, *Les vies des hommes illustres*, I, 14, 15 ; Pausanias, *Description de Grèce*, I, 27, 9-10 ; Catulle, *Poésies*, LXIV, 76 sq.). Dans *Le discours du grand sommeil*, nous observons une certaine résonance de ce mytheme, bien que le roi de Crète soit substitué par l'État-major, afin d'adapter le mythe au nouveau contexte historique. Toutefois, le sacrifice n'est pas motivé par la vengeance, mais par l'inhumanité et l'indifférence des hauts commandements militaires face à la barbarie, par la vanité et l'orgueil³² de ces « maîtres infatués » (Cocteau, 1999 : 404) que le poète dénonce en les caricaturant à travers le portrait comique des capitaines Hurteau et Herbin (Cocteau, 1999 : 427).

6. Le fil d'Ariane

Thésée n'est pas seulement un héros mythique il est aussi un amoureux, et l'histoire de ses amours avec Ariane se trouve entremêlée à l'épisode héroïque. Ariane lui fournit le moyen de sortir vivant et victorieux du labyrinthe. Armé de la célèbre pelote de fil que sa bien-aimée lui donne, Thésée réussit à compléter son exploit et à libérer ses compagnons d'une mort sûre et du terrible décret de Crète (Ovide, *Les métamorphoses*, VIII, 151-176 ; Phérécyde, *Scholie à l'Odyssée*, XI, 322).

Dans « L'adieu aux fusiliers marins », le poète qui quitte le front n'est plus le héros crétois mais finit par s'identifier à une sorte d'Ariane amoureuse des fusiliers marins. D'autre part, dans une réécriture subversive du mytheme, l'écheveau qui la retient à l'être aimé, qui a osé entrer dans le labyrinthe, se dépelotonne jusqu'à se détacher complètement de la bobine, provoquant une séparation douloureuse :

C'est ce soir le 22 juin ;
La journée de l'année la plus longue.
Elle traîne, elle s'attarde.
Moi aussi, je m'attarde, je traîne.
Nous n'osons nous dire adieu.
Ainsi fait la bien-aimée
sur le marchepied du wagon.
Au poignet qui passe, elle attache
le fil de son cœur enroulé.
Lorsque le train part, il dévide
tout le cœur ; la bien-aimée meurt.
Et morte, elle doit s'en aller
De la gare, du monde vides.
Moi qui adore le soleil comme un sauvage,
ai-je aimé cette mer du Nord !
J'ai aimé ces villas laides.
Et pour aimer choses si laides
Il faut aimer tendrement. (Cocteau, 1999 : 449-450)

La répétition croisée ou chiasme dans le troisième et quatrième vers et l'itération de mots « aimé » et « aimer », liés dans une gradation progressive à travers les différents vers de la dernière strophe, viennent renforcer cet attachement affectif que le poète, nouvelle Ariane, éprouve pour les soldats et son désir de ne pas les abandonner. Les soldats, à leur tour, sans l'aide du fil, seront piégés à jamais dans le labyrinthe de guerre, sans issue, condamnés à une mort sûre.

Cette nouvelle reformulation du mytheme introduit une autre thématique essentielle de l'œuvre : l'amitié, un amour profond pour tous ces combattants, martyrs d'une guerre inexplicable, qui se traduit dans l'écriture poétique par un ton de tendresse et de compassion.

³¹ Une autre menace de mort.

³² « L'homme fat se réfugie/dans la responsabilité. /Il ne veut pas être bétail du sacrifice, /il veut être le sacrificateur./Il ne veut pas se construire une arche,/il veut être les nuages du déluge./Il ne veut pas être/le gibier bleu de la terre/il veut offrir un banquet à la terre » (Cocteau, 1999, 401).

7. Conclusion

Toute analyse mythocritique montre que même si le passage de la forme orale à la forme écrite confère une stabilité au mythe il permet également un certain nombre de variantes en fonction de l'auteur et du contexte³³. Ainsi, grâce à ces renouvellements, le mythe perdure, car il s'adapte pour continuer à répondre aux énigmes existentielles de l'homme ou de la collectivité à un moment donné³⁴. Le mythe de Thésée et du Minotaure dans *Le discours du grand sommeil* de Jean Cocteau ravive les questions problématiques sur la vie et la mort, sur la destinée de l'homme et sur sa place dans le monde ou dans le cosmos. Le poète revisite le mythe crétois à travers cinq de ses mythes : le labyrinthe, le Minotaure, Thésée devant le monstre, le tribut des jeunes gens athéniens et le fil d'Ariane, qui sont maintenus dans le recueil de poèmes, quoique de façon implicite. Mais il le leur donne une orientation toute nouvelle pour signifier la manipulation et la léthargie de la conscience du combattant, la dénaturalisation de l'homme des colonies qui les rend plus faibles et vulnérables devant la catastrophe, l'anthropophagisme atroce de la guerre, l'immolation de l'homme à la mort. C'est la vision de la guerre que Cocteau veut montrer au lecteur, même si par la magie de l'écriture poétique il arrive à la transfigurer, comme l'a souligné Parenteau (Parenteau, 2014 : 190) et à lui conférer une vision onirique (Parenteau, 2014 : 202-204) et même ludique (Bianchi, 2019 : 93-119) qui lui permet d'euphémiser le massacre. En cela il s'éloigne des ardents discours patriotiques, produits notamment par la génération d'écrivains de l'arrière (Rieuneau, 2000 : 16), qui avaient caché les horreurs et l'absurdité de la guerre et qui faisaient l'apologie de la fierté et de la valeur des soldats français. La réécriture du mythe place le combattant devant la mort. Celle-ci, qui, d'après Cocteau, est l'invisible et inconnu compagnon de l'homme depuis sa naissance³⁵, se présente ici comme un ennemi atroce³⁶ qui l'assaillit de façon foudroyante³⁷ et enfin, pour celui qui a franchi le seuil, comme un autre niveau d'existence³⁸ parallèle au nôtre, dont seul le poète, vaincu par le sommeil ou l'état fébrile, a le privilège visionnaire de percer les mystères. L'œuvre nous montre la destinée inexorable, l'impuissance et la précarité de l'homme devant ce monstre thanatique qui se montre sous un aspect terrible car il enlève les êtres chéris, mais qui est enfin promesse de libération, le soldat disparu continuant d'exister dans un au-delà imperceptible à l'œil vivant et, par conséquent, énigmatique. Le poète, tel qu'un nouveau Thésée, voyage dans le labyrinthe de la guerre d'un côté à l'autre, pour tout voir et porter témoignage de ces vérités existentielles que le conflit met en scène, et non pas pour y combattre mais pour regarder la mort du côté pile et du côté face, depuis le monde des vivants et depuis le monde des morts. Dans cette nouvelle reformulation, le mythe désigne un nouvel héroïsme, non pas celui de l'accomplissement de grands exploits épiques, mais celui du martyr, dénonçant l'injustice d'un massacre causé par la vanité de l'homme au pouvoir. Enfin il exprime aussi la tendresse du poète, devenu une nouvelle Ariane, pour tous ces combattants, notamment fusiliers marins, qui resteront à l'intérieur du labyrinthe, tandis que, lui, il est déjà au dehors et les quitte entraîné par un train qui casse le fil qui l'attachait à eux. Eros et Thanatos sont ainsi à nouveau réunis dans la présente réécriture mythique de Cocteau.

Références bibliographiques

- Apollodore, (2001 [1605]) *La Bibliothèque d'Apollodore*. Traduit par Ugo Bratelli, disponible sur : <http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Epitome/EP-1-24.htm> [Dernier accès le 30 mars 2023].
- Apollodore, (2002 [1605]) *La Bibliothèque d'Apollodore*. Traduit par Ugo Bratelli, disponible sur http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Livre3/III_1_3.htm [Dernier accès le 30 mars 2023].
- Beaupré, Nicolas, (2006) *Écrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne 1914-1920*. Paris, CNRS Editions.
- Bianchi, Nicolas, (2019) « Il y aura aussi de quoi rire. » Regards ludiques sur 14-18 » in Collomb, Michel, David Gullentops & Pierre-Marie Héron (éd.), *Cocteau, d'une guerre à l'autre*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, pp. 93-119.
- Brunel, Pierre, (1992) *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris, PUF.
- Callimaque de Cyrène, (1842) *Hymnes*. Traduit par Laporte Dutheil. Paris, Lefèvre, Charpentier, disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/callimaque/hymnes.htm> [Dernier accès le 2 avril 2023].
- Campa, Laurence, (2010) *Poète de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*. Paris, Classiques Garnier.
- Campbell, Joseph, (1987) *Les héros sont éternels*. Paris, Seghers.
- Catulle, (1882) *Poésies*. Traduit par E. Benoist. Paris, Hachette et Cie, 1882, disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/poetes/catulle/poesies.htm> [Dernier accès le 28 mars 2023].

³³ C'est également ainsi que la mythocritique culturelle proposée par José Manuel Losada voit le mythe : « El mito no es un constructo mental ajeno a las vicisitudes sociales, políticas y económicas de una cultura : lleva marcado en su piel y sus entrañas la huella de cada individuo y sociedad » (2022: 194).

³⁴ « Le mythe est conçu comme un récit modèle qui met en scène une forme de réponse à une question problématique ou à un conflit qui trouve sa raison d'être dans le cœur ou dans l'âme humaine », affirme Juan Herrero Cecilia (2006 : 58).

³⁵ « Sur le chapitre de la mort [...]. En quoi aurait-on si grande peur d'une personne avec laquelle on cohabite, étroitement mêlée à notre substance ? [...]. Mieux vaudrait se dire qu'en naissant on l'épouse [...] » (Cocteau, 1989a : 116).

³⁶ Dans cette œuvre poétique de Cocteau, le véritable ennemi du soldat français n'est pas l'armée allemande. En effet, le poète présente la machine de guerre comme auto-propulsée par elle-même, sans aucune référence à la main de l'homme qui l'actionne. Il sympathise également avec le soldat allemand qui subit le même sort fatal du soldat français. Les deux camps sont confrontés à une mort injuste, contre laquelle ils ne peuvent rien.

³⁷ Cette mort infligée, loin d'être volontaire et désirée, est absurde, s'impose à l'homme de guerre de toute sa puissance, en dévoiant au poète la précarité et la fragilité de son existence.

³⁸ « Les vivants et les morts sont près et loin les uns des autres comme le côté pile et le côté face d'un sou, les quatre images d'un jeu de cubes » (Cocteau, 1999 : 444).

- Chauvin, Danièle, (2005) « Hypertextualité et mythocritique » in Chauvin Danièle, André Siganos & Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, pp. 175-181.
- Cifuentes Camacho, David, (1996) «En el centro del laberinto: la hybris y el Minotauro» in *CONVIVIUM. Revista de Filosofía*, n° 9, Barcelona, Éd. Universitat de Barcelona, pp. 38-48, disponible sur : <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/73426> [Dernier accès le 6 avril 2023].
- Cocteau, Jean, (1989a) *La difficulté d'être*. Monaco, Éditions du Rocher.
- Cocteau, Jean, (1989b) *Lettres à sa mère (1898-1918)*. Paris, Gallimard.
- Cocteau, Jean, (1999) *Œuvres poétiques complètes*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade.
- Cocteau, Jean, (2006) *Œuvres romanesques complètes*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade.
- Díez Platasá, Fátima, (2011) «El Minotauro: un híbrido singular» in Bernabé Alberto & Jorge Pérez Tudela (éd.), *Seres híbridos en la mitología griega*. Ediciones Pensamiento, pp. 75-112, disponible sur : https://www.academia.edu/3601523/El_Minotauro_Un_h%C3%ADbrido_singular [Dernier accès le 1er avril 2023].
- Diodore de Sicile, (1846) *Bibliothèque historique*. Traduit par M. Ferd. Hoefer. Paris, Charpentier, Librairie-Éditeur, disponible sur : <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/hkh176b3253210v1.pdf> [Dernier accès le 25 mars 2023].
- Durand, Gilbert, (1979) *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Paris, L'île verte/Berg international.
- Eliade, Mircea, (1963) *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard.
- Eliade, Mircea, (1994) *Images et symboles*. Paris, Gallimard, coll. Tel.
- Genette, Gérard, (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- Herrero Cecilia, Juan, (2006) «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias » in *Cédille. Revista de estudios franceses*. N°2, 2006, pp. 58-76, disponible sur : <https://cedille.webs.ull.es/dos/herrero.pdf> [Dernier accès le 2 février 2023]. DOI : 10.25145/j.cedille.
- Homère, (2004) *Illiade*. Traduit par Charles-René-Marie Leconte de L'Isle. Edition électronique Ebooks libres et gratuits, disponible sur : http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis-libre/livres/Homere_Illiade.pdf [Dernier accès le 23 mars 2023].
- Hyginus, (1960) *Fable in University of Kansas Publications in Humanistic Studies*. Traduit et édité par Mary Grant. n° 34, Lawrence, University of Kansas Press, disponible sur : <https://topostext.org/work/206> [Dernier accès le 25 mars 2023].
- Isidore de Séville, (2004) *Étymologies*. Livre XV. Traduit par Jean-Ives Guillaumin et Pierre Monat. Presses Universitaires de Franche-Comté, disponible sur : https://ista.univ-fcomte.fr/images/srcGrom/Isidore_Etymo15_TexteTraduction.pdf [Dernier accès le 28 mars 2023].
- Isocrate, (1863) *Œuvres complètes*. Traduit par Aimé-Marie-Gaspard. Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, fils et Cie, disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/orateurs/isocrate/helene.htm/> [Dernier accès le 10 août 2023].
- Kessler-Claudet, Micheline, (2005) *La guerre de quatorze dans le roman occidental*. Paris, Armand Colin.
- Linarès, Serge, (2019) « D'une langue morte : la poésie à l'épreuve du feu » in Collomb Michel, David Gulletops & Pierre-Marie Héron (éd.), *Cocteau d'une guerre à l'autre*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 59-71.
- Losada Goya, José Manuel, (2022) *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*. Madrid, Akal.
- Lucien, (1912) *Œuvres complètes*. Traduit par Eugène Talbot. Paris, Librairie Hachette et Cie, disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/veritable2.htm> [Dernier accès le 27 mars 2023].
- Matricon-Thomas, Élodie, (2014) « Le fil d'Ariane et la traversée du labyrinthe » in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*. N°17, pp. 181-207, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2014_num_17_1_1629 [Dernier accès le 14 février 2024]. DOI : <https://doi.org/10.3406/gaia.2014.1629>
- Ovide, (1838) *Œuvres complètes. Héroïdes*. Traduit par M. Nisard. Paris, J.-J. Dubochet et Compagnie éditeurs, disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/poetes/Ovide/heroides.htm> [Dernier accès le 26 mars 2023].
- Ovide, (1924) *L'art d'aimer*. Traduit par Henri Bornecque. Paris, Les Belles Lettres, disponible sur : https://bcub.ro/lib2life/L%20Art%20d%20aimer_Ovidius%20Naso%20Publius_Paris_1924.pdf [Dernier accès le 26 mars 2023].
- Ovide, (1850) *Les métamorphoses*. Traduit par Désiré Nisard. Paris, Firmin-Didot, disponible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/Les_M%C3%A9tamorphoses_\(Ovide,_Nisard\)/Texte_entier#](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_M%C3%A9tamorphoses_(Ovide,_Nisard)/Texte_entier#) [Dernier accès le 30 mars 2023].
- Parenteau, Olivier, (2014) *Quatre poètes dans la Grande Guerre. Apollinaire, Cocteau, Drieu la Rochelle, Éluard*. Liège, Presses Universitaires de Liège.
- Pausanias, (1821) *Description de la Grèce*. Traduit par M. Clavier. Paris, A. Bobée, imprimeur de la Société Royale Académique des Sciences, disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/table.htm> [Dernier accès le 28 mars 2023].
- Plutarque, (1844) *Les vies des hommes illustres*. Traduit par D. Ricard. Paris, Didier, disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/vieplutarque.htm> [Dernier accès le 27 mars 2023].
- Rieuneau, Maurice, (2000) *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*. Genève, Slatkine Reprints.
- Sellier, Philippe, (1984) « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » in *Littérature*. N°55, *La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle*, pp. 112-126, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239 [Dernier accès le 5 mai 2025]. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1984.2239>
- Siganos, André, (1993) *Le Minotaure et son mythe*. Paris, Presses Universitaires de France.

- Siganos, André, (2005) « Définitions du mythe » in Chauvin Danièle, André Siganos & Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, pp. 59-68.
- Steegmuller, Francis, (1973) *Cocteau*. Paris, Éditions BuchetChastel.
- Virgile, (1880) *L'Énéide*. Traduit par Auguste Desportes. Paris, Librairie Hachette et Cie, disponible sur : https://www.academia.edu/45681335/Virgile_Eneide_%C3%A9d_E_Sommer_tr_juxtaline_%C3%A9dition_Aug_Desportes_ [Dernier accès le 27 mars 2023].
- Walter, Philippe, (2005) « Conte, légende et mythe » in Chauvin Danièle, André Siganos & Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique*. Paris, Imago, pp. 59-68.
- Winter, Jay M., (1994) « Les poètes combattants de la Grande Guerre. Une nouvelle forme du sacré » in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*. N° 41, pp. 67-73, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1994_num_41_1_3268 [Dernier accès le 24 avril 2024]. DOI : <https://doi.org/10.3406/xxs.1994.3268>.
- Wunenburger, Jean-Jacques, (2005) « Création artistique et mythique » in Chauvin Danièle, André Siganos & Philippe Walter (dir.), *Questions de myythocritique*. Paris, Imago, pp. 69-84.