

Université de Montréal

**Le Mythe de la Fin du Monde dans *Les Chaises* de Ionesco et
Fin de partie de Beckett**

par
Calin Manascurta

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en littératures de langue française

avril 2013

© Calin Manascurta 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**Le Mythe de la Fin du Monde dans *Les Chaises* de Ionesco et
Fin de partie de Beckett**

présenté par :
Calin Manascurta

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis
présidente du jury

Gilbert David
directeur de recherche

Stéphane Vachon
membre du jury

RÉSUMÉ

À partir d'un dispositif théorique et méthodologique emprunté au structuralisme figuratif de Gilbert Durand, ce mémoire propose une exploration du Mythe de la Fin du Monde dans quelques unes de ses manifestations romanesques et théâtrales. Les postulats de base qui fondent notre démarche sont au nombre de trois : *a)* l'œuvre littéraire possède toujours un substrat mythique ; *b)* un mythe représente un noyau de mythèmes, dont le trait définitoire est la redondance ; *c)* il n'y a pas de version privilégiée ou primitive du mythe, qui doit être vu comme une constante de l'esprit humain. Au niveau des applications pratiques, notre travail s'articule en deux démarches complémentaires, reprises d'une section à l'autre. Dans un premier temps, en nous appuyant sur le corpus romanesque – où le mythe nous semble abondant et complet – nous identifions les redondances internes et génériques que nous qualifions de « mythèmes ». Dans un second temps, nous vérifions la présence et le fonctionnement de ces mythèmes dans le corpus dramatique.

Mots-clés : Mythe, mythème, imaginaire, structuralisme figuratif, fin du monde en littérature, théâtre de l'absurde, Gilbert Durand, Eugène Ionesco, Samuel Beckett

ABSTRACT

Within the theoretical and methodological framework of the figurative structuralism devised by Gilbert Durand, this work sets out to explore the Myth of the End of the World based on two corpora: five novels and two plays. Three main postulates underlie our research: *a)* the literary work is always based on a mythical substratum; *b)* myth is an aggregation of mythemes, whose defining characteristic consists in their redundancy; *c)* myth is a constant of the human spirit and therefore none of its versions takes precedence over another. As far as the applications of the theory are concerned, our work is articulated in two distinct phases, repeated from one section to another. Based on the body of novels, where the myth manifests itself in its most complete and abundant form, phase 1 is devoted to the identification of redundancies, both internal to each work and generic, that are categorized as mythemes. Phase 2 verifies their presence in the body of plays.

Key words : Myth, mytheme, imaginary, figurative structuralism, end of the world in literature, Theatre of the Absurd, Gilbert Durand, Eugène Ionesco, Samuel Beckett

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de recherche Gilbert David. La patience dont il a usé envers moi passe mon entendement.

Mes remerciements vont également à ma mère Ludmila et à ma grand-mère Irodiada, qui ont cru en moi alors que je n'y arrivais plus ; à ma femme Alisa, qui m'a soutenu pendant toutes ces années, malgré la claire conscience de sa part que mon travail ne menait pas nécessairement à un débouché professionnel ; à mes enfants Jace et Brian, dont l'existence m'a permis de justifier convenablement des lenteurs et des défaillances qui venaient toutes de moi-même.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iii
Remerciements.....	v
Introduction.....	3
1. Les noms de la fin : une nébuleuse terminologique.....	14
2. Discussion méthodologique.....	32
2.1 Claude Lévi-Strauss : le mythe comme tableau à entrée multiple.....	33
2.2 Gilbert Durand : le mythe comme « essaim » ou « constellation ».....	44
3. Les mythèmes de la Fin	62
3.1 Mythème 1 : la Catastrophe	69
3.1.1 <i>Les Chaises</i>	70
3.1.2 <i>Fin de partie</i>	74
3.2 Mythème 2 : le Dernier Homme.....	81
3.2.1 <i>Les Chaises</i>	86
3.2.2 <i>Fin de partie</i>	87
3.3 Mythème 3 : le Refuge.....	92
3.3.1 <i>Les Chaises</i>	96
3.3.2 <i>Fin de partie</i>	96
3.4 Mythème 4 : le Voyage.....	102
3.4.1 <i>Les Chaises</i>	105
3.4.2 <i>Fin de partie</i>	105
3.5 Mythème 5 : la Ville.....	108
3.5.1 <i>Les Chaises</i>	116
3.5.2 <i>Fin de partie</i>	118
3.6 Mythème 6 : l'Aliment.....	120
3.6.1 <i>Les Chaises</i>	124
3.6.2 <i>Fin de partie</i>	125

3.7 Mythe 7 : l'Âge d'Or.....	130
3.7.1 <i>Les Chaises</i>	135
3.7.2 <i>Fin de partie</i>	136
3.8 Mythe 8 : le Renouveau.....	140
3.8.1 <i>Les Chaises</i>	144
3.8.2 <i>Fin de partie</i>	144
Conclusion	148
Bibliographie	155

À ma famille

Introduction

L'objet de notre recherche se définit plus facilement en creux qu'en relief : la fin du monde a peu inspiré les dramaturges. Le XIX^e siècle a produit quelques « fins du monde » destinées à la scène qui ont laissé des traces dans les catalogues des libraires ou des commissaires-priseurs, plus que dans l'histoire littéraire ou théâtrale :

A.M. Lafortelle, Nicolas Brazier et M. Merle, *La fin du monde* ou *Les taches dans le soleil*, vaudeville en un acte, Paris, Huet-Masson, 1816.

J.B. Chabran et Antoine Guien, *La fin du monde* ou *Le faux prophète*, vaudeville en un acte, Marseille, Masvert, 1816.

Théophile Marion Dumersan et Honoré (?)¹, *Le lendemain de la fin du monde* ou *La comète de 1832*, folie en trois tableaux, mêlée de couplets, Paris, R. Riga, 1831.

Auguste Jouhaud, *L'An 40* ou *La fin du monde*, folie-vaudeville en un acte, Paris, Tresse, 1839.

Théodore Cogniard et Hyppolyte Cogniard, *La fin du monde*, revue fantastique en trois actes et neuf tableaux, Paris, Tresse, 1848.

Les indications génériques accompagnant le titre (vaudeville, folie, revue fantastique) laissent pressentir la substance de l'intrigue : la nouvelle de la fin du monde sème une panique ridicule qui profite aux malins et pénalise les naïfs ; des gens réputés prudents commettent des folies². Nous croyons pouvoir relever le caractère symptomatique de ces textes : au théâtre, la fin du monde est tournée en ridicule, avant de subir une longue éclipse.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'idée d'une fin par le froid bénéficie de l'endossement scientifique le plus prestigieux. Le fait qu'aucune pièce « entropique » ne figure dans les anthologies de Jean Mirval et de Louis Figuier – *Le Théâtre scientifique* (1879) et *La Science au théâtre* (1889), respectivement – nous conduit à conclure qu'elle n'a jamais existé.

¹ La page de titre porte « par MM. Dumersan et Honoré ».

² Autour de 1830-1832, Balzac a flirté avec une idée similaire – quoique autrement plus hardie – pour un roman : « *La fin du monde* annoncée pour une date fixe, ce qui s'en suit, les gens qui ont souscrit des billets qui échéent après la fin du monde, les jeunes filles qui se donnent, les bordels ruinés parce que toutes les femmes se livrent, les avarés qui ouvrent leurs coffres, toutes les relations sociales changées, l'on se bat, l'on se tue, un poitrinaire se moque d'un homme en santé. Orgie générale. Plus de masques. » (Honoré de Balzac, [Notation de sujet possible], cité dans Lucian Boia, *La fin du monde : une histoire sans fin*, Paris, Éditions de la Découverte, 1989, p. 124).

En 1895, Georges Polti ne répertorie pas la fin du monde, même à titre de variété secondaire, parmi *Les trente-six situations dramatiques* et rien ne change, dans ce sens, lors des éditions successives en 1916 et 1924. Pourtant, elle aurait fort bien pu figurer comme variété de la situation VI, « Désastre ». On repère facilement sa place, à la section A :

2 – La patrie détruite : – *Les Xoanéphores* de Sophocle, *Sardanapale* de Byron [...] Histoire : la Pologne, les grandes Invasions. Roman : *la Guerre des Mondes* (Wells).

3 – L’Humanité déchue : – Le Mystère d’Adam (XII^e siècle).

4 – Désastre naturel : – *Terre d’épouvante* (MM. de Lorde et Morel, 1907)³.

Vu que l’auteur ne limite pas son propos au seul genre dramatique – qu’il favorise, cependant –, les exemples qu’il aurait pu puiser dans la littérature des fins du monde se remarquent, pour ainsi dire, par leur absence. Après tout, ce n’est pas là que manquent les patries détruites, les humanités déchues et les désastres naturels. Bien au contraire, toutes ces choses y atteignent leur paroxysme : si les Martiens de Wells échouent dans *La Guerre des mondes* (1898), les ferromagnétaux de Rosny Aîné dans *La Mort de la terre* (1910) finissent par exterminer l’humanité. M. Polti, ignorait-il le petit roman de Rosny Aîné ? Il en connaissait certainement d’autres qui mettaient un point final au drame humain. À la frontière des genres, le traité romancé⁴ de Camille Flammarion (1893) aurait, à lui seul, illustré toutes les espèces de désastres dans le passage cité ci-dessus.

Animé d’un souci de complétude, l’auteur des *Trente-six situations* se refuse systématiquement aux jugements de valeur. Difficile, en effet, d’imaginer un autre ouvrage où Sophocle, Byron, Wells, Lorde et Morel puissent entretenir un si cordial et si justifié voisinage. Qu’est-ce donc qui fait que Cousin de Grainville, Mary Shelley, Camille Flammarion, Gabriel Tarde, Rosny Aîné, etc., ne peuvent être de la compagnie – disons avec modération : l’un d’entre eux – pour ajouter la touche manquante à la peinture du « Désastre » ?

³ Georges Polti, *Les trente-six situations dramatiques*, Mercure de France, coll. « Les Introuvables », 1980 (éd. conforme à celle de 1924 ; 1^{re} éd. 1895), p. 48-49.

⁴ Camille Flammarion, *La Fin du monde*, Paris, Ernest Flammarion, 1894 (1^{re} éd. en revue 1893).

Polti aurait, d'ailleurs, pu se limiter aux auteurs déjà convoqués : Byron a écrit un petit poème intitulé « Darkness », où le soleil s'éteint en plongeant la terre dans les ténèbres et dans le froid, si bien que l'humanité y expire piteusement, non sans sombrer avant dans le cannibalisme ; le voyageur dans le temps de Wells (1895) visite une époque où le genre humain a dégénéré, puis une autre où il n'est plus.

Un quart de siècle après la dernière édition des *Trente-six situations dramatiques* (1924), Étienne Souriau vient en proposer *Deux cent mille...* (1950). Contrairement à ce que semble suggérer le titre, il ne s'agit pas d'un répertoire plus complet, mais d'une *ars combinatoria* faisant ressortir la futilité des tentatives de recensement exhaustif. Précisons aussi que, dans la terminologie de Souriau, la fin du monde ne saurait même pas figurer à titre de « situation⁵ » ; elle serait à classer parmi les « événements dramatiques » ou « sujets ». Malgré ce dispositif théorique, l'amour de la spéculation amènera l'auteur à approcher asymptotiquement – plus que Polti, en tout cas – le thème qui nous intéresse.

Cela se produit à la faveur d'un chapitre intitulé « Dramaturgie cosmique », où il s'interroge sur les perspectives qui s'ouvriront devant le théâtre dans un avenir très lointain (nous résumons tendancieusement, sans pour autant en rajouter de notre propre cru) : Il faut se représenter une époque où l'humanité a trouvé ses formes définitives, l'ordre juste qui met fin à l'histoire (au sens, par exemple, d'Hegel ou de Marx). Cette société parfaite reçoit deux noms qui semblent également plaire à l'auteur : la Cité des Derniers Jours et Eschatopolis. Que s'y passera-t-il qui puisse féconder l'imagination des dramaturges ? Pas grande chose, apparemment. Sera-ce un lieu et un temps de

⁵ La situation, quant à elle, est une combinaison de « « fonctions dramaturgiques » essentielles » (Étienne Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1950, p. 13). Celles-ci se définissent par « le mode spécifique de travail en situation d'un personnage : son rôle propre en tant que force dans un système de forces » (*Ibid.*, p. 71). Une généralisation très poussée permet d'en dénombrer six. Combinées selon cinq modalités, elles peuvent fournir 210.141 situations, exactement. Les 200.000 dont fait état le titre représentent un prudent arrondissement qui tient compte, si l'on veut, des situations envisageables formellement, mais dramatiquement faibles ou inutilisables.

ramollissement et de dégénération ? C'est une des possibilités qui se présentent à l'esprit⁶.

L'occasion semble propice pour pousser la réflexion plus loin : Après la fin de l'histoire, peut-on concevoir la fin de l'humanité elle-même ? La guerre nucléaire, par exemple, ne risque-t-elle pas de hâter les choses ? La scène, présente ou future, peut-elle accueillir la représentation de la fin ? En 1950, ces questions sont dans l'air du temps. Elles le sont peut-être trop pour l'intellectuel soucieux d'éviter le tropisme.

Eût-il voulu en discuter davantage, qu'une pléthore de ses propres principes d'esthétique théâtrale s'y serait probablement opposée : l'emploi du cataclysme comme ressort dramatique relève d'un arbitraire douteux⁷ ; le dénouement doit découler naturellement des rapports de force existant entre les personnages et non être imposé de l'extérieur⁸ ; le récit que font les personnages de ce qui se passe hors scène représente « une grave imperfection du système⁹ »...

Nous trouvons la même fatalité des occasions manquées chez Henri Gouhier, professeur, lui aussi, à la Sorbonne. Il est possible d'écrire en 1952 – et c'est déjà le début de l'Âge thermonucléaire¹⁰ – un ouvrage intitulé *Le Théâtre et l'existence*, qui comporte, au Chapitre III, une section intitulée « La mort comme principe du dramatique¹¹ », sans consacrer une seule ligne aux possibilités d'anéantissement collectif immédiat. En affirmant que « *la mort est, pour chaque homme, la fin du monde et la fin des siècles*¹² » – l'auteur ne fait que souligner cette omission à double trait. Tout, d'ailleurs, comme le fait de citer les vers 156-157 de Acte IV, scène 1, de

⁶ Étienne Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, op. cit., p. 260.

⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁸ *Ibid.*, p. 43-44.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ La distinction que fait Charles A. Carpenter dans *Dramatists and the Bomb : American and British Playwrights confront the Nuclear Age, 1945-1964* est celle-ci : « Âge atomique » pour la période 1945-1952, « Âge thermonucléaire » pour la période 1952-présent et « Âge nucléaire » comme terme générique.

¹¹ Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952, p. 76.

¹² *Ibid.*, p. 95.

*La Tempête*¹³ de Shakespeare, précédés, comme on le sait, d'une promesse d'universelle dissolution qui balayera le « grand globe lui-même¹⁴ ».

Une leçon paradoxale, que l'auteur a tirée de l'histoire récente, semble expliquer les limites qu'il assigne à son propos : la mort individuelle n'est dramatique que dans la mesure où existe un droit universel à la vie ; l'abolition de celui-ci entraîne la dédramatisation de celle-là¹⁵.

La réticence des théoriciens du théâtre à l'endroit de l'Apocalypse n'a d'égale que l'incapacité des dramaturges de l'adapter à la scène dans une pièce au succès franc et durable : rien de plus obscur, apparemment, que *La Fin du monde* de Mureçay (1934), qui ne voit jamais la lumière de la rampe ; publiée dans une édition très limitée en 1935, *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode n'est jouée qu'en 1953 ; les 214 représentations de *Sodome et Gomorrhe* entre 1943 et 1944 ont lieu grâce à la complaisance d'un théâtre et d'un public envers l'auteur de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Un critique propose de rebaptiser la pièce en *Sodorme et Gomorne*¹⁶...

Que trois auteurs de calibre fort différent aient exploré la même thématique sans produire de chef-d'œuvre n'est pas en soi significatif. Le talent ou l'inspiration ne sont pas toujours à la hauteur du défi. Le statut de leur tentative change pourtant dès que l'on n'arrive plus à trouver dans l'Europe francophone d'autres dramaturges qui aient donné une « fin du monde » digne de ce nom¹⁷ durant toute la première moitié du

¹³ *Ibid.*, p. 108.

¹⁴ « *And like the baseless fabric of this vision, / The Cloud-capped towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself, / Yea, all which it inherit, shall dissolve, / And like this insubstantial pageant faded / Leave not a rack behind.* » (William Shakespeare, *The Tempest*, Acte IV, scène 1, vers 151-156, texte établi et annoté par David Lindley, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 190-191). « *[T]he great globe itself* » constitue, vraisemblablement, une allusion au « Globe Theatre ».

¹⁵ Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, *op.cit.*, p. 93.

¹⁶ Étienne Brunet, avec la collaboration de Wayne Ready, « Notice » sur *Sodome et Gomorrhe*, dans Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1673. L'article auquel font référence les auteurs a été publié dans *La Gerbe*, le 21 octobre 1943.

¹⁷ Nous avons cru brièvement à un coup de chance, en découvrant que Sacha Guitry avait écrit une *Fin du monde* en 1934. L'action de la pièce se place censément à l'époque de sa première représentation. Le Duc de Troarn est sur le point de perdre son château greffé de dettes. Prêt à le transformer en hôtel, il réfléchit plaisamment : « Et après nous, la fin du monde ! ». Un riche industriel américain achète le château, en fait don à l'État et emploie le Duc de Troarn comme guide et conservateur. À cette nouvelle, le Duc s'exclame : « C'est bien la fin du

XX^e siècle. Ni, d'ailleurs, pendant toute la seconde moitié du XIX^e. Si des tentatives encore moins heureuses ont eu lieu qui n'ont pas trouvé leur place dans les bibliographies, il faut reconnaître que leur absence même est éloquente.

Il devient très tôt clair que la littérature des fins du monde n'est pas le lieu par excellence où se manifestent les bons sentiments. Dans *The Last Man* (1826), Mary Shelley peint des scènes d'horreur, mais n'en suggère pas moins qu'on peut trouver dans l'universel trépas une sorte de consolation¹⁸. Amusant dans la bouche d'un personnage réputé bête – « Mère Gobetout : [...] ils arrivent pour l'heure fatale... il est toujours agréable de mourir en compagnie¹⁹... » –, un pareil sentiment a de quoi déranger, lorsqu'on l'énonce « scientifiquement », à l'instar de Camille Flammarion : « Comment se fait-il que la menace d'une mort un peu plus prompte trouble tous les esprits ? Est-ce le désagrément de mourir tous ensemble ? Ce devrait être plutôt une consolation pour l'égoïsme humain²⁰. » Cette dialectique du désir et du malaise nous signale clairement la littérature apocalyptique comme le lieu où se réalisent des fantasmes honteux. En 1911, dans *Le Président Schreber : un cas de paranoïa*, Freud explique le délire de fin du monde par le désinvestissement libidinal : faire le noir sur l'univers, c'est s'avouer incapable de le plier à sa volonté pour lui arracher les satisfactions dont on a besoin. Le rêveur d'apocalypses est pire qu'un pervers, c'est un vaincu. Humilié, transi de froid, trempé comme une soupe, le roi Lear demande à la tempête de réduire à néant le monde entier : « *Strike flat the thick rotundity o' th' world, / Crack nature's moulds, all germens spill at once / That make ingrateful man*²¹ ! » « Alors que ça finisse ! [...] Et que ça saute²² ! », s'écrie Hamm, le paralytique royal, sur le point de rester sans secours et sans divertissement.

monde ! » (Sacha Guitry, *La Fin du Monde*, Paris, Raoul Solar, 1954, p. 101 et 240, respectivement). Le titre de la pièce s'en trouve ainsi justifié.

¹⁸ Mary Shelley, *The Last Man*, Oxford, Oxford University Press, coll. « World's Classics », 1994, p. 310.

¹⁹ Auguste Jouhaud, *L'An 40 ou La fin du monde*, folie-vaudeville en un acte, Paris, Tresse, 1839, p. 6.

²⁰ Camille Flammarion, *La Fin du monde*, *op. cit.*, p. 59.

²¹ William Shakespeare, *King Lear*, Acte III, scène 2, vers 8-9, texte établi et annoté par Horace Howard Furness, New York, Dover Publications, 1963, p. 172.

²² Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions du Minuit, 2009 (1^{re} éd. 1957), p. 100.

On peut résumer comme suit les stéréotypes réducteurs qui pèsent sur la pensée apocalyptique : elle procède de motivations inavouables, parle aux bas-fonds des instincts, représente un échec de la raison, constitue une fuite devant la réalité, se rapproche dangereusement de l'aliénation mentale. C'est pour se faire de la publicité, affirme Paul Vulliaud dans sa *Fin du monde* (1949), que les pères de la thermodynamique – Kelvin, Tait, Helmholtz, Clausius – se sont mêlés de calculer la durée du monde et de prédire les conditions de sa fin. Si l'escroquerie des grands physiciens peut être expédiée sur un ton de bonhomie, Flammarion fait l'objet d'un véritable déchaînement de haine : « Je ne compte pas d'ailleurs au nombre des savants un Camille Flammarion, auteur d'un ouvrage sur ce sujet, assurément le plus méprisable à tous points de vue²³. » Il s'agit, essentiellement, pour les auteurs d'apocalypses, de « rentabiliser [leur] abjection²⁴ », comme le dit si bien – mais en parlant d'autre chose – Michel Houellebecq, un apocalyptique contemporain.

Nous voici, donc, fondés à croire que la rareté des pièces qui exploitent l'imaginaire apocalyptique est imputable – dans une mesure que nous n'entendons pas exagérer, d'ailleurs – au caractère collectif de la représentation théâtrale. Lorsque nous voulons infliger une correction exemplaire au monde – ou autrement nous vautrer dans la fange de nos pulsions –, nous sommes plus à l'aise dans l'intimité de notre domicile, que sous les regards inquisiteurs de nos semblables, eux-mêmes soucieux de présenter une façade convenable.

Dans la première moitié, *grosso modo*, du XX^e siècle, un seul recours reste au dramaturge apocalyptophile : envelopper son fantasme dans les hardes prestigieuses de la mythologie biblique. La précaution la plus sage consiste à adopter un ton badin. Incidemment, c'est ce que font et Mureçay, et Ghelderode, et Giraudoux. De toute évidence, cet état des choses n'a pas de quoi nourrir une grande diversité.

²³ Paul Vulliaud, *La Fin du monde*, Paris, Payot, 1952., p. 209. L'ouvrage se présente comme un réquisitoire à l'endroit de la pensée apocalyptique, mais n'en bénéficie pas moins d'une préface favorable de la part de Mircea Éliade. Le mythologue roumain, profite de l'occasion pour insister sur l'affinité des divers mythes de la fin du monde avec ce qu'il appelle « le mythe de l'Éternel Retour ».

²⁴ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, p. 23.

(Il est vrai qu'en 1924, la Comédie des Champs-Élysées proposait au public parisien une fin du monde SF, *Rezon's Universal Robots*²⁵ de Karel Čapek. Voici un fait curieux : la pièce est montée sous la direction de Jacques Hébertot, qui allait, par la suite, mettre en scène *Sodome et Gomorrhe*, ce qui lui confère la distinction d'avoir mis en scène deux apocalypses, à une époque où une seule aurait constitué une rareté.. La pièce de Čapek a remporté un important succès international, mais nous ne disposons pas d'informations sur sa réception en France.)

Sur ce fond d'impuissance de la dramaturgie « sérieuse », il est inévitable de se demander : que fait le Théâtre d'Épouvante ? Avec la vocation qu'il a de décliner la mort sous toutes les formes concevables, avec son goût de l'outrance et l'habitude de faire tourner l'intrigue autour d'un fléau naturel, ne semble-t-il pas destiné à produire une *Fin du monde* ?

Et Polti et Souriau citent comme exemple de « désastre » et, respectivement, « catastrophe/fléau », une pièce emblématique de cette dramaturgie. À l'affiche du Théâtre Antoine en 1907, *Terre d'épouvante* d'André de Lorde et d'Eugène Morel s'inspire d'une des catastrophes naturelles les plus meurtrières du XX^e siècle : le 8 mai 1902, la nuée ardente créée par l'éruption du volcan Mont Pelé anéantit la ville Saint-Pierre de Martinique, ainsi que les villages environnants, en faisant 30 000 morts. Les auteurs s'efforcent de montrer le drame humain, sans faire l'économie du côté spectaculaire du sinistre :

(Un éclair brusque suivi d'un coup de tonnerre formidable et du cri de toute une ville frappée de mort. Le volcan apparaît rouge, avec des traînées de lave qui coulent vers la mer.)

[...]

(Et, aux lueurs du volcan, on [...] aperçoit [Jeanne] debout, raidie, croyant encore tenir son enfant tombé à terre, et qui, d'une voix à demi étouffée par les cendres, répète :)

N'aie pas peur... ça va passer... ça va passer... ça²⁶...

²⁵ C'est ainsi que le traducteur, Hanuš Jelínek, déchiffre la sigle *R.U.R.*, qui, dans l'original tchèque, tient place de « Rossum's Universal Robot ». On peut supposer que « Rezon » était censé faire écho au mot français « raison ».

²⁶ Lorde, André de et Morel Eugène, *Terre d'épouvante*, dans *Trois pièces d'épouvante*, New York, Henry Holt and Company, 1934, p. 39.

Abstraction faite du caractère « local » qu'on connaît à la catastrophe en question, la scène baigne dans ce qu'on peut appeler « une ambiance apocalyptique ». À l'échelle de la représentation théâtrale, elle offre dans ce sens l'équivalent de la réalité qui l'inspire : de nombreux survivants ont assimilé leur expérience à une fin du monde²⁷ ; sur le coup, certains y ont cru sans aucun second degré²⁸.

En supposant que, petites ou grandes, les catastrophes ne représentent, pour l'imaginaire, que des mises à l'échelle les unes des autres²⁹, passer de l'extermination d'une ville à celle de toute chose vivante apparaît comme une évolution légitime. Curieusement, elle se fera longtemps attendre. Ce n'est qu'en 1958 que le Théâtre du Grand Guignol, bastion déjà déclassé de la dramaturgie d'épouvante, offrira au public sa première et dernière *Fin du monde*, sous-intitulée « *drame atomique en deux tableaux, par Max-Henri Cabridens d'après une nouvelle de Jacques Natanson* ».

L'action se passe dans une île du Pacifique, « atomisée » à la suite d'un test nucléaire, dont la population subit des mutations épouvantables. Un jeune couple y échoue à la suite d'un accident d'avion. Mélodramatique, le hasard veut que l'homme soit le fils du savant atomiste responsable du test. Au moment de l'action, il s'agit d'une fin du monde « locale ». Pour qu'elle se propage au reste de la planète, il faudra compter sur le lent travail du vent et des courants océaniques qui transporteront les radiations.

A priori, le moment est favorable au « drame atomique ». Les États-Unis testent la bombe à fusion en 1952, talonnés par l'Union Soviétique en 1953. La *Mutual Assured Destruction* en cas d'échange nucléaire devient vite un acquis de la

²⁷ Cf. « [...] et alors nous assistâmes à un spectacle qui ne peut se dépeindre. La fin du monde serait-elle plus terrible !!! », « ce sont de vraies scènes de la fin du monde », « le saisissement, la peur, le sentiment irrésistible de la fin des choses » (Séraphine du Cœur de Jésus (clarisse Édith Duchâteau-Roger), *Une histoire vécue des cataclysmes de la Martinique, 1891-1902, par une pauvre clarisse du monastère de Ste-Claire de Mons*, Lille, Desclée de Brouwer et C^{ie}, 1907, p. 93, 150 et 181, respectivement).

²⁸ Cf. « [...] la plupart des passagers croyaient assister à la fin du monde », récit du commandant du *Roddam*, cité dans Camille Flammarion, *Les Éruptions volcaniques et les tremblements de terre : Krakatoa, la Martinique, Espagne et Italie*, Paris, Ernest Flammarion, 1902, p. 127.

²⁹ « Ce sont des cataclysmes formidables, des fins du monde partielles. », disait Flammarion à propos des fléaux naturels de taille (Camille Flammarion, *La Fin du Monde*, op. cit., p. 196).

conscience collective. Auteurs et publics sont enfin libres de se complaire dans le ressassement d'un fantasme suspect tout en faisant preuve de bons sentiments. Le théâtre, quant à lui, en tire-t-il profit ?

L'étude de Charles A. Carpenter intitulée *Dramatists and the Bomb* (1999) suggère que tel n'a pas été le cas. Une dramaturgie de la Bombe – explosée ou non – a bien du mal à se mettre en place : les auteurs consacrés restent sagement sur la touche ; quelques-uns conçoivent des projets qu'ils abandonnent ; quelques projets complétés restent inédits ; les productions abouties sont des œuvres mineures et restent relativement peu nombreuses. Ainsi, déguisée en « drame atomique », la fin du monde n'oppose pas moins de résistance à la mise en scène que par le passé.

En 1957, *Fin de partie* de Beckett semble sortir l'imaginaire apocalyptique des limbes de la dramaturgie. La pièce est encore en répétition au Studio des Champs-Élysées, lorsqu'un article d'André Alter paru dans *Le Figaro Littéraire*³⁰, la signale à son futur public comme étant une « fin du monde » extrêmement convaincante. Dès la première, ce syntagme inusité, ainsi que toute la série analogique qu'il commande, s'installe dans le vocabulaire de la critique « sérieuse ». En 1959, Rosette C. Lamont relève la ressemblance que *Fin de partie* entretient avec *Les Chaises* (1952) de Ionesco. Cette comparaison est devenue courante et nous la reprenons dans les pages qui suivent, sous réserve, bien entendu, de vérification.

L'apocalypse de *Fin de partie* et des *Chaises* ne se révèle cependant qu'à partir d'indices volontairement équivoques. L'action – si l'on peut dire – se produit à une date inconnue, dans un lieu anonyme, et ses modalités pratiques sont mystérieuses. À quoi la reconnaît-on, au juste ? L'objectif de notre recherche consiste précisément à éclairer les mécanismes signifiants qui permettent cette reconnaissance.

³⁰ André Alter, « “En attendant Godot” n'était pas une impasse. Beckett le prouve dans sa seconde pièce », *Le Figaro Littéraire*, 12 janvier 1957, p. 1 et 4 (suite de la p. 1).

1. Les noms de la fin : une nébuleuse terminologique

On a coutume, avant de s'attaquer à la définition d'« apocalypse/apocalyptique » en tant que termes littéraires, de proposer un résumé de la vision de Jean : l'ouverture des sceaux, les trompettes, le défilé des coupes, le règne d'Antéchrist, les mille ans de paix, le relâchement de Satan, etc. La littérature dite apocalyptique est censée s'inspirer de ces événements : les reprendre tels quels, y faire allusion, en proposer des équivalents séculiers, en reproduire la succession, c'est-à-dire obéir au schéma fixé, semblerait-il, une fois pour toutes par saint Jean de Pathmos... Si certains écrivains sacrifient effectivement à cette obligation, d'autres la contournent de bien loin, tout en restant ce qu'on appelle, peut-être à tort, des « apocalyptiques ».

Étymologiquement, « apocalypse » signifie « enlèvement du voile », autrement dit « révélation » (« *revelatio* » de « *velum* », « voile »), en tout cas, manifestation de ce qui était caché. C'est par la remarque « *Apocalypse means simply Revelation*³¹ » que D.H. Lawrence entame sa réflexion sur le sujet.

Dans l'*Apocalypse* – non canonique – de Paul, le personnage éponyme accomplit une Ascension au Paradis et une Descente aux Enfers : il reçoit la révélation de plusieurs choses cachées au regard du commun des mortels, mais à aucun moment il n'est question de la fin des temps.

Cet aspect « révélateur » de l'apocalypse a tôt fait de passer dans le vocabulaire critique. Ainsi, l'ouvrage de Paul Blanchart intitulé *Le théâtre de H.R. Lenormand : Apocalypse d'une société* (1947) a droit à ce titre pompeux – et, soit dit en passant, à un style de la même eau – parce qu'Henri Lenormand se fait une spécialité d'explorer les aspects les moins ragoûtants, y compris pathologiques, de l'âme humaine. Il « lève le voile » sur ce qui reste habituellement caché.

Pour Northrop Frye, l'apocalypse consiste dans la révélation, par les moyens de l'art, d'un monde vivant et anthropomorphe, que la raison penchée exclusivement sur les données du monde sensible risque de méconnaître : « *By apocalypse I mean primarily the imaginative conception of the whole of nature as the content of an infinite*

³¹ D.H. Lawrence, *Apocalypse*, Londres, Martin Secker, 1932, p. 1.

*and eternal body, which if not human, is closer to being human than to being inanimate*³². » Si cette définition semble trop étroitement adaptée à la lecture de Blake, dont Frye est spécialiste, l'auteur en propose aussi une version qui englobe la totalité de la littérature : « *Literature is a human apocalypse, man's revelation to man, and criticism is not a body of adjudications, but the awareness of that revelation, the last judgment of mankind*³³. »

Dans le sens canonique, l'*Apocalypse* est le récit des événements futurs qui ont été révélés à saint Jean de Pathmos. À leur terme, le monde ancien cesse d'exister pour faire place à un autre, censément meilleur : renouveau, donc, plein d'espoir, mais aussi fin du monde accompagnée de calamités terrifiantes dont le Jugement Dernier représente le point de bascule entre l'histoire et l'éternité. Le nombre des élus est connu, celui des damnés, incalculable.

Si l'étude de Blanchart sur le théâtre de Lenormand a comme sous-titre *Apocalypse d'une société*, cela peut s'entendre doublement. L'excursion à travers le borbier de l'âme tourne chez l'auteur à la méditation sur les perspectives d'extinction de l'espèce :

L'accélération de cette décadence a conduit le monde au chaos des dix dernières années, faisant suite à des temps de fallacieuses facilités qui précisément mûrirent les germes de décomposition. Et le chaos s'est mué en ces psychoses de guerre universelle où pataugent les hommes, où sombrent les esprits, où les corps pantèlent. Époque, en effet, d'apocalypse³⁴ !...

Dans cet esprit même, la littérature apocalyptique où le monde touche littéralement à son terme, est le lieu de la révélation par excellence. Si l'on fait disparaître l'infrastructure – au sens marxiste, qui est un sens terre-à-terre – que reste-t-il des idées élevées sur lesquelles nous nous plaçons à fonder notre humanité ? En élaguant l'humain de tout ce qu'on est tenté d'appeler contingent, arrive-t-on à un

³² Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1957, p. 119.

³³ Northrop Frye, *The Educated Imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, p. 105.

³⁴ Paul Blanchart, *Le Théâtre de H.R. Lenormand : Apocalypse d'une Société*, Paris, Revue Internationale d'Art Dramatique, coll. « Masques », 1947, p. 238.

noyau dur ou est-on plutôt en train d'enlever les pelures successives d'un oignon pour se retrouver devant l'évidence de l'animalité, quand ce n'est pas celle du néant absolu ?

Le fait d'identifier « apocalypse » et « fin du monde » n'élimine que la moindre des difficultés qui affectent leur usage terminologique. La critique littéraire les a étudiées selon deux optiques fondamentales. L'une consiste à les situer au niveau de la métaphore, de la structure sous-jacente, de l'allusion culturelle plus ou moins vague. L'autre scrute le sens littéral, la manifestation patente, la spéculation systématique sur les modalités de la catastrophe. Les tenants de la première officient dans le domaine de la Littérature avec majuscule, alors que ceux de la deuxième fouillent dans les bas-fonds qu'il est convenu de regrouper sous le vocable de « paralittérature », quitte de les rédimier ensuite au nom d'une plus grande ouverture d'esprit.

Publié en 1967, *The Sense of an Ending* de Frank Kermode constitue une des premières – et des plus influentes – prises en charge de l'imaginaire apocalyptique par la théorie littéraire. Comme son sous-titre, *Studies in the Theory of Fiction*, le fait dans une certaine mesure pressentir, l'investigation est d'une portée très générale, les textes littéraires pouvant être inclus dans un continuum où l'on trouve également « *the fictive zero-cases of mathematics ; the fictions of the thing-in-itself, or of causality ; and what Vaihinger calls, in words remembered by Stevens, 'the last greatest fiction', 'the fiction of an Absolute'*³⁵ ».

L'auteur pose d'entrée de jeu que le rôle de la fiction consiste, essentiellement, à escamoter les aspects particulièrement désagréables de la condition humaine et à introduire des éléments de cohérence au sein d'une réalité insondable. D'après ces critères, l'apocalypse peut être considérée comme une fiction exemplaire, capable d'éclairer toutes les autres. Elle apprivoise l'univers, en lui conférant une durée et une direction intelligibles, par rapport auxquels il devient possible de situer les changements d'époque et même les instants fugaces d'une vie. Gratification

³⁵ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, New York, Oxford University Press, 1967, p. 41.

supplémentaire, elle dilue le tragique concret et immédiat de la mort individuelle dans les figures convenues et habituellement lointaines de la fin collective.

Le mythe est, pour Kermode, un schéma duquel se détachent, par degrés successifs de sophistication, les fictions littéraires. La relation entre mythe et fiction est à la fois complémentaire et dialectique. Le premier assure la stabilité, mais risque de causer la stagnation. La seconde est au service du changement et de l'adaptation – d'où son devoir d'évoluer avec le monde et les façons de l'appréhender – mais peut devenir paresseuse. L'auteur conseille à son endroit une attitude de méfiance intellectuelle – « *learned mistrust* » ou « *clerkly scepticism*³⁶ ».

Historien et théoricien de la littérature, Kermode n'idéalise point l'objet de sa discipline. La fonction fabulatrice est un atavisme, la littérature un mal qu'il faut apprendre à gérer, le roman un vivier de la folie :

*In granting the narrator something like a total recall we again move away from normality into pathology. It is not merely, as I suggested, that we are like children; we are like some abnormal children, such as the autistic, who invent the most arbitrary and painful fictions. It seems that there is in narrative an atavism of our temporal attitudes, modified always by a refusal quite to give up our 'realism' about time; so that a modern novel has to hold some kind of balance between the two*³⁷.

À pareil chapitre, il ne saurait être question d'étudier les possibilités offertes par l'apocalypse « littérale », dans des œuvres où celle-ci constitue la prémisse essentielle de l'action. Le rejet en est formel :

*I leave aside bogus apocalypse, and also demotic apocalypse, though it still flourishes – and attend to more serious examples of the pattern I mentioned earlier. It is a pattern of anxiety that we shall find recurring, with interesting differences, in different stages of our cultural tradition, if not ultimately of our physiology, for in some measure of our ways of thinking and feeling about our position in the midst, and our historical position, always at the end of an epoch, are determined*³⁸.

Prêchant par l'exemple, Kermode cherche les schémas apocalyptiques chez des auteurs qui n'en font qu'un usage des plus sobres : Shakespeare, Tolstoï, Camus, Sartre, Robbe-Grillet... Beckett avec *Fin de partie* ne devrait pas s'ajouter à cette liste.

³⁶ *Ibid.*, p. 7 et 10, respectivement, pour les deux premières occurrences.

³⁷ *Ibid.*, p. 55.

³⁸ *Ibid.*, p. 96.

Il y fait, cependant, l'objet d'une mention élogieuse, dont nous apprécions à la fois la concision et l'insularité (Il est vrai que, quelques pages plus loin, l'auteur s'attarde davantage sur les romans de Beckett, mais, dans ceux-ci, l'apocalypse ne se révèle, pour ainsi dire, qu'à l'esprit de finesse.) :

*Modern art, like modern science, can establish complementary relations with discredited fictional systems: as Newtonian mechanics is to quantum mechanics, so is King Lear to Endgame*³⁹.

Si *Fin de partie* se rapporte au *Roi Lear* comme la physique quantique se rapporte à la mécanique de Newton, comment expliquer, chez l'auteur qui est de cet avis, la référence constante à l'univers shakespearien, alors que *Fin de partie* est réduite à la portion congrue ? D'autre part, comment intégrer cette dernière à la réflexion, alors que la pièce est si bien faite d'éléments de « *bogus apocalypse, and also demotic apocalypse* » ? Visiblement, le dispositif théorique de Kermode est trop élitaire pour rendre compte même des apocalypses qui agréent aux élites.

Toujours en 1967, le critique américain Ihab Hassan propose dans *Literature of Silence*, une manière alternative d'appréhender le rapport entre apocalypse et littérature. Les années 1950-1960 représentent pour l'auteur une période où l'idée d'« avant-garde » a épuisé son potentiel. En cherchant les voies du renouveau, la littérature doit éliminer les alluvions du passé. Elle le fait en évacuant d'abord la cohérence et la finalité du récit, puis la parole elle-même, pour permettre aux nouvelles voies d'expression de partir, ne fût-ce que symboliquement, du silence. Le premier mouvement de cette régression est étudié à partir de l'exemple de Henry Miller, alors que le deuxième trouve sa meilleure illustration dans l'œuvre de Samuel Beckett, et, surtout, dans *Fin de partie*. Miller et Beckett, ainsi que nombre de leurs contemporains, sont apocalyptiques dans la mesure où ils détruisent en vue d'un nouveau départ. Ihab Hassan reconnaît que *Fin de partie* offre une certaine prise aux interprétations littérales :

³⁹ *Ibid.*, p. 61.

Endgame, *I believe may be seen as two symbolic dramas in one: an internal and an external action. [...] The play is not entirely solipsistic. Its action may be viewed, externally, as a phase in human history, time and events preceding that phase, a slow-motion apocalypse to come after, as indeed the numerous references to the Revelation of St. John the Divine suggest*⁴⁰.

On ne s'attend cependant pas à ce qu'un critique de la taille d'Ihab Hassan puise des repères dans l'apocalyptique proprement littéral. Aussi ne le fait-il pas.

Toward a New Earth (1972) de John R. May témoigne de dispositions très similaires à celles de Kermode. Contrairement à ce dernier, May limite son propos aux influences que le *Livre de la Révélation* a exercées dans un genre et une aire géographique limités : composé de douze romans, allant de *Moby Dick* (1851) à *The Crying of the Lot 49* (1966), son corpus couvre un peu plus d'un siècle de littérature américaine.

Pour May l'apocalypse littérale s'apparente à la prédiction, qui, à son tour, témoigne d'une compréhension naïve du message de Jean de Pathmos. Estimant avec lucidité qu'il est piégé à vie dans le siècle, le chrétien raisonnable, possesseur d'une « foi mûre » (« *mature faith*⁴¹ »), y voit une exhortation au travail et à la patience, plutôt que la promesse d'une distribution de justice imminente. C'est donc en palimpseste, à un second ou tierce degré de métaphoricité qu'il faudra chercher l'apocalypse, prêtant ses schémas, plutôt que se manifestant en tant que telle. Ainsi, au relâchement de Satan correspondra l'avènement de l'escroc, et à la destruction du monde, les conflits armés et les grèves.

Malgré ce dispositif théorique, May intègre à son corpus *Cat's Cradle* (1963) de Kurt Vonnegut, où une catastrophe met effectivement fin à l'humanité. Cette apocalypse littérale passe la censure grâce à son caractère ouvertement humoristique – « *humorous apocalypse*⁴² » – qui empêche le lecteur de la percevoir comme un scénario possible.

⁴⁰ Ihab Hassan, *The Literature of Silence*, New York, Random House, 1967, p. 184.

⁴¹ John R. May, *Toward a New Earth: Apocalypse in American Novel*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 1972, p. 20 et 21. On peut y rattacher également l'expression « *mature, creative hope* » (p. 24).

⁴² *Ibid.*, p. 173 et 227-228, pour des éléments de définition.

Kermode avait déjà pressenti que l'apocalypse moderne aurait pour terrain d'élection l'individu en perte de sens. Nous assistons à la reconduction de cette thèse : désorienté dans un monde qui évolue trop vite, l'individu éprouve « *a loss of world*⁴³ », soit une détresse qui évoque la tourmente de la fin du monde. S'il meurt, enfin, le chercheur a découvert un véritable filon d'or : « *the death of the individual is the moment of apocalypse, both end and judgment*⁴⁴ ».

May légitime sa démarche en avançant que la littérature américaine entretient avec l'apocalypse une relation privilégiée : se croyant investis d'une mission qui rapprochait l'accomplissement des temps, les Puritains qui ont débarqué en Amérique au XVII^e siècle l'auraient léguée à leurs descendants⁴⁵. Malheureusement, trois siècles plus tard, cette filiation s'avère singulièrement dépourvue de pertinence. L'auteur le reconnaît, d'ailleurs, lui-même, presque en fin d'ouvrage, sans pour autant mettre en doute l'utilité du travail accompli :

*In this latter period almost all American literature has an apocalyptic tone; the contemporary literary world seems genuinely to reflect a cultural climate that is universally apocalyptic*⁴⁶.

En 1974, David Ketterer, professeur de littérature anglaise à l'Université Concordia, remarque, dans un livre qu'on a pu qualifier de « provocateur⁴⁷ », que l'apocalypse est devenue un terme sibyllin et passe-partout – « *a Delphic critical counter*⁴⁸ » – dont une certaine critique intellectualiste est sur le point d'effacer définitivement le sens courant qui est celui de « fin du monde ». Pour mettre fin à ces abus, Ketterer engage le chercheur académique à suspendre ses préjugés contre la science-fiction, genre où l'apocalypse littérale élit principalement domicile. Cela

⁴³ Locution récurrente au cours de l'ouvrage. May l'emprunte à Amos Wilder, "The Rhetoric of Ancient and Modern Apocalyptic", communication lue lors d'une séance de American Academy of Religion, 1970, p. 4-5 (pagination de l'exemplaire photocopié consulté par John R. May).

⁴⁴ John R. May, *Toward a New Earth*, op. cit., p. 212.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁷ W. Warren Wagar, *Terminal Visions: The Literature of Last Things*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 11.

⁴⁸ David Ketterer, *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1974, p. 4.

permettrait de conférer au champ d'investigation une cohérence jamais connue auparavant, où le littéral et le métaphorique s'éclaireraient enfin mutuellement : « *The Martian Chronicles can open up to critical scrutiny just as Moby Dick can*⁴⁹. »

Pour identifier la fiction apocalyptique, l'auteur propose les critères suivants :

*Apocalyptic literature is concerned with the creation of other worlds which exist, on the literal level, in a credible relationship (whether on the basis of rational explanation and analogy or of religious belief) with the "real" world, thereby causing a metaphorical destruction of that "real" world in the reader's head*⁵⁰.

Cette définition, si curieusement biaisée en faveur des mondes nouveaux, qui ont droit à une existence littérale, se montre bien réservée par rapport au destin des mondes anciens – dont le nôtre –, qui n'écopent que d'une destruction métaphorique. Remarquable aussi l'insistance sur la création comme but et la destruction comme moyen.

En partant des constats que l'imagination apocalyptique trouve un terrain de prédilection dans la science-fiction et que les États-Unis dominent le marché mondial du genre, Ketterer affirme, à l'instar de May, que la littérature nord-américaine entretient avec l'Apocalypse une relation à part : dans l'ordre de l'imaginaire, la découverte des Amériques a la même valeur que la découverte d'une nouvelle planète ; c'est l'apparition du Nouveau Monde qui a fait vieillir l'Europe et a prédéterminé les principales avenues de la fiction spéculative.

« Provocateur », le livre de Ketterer n'en suit pas moins un sentier rebattu, estime W. Warren Wagar dans *Terminal Visions* (1982). L'auteur note en particulier que *a)* la raison d'être de l'imaginaire de la fin consiste dans sa capacité à offrir des gratifications fantasmatiques difficilement avouables ; *b)* le désir d'en finir ne prend pas toujours source dans l'espoir d'un renouveau ; *c)* nombreux sont les écrivains qui

⁴⁹ *Ibid.*, « Préface », p. X. *Moby Dick* est un classique de la littérature américaine et, en même temps, un exemple reconnu d'« apocalypse métaphorique » ou « cachée » (« *covert* »), alors que *The Martian Chronicles* est généralement classé (sans oublier que c'est souvent une question de gradations et de nuances) comme « apocalypse littérale » ou « manifeste » (« *overt* »).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13. En italiques dans l'original.

ne proposent pas de solutions de continuité⁵¹ ; d) lorsqu'ils le font quand même, cela constitue rarement l'intérêt central du récit :

*Even if the end is not literally final, but will be followed by renewal or salvation, the eschatological vision is principally concerned to depict the end, with all events before and after the end earning only incidental notice*⁵².

Pour mettre fin aux manières trop prudentes de tourner autour du pot apocalyptique, il formule cette fiche signalétique des temps de la fin :

*The endtime may be intended, in whole or in part, to represent something other than the end of the world. It may be intended to represent nothing more, and yet may succeed in reaching other levels of meaning in spite of itself. In the narrative structure, the end may precede or follow the time of storytelling, or it may occur at any point within it. The endtime may be final, or mankind may win a reprieve or a new life. It may be set in the far future, or in the day after tomorrow. It may be gradual or sudden, good or evil, natural or man-made. All we ask is that it be expressed in a secular fiction centrally concerned with the public end of the world of modern man*⁵³.

Dans le domaine francophone, une approche aussi radicale ne trouve pas beaucoup d'adeptes. On y préfère en général que le terme d'apocalypse renvoie, de loin ou de près, à la vision de Jean et aux réactions, théologiques et artistiques, qu'elle a suscitées. Ces positions, quoique contraires à l'usage courant, possèdent une indéniable légitimité.

Coordonnateur, avec Robert Ellrodt, du recueil collectif *Âge d'Or et Apocalypse* (1986), Bernard Brugière propose de limiter le terme de « littérature apocalyptique » à trois catégories de textes⁵⁴ : 1) les apocalypses canoniques et apocryphes de la tradition judéo-chrétienne, ainsi que les livres sibyllins, caractérisés par le fait qu'un élu de Dieu prophétise la destruction ; 2) les écrits qui entretiennent avec la première catégorie des relations de métatextualité ; 3) ceux, enfin, qui forment

⁵¹ Nous sommes conscient de détourner cette expression de son sens original, en donnant préférence à un usage fautif, mais courant. Dans la terminologie médicale « solution de continuité » signifie « division, séparation des parties » (Article « Solution », dans Collectif, *Nouveau dictionnaire encyclopédique universel illustré*, vol. 5, Paris, Librairie illustrée, 1885, p. 309).

⁵² W. Warren Wagar, *Terminal Visions*, op. cit., p. 6.

⁵³ *Ibid.*, p. 11-12.

⁵⁴ Cf. Bernard Brugière, « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique », dans *Âge d'or et Apocalypse : études réunies par Robert Ellrodt et Bernard Brugière*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Langue et langages », 1986, p. 113-114. Nous condensons un développement également divisé en trois points numérotés.

avec la première catégorie des liens d'hypertextualité, c'est-à-dire « se greffe[nt sur eux] d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁵⁵ ». Les corpus qu'on fera rentrer le plus facilement sous cette définition sont similaires à celui de John R. May, mais la possibilité existe d'y inclure des œuvres appartenant à la science-fiction pure et dure.

Dans l'article « Apocalypse » du *Dictionnaire des mythes littéraires* paru en 1994 sous la direction de Pierre Brunel, Danièle Chauvin exprime un avis similaire : « [...] parler du mythe de l'Apocalypse, ce n'est pas [...] étudier les mythes de la Fin du Monde », car « le judéo-christianisme propose une version résolument nouvelle et le terme d'Apocalypse qui lui est généralement réservé témoigne pour cette nouveauté et cette singularité⁵⁶ ».

La réflexion francophone sur l'apocalypse se déroule principalement à coups de contributions aux recueils collectifs – non qu'ils manquent dans le domaine anglo-saxon –, qui livrent rarement le fruit d'une longue familiarité avec le sujet. Ainsi s'explique l'erreur que Bernard Brugière commet en affirmant que *The Last Man* (1826) de Mary Shelley est « le premier sans doute d'une longue lignée de survivants solitaires⁵⁷... », alors que *Le Dernier Homme* (1805) de Jean Baptiste Cousin de Grainville lui est de vingt-et-un ans antérieur.

Afin d'éviter la confusion, le mot « apocalypse » est souvent accompagné de précisions telles que : « religieuse », « biblique », « judéo-chrétienne » ou « laïque », « séculière », « naturelle », « technogène ». En s'élevant à un niveau supérieur de généralité, on peut dire « pensée apocalyptique » ou, mieux encore, « eschatologique », par quoi l'on désigne à la fois le penchant que l'esprit humain a pour contempler la fin du monde et la somme des productions culturelles qui en résultent, mais les mêmes précautions que ci-dessus s'imposent. La possibilité existe, enfin, d'isoler les matériaux

⁵⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.

⁵⁶ Danièle Chauvin, entrée « Apocalypse », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la dir. de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, p. 107.

⁵⁷ Bernard Brugière, « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique », *op. cit.*, p. 123.

sur lesquels s'exerce notre propension à imaginer la fin. On parlera alors d'« imaginaire », en le qualifiant à l'aide des vocables d'appoint depuis longtemps compromis : « apocalyptique », « eschatologique », « téléologique »...

Une aussi grande diversité d'approches et une polysémie aussi touffue prédisposent le chercheur à employer de manière interchangeable des termes dont la synonymie, rigoureusement parlant, n'est que très partielle. On trouve, ainsi, chez Wagar : a) comme termes génériques : « *eschatological fiction* », « *apocalyptic fiction* », « *endtime fiction* », « *apocalyptic literature* », « *literature of Last Things* », « *terminal visions* » ; b) comme termes désignant les œuvres concrètes : « *eschatological romance* », « *terminal story* », « *doomsday tale* ». C'est pour des raisons semblables, sans doute, que Robert Silverberg commet le pléonasme que nous soulignons en gras : « *Beyond much doubt it was his work as an astronomer, in particular his research on novas and supernovas, that drew Flammarion's mind into these **apocalyptic realms of eschatological thought***⁵⁸. »

Un groupe de professeurs de L'UQÀM, œuvrant au sein du Centre de Recherches sur l'Imaginaire Figura, ont accrédité le terme d'« imaginaire de la fin », en partant de l'idée que certaines images surgissent et s'imposent spontanément pour former le paysage de la fin, le peupler – de façon provisoire ? – et donner l'impulsion nécessaire aux actions qui s'y déroulent. Deux numéros des *Cahiers Figura* rendent compte des résultats de cette investigation collective : *Figures de la fin : approches de l'irreprésentable* (2001) et *Des fins et des temps : les limites de l'imaginaire* (2005), ainsi que deux monographies : *Dérives de la fin : sciences, corps & villes* (2008) de Jean-François Chassay et *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes* (2009), tome III de *Logiques de l'imaginaire* (2007-2009) de Bertrand Gervais.

Pour les chercheurs de l'UQÀM/Figura, l'exploration de tout imaginaire relève d'une approche sémiotique. Celui de la fin s'y prêterait de deux manières qui lui sont

⁵⁸ Robert Silverberg, « Introduction », dans Camille Flammarion, *Omega : The Last Days of the World* [titre orig. *La Fin du Monde*], Winnipeg, Bison Books, 1999, p. vii. Les droits sur l'« Introduction » appartiennent à University of Nebraska Press. Nous rappelons que les caractères gras sont de nous.

propres exclusivement. Il concerne un moment où la production du sens : *a*) est en passe de prendre fin avec la disparition de la dernière conscience signifiante/imaginante⁵⁹ ; *b*) se heurte à des obstacles particuliers, inexistantes ou manifestés avec moins de prégnance en temps normal, situation qui génère une « intensification sémiotique complémentaire [aux] déséquilibres langagiers⁶⁰ ». Malgré notre propre adhésion à ces deux points, la prémisse théorique qui permet leur mise en lumière nous inspire des réserves. Bertrand Gervais, en particulier, explique sa démarche dans les termes suivants :

Si le langage est notre manière d'exister dans l'univers, l'imaginaire est l'utilisation des ressources déployées à partir de ce langage. En fait, si le langage est bel et bien notre manière de vivre dans l'univers, les contraintes exercées sur cet imaginaire, dans sa capacité à résoudre les énigmes posées par le monde, sont d'autant plus grandes que ce langage s'opacifie et que son efficacité décroît.

[Ces sept chapitres] permettent d'[...] exploiter un aspect peu abordé [de l'imaginaire de la fin], ses liens avec le langage et les signes. L'imaginaire est une interface entre le sujet et le monde, et c'est à ce titre que sa dimension sémiotique et langagière est ici privilégiée⁶¹.

Les affirmations ci-dessus partent du présupposé – irrecevable en ce qui nous concerne – que le signe est antérieur à l'image. Tant que le signe linguistique n'a pas été déclaré « motivé » à l'endroit précis où Saussure le voyait « arbitraire »⁶², la prétention d'éclairer « [l]es liens [de l'imaginaire] avec le langage et les signes » nous paraît singulièrement dépourvue d'objet praticable. Gilbert Durand, dont nous nous

⁵⁹ Cf. « C'est alors notre spécificité sémiotique qui se trouve en jeu : qu'est-ce qui nous constitue, que représentons-nous, comment nous définissons-nous ? » (Jean-François Chassay, *Dérives de la fin : sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, p. 12).

⁶⁰ Bertrand Gervais, *L'Imaginaire de la fin*, tome III de *Logiques de l'imaginaire* (2007-2009), Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2009, p. 17.

⁶¹ *Ibid.*, p. 16 et 17, respectivement.

⁶² Rappelons que, pour Saussure, l'arbitraire concerne la relation signifié/signifiant. En 1963, il est vrai, Benveniste soutient que ce lien est « nécessaire », vu que, dans la conscience du locuteur, « le concept [...] est forcément identique [...] à l'ensemble phonique » qui le désigne (Émile Benveniste, « Nature du signe linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1997, p. 51). Cette « nécessité », cependant, ne saurait être abordée en termes de « motivation ».

réclamons dans notre recherche, réservait à ce type d'errance le nom d'« illusion sémiologique⁶³ ».

L'expression « imaginaire de la fin » présente l'avantage de ne renvoyer à aucun récit particulier, ethno-religieux ou littéraire. Sa situation neutre par rapport aux arts et aux genres favorise l'interdisciplinarité. Une des difficultés les plus saillantes qui grèvent son usage consiste dans l'impossibilité de former un adjectif par dérivation suffixale de type « apocalypse » → « apocalyptique » : c'est à peine si on peut parler d'un « écrivain de la fin », comme on parle d'un « écrivain apocalyptique ».

Dire « imaginaire de la fin » et non pas « imaginaire de la fin du monde » revient à reconnaître que celui-ci est une sous-catégorie de celui-là. Ce sont les fins partielles – celle d'une vie, d'une saison, d'un régime politique, d'une période de prospérité, etc. – qui activent l'imaginaire de la fin de tout. En vertu d'un nécessaire découpage du champ d'investigation, c'est à ce dernier et au « mythe de la fin du monde » qui y prend source que notre recherche sera dorénavant limitée. Vu que l'emploi du terme risque d'être fréquent, voici une convention qu'il est judicieux d'adopter sans tarder : pour assurer la fluidité de l'expression, le syntagme « Mythe de la Fin du Monde » sera souvent abrégé en « Mythe de la Fin ». Une autre convention qui nous paraît utile est celle des majuscules, pour signaler un emploi au sens précis de notre travail.

L'imaginaire est généralement défini comme un réservoir d'images susceptibles d'une certaine combinatoire. Leur mobilisation effective a lieu sous forme de rêves, rêveries, délires, ainsi que sous celle de toute la gamme de récits produits sous le contrôle de la conscience saine et éveillée. L'examen de ces actualisations, aussi diverses soient-elles, révèle des schémas qui se reproduisent.

L'anthropologie de Gilbert Durand étudie les schémas ainsi émergés sous le nom de « mythes » ; elle appelle « mythèmes » les éléments de l'imaginaire qui se

⁶³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (1^{ère} éd. 1960), p. 28. Nous aurons l'occasion de revenir là-dessus.

combinent pour conférer aux mythes leur identité. À partir de cette base, deux démarches complémentaires permettent d'aborder la littérature. Toutes deux adoptent le mythème comme « unité sémantique⁶⁴ » minimale :

- la *mythocritique*, ou l'étude des structures mythémiques qui gouvernent l'œuvre littéraire indépendamment du projet arrêté consciemment par l'auteur ;
- la *mythanalyse*, qui amplifie la démarche de la précédente, pour embrasser divers phénomènes culturels de l'époque concernée, eux aussi isomorphes du mythe.

Nous sommes en possession d'un corpus témoin de cinq romans où l'extinction de l'humanité est littérale et d'un corpus principal de deux pièces que la critique a taxées d'« apocalypses métaphoriques ». Nous nous proposons, essentiellement, de mesurer la part du mythe dans les deux catégories de textes. *A priori*, la comparaison révélera des structures mythémiques identiques.

Notre travail partira de deux prémisses de base :

- l'œuvre littéraire a toujours un substrat mythique, un « mythe inclus⁶⁵ », pour reprendre le mot de Gilbert Durand ;
- un mythe se définit par un noyau de mythèmes qui déterminent son identité.

Dans ce contexte, nous nous proposons de :

- identifier les mythèmes du Mythe de la Fin du Monde à partir d'un corpus témoin de textes narratifs modernes qui exploitent des scénarios eschatologiques patents ;
- vérifier la présence de ces mythèmes dans les pièces de notre corpus primaire.

La décision, paradoxale en apparence, d'identifier un mythe à partir d'un corpus profane, s'inspire d'une double source : Wagar et Durand sont tous les deux d'avis que le mythe ethno-religieux et le récit littéraire partagent des schémas communs. Wagar va plus loin en affirmant que, dans la fiction eschatologique du XIX^e

⁶⁴ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie : mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités », 1996, p. 194.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 184.

et du XX^e siècles, ces structures sont plus efficaces⁶⁶. Libre de puiser où bon lui semble, affranchi des restrictions qui pesaient sur ses confrères d'autrefois, l'écrivain moderne ne songe qu'à satisfaire son public et soi-même :

*The dream of Last Things in imaginative literature summons all the powers of prophecy. It must stretch far. Although modern eschatological fictions do not wield such vast control over our lives as myths of the endtime wielded over the lives of ancient and medieval people, they are no less graphic, no less awful, no less strongly conceived and imagined. I am prepared to match the best of H. G. Wells, Karel Čapek, James Blish, or J. G. Ballard against any mythic vision of antiquity*⁶⁷.

Ce point de vue s'accorde, d'ailleurs, avec celui de Mircea Eliade⁶⁸, dans un texte auquel Durand fait de fréquentes références :

[...] c'est surtout la fonction mythologique de la lecture qui nous intéresse, car nous avons affaire ici à un phénomène spécifique du monde moderne, inconnu des autres civilisations. La lecture remplace non seulement la littérature orale – vivante encore dans les communautés rurales de l'Europe – mais aussi le récit des mythes dans les sociétés archaïques⁶⁹.

Wagar consacre un nombre important de pages aux motifs récurrents de la fiction apocalyptique – le Dernier Homme, le Dernier Couple, le Refuge/Arche, l'Âge d'Or, le Renouveau – que nous allons étudier sous le nom de « mythèmes ». Ayant prévu la possibilité de ces conversions méthodologiques, Durand suggère que l'étude des thèmes n'est souvent qu'une mythocritique avant la lettre ou mal nommée⁷⁰.

La décision, enfin, que prend Wagar d'aborder le Mythe de la Fin dans ses manifestations les plus dépourvues de prestige intellectuel – et qui s'avèrent les plus prégnantes –, témoigne d'une parenté d'esprit avec l'humanisme anthropologique de

⁶⁶ Dans un texte que Wagar connaît presque certainement, Aldous Huxley exprime un point de vue très similaire : « *Rooted as they are in the facts of contemporary life, the phantasies of even a second-rate writer of modern science-fiction are incomparably richer, bolder and stranger than the Utopian or Millennial imaginings of the past.* » (Aldous Huxley, *Literature and Science*, New Haven (CT), Leete's Island Books, 1963, p. 47).

⁶⁷ W. Warren Wagar, *Terminal Visions*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁸ Cf., entre autres, Gilbert Durand, « Redondances mythiques et renaissances historiques », communication donnée en 1990, dans *Champs de l'imaginaire*, p. 170 et 179 ; Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », publié initialement dans *Imaginaires francophones*, 1996, *Ibidem*, p. 230 ; Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, *op. cit.*, p. 187.

⁶⁹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 36.

⁷⁰ Cf. Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, *op. cit.*, p. 19 et 62.

Durand, qui exige que le chercheur se retienne de construire des hiérarchies axiologiques à l'intérieur de son champ d'investigation⁷¹.

Tous les moments de l'histoire ne sont pas également propices à tous les mythes, comme le fait plus d'une fois remarquer Durand. L'imaginaire a longtemps été « [aménagé] en idéologies, codes, pédagogies, épistémologies⁷² », qui ont limité les possibilités de son déploiement plénier. L'Apocalypse, en particulier, « était la chasse gardée de l'Église, ou des Églises, officielles ou hérétiques. C'était chose sacrée, *sérieuse*⁷³. » Il ne faut donc pas s'étonner si l'imaginaire de la fin du monde ne pénètre pas dans la littérature profane avant 1800 et met du temps à atteindre l'abondance et l'acceptation qu'on lui connaît aujourd'hui.

Nous partons de la prémisse que la nôtre est finalement une époque d'épanouissement où le mythe peut devenir « structure absolue⁷⁴ ». Pour Warren Wagar, la littérature apocalyptique moderne est née il y a un peu plus de deux siècles, avec *Le Dernier Homme* (1805) de Grainville. Nous faisons l'hypothèse que c'est aussi la date à partir de laquelle le Mythe de la Fin du Monde a commencé à révéler sa « constellation » mythémique complète. Au nombre limité de récits eschatologiques des « grandes cultures » s'opposent aujourd'hui des centaines de fictions, spéculations scientifiques et vulgarisations, mêlées parfois de manière indissociable.

Nous ne pouvons clore cette section, sans nous situer par rapport au *Livre de la Révélation* ou *L'Apocalypse*. Nous posons qu'il est loin de constituer un échantillon représentatif du Mythe de la Fin, dont les mythèmes importants tels que le Dernier Homme, avec, pour variante, le Dernier Couple et le Refuge sont incompatibles avec le programme de saint Jean de Pathmos : punir en masse, récompenser en masse, interdire

⁷¹ Cf. « L'acceptation du phénomène humain total, sans ségrégation axiologique et évolutionniste, marque le déclin du colonialisme spirituel de l'humanisme classique et du privilège intellectualiste du « bon sens » » (Gilbert Durand, « Les catégories de l'irrationnel », dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, p. 54).

⁷² Gilbert Durand, « Méthode archétypologique : de la mythocritique à la mythanalyse », dans *Champs de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 149.

⁷³ Lucian Boia, *La Fin du monde, une histoire sans fin*, *op. cit.*, p. 123. Les italiques sont de l'auteur. Le passage appartient à une section au titre significatif : « Où les écrivains commencent à concurrencer Dieu et la Comète » (*Ibid.*).

⁷⁴ Gilbert Durand, « Pérennité, dérivations et usure du mythe », dans *Champs de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 149.

tout recours aux damnés... D.H. Lawrence voit dans *L'Apocalypse* le produit d'un imaginaire mutilé par la misanthropie irréductible de son auteur : « *its splendiferous imagery is distasteful because of its complete unnaturalness*⁷⁵ ». Par-delà son parti pris idéologique, cette affirmation traduit une évidence rarement remarquée : chez Jean, le Mythe de la Fin est amputé d'une partie importante de ses éléments vitaux. Par contraste, l'épisode du Déluge dans la *Genèse*, présente un schéma mythique plus complet, que l'on retrouve souvent intact sous la plume des « apocalyptiques » modernes.

L'Apocalypse a été, et reste encore, une fiction extrêmement influente. Ses spores ont germé dans l'intertexte, le métatexte et l'hypertexte de nombreuses œuvres de l'esprit. Or, il ne faut jamais perdre de vue qu'elle ne représente qu'un cas particulier – pour une fois, n'ergotons pas sur les mots – de la pensée eschatologique, de l'imaginaire de la fin, du Mythe de la Fin du Monde. À ce titre, les spéculations concernant son caractère fondateur – pour John R. May, on l'a vu, *L'Apocalypse* est, ni plus ni moins, le fondement de la littérature américaine ; pour David Ketterer, elle a été à l'origine de la science-fiction – sont à prendre avec une bonne dose de détachement.

⁷⁵ D.H. Lawrence, *Apocalypse*, *op. cit.*, p. 7.

2. Discussion méthodologique

2. Discussion méthodologique

2.1 Lévi-Strauss : le mythe comme tableau à entrée multiple

En 1955, C. Lévi-Strauss publie dans *Journal of American Folklore* un article intitulé « *The Structural Study of Myth* ». Trois ans plus tard, la version française de cet article deviendra, sous le titre de « La structure des mythes », le Chapitre XI de l'*Anthropologie structurale* (1958). Alors que les deux textes sont conceptuellement égaux, la version française se distingue par une proposition terminologique de taille : le mythème. Le mot se greffe discrètement, à l'aide de la copulative « ou », sur une phrase toute faite :

*How shall we proceed in order to identify and isolate these gross constituent units*⁷⁶?

Comment procédera-t-on pour reconnaître et isoler ces grosses unités constitutives ou mythèmes⁷⁷?

Il ne fait presque pas de doute que Lévi-Strauss avait le terme à l'esprit dès le début. Placée dans le prolongement de la hiérarchie des « *phonemes, morphemes and semantemes*⁷⁸ », les « *gross constituent units* » reçoivent naturellement le nom de « *mythemes* », à moins que l'auteur ne décide de garder le terme en réserve, en attendant le moment plus propice du recueil, où chaque chapitre trouve un nécessaire appui dans les développements voisins. La proposition est en effet très ambitieuse : si le concept de mythème devient opérant dans l'étude de la mythologie, il ne tardera pas à s'étendre à l'ensemble des sciences humaines.

Dans l'immédiat, Lévi-Strauss se propose de résoudre pour l'étude de la mythologie le problème des unités minimales, comme cela a déjà eu lieu en linguistique, grâce à l'emploi du phonème. Cela représente la suite logique mais étonnamment retardataire d'un programme que l'auteur s'est donné dès 1945, en publiant « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie » (Chapitre II, de l'*Anthropologie structurale*). Il y affirme entre autres : « La phonologie ne peut

⁷⁶ Claude Lévi-Strauss, « *The Structural Study of Myth* », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 68, n° 270, Oct.-Dec. 1955, Columbus, American Folklore Society, p. 428-444, 1955, p. 431.

⁷⁷ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 233.

⁷⁸ Claude Lévi-Strauss, « *The Structural Study of Myth* », *op. cit.*, p. 431.

manquer de jouer, vis-à-vis des sciences sociales, le même rôle rénovateur que la physique nucléaire, par exemple, a joué pour l'ensemble des sciences exactes⁷⁹. »

L'étude de 1945 s'occupe de l'organisation familiale, en partant de l'hypothèse que « comme les phonèmes, les termes de parenté sont des éléments de signification ; comme eux, ils n'acquièrent cette signification qu'à condition de s'intégrer en systèmes⁸⁰ ». Lévi-Strauss reconnaît lui-même les limites inhérentes à une telle approche, vu que les matériaux sur lesquels se penchent l'ethnologue et le sociologue n'entretiennent avec le langage qu'une relation d'analogie, discontinue à plusieurs égards⁸¹.

Dans ces conditions, il devient clair que, pour que l'on puisse poser le mythème comme unité minimale du sens d'un mythe, il ne suffit pas d'assimiler celui-ci au langage : il devra être considéré comme un langage à part entière. Cela n'est permis qu'à condition de constater *a)* que le mythe et le langage articulé présentent, *mutatis mutandis*, les mêmes niveaux d'analyse ; *b)* que le mythe et le langage articulé remplissent les mêmes fonctions.

Lévi-Strauss commence par montrer que le mythe conserve la mémoire d'un événement passé, tout en contribuant au maintien d'une « structure permanente », qui « se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur⁸² ». Pour l'esprit nourri de structuralisme, cette situation évoque naturellement les deux niveaux d'analyse qui fondent la linguistique saussurienne : anhistorique, la structure permanente correspond à la langue, tandis que ses actualisations momentanées, historiques, relèvent de la parole. Cependant, pour analyser pertinemment le mythe comme langage, il faut ajouter un troisième niveau, celui du récit mythique avec ses événements clés.

En prenant en compte l'échelle à laquelle il s'agit d'opérer, Lévi-Strauss commence par définir le mythème comme « une grosse unité constitutive ».

⁷⁹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

⁸¹ *Ibid.*, p. 42-44 et 90-91.

⁸² *Ibid.*, p. 231.

Hiérarchiquement, il se situe au-dessus du sémantème, mais reste d'une étendue inférieure au récit. Cela conduit à l'hypothèse qu'il faut le chercher au niveau de la phrase. Pour dégager un mythème, il convient de traduire la succession des événements constitutifs du mythe au moyen de phrases succinctes qui expriment des relations. Ces dernières ne seront pas prises isolément : à l'intérieur du même mythe, ces relations devront se reproduire. Bien entendu, il ne s'agit pas de répétitions à l'identique, mais de similitudes suffisantes pour fonder le rapprochement. Le « paquet de relations » qui en résulte constitue à proprement parler le mythème.

Insistons, pour bien fixer l'analogie mythème/phonème, que, tout comme le phonème n'est pas le son concret, mais un concept regroupant des « traits pertinents », le mythème n'est pas l'épisode concret, non plus, mais un groupe d'épisodes présentant un dénominateur commun.

Le caractère diachronique du mythe-parole se manifeste lorsqu'on lit le tableau comme un texte, de gauche à droite et de haut en bas, alors que la possibilité de grouper les relations en colonnes, tout comme le fait que celles-ci forment, à l'horizontale, une séquence logique, porteuse de message, et qui se reproduit d'une variante à l'autre, met en valeur le caractère synchronique du mythe-langage.

En ce point de son exposé, l'auteur sent le besoin de la petite fiction explicative qui suit :

Imaginons des archéologues de l'avenir, tombés d'une autre planète alors que toute vie humaine a **déjà** disparu de la surface de la terre, et fouillant l'emplacement d'une de nos bibliothèques. Ces archéologues ignorent tout de notre écriture mais ils s'essayent à la déchiffrer, ce qui suppose la découverte préalable que l'alphabet, tel que nous l'imprimons, se lit de gauche à droite et de haut en bas. Pourtant, une catégorie de volumes restera indéchiffrable de cette façon. Ce seront les partitions d'orchestre, conservées au département de musicologie. Nos savants s'acharneront sans doute à lire les portées l'une après l'autre, commençant par le haut de la page et les prenant toutes en succession ; puis, ils s'apercevront que certains groupes de notes se répètent à intervalles, de façon identique ou partielle, et que certains contours mélodiques, apparemment éloignés les uns des autres, offrent entre eux des analogies. Peut-être se demanderont-ils, alors, si ces contours, plutôt que d'être abordés en ordre successif, ne doivent pas être traités comme les éléments d'un tout, qu'il faut appréhender globalement. Ils auront alors découvert le principe de ce que nous appelons harmonie : une partition d'orchestre n'a de sens que lue diachroniquement selon un axe (page après page, de gauche à droite), mais en même temps, synchroniquement selon l'autre axe, de haut en bas. Autrement dit, toutes

les notes placées sur la même ligne verticale forment une grosse unité constitutive, un paquet de relations⁸³.

Cette manifestation inopinée de la pensée apocalyptique dans un ouvrage qui ne lui est pas consacré nous paraît remarquable à plus d'un titre et justiciable d'une parenthèse. Notons d'abord le mot « déjà », que nous avons mis en évidence à l'aide des caractères gras. D'un seul trait, discret mais efficace, il dérobe la fin du monde au domaine de la probabilité et la pose comme une nécessité inéluctable. L'invitation à « *imaginer* » porte sur l'existence des extraterrestres, mais la pertinence d'assigner un terme ultime à l'aventure humaine semble faire partie des présupposés qui vont de soi.

En voici un autre : les produits de l'esprit humain exercent sur ces hôtes venus de loin un attrait irrésistible. Pour animer un chantier de déchiffrement, ce sont des personnages-ressource. Ils font revivre la bibliothèque.

Naturellement, l'auteur ne s'appesantit pas sur les circonstances ayant rendu possible ce miracle de conservation. Tel n'est pas son but. On ne manquera cependant pas de noter deux informations qui affleurent à travers sa réticence : la bibliothèque se compose de « volumes » renfermant des « pages », à l'ancienne. Confiée aux soins d'une civilisation très avancée, elle possède le caractère archétypal propre aux lieux de l'imaginaire. On devine que la question de sa faisabilité pratique ou de la finalité exacte qu'elle sert est accessoire, comme en témoigne cette évocation par Sartre des projets littéraires de son adolescence : « Je donnerai à mes ouvrages la violence de ces jets de lumière corrosifs, et, plus tard, dans les bibliothèques en ruine, ils survivraient à l'homme⁸⁴. »

La bibliothèque de la fin du monde n'est pas toujours une bibliothèque-arche, destinée à transmettre le savoir à d'éventuels survivants ou à une autre espèce. Le dernier homme de Grainville (1805) contemple les livres amassés dans la bibliothèque d'un philosophe en méditant sur la vanité des connaissances qu'elles recèlent ; le

⁸³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 235. Les caractères gras sont de nous.

⁸⁴ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, dans *Les Mots et autres écrits biographiques*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2010, p. 99.

dernier homme de Mary Shelley (1826) trouve une consolation dans la lecture – toutes les bibliothèques du monde lui sont ouvertes... Et la série peut continuer : bâtie pour durer ou ayant survécu par hasard et très provisoirement, faite de volumes traditionnels, gravée sur verre⁸⁵ ou confiée à la mémoire des ordinateurs, la bibliothèque fait partie du paysage de la fin.

Le rôle de ses abonnés extraterrestres mérite une remarque supplémentaire. Un des principaux attraits de la fiction réside, selon Freud, dans la « multiplicité de vie⁸⁶ ». On dirait que, dans le passage de Lévi-Strauss qui nous occupe, cette « multiplicité de vie » est portée à son comble. En vertu du pacte narratif – l'action se passe « alors que toute vie humaine a déjà disparu de la surface de la terre » –, le lecteur accepte l'évidence de sa finitude, mais non sans obtenir quelques sérieux avantages en contrepartie. Il dédramatise sa mort en créant un écart considérable entre le moment où elle surviendra et celui à partir duquel il la contemple. Il la dilue dans le néant de son espèce tout entière. Subrepticement, enfin, il passe de trépas à la vie, en s'installant dans le regard de cet être si différent, certes, mais si curieusement passionné par les mêmes choses que lui.

Épuré et presque méconnaissable, ce thème – ou devrions nous déjà dire « ce mytheme » ? – est présent dans *Fin de partie* :

HAMM. – Je me demande. (*Un temps.*) Une intelligence, revenue sur la terre, ne serait-elle pas tentée de se faire des idées, à force de nous observer ? (*Prenant la voix de l'intelligence.*) Ah, bon, je vois ce que c'est, oui, je vois ce qu'ils font⁸⁷ !

Il est significatif que l'épisode des extraterrestres bibliophiles ne constitue pas une singularité dans la pensée de Lévi-Strauss. *Tristes tropiques* (1955) se clôt sur une spéculation eschatologique encore plus osée – plus franchement assumée, en tout cas –, dont la première phrase est passée en maxime : « Le monde a commencé sans l'homme

⁸⁵ Désiré Papp, *Comment finira le monde*, Paris, Hachette, coll. « Roman de la science », 1949, p. 217-218. Papp emprunte cette idée au biologiste allemand Raoul H. Francé, sans donner la référence exacte.

⁸⁶ Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et la mort », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, trad. S. Jankélévitch, 1966, p. 256.

⁸⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions du Minuit, 2009 (1^{re} éd. 1957), p. 47.

et s'achèvera sans lui⁸⁸. » Devant l'évidence de la dissolution des cultures primitives et de leur assimilation par la civilisation occidentale, l'auteur développe cette analogie entre la totalité des activités humaines et la deuxième loi de la thermodynamique :

Depuis qu'il a commencé à respirer et à se nourrir jusqu'à l'invention des engins atomiques et thermonucléaires, en passant par la découverte du feu – et sauf quand il se reproduit lui-même – l'homme n'a rien fait d'autre qu'allègrement dissocier des milliards de structures pour les réduire à un état où elles ne sont plus susceptibles d'intégration. Sans doute a-t-il construit des villes et cultivé des champs ; mais, quand on y songe, ces objets sont eux-mêmes des machines destinées à produire de l'inertie à un rythme et dans une proportion infiniment plus élevée que la quantité d'organisation qu'ils impliquent. Quant aux créations de l'esprit humain, leur sens n'existe que par rapport à lui et elles se confondront au désordre dès qu'il aura disparu. Si bien que la civilisation, prise dans son ensemble, peut être décrite comme un mécanisme prodigieusement complexe où nous serions tentés de voir la chance qu'a notre univers de survivre, si sa fonction n'était ce que les physiciens appellent l'entropie, c'est-à-dire de l'inertie. Chaque parole échangée, chaque ligne imprimée, établissent une communication entre deux interlocuteurs, rendant étale un niveau qui se caractérisait auparavant par un écart d'information, donc une organisation plus grande. Plutôt qu'anthropologie, il faudrait écrire « entropologie » le nom d'une discipline vouée à étudier dans ses manifestations les plus hautes ce processus de désintégration⁸⁹.

La référence à l'entropie n'a pas qu'une valeur anecdotique : en tant que modalité d'en finir, l'entropie est aux antipodes de l'accident. Comme le mot « déjà » que nous avons mis en évidence dans le passage des extraterrestres, l'entropie implique l'idée d'inexorable. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la section suivante.

La longueur de cette parenthèse aura, peut-être, fait oublier son but. Nous en tirons un auspice favorable à notre recherche en notant que, même dans un récit à peine esquissé, destiné à encadrer un moment particulier de l'argumentation, l'imaginaire de la fin impose ses lois. Cela permet d'espérer qu'on le trouvera d'autant mieux représenté dans le média⁹⁰ plus spacieux qu'est une pièce de théâtre. Sur quoi, nous retournons à la définition du mythème.

Pour un premier test de sa théorie, Lévi-Strauss se sert du mythe d'Œdipe, qui a l'avantage d'être universellement connu. Le premier mythème qu'il y cerne est celui

⁸⁸ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 447.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 447-448.

⁹⁰ Dans l'emploi de ce terme, nous suivons l'exemple d'Isabelle Casta qui s'en sert pour manipuler un corpus fait de romans, de films destinés au grand écran et de séries de télévision dans ses *Nouvelles mythologies de la mort*, Paris, Honoré Champion, 2007.

des « rapports de parenté surestimés ». C'est un « paquet » constitué des « relations » suivantes :

Cadmos cherche sa sœur Europe, ravie par Zeus.
 Œdipe épouse Jocaste, sa mère.
 Antigone enterre Polynice, son frère, violant l'interdiction⁹¹.

Ce premier mythème est déjà passablement intimidant par la finesse du raisonnement analogique qui a permis de le dégager. Le quatrième repose sur une analogie des plus évidentes (quand on sait jouer avec les étymologies grecques) :

Labdacos (père de Laïos) = « boiteux » (?)
 Laïos (père d'Œdipe) = « gauche » (?)
 Œdipe = « pied enflé » (?)⁹²

Son interprétation, en revanche, n'est pleinement autorisée que par la comparaison avec un nombre de mythes exo-européens qui veulent que les héros chtoniens soient boiteux au moment de sortir du ventre de la terre. La difficulté à marcher droit est une marque de leur origine chtonienne. Cela fait que le quatrième mythème dans l'analyse de Lévi-Strauss est celui de la « persistance de l'autochtonie humaine » : n'ayant pas les moyens d'expliquer scientifiquement la reproduction sexuée, la pensée mythique revient inéluctablement à l'idée que, pareil à la végétation, le genre humain a germé dans les profondeurs de la terre.

Il est à noter que, dans les exemples ultérieurs, les phrases qui expriment des « relations » se transforment sans préavis en syntagmes nominaux :

usage mécanique des végétaux
 usage alimentaire des plantes sauvages
 usage alimentaire des plantes cultivées
 caractère périodique des activités agricoles
 usage alimentaire du gibier
 inévitabilité de la guerre⁹³

Il est aisé, certes, de les transformer en phrases, mais le fait que l'auteur ne s'en soit pas chargé lui-même nous paraît symptomatique du besoin d'opérer avec des mythèmes qui sont des phénomènes du monde sensible ou des objets matériels concrets

⁹¹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, op. cit., p. 236.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 244.

et invariants, et non des « paquets de relations » dont le dénominateur commun se calcule au prix, pour reprendre le mot de Baudelaire, d'une « finesse qui va parfois jusqu'à la ténuité⁹⁴ ».

On remarque que les quatre mythèmes du mythe d'Œdipe forment deux oppositions binaires qui témoignent d'une dialectique : « rapports de parenté sur-estimés » vs. « rapports de parenté sous-estimés » et « négation de l'autochtonie de l'homme » vs. « persistance de l'autochtonie de l'homme ». Cela conduit à poser l'hypothèse que le mythe représente un « instrument logique⁹⁵ » ou un « raisonnement implicite⁹⁶ » qui sert à la médiation d'un conflit de la psyché. Malgré sa forte charge affective, ce conflit serait de nature intellectuelle.

Si cette approche semble invalider la lecture freudienne, il existe un moyen de les concilier :

Le problème posé par Freud en termes « œdipiens » n'est sans doute plus celui de l'alternative entre autochtonie et reproduction bi-sexuée. Mais il s'agit toujours de comprendre comment un peut naître de deux : comment se fait-il que nous n'ayons pas un seul géniteur, mais une mère, et un père en plus⁹⁷.

Un des principaux attraits de la méthode de Lévi-Strauss consiste à rejeter la recherche des versions privilégiées du mythe, qui se définit désormais « par l'ensemble de toutes ses versions⁹⁸ ». Dans cet esprit, le mythe ethno-religieux et ses avatars littéraires peuvent s'éclairer réciproquement, sur un pied d'égalité, l'appartenance à des époques et à des aires géographiques éloignées n'interdisant plus leur rapprochement. Bien sûr, plus les versions du mythe prises en considération seront nombreuses, moins les écarts accidentels occulteront la structure mythémique sous-jacente. Des statistiques

⁹⁴ Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », dans *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2009, p. 325.

⁹⁵ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 239.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 248.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 240.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 240.

éléphantesques s'imposent. Prévisiblement, font obstacle « les conditions précaires de la recherche scientifique en France⁹⁹ ».

Pour analyser un mythe *secundum artem*, l'auteur imagine un grand espace équipé d'autant de classeurs verticaux que le mythe en question comporte de variantes repérables ; des groupes de chercheurs passeraient d'un classeur à l'autre, arrangeant et réarrangeant des fiches ; finalement, un nombre identique de colonnes sur chaque plan de travail – 2 m. × 1,50 m., selon l'estimation de l'auteur – ferait ressortir la structure immuable du mythe et, partant, de la psyché¹⁰⁰.

Au moment où Lévi-Strauss écrit « *The Structural Analysis of Myth* » (1955), les déambulations grégaires d'un classeur à un autre appartiennent déjà moralement au passé. À partir d'un certain volume de documentation, « [...] le nombre de dimensions requises croît si rapidement qu'il n'est plus possible de les appréhender par des procédés intuitifs¹⁰¹ ». Idéalement, les chercheurs se regroupent autour d'un ordinateur qui reçoit ses inputs sous forme de carte perforée et recrache la formule du mythe. Lévi-Strauss en donne un avant-goût, en avançant que, pour rendre compte des permutations qui s'y produisent, « tout mythe (considéré comme l'ensemble de ses variantes) est réductible à une relation canonique du type : « $F_x(a) : F_y(b) \cong F_x(b) : F_{a-1}(y)$ ¹⁰² ».

Le sens de cette expression reste encore ouvert aux spéculations des commentateurs. Il paraît que jusqu'à la résolution typographique insuffisante ait contribué à la confusion : ce que l'on est naturellement porté à lire comme « a-1 », serait, en réalité, « a⁻¹ », *i.e.* « 1/a », pour transmettre l'idée de « renversement » dialectique qui caractérise le mythe.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 253.

¹⁰⁰ Tel est le but déclaré de cette entreprise : « une anthropologie [...] qui nous révélera un jour les secrets ressorts qui meuvent cet hôte, présent sans avoir été convié à nos débats : l'esprit humain » (« Linguistique et anthropologie », dans *Anthropologie structurale, op. cit.*, p. 91)

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 242.

¹⁰² *Ibid.*, p. 252.

Lévi-Strauss part à la recherche de la « loi structurale du mythe » armé du principe que « [...] toutes les unités constitutives, à quelque niveau qu'on les isole, consistent en relations¹⁰³ ». Cette manière de voir les choses a pour conséquence directe l'abolition du concept de « substance » et la relativisation de celui de « contenu » : une chose ne se signale désormais à la conscience que par les relations qu'elle renferme et par celles qu'elle entretient avec son milieu. L'inconscient, quant à lui, « est toujours vide; ou, plus exactement, il est aussi étranger aux images que l'estomac aux aliments qui le traversent. Organe d'une fonction spécifique, il se borne à imposer des lois structurales, qui épuisent sa réalité¹⁰⁴ ». Placer le vide à la source même du psychisme humain constitue une provocation de taille qui ne manquera pas de susciter de bien fortes réactions.

Les critiques du structuralisme remarquent, en général, qu'une structure n'est signifiante que dans la mesure où l'individu et la société l'animent ; elle peut être isolée statistiquement et décrite dans un langage hautement formalisé, mais il est impossible de refaire la marche inverse, pour accéder au sens en partant d'un schéma désaffecté. C'est dans cet esprit, lors d'une rencontre de Lévi-Strauss avec le groupe philosophique de la revue *Esprit* en juin 1963, que Paul Ricœur reproche à son invité de poursuivre « l'admirable arrangement syntactique d'un discours qui ne dit rien¹⁰⁵ ».

À la lumière de cette formule devenue célèbre – mais dont il faut relativiser la portée, car elle représente, essentiellement, la remontrance qu'un chrétien catholique adresse à un non croyant –, il peut sembler significatif que la linguistique structurale garde longtemps le silence sur les problèmes du sens, alors que l'aspect matériel de

¹⁰³ *Ibid.*, p. 233.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 224.

¹⁰⁵ « [...] je vois [dans votre travail] une forme extrême de l'agnosticisme moderne ; pour vous il n'y a pas de « message » : non au sens de la cybernétique, mais au sens kérygmaticque ; vous êtes dans le désespoir du sens ; mais vous vous sauvez par la pensée que, si les gens n'ont rien à dire, du moins ils le disent si bien qu'on peut soumettre leur discours au structuralisme. Vous sauvez le sens, mais c'est le sens du non-sens, l'admirable arrangement syntactique d'un discours qui ne dit rien. Je vous vois à cette conjonction de l'agnosticisme et d'une hyperintelligence des syntaxes. Par quoi je vous trouve fascinant et inquiétant. » (Paul Ricœur, dans Claude Lévi-Strauss, « Réponses à quelques questions », rencontre du « Groupe philosophique » de la revue *Esprit* avec Claude Lévi-Strauss, *Esprit*, n° 11, novembre 1963, p. 652-653)

l'expression fait l'objet d'un investissement massif. Le « sens », cet a priori qui fonde notre vision du monde, serait-il aussi de l'ordre de la relation, et si oui, le serait-il absolument ?

En 1964, Greimas y répond par l'affirmative, tout en mettant en garde contre la « prétention de décrire la substance psychique ». Il soutient, notamment, que :

La seule façon d'aborder, à l'heure actuelle, le problème de la signification consiste à affirmer l'existence des discontinuités, *sur le plan de la perception*, et celle d'*écarts différentiels*¹⁰⁶, *créateurs de signification, sans se préoccuper de la nature des différences perçues*¹⁰⁷.

L'unité minimale du sens reçoit chez Greimas le nom de « sème ». Selon sa théorie, un nombre suffisant de sèmes, organisés en oppositions binaires ou ternaires autour d'un « axe sémique », peuvent rendre compte du sens de manière satisfaisante. Ainsi, le lexème « garçon » forme son sens grâce à l'opposition entre les sèmes *s* – « masculinité », et *non s* – « féminité ». L'impression de simplicité que produit ce modèle se ternit vite, lorsqu'on considère que chaque sème est à son tour susceptible d'une analyse. Afin de persévérer, pour ainsi dire, dans son être, une structure signifiante, à peine dégagée, tendra vers une arborescence pratiquement infinie et ce, sans même arriver au niveau du syntagme, de la phrase ou du texte. Inévitablement, à partir d'un certain niveau d'analyse, le sens se dissout dans la complexité inextricable de sa propre description.

Cette aporie – entre autres – de la sémantique structurale ouvre la voie à une théorie alternative du sens qui se devra de remplir les conditions suivantes : *a)* isoler des unités minimales qui seront de l'ordre de la « substance » et du « contenu » ; *b)* dégager des structures signifiantes ; *c)* empêcher leur expansion incontrôlée ; *d)* ne pas recourir au sujet transcendant ; *e)* ne pas interdire ce recours, non plus. Idéalement, cette théorie saurait s'ériger en paradigme pour l'ensemble des sciences humaines.

¹⁰⁶ Notion empruntée à *La Pensée sauvage* (1962) de Lévi-Strauss.

¹⁰⁷ A. Julien Greimas, « La structure élémentaire de la signification en linguistique », dans *L'Homme*, tome 4, n° 3, p. 5-17, 1964, p. 7. Les italiques sont de Greimas.

2.2 Gilbert Durand : le mythe comme « essaim » ou « constellation¹⁰⁸ »

Pour éviter l'aporie structuraliste, Gilbert Durand propose de fixer l'unité minimale du sens au niveau de l'imaginaire. Ceci est d'autant plus facile qu'un « accord universel » existe sur le fait que, consciente ou inconsciente, la psyché génère continuellement des images. On s'aperçoit aisément que celles-ci ne sont jamais indifférentes, mais agissent comme catalyseurs d'émotion et de réflexion. De là à supposer qu'elles représentent les matériaux mêmes de notre vie affective et intellectuelle, le pas est vite franchi.

L'imagination – que nous définirons comme l'habilité à manipuler les contenus du réservoir/générateur d'images qu'est l'imaginaire¹⁰⁹ – est endettée envers la perception et la mémoire, mais ne saurait pas être réduite à ces dernières, autrement dit à une simple « doublet mnésique de la perception¹¹⁰ ». Il est préférable de supposer que les trois composantes de la psyché entretiennent une relation de « genèse réciproque¹¹¹ » : au fur et à mesure que l'imagination s'enrichit au contact de la réalité, elle influencera le sens accordé aux objets perçus et, par conséquent, leur place et leur durée dans la mémoire.

Saussure admettait l'existence d'un univers sémantique antérieur au langage, que celui-ci ne faisait que découper en significations distinctes¹¹². Durand reprend et rectifie cette idée en posant que la pensée a toujours été constituée d'images bien claires. Il faut se représenter le sens comme étant consubstantiel à l'image qui, dans le

¹⁰⁸ Il semblerait que Durand adopte la métaphore des « constellations » à la suite d'Étienne Souriau, envers qui il exprime à plusieurs reprises sa dette et son admiration. La première occurrence que nous ayons pu relever d'une « constellation d'images » chez Durand date de 1953 (Gilbert Durand, « Psychanalyse de la neige », dans *Champs de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 12), soit 3 ans après la parution des *Deux cent mille situations dramatiques* (1950).

¹⁰⁹ Durand définit l'imaginaire comme « le « musée » de toutes les images passées, possibles, produites et à produire » (Gilbert Durand, *L'Imaginaire*, Paris, Hatier, 1994, p. 3).

¹¹⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 38.

¹¹² Cf. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1978, p. 155 : « Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Il n'y a pas d'idées préétablies, et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue ».

psychisme de l'*Homo Sapiens*, est antérieure à la parole. Cette conception vaut autant pour l'histoire individuelle que pour celle de l'espèce.

L'idée que la sémiologie soit un jour appelée à élucider la totalité des processus qui président à la formation du sens porte chez Durand le nom d'« illusion sémiologique¹¹³ ». La science inventée par Saussure n'accède pas à la nature du sens. Elle étudie la « vie des signes », en oubliant, selon la formule de Tullio de Mauro, qu'« en réalité les formes linguistiques n'ont aucune capacité sémantique intrinsèque » et que « seuls les hommes [...] signifient, au moyen des phrases et des mots¹¹⁴ ».

L'image au sens de l'anthropologie de l'imaginaire se distingue du signe en sémiologie de deux manières : *a*) toute image est symbolique et le symbole se définit par le caractère motivé, au moins partiellement, du signifiant ; *b*) plusieurs images peuvent être appréhendées de manière concomitante. Les principes de l'arbitraire du signe et de la linéarité du signifiant se trouvent ainsi annulés pour l'image, la soustrayant au champ de compétence de la sémiologie structurale qui se réclame de Saussure.

Pour distinguer la signification de l'image de celle que revêt le signe linguistique, Durand propose le terme de « sémantisme ». Le sémantisme est intrinsèque, immanent à l'image, c'est-à-dire ne repose sur aucune convention, et se trouve, de ce fait, partagé par la totalité de l'espèce¹¹⁵.

Le fondement empirique de la sémantique durandienne réside dans l'hypothèse que, tout comme un changement dans l'environnement réel de l'organisme, l'image active l'arc réflexe. Durand reprend du médecin russe Bekhtérev¹¹⁶ la classification des

¹¹³ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 28.

¹¹⁴ Tullio de Mauro, *Une introduction à la sémantique*, tr. de l'italien par Louis-Jean Calvet, Paris, Payot, 1969, p. 28. Durand cite de Mauro à plusieurs reprises dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, coll. « L'Île verte », 1979.

¹¹⁵ Gilbert Durand, « Les catégories de l'irrationnel, prélude à l'anthropologie » (1^{ère} publ. 1962), dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 62.

¹¹⁶ Suite à un lapsus persistant, qui a également échappé à l'attention des correcteurs, Durand a toujours écrit « Betchérev ». Les deux orthographes admises en français sont « Bekhtérev » et « Bechtérev ». Elles représentent la translittération du russe « Бехтерев ».

réflexes en 3 catégories, selon la « fonction dominante » qui les détermine. Leur influence sur le sémantisme des images peut être résumée comme suit :

Dominante posturale. La station debout et la marche bipède définissent l'existence de l'*Homo Sapiens*, lui procurant d'indéniables avantages, dont les principaux sont la grande portée de la vue pour contrôler son environnement et la possibilité d'occuper les membres antérieurs à des tâches autres que la locomotion. Par conséquent, la verticale et l'horizontale, avec toute la gamme d'angles intermédiaires, n'auront pas la même valeur dans son psychisme.

Dominante digestive. L'obligation de se nourrir détermine la perception des :

a) matières, dans la mesure où elles représentent – ou seulement évoquent – des aliments ; b) mouvements, selon qu'ils rappellent la préhension, la succion, la mastication, la déglutition, la descente dans le tube digestif, la digestion proprement dite et l'excrétion ; c) structures présentant des analogies avec le tube digestif.

Dominante sexuelle ou copulative. Les activités sexuelles sont soumises au rythme du cycle œstral (influencé à son tour par le rythme des saisons et des phases lunaires), ainsi qu'à celui de la danse nuptiale et de la copulation proprement dite. La dominante sexuelle est donc responsable de la valorisation des rythmes.

Cela étant dit, la dialectique de l'organisme aux prises avec son milieu naturel ne suffit pas pour expliquer l'imaginaire humain ; le caractère social de l'espèce doit être également pris en compte :

[...] les « grandes images », ou « images archétypes » [sont] motivées à la fois par l'inéluctable environnement cosmique (le cours du soleil, le vent, l'eau, le feu, la terre, le roc, les cours et les phases de la lune, le chaud et le froid, etc.) et par l'incontournable « milieu » socio-familial (la mère nourricière, les « autres » : frères, père, les chefs, etc.)¹¹⁷.

Rendues « sémantiques » par les facteurs résumés ci-dessus, certaines images gravitent vers certaines autres, pour s'organiser en ensembles cohérents, en schémas

¹¹⁷ Gilbert Durand, « Méthode archétypologique : de la mythocritique à la mythanalyse » (1^{ère} publ. 1989), dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire, op. cit.*, p. 140.

d'action. Étant donnée l'homogénéité universelle du trajet anthropologique, ces ensembles et schémas sont également universels.

Cela nous ramène à deux définitions esquissées ci-dessus : *a*) celle du mythe comme récit qui se déroule selon un schéma universel ; *b*) celle du mythème comme image qui revient avec constance pour s'intégrer au schéma et lui conférer une identité propre. Nous voici autorisé à croire que le sémantisme de l'image-mythème est d'origine à la fois réflexe et culturelle.

La fonction essentielle du mythe consiste dans la conservation des valeurs, c'est-à-dire, en fin de compte, dans sa capacité d'induire des comportements spécifiques dans des situations qui se répètent¹¹⁸. À ce titre, le mythe doit persuader et graver dans la mémoire, sans, pour autant, recourir aux modalités fastidieuses des discours argumentatif et descriptif. Il ne peut, finalement, que « seriner » discrètement, répéter sans en avoir l'air. Dans ces conditions, les termes redondants ne seront pas – ou, au moins, pas toujours – rigoureusement identiques. Comme chez Lévi-Strauss, les actualisations concrètes des mythèmes entretiendront l'une avec l'autre une relation d'analogie ou d'homologie. Le discours qui fonctionne selon cette modalité s'appellera « *sermo mythicus*¹¹⁹ », autrement dit, « discours mythique ». Alors que sa densité est au maximum dans le mythe ethno-religieux, le *sermo mythicus* sous-tend tous les types de discours, y compris de ceux qui se veulent « démythologisés¹²⁰ ».

Tout en assurant la cohérence et l'identité du mythe, la catégorie du mythème au sens de Durand est loin d'être homogène :

[Les mythèmes] peuvent être des actions exprimées par des verbes : monter, lutter, chuter, vaincre..., par des situations « actantielles » : rapports de parenté, enlèvement, meurtre,

¹¹⁸ Gilbert Durand, « Mythe et poésie » (1^{ère} publ. 1962), dans Gilbert Durand *Champs de l'imaginaire, op. cit.*, p. 38 : « [...] c'est la situation de l'individu et de son groupe dans le monde que le mythe tente de renforcer, c'est-à-dire de légitimer. Le mythe est à la fois mode de connaissance et mode de conservation ».

¹¹⁹ Gilbert Durand « Redondances mythiques » (1^{ère} publ. 1990) et « Pas à pas mythocritique » (1^{ère} publ. 1996), dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire, op. cit.*, p. 169 et p. 230-231, respectivement ; Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie : mythes et société*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 185.

¹²⁰ Gilbert Durand, « Redondances mythiques et renaissances historiques » (communication donnée en 1990), dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire, op. cit.*, p. 170.

inceste..., ou encore par des objets emblématiques : caducée, trident, hache bipenne, colombe...¹²¹

Il est évident que des contenus aussi variés appellent une approche syncrétique. Dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre* (1979), Durand recommande que l'identification du mythe se déroule en trois étapes complémentaires¹²². Ces principes méthodologiques seront réitérés avec des variations minimales dans *Introduction à la mythologie* (1996), ainsi que dans « Pas à pas mythocritique » (article paru en 1996) :

1. La « chasse au mythe¹²³ » peut débiter comme une simple étude thématique. Le mythe coïncidera souvent avec un thème qui se répète, alors que les thèmes subalternes et les motifs, eux aussi récurrents, fourniront, sinon la totalité, au moins une partie de sa structure mythémique.
2. Une approche de type formaliste (Propp) ou d'un esprit voisin (combinatoire situationnelle de Souriau, grammaire actantielle de Greimas) permettra de répertorier situations, actions, personnages et objets récurrents, qu'on pourra typifier, tout en prenant soin de ne pas perdre de vue le « cortège d'épithètes et de verbes¹²⁴ » qui les accompagnent. À condition que les contenus redondants mis en évidence par ces méthodes soient de l'ordre de l'image – ou puissent se résoudre en images –, l'incompatibilité de leurs prémisses théoriques avec celles de l'anthropologie de l'imaginaire devient secondaire par rapport à leur utilité méthodologique.
3. Le tableau, enfin, offre le moyen d'expérimenter avec divers groupements de l'information, afin de découvrir la redondance qui signale les mythèmes. Contrairement à l'anthropologie structurale, chez Durand, le tableau ne constitue pas un principe de lecture.

Pour expliciter davantage ce troisième point, rappelons que Lévi-Strauss isole

¹²¹ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, op. cit., p. 194.

¹²² Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op. cit., p. 309.

¹²³ Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 230.

¹²⁴ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, op. cit., p. 190.

le mytheme par analogie avec le phonème. L'ordre des phonèmes dans le cadre du signe linguistique est nécessairement linéaire, tout comme celui des mots dans la phrase et des phrases dans le texte. Étant donné que, pour l'anthropologie de l'imaginaire, le mytheme est un cas particulier de l'image, et que – nous l'avons déjà montré plus haut – le principe de linéarité ne s'applique pas à cette dernière, le mytheme devrait en être exempt lui aussi. Durand insiste, d'ailleurs, de manière répétée que les ensembles de mythemes sont mieux compris à l'aide de la métaphore des « essaims » et des « constellations¹²⁵ ». La démarche scientifique imite ainsi la liberté foncière du vivant qui crée des structures utiles, sous réserve de pouvoir les modifier au besoin ou s'en affranchir.

À défaut d'utiliser le tableau – voire la carte perforée – comme principe de lecture du mythe, le chercheur devra limiter ses appétits. Ainsi, aux « statistiques pointues » de Lévi-Strauss, Durand oppose la méthode des « quasi-statistiques¹²⁶ », possibles, celles-ci, à partir d'une culture personnelle suffisamment fournie : « nous prenons dans un milieu culturel des choses émergées, en un certain grand nombre de quantité [sic], dans les titres, dans les schémas ou dans les scénarios, dans les livrets d'opéra, dans les citations stéréotypiques où reviennent des noms¹²⁷ ».

Il serait cependant hasardeux d'identifier un mythe à partir du seul nom propre, car celui-ci se trouve souvent greffé sur des contenus qui, à un examen attentif, lui sont génétiquement étrangers. Ainsi, aux yeux de Proust, le masochiste Charlus, attaché pour recevoir le fouet, ressemble à Prométhée enchaîné et livré au vautour¹²⁸. Ce qui échappe à Proust sur le moment est que Prométhée n'a pas été enchaîné de son propre

¹²⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 413 ; Gilbert Durand, « Dérivations historiques », dans Gilbert Durand, Chaoyng Sun, *Mythe, thèmes et variations*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Sociologie du quotidien », 2000, p. 34 ; Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, op. cit., p. 194 ; Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 229.

¹²⁶ Gilbert Durand, « Les mythemes du décadentisme », dans *Décadence et apocalypse : séminaires de l'année 1985-1986*, Cahier n° 1, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1986, p. 5.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁸ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op. cit., p. 311-312 ; Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, op. cit., p. 172.

gré, qu'il n'aime pas son vautour et que sa souffrance représente le prix de son altruisme. Le fait d'être « enchaîné », évoque Prométhée en vertu d'un automatisme que déclenche le cliché¹²⁹, alors que des indices clairs, distribués dans l'ensemble de *La Recherche...*, font de Charlus un avatar d'Hermès. Chantal Robin est la première à le remarquer en 1977, dans un livre très apprécié de Durand :

Chez Charlus, le masculin et le féminin ne sont qu'un des aspects d'une multiplicité d'opposés appelés à s'interpénétrer. Charlus rassemble en lui tout le symbolisme synthétique lié à sa fonction d'initiateur, de médiateur entre la mort et la renaissance, de lien entre la Matière et l'Esprit, entre le terrestre et le céleste. Charlus est le symbole de l'ambivalence, de la réunion des contraires, l'être double ou l'androgynie hermétique qui favorise toutes les transmutations¹³⁰.

Le nom propre doit, certes, mettre l'attention du critique en éveil, mais l'identité du mythe est beaucoup plus sûrement révélée « à partir d'un jeu de mythèmes lorsqu'un certain *quorum* de mythèmes est statistiquement¹³¹ atteint¹³² ».

Dans *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme* (1961), Durand explique le succès du roman de Stendhal par le fait que, au-delà des différences superficielles, la vie de Fabrice del Dongo se déroule selon le schéma qui caractérise le mythe d'Héraklès. Par sa terminologie, *Le décor...* est une étude thématique. Son but déclaré consiste à identifier « les grands thèmes mythiques auxquels répond l'écho romanesque¹³³ ». Trente-cinq ans plus tard, à l'occasion de *l'Introduction à la mythodologie* (1996), l'auteur n'a qu'à remplacer « thème » (ou un de ses substituts contextuels) par « mythème », pour présenter ses conclusions sous les espèces d'une mythocritique : « cet élément mythique de la naissance redoublée¹³⁴ » devient « le mythème de la double naissance », alors que le « thème oraculaire » et le « thème du

¹²⁹ Simone Vierende, « Mythocritique et mythanalyse », consulté en ligne le 2 juin 2012 : <http://w3.u-grenoble3.fr/cr/textes-ligne2.htm> (1^{ère} publ. 1993, dans IRIS, n° 13, 1993, p. 43-56).

¹³⁰ Chantal Robin, *L'Imaginaire du "Temps retrouvé" : hermétisme et écriture chez Proust*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Circé », 1977, p. 77.

¹³¹ La première occurrence que nous ayons notée du terme « quasi-statistiques » se trouve dans « Les mythèmes du décadentisme » et date, donc, de 1985.

¹³² Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op. cit., p. 310.

¹³³ Gilbert Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961, p. 15.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 35.

compagnon¹³⁵ » donneront le « mytheme de la prédiction d'un destin héroïque » et le « mytheme du doublage par un compagnon », respectivement.

Au prix d'une inévitable simplification, les correspondances biographiques entre Héraklès et Fabrice peuvent être résumées comme suit :

Tableau 1

n°	Mytheme ¹³⁶	Mythe d'Héraklès	<i>La Chartreuse de Parme</i>
1.	« double naissance »	Engendré par Zeus et élevé par Amphitryon, Héraklès est l'enfant de deux pères.	Fils du marquis del Dongo, « par le hasard de la naissance », Fabrice est le fils putatif d'un lieutenant de l'armée française. Deux autres figures paternelles exerceront un ascendant sur Fabrice : le comte Pietranera, premier mari de sa tante Gina et le comte Mosca, son troisième mari.
2.	« prédiction d'un destin héroïque »	Tirésias révèle à Amphitryon l'origine divine de l'enfant dont Alcmène est grosse et prédit son destin héroïque.	Le marronnier planté à la naissance de Fabrice reverdit soudain, alors qu'on le croyait mort. Le jeune homme en tire un présage favorable pour son destin. L'abbé Blanès prédit à Fabrice la « prison heureuse », le meurtre, ainsi que la manière édifiante selon laquelle sa vie s'achèvera.
3.	« statut patenté de pourfendeur de monstres »	Enfant, Héraklès tue les serpents envoyés par Héra. Dans le cadre des « travaux », il viendra à bout du Lion de Némée, de l'Hydre de Lerne, des oiseaux du lac Stymphale, etc.	Fabrice ne tue que deux adversaires bien humains, que Durand qualifie, quelque peu excessivement, de « thériomorphes » : le hussard lors de la bataille de Waterloo et le comédien Giletti.
4.	« doublage par un compagnon ou une compagne »	Dans plusieurs de ses aventures, Héraklès est secondé par son neveu Iolaos, qui est aussi son éromène, ou par son demi-frère Iphiclès.	Les « compagnons » de Fabrice sont en fait des compagnes : Gina et Clélia.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹³⁶ Les cinq mythes de cette colonne sont identifiés dans Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, op. cit., p. 191.

5.	« danger toujours présent d'« omphalisation » »	Héraklès a été, pendant un an, l'esclave de la reine Omphale, qui l'a obligé à exécuter des travaux de femme et à porter des vêtements féminins.	La soumission – absolue à deux ou trois exceptions près – de Fabrice à la volonté de Gina.
----	---	--	--

La présence de tous les mythèmes habituellement constitutifs d'un mythe n'est pas obligatoire pour que ce dernier puisse être reconnu¹³⁷. Il subsiste grâce à un « noyau mythémique » plus petit, un « *quorum* de mythèmes¹³⁸ » qui, lui, ne peut être brisé sans que l'identité du mythe soit compromise.

Il faut croire qu'une structure mythémique commence à bien fonctionner à partir de cinq éléments, comme dans l'exemple d'Héraklès/Fabrice, et ne doit jamais dépasser douze ou treize¹³⁹. Cinq assure une complexité minimale, tout en décourageant la tentation de dichotomie réductrice à la manière de Lévi-Strauss, qui analyse le mythe d'Œdipe en quatre mythèmes, opposés deux par deux. Douze ou treize seraient à la limite de ce que l'esprit peut appréhender avec cohérence.

Certains mythèmes sont communs à plusieurs mythes, et certains mythes voisins ne se distinguent que par un seul mythème. Ainsi, Prométhée se transforme en Faust, lorsqu'il perd le mythème essentiel de l'« altruisme du Titan « bienfaiteur de l'humanité »¹⁴⁰ ». Cette métamorphose est d'autant plus facile que et Prométhée et Faust font partie d'« une famille très générale qui est gouvernée par le mythème de la « transgression aux ordres divins »¹⁴¹ ». Par le mythème de la « bienfaisance », d'autre part, Prométhée s'apparente au Christ qui reste dans l'obéissance parfaite.

Tous les textes où se manifeste un certain mythe ne contiennent pas la totalité de ses mythèmes. Alors même que le *quorum* serait réuni dans un bref poème ou dans

¹³⁷ Gilbert Durand, « Pérennité, dérivations et usure du mythe » (1^{ère} publ. 1976), dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 88-89.

¹³⁸ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op. cit., p. 310.

¹³⁹ L'estimé est de 5 à 13 dans Gilbert Durand, « Les mythèmes du décadentisme », dans *Décadence et apocalypse*, op. cit., p. 15, et de 5 à 12 dans Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 239.

¹⁴⁰ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op. cit., p. 322.

¹⁴¹ Gilbert Durand, « Pérennité, dérivations et usure du mythe », dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 90.

une nouvelle, l'espace trop limité ne permettrait pas que chaque mytheme confirme sa qualité par la redondance. À la recherche d'une telle confirmation, il faudra inévitablement s'élever au niveau du recueil, des « œuvres complètes », du courant littéraire, voire du contexte culturel étendu¹⁴². Selon la formule de Simone Vierne, « le mythe, pris dans le sens de principe dynamisant de l'imaginaire, est le plus souvent implicite¹⁴³ », c'est-à-dire qu'aucun texte particulier – ou « leçon », dans la terminologie de Durand – ne contient en exclusivité ce qu'on pourrait appeler la « forme canonique » du mythe.

On s'aperçoit facilement que la nomenclature des mythes discutés par Durand ne recouvre pas une catégorie de phénomènes taillés à la même échelle. Le mot « mythe » peut désigner à tour de rôle le récit individuel, les récits similaires appartenant à une aire culturelle donnée, ceux qui présentent des analogies à travers l'espèce tout entière et, enfin, les fameux schémas sous-jacents. Il n'y a pas de commune mesure, en effet, entre « le mythe de Père Noël¹⁴⁴ », les mythes d'Héraklès et de Prométhée¹⁴⁵ et les mythes « de la positivité de l'histoire et [...] de la suprématie morale du positivisme scientifique¹⁴⁶ ».

Voici les occurrences des syntagmes de type « *le mythe de + nom* » et « *le mythe + adj.* » que nous avons notées dans *Introduction à la mythocritique* (1996), ouvrage faisant le point sur plus de 30 ans de recherche, et dont la terminologie devrait être considérée comme, à la fois, réfléchie et stabilisée : le mythe de la race (140¹⁴⁷), ~ d'Icare (145), ~ décadent (147), ~ de la contestation (150), ~ d'Hermès (150), ~ du Roi-Soleil (168), ~ de Napoléon (169), ~ christique (170), ~ psychopompe (173), ~ romantique de la « femme elfique » et de l'homme prométhéen (177), ~ décadent de la

¹⁴² Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 231-232.

¹⁴³ Simone Vierne, *Mythocritique et mythanalyse*, *op. cit.*, consulté en ligne le 2 juin 2012.

¹⁴⁴ Gilbert Durand, « Psychanalyse de la neige » (1^{ère} publ. 1953), dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁵ Discutés amplement par Gilbert Durand tout au long de son œuvre.

¹⁴⁶ Gilbert Durand, « Mythe et poésie », dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁷ Les numéros de pages entre parenthèses renvoient à Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, *op. cit.*

« femme fatale » et de l'homme incertain (177), ~ du Printemps sacrifié (202), ~ de l'enfance (202), ~ alchimique (216), ~ millénariste (216), ~ de la race des seigneurs (217), ~ de la fin de l'histoire (217), ~ de l'unidimensionnalité du progrès (217), ~ de la « raison » unique de la race et du parti (217).

À un examen plus poussé, le mythe de la contestation révèle sa qualité d'actualisation moderne du mythe d'Hermès¹⁴⁸, le mythe du Roi-Soleil se résorbe dans le « mythe apollinien », alors que le « mythe de Prométhée » incorpore celui d'Icare et sous-tend la mythification de Napoléon¹⁴⁹, de l'as de l'aviation Guynemer, de l'ingénieur Eiffel, du biologiste Pasteur¹⁵⁰. Semblablement, « à travers Desdémone, Juliette, Ophélie, Lucrèce, Thysbé, [Shakespeare] est le chantre d'un mythe aux noms multiples, celui du « Printemps sacrifié »¹⁵¹ ».

Devant cette hiérarchie incertaine de mythes englobés et englobants qui se disputent le privilège de donner leur nom au même schéma, il faut se résigner à reconnaître que les forces ordonnatrices de l'imaginaire, tout en étant incessamment à l'œuvre, n'aboutissent jamais à des cristallisations parfaites. Le mythe possède une « plurivocité constitutive¹⁵² » qu'aucun langage hautement formalisé ne sera capable de décrire de manière satisfaisante. Comme les sciences dures, les sciences humaines doivent adopter un principe d'indétermination dont elles ne se feront plus une faute :

Le mythe, lorsqu'on essaie de le fixer, c'est un peu comme en physique quantique quand on essaie de fixer la particule microphysique, on perd son contenu dynamique ; c'est ce qui arrive aux structuralistes la plupart du temps ! Ils fixent une forme vide qui s'applique finalement à tout ce qui n'a plus de sens¹⁵³.

¹⁴⁸ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, op. cit., p. 150.

¹⁴⁹ Gilbert Durand, « L'univers du symbole » (1^{ère} publ. 1975), dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 79 : « [Le] mythe de Napoléon, « captif suprême sur un rocher », n'est plausible que parce qu'il s'enlève [*sic*; probablement « s'élève »] sur l'énorme résurgence du mythe de Prométhée durant toute la période pré-romantique et romantique ».

¹⁵⁰ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, op. cit., p. 145.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 202.

¹⁵² Gilbert Durand, « L'univers du symbole », dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 65.

¹⁵³ Gilbert Durand, « Pérennité, dérivations et usure du mythe », dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, op. cit., 87.

Dans sa carrière de « mythicien¹⁵⁴ », Durand a inévitablement touché à diverses représentations de la fin, mais ne s'en est jamais occupé de manière systématique, même lorsque le contexte de sa réflexion semblait l'y inviter. À deux reprises, Gilbert Durand se penche sur un mythe apparemment voisin de celui qui nous occupe. En 1985, il donne, à l'Université de Dijon, une conférence intitulée « Les mythes du décadentisme ». Cela a lieu – il est important d'y insister – dans le cadre d'une série de séminaires que l'Université organise sous le générique « Décadence et Apocalypse ». En 1992, une partie du texte de la conférence est refondue dans la « Lettre sur les deux mythes directeurs du XIX^e siècle ». Courant littéraire et état d'esprit qui caractérise la deuxième moitié du XIX^e siècle, le décadentisme est susceptible d'une mythanalyse qui révèle six mythes essentiels¹⁵⁵ :

Tableau 2

n°	Les mythes du décadentisme (1985)	Lettre sur les deux mythes directeurs du XIX ^e siècle (1992)
1.	« ~ d'À rebours, de la perversion, de la contre-nature » (p. 7)	« la subversion, le renversement pour lui-même [...] que typifie le titre de Huysmans <i>À rebours</i> » (p. 198)
2.	« ~ du farniente, de la paresse et ses connotations orientalistes » (p. 8)	« <i>Le Monde où l'on s'ennuie</i> » [...] et tous les dandysmes de la fuite vers l'inouï, vers les orientes rêvés (p. 198)
3.	« ~ du déclin bénéfique » (p. 9)	« le culte du déclin, de la maladie » (p. 198)
4.	« ~ de la femme fatale » (p. 10)	« le thème de la femme totale, c'est-à-dire fatale » (p. 198)

¹⁵⁴ Terme par lequel Durand qualifie Lévi-Strauss et lui-même dans Durand, Gilbert, « Fluctuations biographiques », dans Gilbert Durand et Chaoying Sun, *Mythe, thèmes et variations*, op. cit., p. 75.

¹⁵⁵ Les numéros de pages entre parenthèses renvoient, pour la colonne de gauche et celle de droite respectivement, aux éditions Gilbert Durand, « Les mythes du décadentisme », dans *Décadence et apocalypse* (collectif), op. cit., et Gilbert Durand, « Lettre sur les deux mythes directeurs du XIX^e siècle », dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, op. cit.

5.	« ~ du renoncement à l'amour, en tout cas de l'amour bisexuel » (p. 11)	« le fameux renoncement à l'amour, les homosexualités plus ou moins latentes qu'il comporte » (p. 199)
6.	« ~ que l'on pourrait appeler, en pastichant un titre récent, de [<i>sic</i>] <i>Grand Macabre</i> ¹⁵⁶ , ou [...] de la grande vérole » (p. 12)	« l'obsession de la morbidité qui conduit à la jouissance sado-masochiste » (p. 199)

Il nous paraît significatif que la race fatiguée des Des Esseintes soit contemporaine de la thermodynamique qui permet d'imaginer un univers épuisé énergétiquement et impropre au maintien de la vie. Cependant, notre auteur choisit de ne pas poursuivre ce lien. Son choix nous paraît d'autant plus éloquent que d'autres intervenants n'hésitent pas à parler de fin du monde et de science-fiction.

Malgré cette réticence, pas plus que Lévi-Strauss, Durand n'échappe à la rêverie facile de la bibliothèque de la fin du monde, qui chez lui, prend la forme plus complète d'un musée :

Grâce à l'anthropologie et au musée, grâce à la réévocation compréhensive des mythes qu'ils promeuvent, nous nous trouvons placés devant un trésor infini de richesses et d'espérance, non comme devant l'ordre maniaque d'une utopique *République*. Et si notre civilisation se volatilise un jour possible dans l'éclair fulgurant qu'a engendré le progrès technique lui-même, le réconfort des derniers survivants sera de se savoir dépositaires de ces germes de culture planétaire, de fraternité anthropologique, que cette même civilisation occidentale aura permis de thésauriser grâce à l'imaginaire conservatoire des mythes, des poèmes, des rêves de l'humanité tout entière¹⁵⁷.

Une remarque s'impose : si, chez Lévi-Strauss, la bibliothèque assouvit la curiosité d'une espèce ayant devant elle un long avenir (les extraterrestres), chez Durand, elle fait les derniers délices d'une poignée de mourants. Vue sous ce jour, l'anthropologie n'aura existé que pour leur offrir ce somptueux viatique culturel. Que la fin du monde risque de ne pas être une époque favorable à la lecture ou à la contemplation des tableaux et des statues, voilà qui n'est pas pris en compte. L'auteur

¹⁵⁶ Il s'agit, en toute vraisemblance, de la pièce éponyme de Michel de Ghelderode.

¹⁵⁷ Gilbert Durand, « Mythe et poésie », dans Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire, op. cit.*, p. 47.

en connaît pourtant la raison, car il a lui-même affirmé, peu de temps auparavant, que « l'imagination masque tout ce qui ne la sert pas¹⁵⁸ ».

Cette remarque en entraîne une autre : que la fin du monde soit narrée dans l'esprit d'un réalisme décapant ou dans celui d'un idéalisme béat, la question de la lecture se pose avec une assez grande constance. Les derniers hommes de Durand meurent en lisant, comme ceux de Flammarion¹⁵⁹ – avec qui Durand n'aimerait pas être comparé –, l'Homme de McCarthy entre par hasard dans une bibliothèque, essaie de lire et y renonce¹⁶⁰... D'où vient donc la fascination des livres sur le point de rester sans lecteurs ? Nous sommes tenté d'y voir un renversement de l'aporie – toute la littérature des fins du monde en est en quelque sorte un ressassement – que vit la conscience essayant d'imaginer son propre néant : « ne plus être lu » renvoie à « ne plus lire », qui, à son tour, dans une civilisation fondée sur l'écrit, signifie l'impensable « ne plus penser » et « ne plus être ». En faisant le tour de la bibliothèque finale, le lecteur est censé se souvenir que, dans l'ordre de la fiction, il n'existe pas en tant que lecteur potentiel : l'information est encore là, mais déjà si curieusement plongée dans le néant, avant même que le temps n'en rongé le support. Quelle preuve plus éclatante peut-on, d'ailleurs, exiger de l'« illusion sémiologique », sinon l'image des livres que personne ne lira plus et qui, de ce seul fait, se vident brusquement de leur sens ?

Comme Lévi-Strauss, Durand croit que l'activité de l'esprit et le partage d'information sont générateurs d'une entropie néfaste :

Mais il est certain que l'information circule et crée une certaine entropie qui nivelle les valeurs, les catégories et affaiblit la société qui la porte. Parce qu'une société est faite de hiérarchie, elle est faite de catégorisation, elle est faite de « castage », elle est faite de classes sociales, etc. Sinon, elle ne fonctionne pas, elle n'est plus société, elle est quelque chose de totalement amorphe, elle est quelque chose de totalement anomique¹⁶¹.

¹⁵⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 72.

¹⁵⁹ Camille Flammarion, *La fin du monde*, op. cit., p. 351.

¹⁶⁰ Cormac McCarthy, *The Road*, New York, Vintage International, 2006, p. 187. Un épisode semblable peut être lu à la page 130 de la même édition ; la scène se passe, cette fois-ci, dans une maison privée.

¹⁶¹ Gilbert Durand, « Les mythes du décadentisme », dans *Décadence et apocalypse*, op. cit., p. 14.

On ne peut que se demander comment le fait de déplorer la distribution égale de l'information se marie avec les idéaux d'égalité et de fraternité que l'auteur a si souvent affirmés. Cette concession à l'entropie constitue, dans l'œuvre de Durand, une double singularité, car l'auteur est généralement connu pour son aversion contre la thermodynamique, où il voit l'apogée d'une épistémè réductrice et hostile aux sciences humaines¹⁶². Ainsi, dans « Le social et le mythique » (1981), il met en garde contre :

[les] métaphores biologiques qui insistent sur l'hiver septentrional, sur la « fin », la décadence et retrouvent avec Spengler le vieux mythe germano-scandinave du Ragnarök ; [ainsi que contre les] métaphores plus banales de la physique du XIX^e siècle captant fallacieusement au profit de la « chose » sociale les concepts et les images périmés par le NES¹⁶³, mêlant intimement le billard de Malebranche et la seconde loi de la thermodynamique. Ces métaphores ont été autant d'« obstacles épistémologiques » à la bonne conceptualisation du social et de la société¹⁶⁴.

Cette pensée se précise dans *Introduction à la mythologie* (1996), où la métaphore biologique du corps social est déclarée impropre à cause, précisément, de l'entropie trop évidente (vieillesse des individus, dégénérescence des espèces, loi du moindre effort, décomposition consécutive à la mort) que comporte le vivant.

Au-delà de sa valeur étroitement terminologique, le mot « entropie » est synonyme de « fin du monde ». Dans ces conditions, nous pouvons faire l'hypothèse que le retour constant de l'entropie sous la plume de Durand signale l'affleurement du « mythe inclus ». Les passages que nous avons glanés dans « Le génie du lieu et des heures propices » (1982) permettent d'entrevoir quelques-uns de ses mythes : l'Âge d'Or (le kantisme, l'épistémè fondé sur l'optique), la Catastrophe (l'adoption de l'épistémè mécanique/thermodynamique), le Renouveau (l'adoption d'une épistémè basée sur le principe d'indétermination, l'élaboration d'une anthropologie non entropique) :

¹⁶² La thermodynamique se définit comme la « théorie mécanique de la chaleur ».

¹⁶³ « Nouvel Esprit Scientifique », expr. empruntée à l'ouvrage éponyme de Gaston Bachelard.

¹⁶⁴ Gilbert Durand, « Le Social et le mythique : pour une topique sociologique », dans *Champs de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 122-123.

(1) [Dans le kantisme, l]e mouvement se conserve perpétuellement ; la chiquenaude créatrice n'a pas d'entropie¹⁶⁵.

(2) [À l'épistémè optimiste des Lumières, basée sur l'optique, s'oppose] le modèle pessimiste du second principe de la thermodynamique définissant le devenir des effets comme une fatale entropie¹⁶⁶.

(3) Le vide de la raison où l'écrasante entropie de la thermodynamique, voilà les bonnes consciences dont hérite notre modernité !¹⁶⁷

(4) [...] l'effroyable impasse de nos philosophies et quelquefois de nos anthropologies qui, aveugles et muettes sur le sens, vagabondent ou s'enchaînent à l'inhumain dans les nécessités d'un univers de terreur et d'entropie¹⁶⁸.

(La critique contenue dans le passage (4) est peut-être plus ciblée qu'il n'y paraît à première vue : parmi les anthropologues « muets sur le sens », Lévi-Strauss possède l'indéniable distinction d'avoir proposé de renommer sa science en « entropologie ».)

Il est curieux en effet de voir comment les textes où nous avons cherché une méthode pour aborder le mythe charrient eux-mêmes des charges mythiques non négligeables, tantôt assumées, tantôt clandestines. Si l'on retient l'hypothèse que le mythe est le schéma sous-jacent de tout discours¹⁶⁹, cette situation n'a pas de quoi surprendre. Dans les conditions de la psyché tripartite que propose Durand – perception, mémoire, imagination – toute exploration, que ce fût de la matière ou des phénomènes culturels, a pour point d'origine l'imagination, se déroule à l'aide des moyens de celle-ci (avec de brefs recours à la perception et à la mémoire) et y dépose ses découvertes, sans modifier l'ensemble de manière significative.

Sous une forme moins tranchée, l'idée implicite d'ubiquité du mythe est présente également chez Lévi-Strauss. « [C]haque mythe [se définit] par l'ensemble de toutes ses versions¹⁷⁰ » affirme-t-il, avant d'en tirer cette surprenante conséquence : une

¹⁶⁵ Gilbert Durand, « Le Génie du lieu et les heures propices » (1^{ère} publ. ou présentation 1982), dans *Structures : Éranos I*, Paris, La Table Ronde, coll. « Contretemps », 2003, p. 25.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁹ Cf. Gilbert Durand, « L'Univers du symbole », dans Gilbert, Durand, *Champs de l'imaginaire, op. cit.*, p. 75 : « Le mythe est le discours ultime où se constitue la tension antagoniste fondamentale à tout discours, c'est-à-dire à tout « développement » du sens ».

¹⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale, op. cit.*, p. 240.

recherche portant sur le mythe en devient partie intégrante. Dans l'enfilade de classeurs verticaux, *Totem et tabou* de Freud a sa place à côté – et non au-dessus ! – de *Œdipe Roi* de Sophocle. Tout comme, tenons-nous à ajouter, « La structure des mythes » de Lévi-Strauss lui-même. Pour qui se place dans cette logique, une recherche sur le Mythe de la Fin du Monde n'en constitue, à proprement parler, qu'une itération de plus.

3. Les mythes de la Fin

Le 14 février 2013, l'article « *List of Apocalyptic and Post-Apocalyptic Fiction* » de Wikipédia recensait – tous médias confondus (roman, cinéma télévision, bande dessinée, jeu d'ordinateur et de table, chanson, etc.) – 858 titres. L'article connexe, « *Apocalyptic and Post-Apocalyptic Fiction* », examinait 11 catégories majeures de scénarios apocalyptiques – « *nuclear warfare, pandemic, extraterrestrial attack, impact event, cybernetic revolt, technological singularity, dysgenics, supernatural phenomena, divine judgment, climate change, resource depletion*¹⁷¹ » – susceptibles, toutes, d'une grande diversité quant aux réalisations concrètes, plus une 12^e, « *some other general disaster*¹⁷² », qui constitue, pratiquement, une ouverture sur l'infini. Le cadre théorique que nous venons de proposer s'accommode parfaitement de cette diversité, indispensable, d'ailleurs, aux démarches statistique (Lévi-Strauss) et quasi-statistique (Durand) qui permettent de séparer la règle de l'accident. Évidemment, un échantillonnage proportionnel avec la taille de notre recherche s'impose. Les textes que nous avons sélectionnés *a)* se distribuent – sans grande uniformité, il est vrai – sur trois siècles calendaires ; *b)* ont un caractère fondateur ou constituent de prestigieuses avancées dans la conquête de l'imaginaire de la fin ; *c)* exploitent des scénarios variés ; *d)* présentent un nombre appréciable de redondances internes et génériques. Nous espérons que les résumés qui suivent en feront ressortir une partie :

Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, 1805.

Les choses se passent dans un avenir lointain, où la nature épuisée n'a plus de quoi soutenir la vie : les couples n'ont pas d'enfants, les semences ne lèvent pas, le soleil ne dispense qu'une chaleur médiocre. L'humanité meurt de vieillesse, de faim et de froid. Adam est enchaîné près des portes de l'enfer. Sa peine consiste à voir les condamnés passer devant lui, leur ancêtre par qui le péché est entré dans le monde. Il pourra quitter ce sinistre séjour, lui annonce l'ange Ituriel, s'il arrive à persuader Omégare et Sydérie, le dernier couple fertile sur terre, de renoncer à produire une descendance. Transporté auprès des jeunes gens, Adam les prie de lui raconter leur vie. Omégare ne demande qu'une oreille attentive et compatissante. Il est le dernier rejeton d'une puissante famille royale. À sa naissance, l'humanité est stérile depuis vingt ans ; l'Europe est dépeuplée : ses parents sont des

¹⁷¹ Article « Apocalyptic and Post-Apocalyptic Fiction », dans Wikipedia, URL : http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalyptic_and_post-apocalyptic_fiction, consulté le 23 août 2012.

¹⁷² *Ibid.*

souverains sans sujets. Lorsqu'ils meurent à leur tour, Omégare a à peine atteint l'âge adulte. Son palais est situé au milieu des forêts et il lui arrive de se défendre seul contre les fauves. Le Génie de la Terre se présente au jeune homme et lui révèle que lui, Omégare, est en mesure de régénérer l'humanité et de rajeunir la nature. Pour ce faire, il doit s'unir à la dernière femme fertile, auprès de laquelle le destin, aidé par des oracles, ne manquera pas de le conduire. Obéissant aux ordres reçus, Omégare chemine jusqu'à la « capitale de la Normandie » où siège se sage Idamas, qui chérit le souvenir des époques de vigueur et de gloire. Un oracle l'a averti de l'arrivée d'Omégare. Aussitôt, une expédition aérienne est armée, pour aller à la recherche de son épouse promise. Leur destination est la Ville du Soleil, capitale du Brésil. Les Français y reçoivent d'abord un mauvais accueil : pour faire durer les réserves de nourriture, les lois du lieu condamnent à mort tout étranger qui ose y mettre les pieds. Cependant, un prodige a lieu et la ville reçoit une quantité fabuleuse de gibier qu'un ouragan a ramassé sur tous les continents. Grâce à cette intervention d'une force supérieure, Idamas réussit à convaincre le roi et les notables de l'utilité de son ambassade. Les noces d'Omégare et de Sydérie ont lieu sous des auspices tantôt favorables, tantôt funestes. Alors que l'amour semble triompher, Ormus, un sage du lieu, prophétise que cette union amènera la fin du monde. Le jeune couple est obligé de fuir pour avoir la vie sauve. Omégare emporte Sydérie en France et l'installe dans sa retraite sylvestre. Leur bonheur se heurte, pourtant, à un obstacle de taille : avant de la laisser partir, persuadé qu'Ormus disait vrai, le père de Sydérie lui a fait promettre de résister aux désirs de son époux ; si elle sent sa volonté faillir, elle se suicidera. Omégare commence à la fuir, cherchant à s'épuiser par de longues marches. Il brise son arc et ses flèches, pour s'exposer non armé aux attaques de bêtes sauvages, il conçoit le projet de prévaloir de sa femme par la force, il s'en repent, il est assailli de visions lascives. Durant l'une de ses absences, Sydérie reçoit la visite du fantôme de son père : il a succombé à la douleur de la séparation, mais, dans la mort, il a appris que la prophétie d'Ormus était fausse... Depuis un moment, Sydérie a laissés Omégare et Adam seuls, précisément pour ne pas entendre l'épisode où elle séduit son époux. Elle est enceinte. À cette nouvelle, Adam se trouble. Il saisit Omégare et l'entraîne dans une longue marche forcenée. À l'arrêt, il révèle à son compagnon la vérité : tous les oracles favorables au renouveau de l'humanité étaient l'œuvre trompeuse du Génie de la Terre ; Dieu exige qu'Omégare ne retourne plus auprès de Sydérie. S'il accepte, s'il la laisse mourir dans la douleur et le doute, le monde finira, pour que l'humanité puisse renaître à la vie éternelle. S'il refuse, la race qu'il engendrera sera scélérate. Encore indécis, déchiré entre l'amour et le devoir, le Dernier Homme se met à marcher, alors que la prophétie s'accomplit autour de lui dans toute sa terrible beauté.

Camille Flammarion, *La Fin du Monde*, 1894

C'est une œuvre hybride, à mi-chemin entre le roman et la vulgarisation. La partie « roman » commence par l'annonce d'une catastrophe prochaine – on vient de découvrir une comète qui frappera la terre – et par le récit de l'émois qui s'empare de l'humanité. Comme les espoirs de tout le monde sont suspendus aux opinions des savants, on leur donne amplement la parole : sans avoir vraiment commencé, le roman tourne à l'ouvrage de vulgarisation. Alors que le bon peuple s'assemble autour de l'Académie, à l'intérieur, les meilleurs cerveaux de l'humanité tiennent séance. Les calculs sont à vérifier une dernière fois ; un message que nous ont envoyé les Martiens doit être déchiffré. En attendant, plusieurs savants de spécialisation très différente prennent la parole pour informer le public des autres moyens que la Terre a d'en finir avec la vie. L'adage de cette partie est : « Les mondes ne meurent pas d'accident, mais de vieillesse¹⁷³. » L'humanité mourra : *a*) noyée par l'invasion de la mer, suite à l'érosion des continents ; elle *b*) de sécheresse, suite au refroidissement du noyau incandescent de la terre qui, pour l'instant, rend service en renvoyant l'eau à la surface ; *c*) asphyxiée, quant la plus grande partie de l'oxygène atmosphérique finira par être lié chimiquement au substances solides de l'écorce terrestre ; *d*) de froid, quand le soleil aura épuisé sa réserve de combustible, etc. Enfin, les

¹⁷³ Flammarion, Camille, *La Fin du monde*, *op. cit.*, p. 52 et 117.

calculs sont confirmés et le message des Martiens est déchiffré : la collision est inévitable. La comète fait beaucoup de victimes et de dégâts, mais la civilisation survit et l'aventure se poursuit. Le temps passe, le lien avec la chronologie chrétienne se perd, les continents changent de forme, la race humaine change d'apparence et acquiert des pouvoirs télépathiques, le progrès de la science passe l'imagination. Pendant des millions d'années, l'humanité vit dans une sorte de paradis artificiel. Cependant, elle n'est pas éternelle. Le froid attaque la planète de l'intérieur et de l'extérieur à la fois. Le feu central s'affaiblit au point de ne plus faire remonter l'eau à la surface ; dépourvue d'humidité, l'atmosphère ne retient pas le peu de chaleur que le soleil mourant lui envoie. L'humanité s'adapte, immigre dans les régions équatoriales, se donne des demeures qui ressemblent à des serres. Dans une ville de l'équateur – il n'en reste que deux – vit Éva, la dernière femme. Elle a seize ans et sa mère vient de mourir. Elle apprend, par télépathie, qu'un homme est encore vivant, quelque part. Elle l'appelle, toujours par télépathie. Omégar, qui vient de perdre ses deux derniers compagnons, entend son appel et part à sa recherche dans un aéronef. Au terme de cette quête, le Dernier Couple est réuni. Ils passent un temps indéterminé dans le palais d'Omégar, en se consolant d'amour et de discussions philosophiques. Les machines qui desservent leur demeure finissent par tomber en panne et les esclaves simiens qui vaquaient aux tâches ménagères meurent. Omégar et Éva entreprennent une dernière exploration en aéronef, afin de bien s'assurer qu'il n'y a pas de survivants. Ayant constaté qu'ils sont seuls, ils se résignent à leur sort. Deux apparitions spectrales les rassurent au sujet de la vie future : la mort n'est qu'un passage et une nouvelle humanité est prête à les accueillir sur Jupiter. Éva meurt la première. Omégar devient – mais brièvement – le Dernier Homme.

Matthew Phipps Shiel, *The Purple Cloud*, 1901

Un millionnaire de Chicago lègue sa fortune au premier homme qui posera le pied sur le Pôle Nord. Alors qu'un bateau est armé pour une nouvelle expédition, un prédicateur avertit que la conquête du Pôle sera fatale à l'humanité. Poussé par la comtesse Clodagh, son amante ambitieuse, Adam¹⁷⁴ Jeffson, médecin londonien soignant une clientèle aristocratique, décide de s'embarquer. La place de médecin de bord est déjà occupée par un ami, mais Clodagh l'empoisonne au laudanum. Par une succession de trahisons et de meurtres, Adam atteint le Pôle. Celui-ci est aménagé comme une sorte de sanctuaire, avec une colonne au milieu d'un lac. La colonne comporte des inscriptions mystérieuses. Même s'il ne peut pas les lire, Adam est sûr qu'elles énoncent précisément l'interdit qu'il vient de transgresser. De retour au bateau, il constate que ses compagnons sont morts. En avançant vers le sud, il découvre des villes et des villages sans vie et commence à se douter que le phénomène a un caractère universel. Une fois sur le sol natal, la lecture d'un journal l'édifie sur ce qui s'est passé : le jour où il profanait le sanctuaire du Pôle, une nuée violette, de provenance supposément volcanique, se levait dans l'hémisphère sud et se propageait vers le nord, en tuant tout sur son passage. L'agent mortifère a imprégné la chair des victimes et en a ralenti la décomposition : l'univers où se meut Adam ressemble à un vaste musée de figures de cire. Il entreprend un pèlerinage à travers le pays et fait d'hallucinants adieux aux dépouilles de ses parents et amis. Ensuite, ayant remplis d'explosifs les principaux bâtiments, il fait sauter Londres. Persuadé d'être le Dernier Homme, Adam assume son rôle en se construisant un palais tout en or dans l'île d'Imbros et en adoptant le costume des sultans ottomans. Il voyage fréquemment, pour faire sauter les métropoles et précipiter le retour de la planète à l'état de nature vierge. Dix-sept ans de sa vie solitaire sont consacrés à cette tâche. Le jour où il fait sauter Constantinople, Adam rencontre une jeune fille d'une vingtaine d'années, toute nue et qui ne sait pas parler. Il apprend par déduction qu'elle est née dans les souterrains du palais, où sa mère – probablement la sultane – a été enfermée en guise de punition peu avant l'arrivée du gaz mortifère. Elle a survécu en mangeant des dattes sèches et en buvant du vin, dont les caves impériales

¹⁷⁴ « *Sheil's* [sic] *last man bears the throat-clearingly significant name of Adam.* » (Brian Aldiss, *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*, Garden City (N.Y.), Double Day, 1973, 144).

contenaient une réserve inépuisable. La fille fait preuve d'une intelligence très vive : en un rien de temps, elle apprend à parler et à lire, accepte de s'habiller, découvre, presque simultanément, la coquetterie et la piété. Son livre préféré est la Bible, qui lui inspire l'idée de régénérer la race humaine. Elle aimerait se faire appeler Ève, mais Adam rejette ce nom lourd d'implications et lui donne celui de Léda. Lors d'un épisode délirant, où il est prêt à succomber aux appâts de la chair, il tire sur sa compagne et la blesse. Adam et Léda décident de se séparer : elle ira vivre en France et lui en Angleterre, sans se donner d'adresse, mais s'étant assurés de pouvoir communiquer par téléphone. Un jour, Léda affirme avoir vu la nuée violette se lever de nouveau à l'horizon. Persuadé que le phénomène fatal est en train de se reproduire et que leur mort est imminente, Adam traverse La Manche et se précipite dans les bras de Léda. Il médite ensuite sur la race qu'il aura engendrée : par la force des choses, elle sera végétarienne¹⁷⁵ et, par conséquent, peu portée à la violence ; dès ses premiers pas elle sera cultivée et vivra selon l'esprit ; elle parlera anglais, en conservant ce charmant défaut de prononciation de leur mère, qui consiste à remplacer les [r] par des [l]...

Manuel de Pedrolo, *Mecanoscrit del segon origen*¹⁷⁶, 1976

Une race extraterrestre cherche à coloniser la terre. Elle supprime l'humanité, à l'aide d'une radiation qui n'est fatale qu'aux mammifères et laisse indemnes toutes les autres formes de vie. Au moment de l'attaque, Alba est en train de sauver Dídac de la noyade. Il survit parce qu'ils sont immergés et l'épaisseur de l'eau les protège. Alba est une fille blanche de quatorze ans ; Dídac, est noir, il a neuf ans. Revenus à la surface, les enfants découvrent un monde mort et deviennent partenaires de survie. Ils trouvent une grotte dans la forêt avoisinante et y transportent toutes les vivres et tous les objets utiles qu'ils peuvent recueillir dans les maisons et les commerces de leur village. Ils y passent l'hiver, puis décident de se rendre à Barcelone, en espérant de rencontrer d'autres survivants. Leurs espoirs sont déçus. En revanche, Alba trouve une bibliothèque où elle récupère des ouvrages scientifiques susceptibles d'aider l'humanité dans un nouveau départ. Les enfants explorent en yacht la côte méditerranéenne de l'Espagne jusqu'à la Grèce et concluent à leur solitude absolue. Ils sont le Dernier Couple, mais Dídac est encore impubère. Finalement, à l'âge de douze ans, Dídac est mûr et Alba reste enceinte. Ils retournent à la campagne et commencent à vivre de la terre et d'un modeste élevage de volailles. Finalement, Alba accouche d'un garçon. Dídac et elle calculent que, quand ils auront fini de faire des enfants, ceux-ci auront repris la relève. Pénétrés de l'importance de leur mission, ils mènent une existence non dépourvue de charme, jusqu'au jour où Dídac perd sa vie dans un accident. Alba décide de continuer sa mission procréative à l'aide de son fils, quand celui-ci sera d'âge. L'« Épilogue » nous apprend qu'elle a réussi, devenant la mère de la nouvelle humanité. Minée par une maladie génétique et par la dissension interne, la civilisation extraterrestre n'a pas poursuivi la colonisation de la terre.

¹⁷⁵ L'opposition entre les cultivateurs sédentaires et les éleveurs nomades n'affectera donc pas cette humanité nouvelle. L'histoire d'Abel et de Caïn ne risque plus de se reproduire.

¹⁷⁶ Titre catalan qui signifie : « Le Tapuscrit de la seconde origine ». Le roman n'a pas été traduit en français ni en anglais. Nous avons consulté la traduction espagnole : Manuel de Pedrolo, *Mecanoscrito del segundo origen*, trad. Domingo Santos, Barcelona, Éditions Argos Vergara, 1984. En 1996, c'était « le livre le plus vendu de la littérature catalane » (« *el libro más vendido de la literatura catalana* », Notice biographique dans Manuel de Pedrolo, *Mecanoscrito del segundo origen*, Barcelona, La Galera, coll. « Polizones », 1996, p. 197). Destiné à un public d'adolescents, il figure souvent au programme de l'école secondaire. Tous les passages en français ont été traduits par nous.

Margaret Atwood, *Oryx and Crake*¹⁷⁷, 2003

Durant le plus clair de l'action, Snowman se croit le dernier de sa race. Il veille sur une tribu d'hominidés qui s'appellent les Crakers. Snowman a élaboré pour eux une religion, en vertu de laquelle ils seraient les enfants Crake, le dieu créateur, et d'Oryx, la déesse tutélaire. Cet enseignement se heurte parfois à la constitution psychique très simple des Crakers, qui ne ressentent aucun besoin de remonter la chaîne causale jusqu'à l'origine des choses, ni de se projeter au-delà de l'instant mortel. Une série de flash-backs nous renseigne sur les événements ayant conduit à l'extinction de l'humanité. L'enfance, l'adolescence et la première jeunesse de Snowman, anciennement Jimmy, coïncide avec une époque où les corporations détiennent le pouvoir absolu. Elles offrent à leurs collaborateurs une existence privilégiée dans des « compounds » entourés de murs, à l'extérieur desquels règnent la misère et la violence. Jimmy se lie d'amitié avec Glenn, le futur Crake¹⁷⁸. Ensemble, ils jouent à des jeux en ligne et surfent l'Internet. En visitant un site pornographique basé en Asie, ils sont fascinés par une enfant de huit ou neuf ans, la future Oryx, dont le regard les hantera des années durant. Au collège, Jimmy choisit d'étudier la littérature, domaine peu prestigieux et peu lucratif, alors que Glenn fait de brillantes études d'ingénierie génétique, la science-reine du moment. Il devient une personne importante au sein de la corporation RejoovenEssence, et lance un projet d'eugénie humaine, nommé Paradise [sic]. La race qu'il développe est phytophage et dépourvue d'agressivité ; sa sexualité a un caractère saisonnier ; les femmes sont naturellement polyandres et les hommes ne connaissent pas la jalousie. Glenn profite de son pouvoir pour trouver Oryx. Il en fait son assistante personnelle, sa maîtresse et l'éducatrice des premiers Crakers. Jimmy se voit engager en tant que chef de publicité d'un projet complémentaire de Paradise, BlyssPluss Pill. Ce dernier met sur le marché une pilule-miracle, qui augmente la libido, réduit l'agressivité et confère à l'utilisateur une immunité à toute épreuve. Sans délaisser Glenn/Crake, Oryx devient la maîtresse de Jimmy, auprès de qui elle trouve une chaleur dont son patron est incapable. Entretemps, afin de déblayer le terrain pour sa nouvelle humanité, Crake élabore un virus mortel qu'il distribue mondialement à l'intérieur du nouveau produit, dont Oryx est l'ambassadrice officielle. Lorsque l'épidémie se déclenche, les trois amis se retrouvent une dernière fois ensemble. Sans expliquer son geste, Crake égorge Oryx. Snowman tue Crake. Secrètement vacciné par celui-ci, il est le seul à survivre ; fidèle à son amour pour Oryx, il assume la tâche de veiller sur les Crakers, jusqu'à ce qu'ils deviennent complètement autonomes. Dans ce nouveau monde peuplé d'espèces hybrides échappées des laboratoires, Snowman se procure de plus en plus difficilement la nourriture. Il oblige ses protégés phytophages à attraper pour lui des poissons restés captifs dans des flaques après le reflux. Lors d'une « expédition de chapardage¹⁷⁹ » dans le Compound de RejoovenEssence, il se blesse au pied et la blessure s'infecte ; sa mort est désormais une question de quelques jours. En retournant auprès des Crakers, Snowman découvre le campement de trois survivants humains. Le roman se clôt sur son indécision : les tuer pour protéger la nouvelle race ou laisser les choses suivre leurs cours ?

Rappelons que le mythe au sens de Durand n'est pas un schéma narratif, dont les éléments s'articulent selon un ordre déterminé. Les mythèmes n'ont pas de place assignée dans le déroulement du récit : ils sont efficaces par la somme et non par la

¹⁷⁷ Margaret Atwood, *Oryx and Crake*, Toronto, Vintage Canada, 2009 (1^{re} éd. 2003).

¹⁷⁸ Crake est le nom de code que Glenn utilise pour le jeu en ligne « Extinctathon » ; Oryx ne sera jamais connue sous son vrai nom ; Snowman est le nom que Jimmy se donne lui-même, par allusion à sa solitude.

¹⁷⁹ Au pluriel dans Margaret Atwood, *Le Dernier Homme*, trad. par Michèle Albaret-Maatsch, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons », 2005, p. 55. « [E]xpéditions de chapardage » rend l'anglais « pilfering excursions » (Margaret Atwood, *Oryx and Crake*, *op. cit.*, p. 45).

séquence. Malgré tout ce qui les sépare en termes d'époque, habillage linguistique, présupposés culturels, scénarios, stratégies narratives, etc., les textes que nous avons résumés ci-dessus présentent un certain nombre d'indéniables récurrences. Nous proposons d'identifier la « constellation » mythémique du Mythe de la Fin du Monde à partir des éléments suivants : 1) la Catastrophe¹⁸⁰ ; 2) le Dernier Homme ; 3) le Refuge ; 4) le Voyage ; 5) la Ville ; 6) l'Aliment ; 7) l'Âge d'Or ; 8) le Renouveau.

¹⁸⁰ Les noms des mythes seront signalés par la majuscule initiale, pour les distinguer des emplois lexicaux courants.

3.1 Mythe 1 : la Catastrophe

Par « Catastrophe » nous entendons l'événement ou le concours de circonstances qui met fin à l'existence de l'humanité ou qui menace de le faire¹⁸¹. Le mythe de la Catastrophe n'est pas à confondre avec le scénario, qui implique souvent une forte part de spéculation scientifique étrangère au mythe. Les modalités pratiques de la Catastrophe doivent donc être considérées comme secondaires par rapport au fait brut que l'aventure humaine est proche de sa conclusion. Notre point de vue trouve une confirmation de poids dans ce que Paul Brian appelle les « cas douteux », c'est-à-dire les fictions post-apocalyptiques où la catastrophe se situe si loin dans la préhistoire de l'action qu'il n'y a plus moyen de connaître sa nature. L'auteur peut d'ailleurs choisir de ne pas s'expliquer tout bonnement. Ainsi, le désastre est encore récent dans *The Road* ; dans l'ordre de la fiction, l'Homme (le personnage focalisateur) sait plus ou moins exactement ce qui s'est passé, mais le lecteur ne reçoit que des informations fragmentaires et cela fait clairement partie du projet auctorial : tout au plus apprend-on qu'il y a eu du feu, puis de la cendre qui, suspendue pour longtemps dans l'atmosphère, ne permet plus aux rayons du soleil de chauffer la terre. En présentant le livre dans le *New York Times* en octobre 2006, William Kennedy affirme : « *The world is in a nuclear winter, though that phrase is never used*¹⁸². » Légitime, cette hypothèse ne concorde qu'imparfaitement avec certains indices que fournit le texte. La spéculation est inévitable – Bertrand Gervais, pense à un impact cométaire¹⁸³ –, mais l'élucidation du mystère ne constitue pas un enjeu essentiel du roman de Cormac McCarthy.

Du point de vue du structuralisme figuratif de Gilbert Durand, pour qui la part de mythe décide de l'attrait de l'œuvre qui l'accueille, l'efficacité de la catastrophe

¹⁸¹ Signalons d'emblée que cet emploi nécessite un ajustement par rapport au sens courant, qui comporte une composante de « soudaineté » et de « déroulement violent ». Certaines « catastrophes », comme le refroidissement ou la dégénérescence, représentent des processus qui s'étalent sur des millions, voire des milliards d'années.

¹⁸² William Kennedy, « *Left Behind* », in *New York Times*, 8 octobre 2006, article en ligne, URL : <http://www.nytimes.com/2006/10/08/books/review/Kennedy.t.html>.

¹⁸³ Bertrand Gervais, *L'Imaginaire de la fin*, op. cit., p. 11.

innommée, mystérieuse, de la catastrophe quintessentielle, pourrait-on dire, est évidente : en faisant l'économie de la dissertation scientifique ou théologique, le récit – le récit sous-jacent à n'importe quel média – réserve une place d'autant plus grande au *sermo mythicus*.

Au sens de notre recherche, deux types d'indications concourent principalement à l'actualisation du mytheme de la Catastrophe :

- celles qui nomment explicitement ou permettent d'identifier un scénario apocalyptique ;
- celles qui créent, dans les prolongements imaginaires de la scène, un environnement *a*) présentant des anomalies plus ou moins importantes (*Les Chaises* et *Fin de partie*) ; *b*) inhospitalier et hostile, voire mortifère, même s'il n'est pas précisé de quelle manière exacte il l'est (s'applique uniquement à *Fin de partie*).

3.1.1 *Les Chaises*

Le plateau représente «*une sale très dépouillée*» (141)¹⁸⁴, le rideau se lève sur une demi-obscurité, et quand on allume la lampe à gaz, la lumière est verte. Déprimant en soi, l'endroit scénique est doué de prolongements imaginaires qui parlent d'un dérèglement généralisé et qui appellent l'hypothèse d'une catastrophe. Dès les premières répliques, on apprend que l'immeuble où se passe l'action est cerné par une grande étendue d'eau. Les invités arrivent en barque et le bruitage est là pour faire entendre des clapotis.

Dans l'effort de rendre le mouvement du texte, la critique a souvent recours à des paraphrases qui représentent, en réalité, des extrapolations forcées et des amplifications. Celles-ci sont d'intérêt pour nous, car elles permettent d'apprécier la suggestivité de la pièce. Ainsi, le passage «*tout entouré d'eau... de l'eau sous les fenêtres, jusqu'à l'horizon*» (142) chez Ionesco, donne, chez Rosette Lamont, «*the*

¹⁸⁴ Pour la section 3.2.1, ainsi que pour toutes les sections suivantes consacrées aux *Chaises*, les numéros de page entre parenthèses renvoient à l'édition Eugène Ionesco, *Les Chaises*, dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. «*Bibliothèque de la Pléiade*», 1991, p. 139-183. Les italiques sont ceux des didascalies.

*void of a limitless ocean which has drowned the rest of the world*¹⁸⁵ ». Kenneth Tynan, par contraste, n’y voit qu’une banale rivière : « *It is night on an island. In a round house of many doors sit a nonagenarian couple who will soon fling themselves suicidally into the river*¹⁸⁶. » Devant l’ambiguïté des indices, un chroniqueur américain se propose de s’en tenir aux faits positifs : « *When the artistic experience is totally beyond the capacities of the observer, it is probably best just to stick to the facts, reporting them as far as practicable in simple declarative sentences*¹⁸⁷. » Il trahit cet engagement dès la phrase suivante, en insérant subrepticement l’hypothèse que le bâtiment où habitent le Vieux et la Vieille se trouve sur l’ancien emplacement de Paris. Pour éviter un écueil semblable, nous avons choisi de présenter nos trouvailles sous forme de tableau et non de résumé critique.

Tableau 3

n°	Actualisation textuelle	Commentaire
1.	LA VIEILLE : Allons, mon chou, ferme la fenêtre, ça sent mauvais l’eau qui croupit et puis il entre des moustiques. LE VIEUX : Laisse-moi tranquille ! LA VIEILLE : Allons, allons, mon chou, viens t’asseoir. Ne te penche pas, tu pourrais tomber dans l’eau. (142)	Le fait qu’on puisse identifier la Catastrophe – c’est un Déluge, a statué une bonne partie de la critique – n’ouvre pas sur un scénario proprement-dit. Qu’est-ce qui l’a provoqué ? Est-il universel ? Tant que ces questions restent sans réponse, il nous faut classer <i>Les Chaises</i> dans la catégorie des « catastrophes mystérieuses ».
2.	LA VIEILLE : [...] Ça me donne le vertige. Ah ! cette maison, cette île, je ne peux m’y habituer ; tout entouré d’eau... de l’eau sous les fenêtres, jusqu’à l’horizon... (142)	
3.	LE VIEUX: Il est 6 heures de l’après-midi... Il fait déjà nuit. Tu te rappelles, jadis, ce n’était pas ainsi ; il faisait encore jour à 9 heures du soir, à 10 heures, à minuit. LA VIEILLE : C’est pourtant vrai, quelle mémoire ! LE VIEUX: Ça a bien changé.	Le passage ci-contre servira plus proprement à identifier le mytheme de l’Âge d’Or. Il communique, en outre, l’idée de déclin comme direction naturelle de l’Histoire. Par rapport à l’Âge d’Or, tout ce dont nous sommes

¹⁸⁵ Rosette C. Lamont, « *The Metaphysical Farce : Beckett and Ionesco* », *The French Review*, vol. XXXII, n^o. 4, février 1959, p. 320.

¹⁸⁶ Kenneth Tynan, « *The Chairs, by Eugène Ionesco, and L’Apollon de Bellac, by Jean Giraudoux, at the Royal Court* », article publié en 1957 dans un périodique qu’il nous a été impossible d’identifier, recueilli dans Kenneth Tynan, *Curtains : selections from the drama criticism and related writings*, Londres, Longman, 1962, p. 407.

¹⁸⁷ Wilcott Gibbs, [Article sur *Les Chaises* de Ionesco], dans *New Yorker*, 18 janvier 1958, p. 68.

	LA VIELLE : Pourquoi donc, selon toi ? LE VIEUX: Je ne sais pas, Sémiramis, ma crotte... Peut-être, parce que plus on va, plus on s'enfonce. C'est à cause de la terre qui tourne, tourne, tourne, tourne... (142)	contemporains est une preuve de déclin. En dépit de sa lenteur, le déclin représente, surtout dans ses phases finales, un variété de Catastrophe.
4.	LE VIEUX : Comment y arrivait-on, où est la route ? Ce lieu s'appelait, je crois, Paris... LA VIEILLE : Ça n'a jamais existé, Paris, mon petit. LE VIEUX : Cette ville a existé, puisqu'elle s'est effondrée... C'était la ville lumière, puisqu'elle s'est éteinte, éteinte, depuis quatre cent mille ans... Il n'en reste rien aujourd'hui, sauf une chanson. LA VIEILLE : Une vraie chanson ? C'est drôle. Quelle chanson. LE VIEUX : Une berceuse, une allégorie : <i>Paris sera toujours Paris</i> . (144)	Le fait que la Catastrophe ait rasé Paris donne la mesure de son ampleur.
5.	<i>On entend le glissement d'une barque sur l'eau.</i> LE VIEUX : Je crois que l'on vient déjà... (<i>Le bruit du glissement de la barque se fait entendre plus fort.</i>) (150)	À rapprocher ¹⁸⁸ des n° 1, n° 2.
6.	<i>On entend sonner. Depuis très peu d'instant, on entend le glissement d'une embarcation.</i> (153)	→ n° 1, n° 2, n° 5.
7.	<i>On entend du dehors de plus en plus fort et de plus en plus près les glissements des barques sur l'eau ; tous les bruits ne viennent que des coulisses.</i> (165)	→ n° 1, n° 2, n° 5, n° 6
8.	<i>On entend les vagues, les barques, les sonneries ininterrompues.</i> (166)	→ n° 1, n° 2, n° 5, n° 6, n° 7
9.	LE VIEUX : [...] moi seul aurais pu sauver l'humanité qui est bien malade. Votre Majesté s'en rend compte comme moi... ou, du moins, j'aurais pu lui épargner les maux dont elle a tant souffert ce dernier quart de siècle, si j'avais eu l'occasion de communiquer mon message ; je ne désespère pas de la sauver, il est encore temps, j'ai le plan... (175-176)	Libre au lecteur de spéculer sur la nature de la maladie dont souffre l'humanité : Est-elle morale ¹⁸⁹ ? Est-elle physique ? Un mélange des deux ?
10.	LE VIEUX : [...] Ma mission est accomplie. Je	Les propos du Vieux ont deux

¹⁸⁸ À partir d'ici, nous allons remplacer « à rapprocher du/des » par le symbole « → »

¹⁸⁹ Cf. Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 : « BÉRENGER : [...] Il y a une telle humidité, c'est comme s'il y pleuvait. L'ARCHITECTE : Je vois, c'est moral », p. 18-19. La version retenue par Emmanuel Jacquart pour l'édition *Théâtre complet*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », omet ce passage.

	n'aurai pas vécu en vain, puisque mon message sera révélé au monde... [...] Au monde ou plutôt à ce qu'il en reste. [...] À vous messieurs-dames et chers camarades, qui êtes les restes de l'humanité, mais avec de tels restes on peut encore faire de la bonne soupe... (180)	implications importantes : a) une partie importante de l'humanité a péri dans le cataclysme ou de ses suites ; b) les invités sont tout ce qui reste de l'humanité, c'est-à-dire qu'on peut connaître ses effectifs ¹⁹⁰ en comptant les chaises ¹⁹¹ et en y ajoutant un nombre point trop élevé d'invités qui restent debout ¹⁹² .
11.	LE VIEUX : Nous laisserons des traces, car nous sommes des personnes et non pas des villes. (181)	Implicite, les villes ont disparu sans trace.
12.	[...] on entend un « Ah » des deux côté du plateau, le bruit glauque des corps tombant à l'eau. (182)	→ n° 1, 2, 5, 6, 7 et 8. Cinq notations didascaliques exigent que le bruitage rappelle la situation insulaire de la tour et, par là, l'idée de Déluge.

Plusieurs passages dans *Les Chaises* sont de nature à mitiger l'impression de catastrophe :

Tableau 4

n°	Passage	Commentaire
1.	LA VIEILLE : [...] je suis heureuse que tu te sois enfin décidé à parler à tous les pays, à l'Europe, à tous les continents. (148)	Tout n'est donc pas submergé ?
2.	LE VIEUX : Nous avons la radio ¹⁹³ , la pêche à la ligne, et puis il y a un service de bateaux assez bien fait. LA VIEILLE : Le dimanche il en passe deux le matin, un le soir, sans compter les embarcations privées. LE VIEUX, à la Dame : Quand il fait beau, il y a la lune. (152-153)	S'il n'est pas exactement au sommet de sa gloire, l'univers des <i>Chaises</i> n'est pas aux derniers affres, non plus. La radiodiffusion, le transport en commun et privé, le chauffage central, la circulation monétaire et l'imprimerie sont les signes d'une infrastructure développée, propre à l'État.
3.	LE VIEUX, à la Dame : L'hiver, un bon livre, près du radiateur, des souvenirs de toute une vie. (153)	

¹⁹⁰ Nous tenons cette remarque de l'article « *The Chairs* » de Wikipedia que nous citons à la section suivante.

¹⁹¹ Eugène Ionesco, *Les Chaises*, éd. cit. : « Le nombre des chaises apportées sur le plateau doit être important : une quarantaine au moins ; davantage si possible » (167, note de bas de page).

¹⁹² *Ibid.* : « LE VIEUX : Dégagez, messieurs-dames. Les personnes qui n'ont pas de places assises doivent, pour la commodité de tous, se mettre debout, sur la droite ou la gauche... » (169).

¹⁹³ Plus loin dans le texte, le Vieux affirme : « Je n'ai pas la radio... Je reçois tous les journaux (163).

4.	LA VIEILLE : [...] Monsieur, ayez, je vous prie, l'amabilité de passer le programme à votre voisine, merci... ma monnaie, ma monnaie... (167)	
5.	LE VIEUX : [Merci] aux fabricants de papier et aux imprimeurs, correcteurs, rédacteurs à qui nous devons les programmes, si joliment ornés, à la solidarité universelle de tous les hommes, merci, merci, à notre patrie, à l'État [...] (179)	

3.1.2 *Fin de partie*

Dans un article qui fait encore date dans les études beckettiennes, Theodor Adorno reconnaît que la catastrophe constitue une « prémisses pragmatique » indispensable à la compréhension de *Fin de partie*. Le mérite du dramaturge consiste à avoir su introduire l'idée en un tour de passe-passe extrêmement habile, qui « l'empêche d'être contaminée par une science-fiction infantile¹⁹⁴ ». La démonstration est menée avec autorité, à partir de trois passages « bien choisis ». Pendant près de trois décennies, ce traitement sera typique : « Hors d'ici, c'est la mort » (21)¹⁹⁵, « Il n'y a plus de nature » (23), « [Les graines] ne germeront jamais » (26), « Au-delà c'est... l'autre enfer » (39), « [Tout est m]ortibus » (44), ce sont là, en gros, les indices qu'on relève pour signaler l'inspiration apocalyptique de *Fin de partie*. S'y attarder davantage équivaut à verser dans la science-fiction.

Il faut attendre 1990, pour qu'une critique italienne consacre un chapitre de dix pages à l'interprétation systématique des indices qui font de *Fin de partie* une pièce apocalyptique. Bernardina Moriconi part du principe que le lecteur est naturellement enclin à remplir les blancs du texte dans l'effort de comprendre, autant que faire se peut, la nature de la Catastrophe¹⁹⁶. Le devoir du commentateur consiste

¹⁹⁴ Cf. « a stylistic technique which protects this pragmatic precondition from being contaminated by infantile science fiction » (Theodor Adorno, « Towards an Understanding of Endgame », dans *Twentieth Century Interpretations of Endgame; A Collection of Critical Essays*, sous la dir. de Bell Gale Chevigny, tr. par Samuel M. Weber, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice Hall, 1969 (1^{re} publ. 1961), p. 86).

¹⁹⁵ Pour la section 3.2.2, ainsi que pour toutes les sections suivantes consacrées à *Fin de partie*, les numéros de page entre parenthèses renvoient à l'édition Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 (1^{ère} éd. 1957).

¹⁹⁶ Bernardina Moriconi, *Beckett e altro 'assurdo'* [Beckett et [un] autre "absurde"], Naples, Guida Editori, 1990, p. 31.

alors à explorer avec la même candeur les prolongements imaginaires du texte ou de l'espace scénique, à reconstruire la préhistoire de l'action et à expliquer le mécanisme des conjectures qui lui viennent à l'esprit. Au *Tableau 5*, nous reprenons, complétons et, idéalement, radicalisons cette démarche. Les matériaux que nous y classons, font l'objet de deux restrictions importantes. Nous en omettons, par économie d'espace, la plupart des passages relatifs : *a)* au dépeuplement de la Terre, qui trouvent une place plus avantageuse à la section consacrée au mytheme du Dernier Homme ; *b)* à l'appauvrissement ou à l'épuisement de l'univers (par inversion, ils évoquent également l'abondance de jadis et servent à identifier le mytheme de l'Âge d'Or). Certains passages particulièrement riches en contenu mythémique apparaissent dans plusieurs tableaux.

Tableau 5

n°	Actualisation textuelle	Commentaire
1.	<i>Intérieur sans meubles. Lumière grisâtre.</i> (11)	<p>Une constante des univers post-apocalyptiques est le dénuement. Les objets et phénomènes dont l'abondance forme notre normalité quotidienne disparaissent, se raréfient ou perdent en intensité : il y a peu de meubles, peu de lumière, et la liste des choses qui n'existent plus est longue dans <i>Fin de partie</i>.</p> <p>« Grisâtre » marque le début d'une isotopie du gris (<i>i.e.</i> de l'appauvrissement chromatique¹⁹⁷).</p>

¹⁹⁷ Le gris est la couleur de l'hiver volcanique, d'impact ou nucléaire. Il est vrai que le terme d'« hiver nucléaire » ne fait son apparition qu'au début des années 1980, mais l'idée en existe avant la lettre, par analogie, principalement, avec les « hivers volcaniques » dont l'humanité a déjà fait l'expérience. En 1959, le vulgarisateur Pierre Rousseau la formule dans les termes suivants : « [...] les milliers de tonnes projetées dans la stratosphère par les explosions thermonucléaires arrivent à former un nuage qui, si peu dense qu'il soit, n'en intercepte pas moins une fraction non négligeable du rayonnement solaire. D'où une diminution générale de l'ensoleillement et un refroidissement des climats. » (Pierre Rousseau, *Histoire de l'avenir*, Paris, Hachette, 1959, p. 154). L'univers de *The Road* est essentiellement gris, il y neige littéralement de la cendre. Dans l'imaginaire occidental, l'association « fin du monde » → « cendre » est d'autant plus spontanée qu'elle est maintenue par la répétition liturgique dans la Messe de Requiem : « *Dies irae ! Dies illa ! Solvet saeculum in favilla* » et, à la fin, « *Lacrimosa dies illa ! Qua resurget ex favilla ! Judicandus homo reus* ». Rappelons, par acquis de conscience, qu'en tant que déchet irréversible de la combustion, la cendre est naturellement symbolique de toute espèce de fin.

2.	Hamm. – [...] Quel rêves – avec un s ! Ces forêts ! Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi (15)	Hamm ne peut visiter une forêt qu'en rêve. Est-ce parce qu'il est paraplégique ou parce qu'il n'en reste plus sur la surface de la terre ? Il faut comprendre que, hors du refuge », c'est déjà « fini ».
3.	Hamm. – [...] Quelle heure est-il ? Clov. – La même que d'habitude. Hamm. – Tu as regardé ? Clov. – Oui. Hamm. – Et alors ? Clov. – Zéro. Hamm. – Il faudrait qu'il pleuve. Clov. – Il ne pleuvra pas. (16)	Dérèglement apparent de l'alternance jour/nuit. Dérèglement climatique.
4.	Hamm. – Hors d'ici, c'est la mort. (21)	Indication quasiment inéquivoque que l'environnement est inhabitable.
5.	Hamm. – La nature nous a oubliés. Clov. – Il n'y a plus de nature. Hamm. – Plus de nature ! Tu vas fort. Clov. – Dans les environs. (23)	→ n° 4. Cela peut s'entendre comme : « plus de nature telle que nous la connaissons », ou bien « plus de nature susceptible de soutenir la vie ».
6.	Hamm. – Tes graines ont levé ? Clov. – Non. Hamm. – Tu as gratté un peu voir si elles ont germé ? Clov. – Elles n'ont pas germé. Hamm. – C'est peut-être encore trop tôt. Clov. – Si elles devaient germer, elles auraient germé. Elles ne germeront jamais. (25-26)	La stérilité est compatible avec l'hypothèse de la catastrophe nucléaire ¹⁹⁸ . Elle l'est aussi avec l'intuition fondamentale que l'univers est anthropomorphe – ou, pour le moins, vivant – et qu'il vieillit.
7.	Nagg. – [...] Maintenant c'est du sable qu[e Clov] va chercher à la plage. (30)	Nous sommes renseignés sur l'environnement immédiat : il n'est donc pas nocif au point d'interdire toute sortie. → n° 4 : l'affirmation « Hors d'ici c'est la mort » s'en

¹⁹⁸ À l'époque où Beckett publie *Fin de partie*, les scientifiques s'inquiètent des effets que la radiation peut avoir sur l'hérédité et la capacité de reproduction des organismes. Des expériences qui visent à déterminer ces effets sur la germination des graminées ont été conduites (e.g. J. H. Cherry et all., « *Effects of Gamma Radiation on Corn Seed* », *Plant Physiology*, vol. 36, Chicago, publication de University of Illinois, 1961, p. 566-572). La question principale qui se pose est évidemment celle des récoltes qu'on pourra obtenir à l'issue d'une guerre nucléaire. Le *Figaro littéraire*, qui annonçait, le 12 janvier 1957, l'existence de *Fin de partie*, propose, dans le numéro du 4 mai, une sélection d'articles consacrés aux dangers de l'exploitation – fût-elle pacifique – de l'énergie nucléaire, au nombre desquels on compte le potentiel mutagène et stérilisant des radiations. L'article de fond a pour titre la question : « L'utilisation hâtive de l'énergie nucléaire compromet-elle l'avenir de l'espèce humaine ? »

		trouve relativisée.
8.	HAMM. – [...] Si je dormais, je ferais peut-être l'amour. J'irais dans les bois. (31)	→ n° 2.
9.	HAMM. – [...] Vieux mur ! (<i>Un temps.</i>) Au-delà c'est... l'autre enfer. (39)	→ n° 4, n° 5.
10.	HAMM. – Quel temps fait-il ? CLOV. – Le même que d'habitude. (41)	→ n° 3.
11.	CLOV [...]. – [...] (<i>Il monte sur l'escabeau, braque la lunette sur le dehors.</i>) Voyons voir... (<i>Il regarde en promenant la lunette.</i>) Zéro... (<i>il regarde</i>)... zéro... (<i>il regarde</i>)... et zéro. HAMM. – Rien ne bouge. Tout est... CLOV. – Zér – (43-44)	Il s'agit, plus exactement, d'un passage qui commence à la p. 43 et se termine à la p. 46, le long duquel Clov scrute l'univers avec sa lunette et communique ses observations à Hamm.
12.	HAMM. – [...] (<i>Avec violence.</i>) Tout est quoi ? CLOV. – Ce que tout est ? En un mot ? C'est ça que tu veux savoir ? Une seconde. (<i>Il braque la lunette sur le dehors, regarde, baisse la lunette, se tourne vers Hamm.</i>) Mortibus ²⁰⁰ . (<i>Un temps.</i>) Alors ? Content ? (44)	« Mortibus » est la forme du datif/ablatif pluriel de « mors » (« cessation de vie » et « personne morte »). « Tout est mortibus » signifie donc « Tout appartient (« est donné ») aux morts ». Il n'est pas clair si le fanal a été englouti par l'eau qui monte ou s'il s'est écroulé. Malgré cette incertitude, le passage appelle, au moins brièvement, l'hypothèse d'un Déluge ¹⁹⁹ .
13.	CLOV (<i>regardant toujours</i>). – Le fanal est dans le canal. HAMM (<i>soulagé</i>). – Pah ! Il l'était déjà. CLOV. – Il en restait un bout. HAMM. – La base. CLOV. – Oui. HAMM. – Et maintenant ?	

¹⁹⁹ Dans une version primitive de la pièce, un personnage désigné par la lettre B lit l'épisode du Déluge dans le *Livre de la Genèse* (Cf. James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury, 1996, p. 406) et une personnage A passe un commentaire auquel fait écho la correspondance privée de l'auteur : « *I've been reading in your grand Baudelaire and in the Holy Bible the story of the Flood and wishing the Almighty had never had a soft spot for Noah* » (Lettre à Pamela Winslow Mitchell, datée du 7 février 1955, dans *The Letters of Samuel Beckett*, vol. II : 1941-1956, éd. par George Craig, Martha Fehsenfeld et all., Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 522). Le nom de Hamm (Haam, dans une version primitive éponyme) évoque celui de Ham, fils de Noé (Genèse 9 :20-27) L'image de Hamm voguant sur l'océan en radeau justifie davantage ce rapprochement. À part cela, aucun autre lien empiriquement observable ne subsiste entre le Déluge biblique et la pièce de Beckett. Si, pour certains critiques, le Refuge de Hamm évoque l'intérieur d'une Arche, cela peut s'expliquer par un cliché d'association de type « enchaîné » → « Prométhée » : « fin du monde » renvoie à « Déluge » qui, sans surprise, renvoie à « Arche ».

²⁰⁰ Dans la version anglaise, « *mortibus* » est rendu par « *corpse* » (Samuel Beckett, *Endgame*, Londres, Faber and Faber, 2009, p. 20), littéralement « cadavérisé », interprétable comme « jonché de cadavres ». Dans l'immédiat, Clov se réfère cependant au paysage qu'il voit à travers sa longue-vue et non à l'humanité défunte, qui, elle, n'est qu'une hypothèse. C'est ce qui nous conduit à classer le passage sous le mytheme de la Catastrophe, attendu qu'il devra être également pris en compte sous celui du Dernier Homme.

	CLOV (<i>de même</i>). – Plus rien. (45)	
14.	HAMM. – Pas de mouettes ? CLOV (<i>de même</i>) – Mouettes ! (45)	« Mouettes ! » est vraisemblablement dit sur le ton d'un « Soyons sérieux ! », <i>i.e.</i> « Comment pourrait-il y avoir des mouettes !? ». Le hors-scène imaginaire est encore une fois présenté comme étant impropre au maintien de la vie. L'accumulation des teintes du gris se poursuit : « du plomb », « gris », « GRRIS », « noir clair ».
15.	HAMM. – Les flots, comment sont les flots ? CLOV. – Les flots? (<i>Il braque la lunette.</i>) Du plomb. HAMM. – Et le soleil ? CLOV (<i>regardant toujours</i>). – Néant. (45-46)	
16.	CLOV. – Il fait gris. (<i>Baissant la lunette et se tournant vers Hamm, plus fort.</i>) Gris! (<i>Un temps. Encore plus fort.</i>) GRRIS! <i>Il descend de l'escabeau, s'approche de Hamm par derrière et lui parle à l'oreille.</i> HAMM (<i>sursautant</i>). – Gris ! Tu as dit gris ? CLOV. – Noir clair. Dans tout l'univers ²⁰¹ . (46)	
17.	HAMM. – [...] ici nous sommes dans un trou. (<i>Un temps.</i>) Mais derrière la montagne ? Hein ? Si s'était encore vert ? Hein ? (<i>Un temps.</i>) Flore ! Pomone ! (<i>Un temps. Avec extase.</i>) Cérés ! (54)	Les personnages habitent dans ce qu'on appelle « une enclave de survie », à l'intérieur d'une zone affectée. L'ampleur du désastre n'est cependant pas connue avec certitude.
18.	HAMM. – J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Je l'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile. Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde ! Là ! Tout ce blé qui lève ! Et là ! Regarde ! Les voiles des sardiniers ! Toute cette beauté ! (<i>Un temps.</i>) Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Épouvanté. Il n'avait vu que des cendres. (<i>Un temps.</i>) Lui seul avait été épargné. (<i>Un temps.</i>) Oublié. (<i>Un temps.</i>) Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare. (60-61)	L'évocation du fou représente une mise en abyme : la catastrophe qui a frappé l'univers de la fiction primaire se trouve reflétée dans une fiction au second degré. L'isotopie du gris se poursuit : « Il n'avait vu que des cendres ».

²⁰¹ « *From pole to pole* », dit Clov dans la version anglaise (Samuel Beckett, *Endgame*, New York, Grove Press, 1958, p. 32), ce qui semble ajouter un degré supérieur de précision par rapport à « dans tout l'univers » : en termes visuels, cela oblige à parcourir du regard intérieur un méridien entier, d'un Pôle à l'autre, et de n'y découvrir que du « noir clair ».

19.	CLOV. – Il y a tant de choses terribles. HAMM. – Non. Il n’y en a plus tellement. (61)	Appauvrissement de l’univers post-apocalyptique.
20.	HAMM. – Tu pues déjà. Toute la maison pue le cadavre. CLOV. – Tout l’univers. (63)	C’est au figuré ou à la faveur d’une hyperbole que la maison « pue le cadavre ». Est-ce aussi le cas de l’univers ?
21.	HAMM. – [...] Mais enfin quel est votre espoir ? Que la terre renaisse au printemps ? Que les rivières redeviennent poissonneuses ? (71)	Implicitement, la végétation est morte, tout comme les poissons. Le dialogue a censément lieu à une époque éloignée du moment de l’action.
22.	HAMM. – [...] Je me ferais un oreiller de sable et la marée viendrait. CLOV. – Il n’y a plus de marée. (81)	La Terre aurait-elle perdu la Lune ? Dérèglement et appauvrissement de l’univers post-apocalyptique.
23.	HAMM. – [...] Il fait jour. CLOV. – Il ne fait pas nuit. HAMM (<i>avec colère</i>). – Je te demande s’il fait jour ! CLOV. – Oui. (83)	Cet « entre-le-jour-et-la-nuit » participe également de l’isotopie du gris.
24.	HAMM. – Je veux entendre la mer. CLOV. – Tu ne l’entendras pas. HAMM. – Même si tu ouvrais la fenêtre? CLOV. – Non. (85)	La mer constamment étale représente un dérèglement de l’ordre naturel, ainsi qu’une espèce d’appauvrissement.
25.	HAMM. – [...] Je te demande si [la mer] est très calme ! CLOV. – Oui. HAMM. – C’est parce qu’il n’y a plus de navigateurs ²⁰² . (85-86)	
26.	HAMM. – Loin de moi c’est la mort. (91)	→ n° 4, n° 5, n° 9.
27.	HAMM. – [...] C’est une feuille ? Une fleur ? Une toma – (<i>il baille</i>) – te ? CLOV (<i>regardant</i>). – Je t’en foutrai des tomates ! Quelqu’un ! C’est quelqu’un ! (101)	« Feuille », « fleur », « tomate », « quelqu’un » : manifestations improbables d’une vie qui, censément, n’existe plus.
28.	CLOV. – [...] je ne vois que mes pieds, si j’ouvre les yeux, et entre mes jambes un peu de poussière	« Noirâtre » doit être rattaché à l’isotopie du gris.

²⁰² Lorsque l’acteur Patrick Magee l’interroge sur le sens de la réplique « C’est parce qu’il n’y a plus de navigateurs », Beckett répond : « *Well, you see, it’s not worth the waves while being angry because there are no more navigators to drown* » (« Interview avec Patrick Magee », dans Dougald McMillan et Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre*, Londres, John Calder, 1988, p. 177).

	noirâtre. Je me dis que la terre s'est éteinte, quoique je ne l'aie jamais vue allumée. (p. 107)	
29.	HAMM. – [...] Vous devez savoir ce que c'est, la terre, à présent. (109)	La terre est censément déserte.

Le mytheme de la Catastrophe connaît 29 actualisations « fortes » sur 100 pages plutôt aérées²⁰³. Avec une densité d'une occurrence pour chaque 3.4 pages, c'est le mytheme dominant de la pièce. Si nous y rajoutons les passages relatifs au dépeuplement et à l'appauvrissement/épuisement de l'environnement (notamment ceux en « il n'y a plus de... »), le mytheme de la Catastrophe acquiert une densité sans précédent dans le genre dramatique, se confondant, quasiment, avec la totalité du texte. Dans ce sens, *Fin de partie* n'a rien à envier à un roman apocalyptique particulièrement noir.

²⁰³ Certaines occurrences s'enchaînent sur plusieurs pages de suite, notamment aux p. 43-46 et 83-86, si bien que les coupures que nous avons pratiquées risquent de fausser les effets d'insistance obstinée prévus par l'auteur.

3.2 Mythe 2 : Le Dernier Homme

On est habitué, depuis Darwin, à penser qu'à l'origine d'une espèce se trouve non pas un premier individu ou couple, mais une population qui partage un habitat uniforme et subit les mêmes intonations du milieu. La spéciation est un processus long, jamais véritablement achevé. Au terme d'une extinction, en revanche, on peut concevoir – et parfois même observer – un dernier couple ou un dernier individu. Ainsi, le dernier couple de Grands Pingouins a été tué le 3 juillet 1844, par Jón Brandsson et Sigurður Ísleifsson, alors qu'il couvait un œuf unique sur le rocher Eldey, à 10 miles de la côte islandaise. Un dénommé Ketill Ketilsson a écrasé l'œuf²⁰⁴.

Si « l'imaginaire est réfractaire au démenti expérimental²⁰⁵ », il semble bien réagir à la confirmation : les lumières de la biologie évolutionniste n'ont pas rendu caduque la figure du Premier Homme, ni celle du Premier Couple²⁰⁶, mais, de nos jours, ce sont leurs homologues finaux qui prolifèrent en littérature.

Toujours dans la foulée du darwinisme, le dernier homme risque parfois de se perdre dans l'évolution. Pour éviter cet écueil, Camille Flammarion (1894) et Rosny Aîné (1910) sont obligés d'attribuer aux tout derniers hommes des traits ataviques. *La Fin du monde* de Flammarion est un ouvrage illustré. Voici la note de bas de page qui justifie l'apparence somme toute normale des personnages :

Les transformations séculaires exposées plus haut auront changé le type humain ; mais il a été impossible aux dessinateurs qui ont illustré cet ouvrage de représenter les types futurs, même en s'inspirant des arguments rationnels discutés aux chapitres précédents. On a été obligé de conserver les formes actuelles, à peine modifiées²⁰⁷.

Ce correctif signale, nous semble-t-il, la résistance que l'imaginaire oppose à la déformation du type humain par la pensée scientifique. Idéalement, l'apocalypse est

²⁰⁴ Article « Great Auk », sur Wikipedia, URL : http://en.wikipedia.org/wiki/Great_Auk, consulté le 11 octobre 2012. Chez Emily Crofford, *The Great Auk*, New York, Crestwood House, coll. « Gone Forever », 1989, l'épisode est narré dans un chapitre aux résonances apocalyptiques marquées : « *The Last Days* », p. 42-44.

²⁰⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 72.

²⁰⁶ Un imaginaire latent du Premier Couple s'insinue jusque dans les écrits de Darwin lui-même. Cf. « [...] *it will be under the mark to assume that [the elephant] breeds when thirty years old, and goes on breeding till ninety years old, bringing forth three pair of young in this interval; if this be so, at the end of the fifth century there would be alive fifteen million elephants, descended from the first pair.* » (Charles Darwin, *On the Origin of Species*, dans Charles Darwin, *Evolutionary Writings*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 135)

²⁰⁷ Note de bas de page, Camille Flammarion, op. cit., p. 360.

« *Apocalypse Now*²⁰⁸ » – formule qui fait si bien écho à la parole de l'Ange : « Il n'y aura plus de délai²⁰⁹. »

Le statut du Dernier Homme est parfois soumis à des critères axiologiques qui mesurent sa conformité aux idéaux intellectuels et moraux du moment. Un dernier spécimen de l'espèce *Homo Sapiens*, est-il un Dernier Homme s'il ne meurt pas en philosophant ? L'humanité de Flammarion finit bel et bien avec Omégar et Éva, dans un palais d'acier et de verre où « les deux derniers descendants de l'humanité causaient encore entre eux des grands problèmes qui avaient dans tous les âges sollicité la curiosité humaine²¹⁰ », alors qu'errent encore ça et là « quelques groupes humains chétifs, sortes d'Esquimaux sauvages vêtus de peaux de bêtes²¹¹ ». Au XIX^e siècle, les Derniers Hommes sont majoritairement des êtres exceptionnels, dont l'humanité finissante peut s'enorgueillir. Leur vie et leur mort ont un caractère édifiant. Ce genre de personnage n'a pas disparu : malgré le refus systématique par Gilbert Durand de tout élitisme, ses Derniers Hommes sont des conservateurs de musée et des bibliothécaires. À leurs côtés, cependant, les divers amoindris et déçus de la grâce – les « *untermenschen*²¹² » comme les appelle Antoine Volodine – se font de plus en plus nombreux. Ce type de personnage est pleinement accrédité à partir des années cinquante, où l'on commence à redouter les effets mutagènes de la radioactivité. Sous la pression du réel, l'imaginaire accepte, dirait-on, de muter à son tour.

Le mythe ethno-religieux pose d'autorité que le Dernier Homme est effectivement le dernier. La fiction séculière, en revanche, doit s'ingénier à le prouver avec vraisemblance. La difficulté est plus grande qu'il ne semble à première vue : dans les conditions d'une catastrophe qui a anéanti les moyens de communication, comment

²⁰⁸ Titre du film de Francis Ford Coppola, sorti en 1979.

²⁰⁹ *Apocalypse* 10:5-6.

²¹⁰ Camille Flammarion, *La Fin du Monde*, op. cit., p. 382.

²¹¹ *Ibid.*, p. 393.

²¹² Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1999, p. 165 et 191.

savoir qu'on est le Dernier Homme ? C'est la question que se posent les personnages de *The Road* :

*How would you know if you were the last man on earth? he said.
I dont guess you would know it. You'd just be it.
Nobody would know it.
It wouldnt make any difference. When you die it's the same as if everybody else did too*²¹³.

Naturellement, l'imaginaire trouve toujours le moyen de contourner ou de reléguer en doute un réalisme aussi contraire à ses dispositions : le Dernier Homme de Grainville sait de source sûre qu'il représente le dernier enjeu de la lutte entre le Bien et le Mal ; Omégar et Éva sont des télépathes capables de scanner mentalement de vastes étendues à la recherche d'une lueur d'intelligence (ils n'en reçoivent pas moins la visite de deux revenants qui confirment leur solitude absolue) ; Adam Jeffson se trouve au Pôle Nord au moment où la nuée de cyanogène se lève dans l'Hémisphère Sud ; Alba et Dídac entreprennent un long voyage d'exploration côtière à la recherche de survivants ; Snowman est seul à avoir été vacciné contre un virus mortel censément sans exception... Ceci dit, dans la fiction séculière moderne, le statut de Dernier Homme ou de Dernier Couple est rarement sûr.

« [S]eul survivant et seul héritier de cent civilisations successives²¹⁴ », le Dernier Homme est bien placé pour développer la folie des grandeurs : l'idée de se proclamer Maître du Monde et Juge de l'Humanité défunte lui vient, pour ainsi dire, par la force des choses : « *The last man, or one of a handful of last men, is a figure of immeasurable power and importance. Whoever he was before the end, he is now someone to reckon with*²¹⁵. » Nous en avons un exemple de choix dans *The Purple Cloud* : habillé en sultan, s'étant offert une demeure toute en or où il entasse une somptueuse collection d'objets d'art, Adam Jeffson hante les quatre coins du monde pour faire sauter les métropoles, prêt à exterminer d'éventuels survivants.

²¹³ Cormac McCarthy, *The Road*, *op. cit.*, p. 169-170.

²¹⁴ Gabriel Tarde, *Fragment d'histoire future*, Paris, Séguier, 1998 (1^{ère} éd. 1896), p. 123.

²¹⁵ W. Warren Wagar, *Terminal Visions*, *op. cit.*, p. 74.

À l'autre bout du spectre, privé du regard de ses congénères, le Dernier Homme est conduit à découvrir que l'identité et la normalité ne sont pas des attributs inaliénables de sa personne :

*My person, with its human powers and features, seem to me a monstrous excrescence of nature*²¹⁶.

*And suddenly he thought, I'm the abnormal one now. Normalcy was a majority concept, the standard of many and not the standard of just one man*²¹⁷.

BÉRENGER : [...] Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre²¹⁸.

Dans sa *Fin du monde*, sous-titrée « *enquête scientifique sur l'Apocalypse de notre temps* », le vulgarisateur américain Kenneth Heuer propose au lecteur l'exercice d'imagination suivant :

Vous êtes solitaire, dans l'Univers. Vous êtes, pour s'exprimer exactement, le seul survivant dans un univers peuplé d'étoiles mortes ou moribondes.

[...]

Vous disparaîtrez bientôt de la scène et personne ne pourra plus observer ce qui se passera dans l'univers. Mais, à présent, vous êtes le roi de votre planète, ou plutôt, l'empereur – non ! l'être suprême du gigantesque univers des étoiles. Profitez-vous de vos richesses ? Ou bien êtes vous en train de dépérir de solitude et de tristesse²¹⁹ ?

Cette interrogation est importante. Pour Wagar, l'opposition bonheur/malheur constitue le seul critère à peu près sûr qui permette une typologie du Dernier Homme. A priori, celui-ci est profondément malheureux, mais c'est compter sans les inadaptés, les frustrés, les torturés de la conscience, les « forçats de la faim²²⁰ », les opprimés n'ayant pour toute possession que leurs chaînes²²¹.

René Guise remarque que, du point de vue narratologique, le Dernier Homme représente une solution au problème de la focalisation, *i.e.* permet de répondre à la

²¹⁶ Mary Shelley, *The Last Man*, Oxford, *op. cit.*, p. 467.

²¹⁷ Richard Matheson, *I Am Legend*, Garden City (N.Y.), Nelson Doubleday, 1954, p. 150. Il s'agit d'une « *vampire apocalypse* » : l'humanité vit désormais en symbiose avec un bacille sensible aux ultraviolets et qui impose à ses hôtes un mode de vie nocturne. En vertu d'une particularité de son système immunitaire, Robert Neville, le protagoniste, ne contracte pas le bacille et devient le Dernier Homme.

²¹⁸ Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 638.

²¹⁹ Kenneth Heuer, *La Fin du monde : enquête scientifique sur l'Apocalypse de notre temps*, trad. Jacques Legray, Librairie Plon, Paris, 1958, p. 199-200.

²²⁰ Eugène Pottier, « L'Internationale », Couplet 1, ligne 2, dans Eugène Pottier, *Œuvres complètes*, Paris, François Maspero, 1966, p. 101.

²²¹ Cf. « Les prolétaires n'ont rien à y perdre que leur chaînes. Ils ont un monde à gagner. » (Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste du parti communiste*, trad. par Laura Lafargue, revue par Michèle Tailleur, Paris, Éditions Sociales, 1976, p. 72).

question de « qui voit ? » dans un univers dépeuplé²²². Cette opinion nous paraît fortement réductrice. Le regard du Dernier Homme ouvre une fenêtre non tant sur des scènes et des paysages de destruction que sur l'aporie fondamentale de la conscience – le sujet de notre recherche nous y ramène nécessairement –, et ceci d'une manière bien plus radicale que la simple mort individuelle, lorsque le mourant peut entretenir l'illusion d'une survie par la mémoire des proches :

Buried under mountains of rubble, signs of life flowing fast from our veins, what would be our ultimate thoughts? What final images would fill our heads when we face the inevitability of not just our own demise, but the death of our kind as well? What would we think – what could we think – when it's the end of the world²²³?

Au point de vue de l'imaginaire, le Dernier Couple est le pendant symétrique du Premier, dont il peut être appelé à prendre la place, pour repeupler la terre. Le succès de cette mission varie d'une œuvre à une autre : chez Grainville, Omégare s'éloigne de Sydérie sur les ordres de Dieu, sachant qu'il ne peut engendrer qu'une race scélérate ; chez Flammariion, Éva et Omégar expirent ensemble, se regardant dans les yeux, sans qu'il soit clair s'ils ont consommé leur union ; chez Shiel, soucieux de ne pas relancer un nouveau cycle de turpitudes et de souffrances, Adam Jeffson est prêt à tuer Léda, mais finit par succomber à une ruse de la jeune femme ; chez Pedrolo, enfin, la résolution d'Alba à régénérer l'humanité ne connaît pas de limites et n'hésite pas devant l'inceste matrifilial. L'inceste constitue, d'ailleurs, une étape obligée de toute régénération à partir d'un couple unique et le Mythe de la Fin est structurellement contraint à mettre en balance la valeur de l'être et la rigueur du tabou.

Nous n'avons pas cherché à savoir si le Dernier Homme, la Dernière Femme et le Dernier Couple constituent trois mythes distincts ou trois figures qui se fondent en un mythe unique²²⁴, mais fluctuant. Comblées ou déçues, selon le cas,

²²² René Guise, « Les romans de “fin du monde” : le problème de la mort collective dans la littérature de l'imaginaire au XIX^e siècle », dans *La Mort en toutes lettres*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983, p. 172.

²²³ Paul Halpern, *Countdown to Apocalypse : Asteroids, Tidal Waves, and the End of the World*, New York, Plenum Trade, 1998, p. 270.

²²⁴ Dans le respect de notre cadre théorique qui préconise de cinq à treize mythes, il paraît judicieux de retenir l'hypothèse du mythe unique.

certaines péripéties font partie des attentes du lecteur : tel Dernier Homme qui se croyait seul trouve une compagne – quand ce n’est pas toute une communauté prête à l’accueillir –, tel Dernier Couple bien assorti se voit séparer par la mort, voire par une banale dissension... « La fin du monde n’est qu’un décor²²⁵ », disait Giraudoux. Un décor particulier, certes, imaginé exprès pour mettre la nature humaine à rude épreuve, impuissant, malgré tout, à en modifier les données essentielles.

3.2.1 *Les Chaises*

Selon l’interprétation dominante, la pièce constitue la mise en scène d’un délire ou d’un rêve et l’on voit sur le plateau du théâtre ce qui se passe « en réalité » sur le « plateau intérieur » du Vieux et de la Vieille²²⁶. Cela crée automatiquement deux niveaux de fiction : au premier (fiction encadrée), on trouve le rêve/fantasme/délire, alors qu’au second (fiction-cadre) il devient impératif d’imaginer la personne dont la psyché nous livre son produit. Quel est le monde qu’habite cette personne ? Quelle est sa vie ? Telles sont les questions que le lecteur, voire le critique aguerri, se pose parfois imprudemment, en perdant de vue que les réponses – nécessaires et attendues – n’en relèvent pas moins de la pure vue de l’esprit²²⁷.

La fiction-cadre peut s’énoncer comme suit : Rongés de regrets et de frustrations, le Vieux et la Vieille dressent de leur vie un bilan désastreux. Ils s’en consolent au moyen d’un fantasme ou d’un délire de fin du monde. Par surcroît

²²⁵ Jean Giraudoux, *Sodome et Gomorrhe*, dans Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 900.

²²⁶ Les invités n’existent que « dans l’imagination en surchauffe de ces prophètes incompris », selon la formule de Louis Barjon (Louis Barjon, « Un sage en habit de fou », dans *Études*, juin 1959, tome 301, p. 313). Pour Rosette C. Lamont, il s’agit soit d’un rêve, soit d’un jeu aux rôles bien rodés (Rosette C. Lamont, « *The Metaphysical Farce : Beckett and Ionesco* », *The French Review*, vol. XXXII, n^o. 4, février 1959, p. 321). Marie-Claude Hubert y voit un « délire à deux », état pathologique rare, mais connu des psychiatres. Cette piste lui est suggérée par le titre d’une autre pièce de Ionesco lui-même : *Délire à deux... À tant qu’on veut* (1962) (Cf. Marie-Claude Hubert, *Le Nouveau Théâtre : 1950-1968*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 188-189). Quoi qu’il en soit, il est difficile de distinguer clairement entre les niveaux de la fiction.

²²⁷ Todorov le souligne clairement : « Le langage littéraire est un langage conventionnel où l’épreuve de vérité est impossible : la vérité est une relation entre les mots et les choses que ceux-ci désignent ; or, en littérature, ces “choses” n’existent pas. » (Tzvetan Todorov, « Introduction », dans *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 87).

d'autogratisation, ils s'y réservent un rôle avantageux en tant que détenteurs d'un message de salut public.

Plusieurs indices placent la fiction encadrée dans un monde post-apocalyptique. Par une sorte d'inertie, cependant, on a parfois placé la fiction-cadre dans l'univers post-apocalyptique qu'on a initialement identifié comme étant le produit du rêve/délire. La tentation de voir dans le Vieux et la Vieille les derniers humains survit et à la guerre froide et à la première vogue du théâtre de l'absurde. Ainsi, en 2012, on lit dans l'article « *The Chairs* » sur Wikipedia :

The guests supposedly include "everyone", implying everyone in the world²²⁸; there are other implications that this is a post-apocalyptic world. The Old Man, for example, speaks of the destruction of Paris. The invisibility of the guests implies that the Old Man and Old Woman are the last two people on the planet²²⁹.

Il nous faut convenir qu'à part l'invisibilité des invités aucun indice tant soit peu sûr ne permet d'identifier le Vieux et la Vieille comme étant le Dernier Couple. La pièce de Ionesco présente une entorse au déroulement normal du *sermo mythicus*, mais le discours critique – on vient de le voir – se charge inconsciemment de remédier à ce manque.

3.2.2 *Fin de partie*

A. Il est à peu près impossible de garder quelqu'un dans une poubelle pendant une période prolongée. Même un amputé des deux jambes, même à condition de lui changer régulièrement sa litière de sciure ou de sable : les escarres et les nécroses mettraient vite fin à ce genre d'expérimentation. B. Le fait de connaître la combinaison du buffet ne confère aucun pouvoir réel à un paraplégique sur une personne valide ou à peu près. Cette dernière n'aurait qu'à crocheter le buffet et à se servir. Hamm et Clov manient, à tour de rôle, une gaffe qui se prêterait fort bien à cet usage...

²²⁸ Robert Abirached a la même perception en 1956 : « [...] le Vieux a un message à communiquer à l'humanité et il a convoqué pour cette nuit « tous les personnages, tous les propriétaires, tous les savants », tous les hommes » (Robert Abirached, « Ionesco et *Les Chaises* », dans *Études*, juillet-septembre 1956, p. 118).

²²⁹ Article « *The Chairs* », dans Wikipedia, URL : http://en.wikipedia.org/wiki/The_Chairs. Consulté le 19 juin 2012.

Voilà deux exemples qui suffiraient à ne pas classer *Fin de partie* au rang des imitations rigoureuses de la réalité. L'alternative consiste, évidemment, à affirmer, comme pour *Les Chaises*, que la pièce représente la projection sur scène des convulsions d'un esprit dérangé, peut-être agonisant. Ce qui soulève automatiquement la question de l'univers ultime de référence, celui où est censée habiter la conscience qui imagine, rêve ou délire, seule ou à deux. Nous avons déjà pratiqué – avec des sentiments mitigés – cette séparation des strates de la fiction sur *Les Chaises*, en cherchant à débusquer la figure fuyante du Dernier Couple. *Fin de partie* n'exige pas une approche aussi chirurgicale. L'imaginaire de la fin qui fonde la pièce de Beckett est à la fois abondant et prégnant : il se lit bien par référence, simplement, à l'« ordre de la fiction », sans chercher à comprendre le statut ontologique de celle-ci. Notre dispositif théorique nous permet d'ailleurs de nous tenir à l'écart de ce genre de spéculation. Au sens de Durand, un seul imaginaire sous-tend toutes les manifestations de la psyché – conscience éveillée, rêve, rêverie, hallucination, délire – et, partant, la gamme complète de créations artistiques, sans égard pour leur manière de s'ancrer dans le réel ou de s'en distancier.

Les passages que nous classons au *Tableau 7* se divisent en deux catégories : a) ceux qui laissent entendre que la terre est dépeuplée ; b) ceux qui se réfèrent à l'isolement où vivent Hamm et les siens.

Tableau 7

n°	Actualisation textuelle	Commentaire
1.	HAMM. – [...] Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi. (15)	Implicitement, à l'extérieur du refuge tous sont déjà morts.
2.	HAMM. – [...] Pourquoi restes-tu avec moi ? CLOV. – Pourquoi me gardes-tu ? HAMM. – Il n'y a personne d'autre. CLOV. – Il n'y a pas d'autre place. (18)	On peut comprendre cela comme « personne d'autre qui veuille de moi ». À la lumière de ce qui suit, « personne d'autre » pourra être pris au sens absolu.
3.	HAMM. – [...] Pas de coups de téléphone ? (<i>Un temps.</i>) On ne rit pas ? (23)	Passage qui ne prend tout son poids que rétrospectivement.

		Au fur et à mesure que la lecture ou la représentation avancent, l'hypothèse que le refuge de Hamm abrite les derniers restes de l'humanité devient de plus en plus vraisemblable.
4.	HAMM. – [...] (<i>Avec violence.</i>) Tout est quoi? CLOV. – Ce que tout est ? En un mot ? C'est ça que tu veux savoir ? Une seconde. (<i>Il braque la lunette sur le dehors, regarde, baisse la lunette, se tourne vers Hamm.</i>) Mortibus. (<i>Un temps.</i>) Alors ? Content ? (44)	« Mortibus » est la forme du datif/ablatif pluriel de « mors » (« cessation de vie » et « personne morte »). « Tout est mortibus » signifie donc « Tout appartient (« est donné ») aux morts ».
5.	HAMM. – Je me demande. (<i>Un temps.</i>) Une intelligence, revenue sur la terre, ne serait-elle pas tentée de se faire des idées, à force de nous observer ? (47)	Implicitement, après la mort de Hamm et des siens, il ne restera plus de vie intelligente sur terre.
6.	CLOV (<i>avec angoisse, se grattant</i>). – J'ai une puce ! HAMM. – Une puce ! Il y a encore des puces ? CLOV (<i>se grattant</i>). – À moins que ce ne soit un morpion. HAMM (<i>très inquiet</i>). – Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer ! Attrape-la, pour l'amour du ciel ! (48)	Implicitement, l'humanité est défunte. Hamm porte sur l'humanité un jugement défavorable en l'assimilant aux puces. En tant que Dernier Homme, il a le devoir de veiller à ce que l'extinction de l'humanité reste définitive.
7.	HAMM (<i>avec élan</i>). – Allons-nous en tous les deux, vers le sud ! Sur la mer ! Tu nous feras un radeau. Les courants nous emporteront, loin, vers d'autres... mammifères ! CLOV. – Parle pas de malheur. HAMM. – Seul, je m'embarquerai seul ! Prépare-moi le radeau immédiatement. Demain je serai loin. (50)	Hamm a vraisemblablement le mot « hommes » sur le bout de la langue, et il le remplace par « mammifères ». Cela peut s'entendre doublement : a) les hommes n'ont peut-être pas survécu, mais l'existence de quelque mammifère est encore probable ; b) l'homme ne mérite guère plus d'estime que n'importe quel autre animal.
	HAMM. – [...] un jour tu sauras ce que c'est, tu seras comme moi, sauf que toi tu n'auras personne [...] (52)	Hamm peut se référer à la solitude réservée aux vieux et aux infirmes restés sans famille ou à celle que devra endurer le Dernier Homme.
8.	HAMM. – As-tu jamais pensé à une chose ? CLOV. – Jamais. HAMM. – Qu'ici nous sommes dans un trou. (<i>Un temps.</i>) Mais derrière la montagne ? Hein ? Si s'était encore vert ? Hein ? (<i>Un temps.</i>) Flore ! Pomone !	Le statut du Dernier Homme est rarement sûr. Les personnages de Beckett vivent, peut-être, dans une « enclave de survie ». Rien n'interdit

	(<i>Un temps. Avec extase.</i>) Cérés ! (54)	de penser qu'il y en a d'autres.
9.	HAMM. – Il y a de la lumière chez la Mère Pegg ? CLOV. – De la lumière ! Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un ? HAMM. – Alors elle s'est éteinte. CLOV. – Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte ! S'il n'y en a plus c'est qu'elle s'est éteinte. HAMM. – Non, je veux dire la Mère Pegg. CLOV. – Mais qu'est-ce que tu as aujourd'hui ? HAMM. – Je suis mon cours. (<i>Un temps.</i>) On l'a enterrée ? CLOV. – Enterrée ! Qui veux-tu qui l'enterre ? (58)	Il n'y plus de lumière chez personne et les morts restent sans sépulture. Nous pouvons en inférer que, au moins localement, les habitants du « refuge » sont les derniers vivants.
10.	HAMM. – J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Je l'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile. Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde ! Là ! Tout ce blé qui lève ! Et là ! Regarde ! Les voiles des sardiniers ! Toute cette beauté ! (<i>Un temps.</i>) Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Épouvanté. Il n'avait vu que des cendres. (<i>Un temps.</i>) Lui seul avait été épargné. (<i>Un temps.</i>) Oublié. (<i>Un temps.</i>) Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare. (60-61)	Mise en abyme signalée précédemment. Elle concerne également la figure du Dernier Homme : alors que Hamm et de Clov sont des Derniers Hommes en puissance, le fou, dans l'ordre de la fiction que sécrétait son esprit dérangé, était un Dernier Homme accompli : « Lui seul avait été épargné. »
12.	HAMM. – [...] D'où sortait-il ? Il me nomma le trou. Une bonne demi-journée, à cheval. N'allez pas me raconter qu'il y a encore de la population là-bas. Tout de même ! Non, non, personne, sauf lui, et l'enfant – en supposant qu'il existât. Bon bon. Je m'enquis de la situation à Kov, de l'autre côté du détroit. Plus un chat. Bon bon. Et vous voulez me faire croire que vous avez laissé votre enfant là-bas, tout seul, et vivant par-dessus le marché ? Allons ! (70)	Hamm situe cette fiction dans un passé où il avait encore l'usage de ses jambes, un passé éloigné, donc. À cette époque déjà, la contrée était en train de se dépeupler des suites d'une catastrophe innommée. Un désastre lent à se propager, peut-être, mais qui a eu le temps pour lui.
13.	HAMM. – [...] Je te demande si [la mer] est très calme ! CLOV. – Oui. HAMM. – C'est parce qu'il n'y a plus de navigateurs. (85-86)	Par métonymie, les « navigateurs » représentent l'humanité toute entière ²³⁰ .
14.	CLOV (<i>regardant</i>). – [...] Quelqu'un ! C'est quelqu'un ! HAMM. – Eh bien, va l'exterminer ! (101) [...] CLOV. – Pas la peine ? Un procréateur en puissance ? HAMM. – S'il existe, il viendra ici ou il mourra là. Et s'il n'existe pas, c'est pas la peine. (103) ²³¹	La condition humaine est faite de souffrance et certains Derniers Hommes – on l'a vu sur l'exemple de Crake et Snowman, dans <i>Oryx and Crake</i> , et d'Adam Jeffson, dans <i>The Purple Cloud</i> – s'emploieront de toutes leur forces pour interrompre le

²³⁰ Cf. Bernardina Moriconi, *Beckett e altro 'assurdo'*, op. cit., p. 30.

		cycle et/ou empêcher qu'il recommence.
15.	<i>[Hamm] essaie de déplacer le fauteuil en prenant appui sur la gaffe. Pendant ce temps entre Clov. Panama, veston, imperméable par-dessus le bras, parapluie, valise. Près de la porte, impassible, les yeux fixés sur Hamm, Clov reste immobile jusqu'à la fin</i> ²³² . (108)	Si Clov part, Hamm et Nagg mourront faute de soins. Clov mourra de faim ou d'épuisement au terme d'un voyage vraisemblablement sans but. Le titre de Dernier Homme se disputera entre trois prétendants. Inutile de pousser notre spéculation plus loin.

Dans *Fin de partie*, la figure du Dernier Homme est maintenue à l'état de virtualité qui ne se concrétise jamais. Il existe, en revanche, une manifestation discrète mais explicite des deux figures qui lui sont complémentaires : en accréditant l'hypothèse que la demeure de Hamm représente le dernier Refuge de l'humanité, Nell et Nagg sont le Dernier Couple et Nell est la Dernière Femme.

²³¹ Le passage en question s'étend sur trois pages : p. 101-103.

²³² Nous reproduisons les italiques des didascalies.

3.3 Mythe 3 : le Refuge

Le Refuge est, au sens de notre recherche, l'endroit qui permet de survivre – ne fût-ce que très brièvement – à la Catastrophe. Il peut être naturel ou artificiel, spécialisé ou adapté, utilisé expressément ou offrant une protection fortuite, circonscrit étroitement à un intérieur ou étendu géographiquement. Les termes d'« abri » et d'« enclave de survie » sont mieux faits pour désigner les cas particuliers. Nous traitons celui de « Refuge » comme l'hypéronyme d'une vaste catégorie d'endroits protecteurs, pouvant aller de la colonne du stylite au bunker informatisé d'un chef d'état.

Au vu des exemples ci-dessus, un ajustement sémantique devient indispensable. Le sens courant du mot « refuge » est marqué par son étymologie : « *refugere* » signifie « fuir en rebroussant chemin (censément vers un endroit que l'on connaît pour ses vertus protectrices) ». Il comporte donc une composante d'intentionnalité et une autre de connaissance préalable que nous lui enlevons, pour étendre son sens aux endroits offrant une protection fortuite, comme cela arrive dans *The Purple Cloud* ou dans le *Mecanoscrit*.

Il est rare, cependant, que la fonction du Refuge se limite à la seule protection. Dans la vaste majorité des fictions apocalyptiques, il s'agit avant tout d'un point d'observation offrant une vue sur la Catastrophe. Ainsi, *La Ceinture empoisonnée* (1913) de Arthur Conan Doyle est l'histoire d'une fin du monde avortée. Le professeur Challenger – celui même qui, dans *The Lost World* (1912), a découvert des dinosaures vivants en Amérique du Sud – prévoit le passage de la Terre à travers une zone de l'espace riche en éther, ce qui aura pour conséquence la mort de toute chose vivante. Il invite ses amis à se réunir chez lui, à condition d'apporter une bouteille d'oxygène chacun. Ce qu'il compte faire est de leur offrir le spectacle de la fin du monde depuis la fenêtre de son appartement où, à l'aide de l'oxygène, il peut retarder l'effet meurtrier de l'éther. En regardant les gens tomber dans la rue, Ned Malone, le narrateur, s'étonne de ne sentir aucune pitié pour sa mère, qui, à quelques kilomètres

de là, doit subir le même sort. Il fait la réflexion que les proportions grandioses de la catastrophe effacent l'importance de l'individuel. La mort est tragique lorsqu'il y a des survivants. En leur absence, la mort de l'individu est indifférente. Lorsque les gens ont fini de mourir dehors et que les premières impressions fortes se dissipent, Ned Malone s'emploie à fixer les événements par écrit, alors que le professeur s'empresse de finir deux ou trois expériences qui lui tiennent à cœur, en consultant quelques-uns des tomes de sa bibliothèque et en prenant des notes. À un moment où tout est tourmente, ébullition, panique, émeute, course éperdue, ou, au contraire, torpeur et engourdissement, le Refuge-avec-Vue permet à ses habitants d'appréhender ce qui se passe avec une relative lucidité et de devenir ce que Pierre de Boisdeffre appelle des « voyeurs du cataclysme²³³ ». Comme les invités du professeur Challenger, ils ont le loisir de se former une image d'ensemble, de tirer de ce qu'ils voient une certaine philosophie, et même de reprendre les routines de leurs existences d'avant.

Au théâtre, la difficulté technique et le scrupule esthétique interdisent le plus souvent une vue directe sur la Catastrophe. Le Refuge devient alors l'endroit privilégié depuis lequel le dialogue des personnages informe le spectateur sur l'état du monde de l'autre côté de la toile de fond. *Sodome et Gomorrhe* (1943) de Jean Giraudoux est un exemple particulièrement abouti de cette stratégie. La villa de Lia et de Jean est située sur une hauteur qui domine les deux villes. Avec un autre couple d'amis, ils disposent d'une loge de balcon pour observer la fin du monde :

JEAN : Comme c'est curieux ! Je ne sais pas ce qu'a l'air aujourd'hui. Ou peut-être que Dieu, en dernière punition ou en dernier cadeau, double la portée de nos sens... Malgré la distance, on les voit là-bas, courir, on entend chaque cri. Quelle panique ! Viens près de moi. Viens voir les humains dans leur plus grande intelligence, la peur, dans leur plus grande générosité, la fuite...

JEAN : Lia ne viendra pas. Tu as tout le temps pour voir le spectacle ! Approche !

LIA : [...] Que veux-tu ?

JEAN : Moi ? Rien. Une terrasse pour voir le spectacle. La nôtre est la plus haute au-dessus des villes²³⁴.

²³³ Pierre de Boisdeffre, *Les Écrivains de la nuit ou la Littérature change de signe*, Paris, Plon, 1973, p. 288. L'auteur se réfère plus particulièrement à *Fin de partie*.

²³⁴ Jean Giraudoux, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 888, 889 et 898, respectivement.

Nous pouvons signaler trois autres pièces apocalyptiques ayant recours à un dispositif similaire :

1) Thomas Mureçay, *La Fin du Monde* (1934) : Armé d'un télescope, Alexandre le Grand observe les derniers instants de la Terre depuis un promontoire du Paradis et commente ce qu'il voit au profit des autres personnages.

2) Michel de Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre* (1934) : La chambre du palais du Prince Goulave, où se passe l'essentiel de l'Acte II, possède « un vaste balcon qui donne sur la place publique²³⁵ », ce qui permet d'entendre les lamentations de la foule, de voir un crépuscule rouge-sang, parcouru d'une comète, et d'assister au déchaînement « final²³⁶ » des éléments.

3) Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (1962) : L'appartement de Bérenger, où se déroule la totalité de l'Acte V, est à l'étage. Ses occupants sont hors de danger, car les rhinocéros prennent l'escalier surtout pour s'échapper dans la rue, quand la métamorphose les a surpris à l'intérieur d'un immeuble. Depuis sa fenêtre, Bérenger peut suivre le progrès de la Catastrophe : la multiplication des pachydermes, la raréfaction, puis l'absence totale des humains.

Notre corpus témoin permet d'apprécier davantage l'importance que le mytheme du Refuge revêt dans la fiction apocalyptique, ainsi que la variété de ses actualisations concrètes :

- Grainville, *Le Dernier Homme* : Omégare survit seul dans un palais sylvestre. C'est aussi l'endroit où il se met à l'abri avec Sydérie, l'ayant ramené du Brésil. À la toute fin, Omégare se retrouve sur l'emplacement de Paris, dont rien ne subsiste plus, hormis une statue de Napoléon I^{er} et la maison d'un philosophe, laissée intacte exprès pour que le Dernier Homme puisse s'y recueillir.

- Flammarion, *La Fin du Monde* : Les derniers représentants de l'humanité habitent dans les régions équatoriales où la température se maintient encore à environ -

²³⁵ Michel de Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, Paris, Gallimard, 2002, p. 79.

²³⁶ C'est une fausse fin du monde.

15°C. L'architecture qui permet de survivre dans ces conditions est toute en acier et en verre. Elle ressemble à « d'immenses jardins d'hiver, sans étages, avec leurs plafonds transparents suspendus à de grandes hauteurs²³⁷ », dont la fonction principale est la captation et l'emmagasinage de la chaleur solaire. Près de la toute fin, des anciens palais il ne reste que quelques salles habitables. C'est dans ce cadre rétréci et dégradé que se déroule la brève aventure d'Omégar et d'Éva. Sa généreuse fenestration nous oblige à y voir un Refuge-avec-Vue.

- Shiel, *The Purple Cloud* : Le sanctuaire du Pôle – et, plus largement, la région polaire – protège Adam Jeffson, alors que la cave du Palais Impérial de Constantinople sauve la vie de Léda. Durant ses voyages, Adam rencontre plusieurs abris improvisés qui se sont avérés inefficaces : de simples maisons particulières calfeutrées, un tunnel ferroviaire bouché aux deux extrémités, des mines de charbon dont on a dynamité les entrées et les puits d'aération...

- Pedrolo, *Mecanoscrit* : Lors de la première attaque des extraterrestres, Alba et Dídac ont la vie sauve parce qu'ils se trouvent submergés dans l'écluse. Par la suite, ils cherchent abri dans une grotte sylvestre, dans des sous-sols, dans une roulotte et, finalement, s'installent à demeure dans une maison de campagne ayant mieux que les autres résisté aux ondes destructrices. Ces Refuges, outre qu'ils les protègent contre les éléments, sont également censés offrir un bon camouflage, pour ne pas révéler la présence des survivants aux extraterrestres.

- Atwood, *Oryx and Crake* : Le projet Paradice d'eugénie humaine de Crake est abrité par une structure en forme de dôme transparent, quasiment indestructible et équipé pour assurer la survie de ses habitants à court terme. S'ajoutant à la hauteur et à la transparence du dôme, la télévision et l'Internet font de lui un Refuge-avec-Vue par excellence, permettant de suivre le déroulement de la Catastrophe à l'échelle à la fois locale et planétaire. Snowman y reste avec les Crakers jusqu'à ce que l'épidémie ait fini de faire rage. Sa tâche consiste désormais à les

²³⁷ Camille Flammarion, *La Fin du Monde*, op. cit., p. 318.

installer dans un milieu naturel et à veiller à qu'ils s'adaptent avec succès. Il fixe son domicile dans un arbre, à côté de leur village de chaumières ; les parages grouillent de prédateurs modifiés génétiquement : c'est une précaution nécessaire.

3.3.1 *Les Chaises*

L'immeuble « tout entouré d'eau » (142) dont on présume que le Vieux est concierge n'a peut-être rien d'exceptionnel dans le monde postdiluvien des *Chaises*. Il nous est loisible d'imaginer que les invités qui arrivent en barque habitent d'autres immeubles insulaires. Ce sont les Refuges que l'humanité déclinante – « les restes de l'humanité » (180) – se donne contre l'invasion de l'élément aquatique hostile.

Le mythème du Refuge s'actualise textuellement à travers les passages numérotés 1, 2, 5-8 et 12 du *Tableau 1* (soit 7 occurrences). La vue imprenable qu'il offre sur le Déluge (?) – « de l'eau sous les fenêtres, jusqu'à l'horizon... » (142) – permet de classer le lieu de l'action dans la catégorie des Refuges-avec-Vue.

3.3.2 *Fin de partie*

Si le mythème du Refuge fait partie intégrante du Mythe de la Fin, dans les années 1950, il revêt une forme nouvelle, hautement spécialisée et qui, du jour au lendemain, devient dominante dans l'imaginaire collectif : l'abri antinucléaire. Idéalement, il s'agit d'installations enterrées, présentant plusieurs niveaux d'étanchéité et de filtrage, équipées pour assurer la survie à long terme. Évidemment, elles ne sont pas accessibles à tout le monde. Les gouvernements mènent des campagnes incitant le grand public à s'offrir des abris de famille. Ce sont des installations à court et à moyen terme qu'il est possible de construire soi-même au sous-sol de sa maison.

Parallèlement au thème de l'abri, se développe celui de l'« enclave de survie », région plus ou moins vaste, protégée par son manque de valeur stratégique, par les particularités du relief, ainsi que par la direction des vents et des courants maritimes. Au cœur d'une enclave de survie, n'importe quel type de résidence peut s'avérer plus efficace qu'un abri sophistiqué, mais mal placé.

Fin de partie reflète indéniablement ces nouvelles données de l’imaginaire – et de la réalité contemporaine qui le détermine ! –, mais il faut noter que l’auteur s’oppose aux scénographies qui versent dans le concret historique et local et favorise celles qui présentent un degré élevé d’ambiguïté. Ainsi, le décor ovale de la mise en scène de Roger Blin (1957) évoque, pour Jean Martin, une tour²³⁸, alors que Jacques Lemarchand y voit « ce bunker dans lequel va finir l’espèce humaine²³⁹ ».

Deux productions nous paraissent significatives pour illustrer les limites d’interprétation que Beckett assigne à sa pièce :

- celle de 1967, au *Schiller Theatre* de Berlin, que Beckett dirige lui-même et dont le décor représente « le “bunker” ou “abri” classique, dans sa forme la plus simple²⁴⁰ » ;
- celle de 1984, dirigée par JoAnne Akalaitis au *American Repertory Theatre* de New York, qui place l’action dans une station de métro aux murs noircis par l’incendie, où l’on voit des wagons grandeur nature renversés, une flaque de taille respectable et un cadavre carbonisé traînant par terre²⁴¹. Beckett s’est objecté avec acrimonie contre cette production qu’il a essayé d’interdire.

Charles A. Carpenter relève dans *Fin de partie* une allusion à l’ainsi dit « dilemme de l’abri atomique » (« *the fallout shelter dilemma* »). Le dilemme porte sur la situation où quelqu’un possède un abri, alors que ses voisins n’en ont pas. En cas de

²³⁸ Interview avec Jean Martin (1976), dans Dougald McMillan et Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre*, Londres, John Calder, 1988, p. 171. *Fin de partie* a été créée à la scène le 1^{er} avril 1957, au Royal Court Theatre, à Londres. La première représentation en France a eu lieu le 27 avril 1957, au Studio des Champs-Élysées, avec les mêmes acteurs et la même mise en scène. Jean Martin assumait le rôle de Clov.

²³⁹ Jacques Lemarchand, « *Fin de partie* de Samuel Beckett au Studio des Champs-Élysées », dans *Le Figaro littéraire*, 11 mai 1957, p. 14.

²⁴⁰ Michael Haerdter, « *A Rehearsal Diary* », dans Dougald McMillan et Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre*, op. cit., p. 204. La source de McMillan et Fehsenfeld est *Materialen zu Beckett's 'Endspiel'* [« Matériaux relatifs à [la mise en scène de] *Fin de partie* de Beckett »], Frankfurt, Suhrkamp, 1968. La trad. anglaise a été réalisée, en 1984, par Britta von Diezelski, spécialement pour McMillan et Fehsenfeld.

²⁴¹ Jonathan Kalb, *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 81. Devant cette vision aux repères spatiotemporels très concrets, le public non avisé, majoritaire à en croire Jonathan Kalb, ne risque même pas de se douter qu’originellement *Fin de partie* n’a pas été conçue comme une fiction post-nucléaire à part entière.

guerre nucléaire, ceux-ci demanderont d'être accueillis, alors que la capacité de l'abri, ainsi que les réserves qui y sont stockées, sont nécessairement limitées. Le propriétaire fera, donc, face à un choix difficile : *a*) refuser les gens en détresse, en les condamnant à une mort certaine, ou *b*) les accepter, en compromettant ses propres chances de survie, tout comme celles de sa famille. Une question supplémentaire se pose : si quelqu'un essaie d'entrer par la force, le propriétaire est-il justifié de l'abattre ? Il se peut aussi que les demandeurs d'asile soient nombreux, ce qui conduirait à un véritable carnage.

L'hypothèse de Carpenter part de la réplique où Hamm se souvient de « Tous ceux qu'[il aurait] pu aider » (89), ainsi que du fait qu'il semble avoir emmagasiné d'importantes réserves alimentaires (71). En admettant qu'il s'agit d'un abri, il est propre à protéger contre le souffle, mais n'est pas étanche à la contamination radioactive (fenêtres protégées de rideaux seulement). En cela, il appartient à l'ère atomique, plutôt qu'à l'ère thermonucléaire. Carpenter remarque également que la famille de Hamm semble habiter dans une enclave de survie. « Un an ou deux plus tard, renchérit-il, Beckett aurait probablement opté pour un scénario d'extinction semblable à celui que décrit Nevil Shute dans *On the Beach*²⁴². »

Trois types d'indications concourent au mythe du Refuge : *a*) celles qui le nomment explicitement *b*) celles l'identifient comme un endroit de nature à protéger ; *c*) celles, enfin, qui présentent l'environnement comme étant hostile – c'est contre les agressions de l'environnement, après tout, que le Refuge protège – et que nous avons déjà classées au *Tableau 5*.

²⁴² Charles A. Carpenter, *Dramatists and the Bomb*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, coll. « Contributions in Drama and Theatre Study », 1999, p. 139. La trad. française est de nous. L'action de *On the Beach* (1957) se passe principalement dans le Sud de l'Australie, où l'on apprend que les puissances qui s'opposaient des deux côtés du Rideau de Fer dans l'hémisphère Nord se sont oblitérées réciproquement, et que les radiations descendent lentement mais sûrement vers le Sud. Avec une résignation et une discipline passablement invraisemblables, les habitants de Melbourne s'arrangent de leur mieux pour vivre décemment les derniers jours du monde. Lorsque « la maladie des rayons » s'installe, on se suicide à l'aide de comprimés distribués dans ce but par le gouvernement.

Tableau 8

n°	Actualisation textuelle	Commentaire
1.	<i>Aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés.</i> (11)	Il est facile de se représenter une construction enfouie, dont il n’y a que les « fenêtres haut perchées » qui dépassent du sol. Cette impression est confirmée chaque fois que Clov se sert de l’escabeau pour observer l’extérieur.
2.	HAMM. – [...] Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi. (15)	L’endroit où se passe l’action est explicitement désigné comme étant un « Refuge ».
3.	HAMM. – [...] Pourquoi restes-tu avec moi ? CLOV. – Pourquoi me gardes-tu ? HAMM. – Il n’y a personne d’autre. CLOV. – Il n’y a pas d’autre place. (18)	Le « Refuge » est-il, donc, le seul endroit habitable ? Le seul, simplement, où Clov estime qu’on veut de lui ?
4.	HAMM. – [...] ici nous sommes dans un trou. (<i>Un temps.</i>) Mais derrière la montagne? (54)	L’enclave de survie peut être vue comme une extension du Refuge. Du côté de la terre, l’endroit – hameau, village, bourgade ? – est protégé par une chaîne de montagnes ou de collines disposées en semi-amphithéâtre. Notons également que, dans le langage familier, « trou » est synonyme de « petit village perdu, retiré ²⁴³ ».
5.	HAMM. – [...] Il y a de la lumière chez la Mère Pegg ? (58)	On peut donc voir la fenêtre de la Mère Pegg. Grâce à cet indice supplémentaire, l’enclave de survie prend les contours plus précis d’une agglomération, vraisemblablement rurale.
6.	HAMM. – [...] Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde ! Là ! Tout ce blé qui lève ! Et là ! Regarde ! Les voiles des sardiniers ! Toute cette beauté ! (<i>Un temps.</i>) Il m’arrachait sa main et retournait dans son coin. (60-61)	Le « coin » est l’endroit où le fou se sent protégé, un Refuge, donc. Avec sa vue à la fois sur la terre et la mer, l’asile présente une remarquable

²⁴³ Article « trou », sens 4, dans Paul Robert, *Le Petit Robert*, remanié et amplifié sous la dir. de Josette Rey-Debove et Alain Rey, édition digitale, 2011.

		symétrie avec l'habitation de Hamm.
7.	HAMM. – [...] D'où sortait-il ? Il me nomma le trou. Une bonne demi-journée, à cheval. N'allez pas me raconter qu'il y a encore de la population là-bas. Tout de même ! Non, non, personne, sauf lui, et l'enfant – en supposant qu'il existât. Bon bon. Je m'enquis de la situation à Kov, de l'autre côté du détroit. Plus un chat. (70)	La ville ou le village de Kov est une autre enclave de survie, moins endurante que celle où habite Hamm.
8.	HAMM. – [...] Du blé, j'en ai, il est vrai, dans mes greniers. (71)	Nous voici conduits à imaginer Hamm comme un fermier ou un propriétaire foncier ayant engrangé d'importantes réserves.
9.	HAMM. – [...] Ici en faisant attention vous pourriez mourir de votre belle mort, les pieds au sec. (72)	« Ici » se réfère vraisemblablement au village (?) entier. Une fois de plus, il est présenté comme un endroit de nature à protéger contre les dangers du monde extérieur.
10.	HAMM. – [...] Tous ceux que j'aurais pu aider. (<i>Un temps.</i>) Aider ! (<i>Un temps.</i>) Sauver. (<i>Un temps.</i>) Sauver ! (<i>Un temps.</i>) Ils sortaient de tous les coins. (<i>Un temps. Avec violence.</i>) Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède ! (89)	Assis sur ses réserves, maître d'une enclave de survie, Hamm adopte devant le « dilemme de l'abri » une attitude cynique.
11.	HAMM. – [...] Je serai là, dans le vieux refuge, seul contre le silence et... (<i>il hésite</i>)... contre l'inertie. (90)	→ n° 2.

Trois autres termes – « maison », « home » et « cabanon » – servent également à désigner le « refuge », en démentant son identité d'installation spécialisée :

Tableau 9

1.	CLOV. – Je vais, je viens. HAMM. – Dans ma maison. (51)	Dans ces contextes, le mot « maison » peut être pris au sens d'« habitation ».
2.	HAMM. – Ma maison t'a servi de home. CLOV. – Oui. (<i>Long regard circulaire.</i>) Ceci m'a servi de cela. HAMM(<i>fièrement</i>). – Sans Hamm (<i>geste vers soi</i>), pas de père. Sans Hamm (<i>geste circulaire</i>), pas de home. (54)	
3.	HAMM. – [...] Toute la maison pue le cadavre. (63)	

4.	HAMM. – [...] Il regarde la maison sans doute, avec des yeux de Moïse mourant. (102)	À travers le regard de l'enfant qui n'existe peut-être pas, la « maison » acquiert cette identité générique de « Bâtiment construit pour loger une seule famille ²⁴⁴ », dont la partie principale ou le tout s'élève au-dessus du sol.
5.	HAMM. – [...] J'ouvre la porte du cabanon et je m'en vais. (107)	Le mot « cabanon » confère à l'endroit une identité architecturale plus ou moins définie.

Chez le premier public de *Fin de partie*, le mot de « refuge » renvoie automatiquement à l'abri antinucléaire. C'est une synapse qui n'est pas près d'être désactivée chez les publics subséquents. Insinué à la fin de la pièce, le mot de « cabanon », devrait modifier cette perception, mais la vérité est qu'il passe le plus souvent inaperçu. Les indices – nombreux ! – qui placent le cabanon au cœur d'une enclave de survie suffisent à en faire un abri convaincant et, surtout, assurent son identité mythémique de Refuge. Malgré sa modeste fenestration, la présence et l'utilisation de la lunette, permettent de le placer dans la catégorie « avec Vue ».

²⁴⁴ Article « maison », sens 1, dans Paul Robert, *Le Petit Robert*, op. cit.

3.4 Mythe 4 : le Voyage

La fin du monde est une époque où il convient de se terrer dans un Refuge douillet, situé avantageusement par rapport aux foyers de destruction et bien fourni en vivres. Naturellement, il est rare que toutes ces conditions se trouvent réunies dans un seul et même endroit. Bon nombre de survivants le deviennent à la faveur de Refuges fortuits et temporaires ; pour le rester, ils doivent se mettre en route. Même les habitants des bunkers les plus sophistiqués sont éventuellement conduits à réintégrer la surface où il leur faudra chercher des ressources et des repères.

Bien évidemment, l'obligation de voyager suite à la Catastrophe n'incombe pas aux seuls protagonistes. Des mouvements migratoires – parfois sous la forme de fuites effrénées – entraînent souvent de vastes masses humaines, quand ce n'est pas l'humanité tout entière, et même toute chose vivante, comme dans la dissertation sur le refroidissement du globe que Cyrus Smith fait dans *L'Île mystérieuse* : « [...] les populations d'hommes, comme les agrégations d'animaux, reflueront vers les latitudes plus directement soumises à l'influence solaire. Une immense émigration s'accomplira²⁴⁵ ». Une descente vers le sud forme, d'ailleurs, la base événementielle de *The Road* : « *They were moving south. There'd be no surviving another winter here*²⁴⁶. » Le roman apocalyptique se trouve ici très clairement doublé d'un roman de voyage. Dans leur poursuite du soleil invisible, l'homme et l'enfant ne sont pas seuls : aussi engagée sur la route est l'ensemble de l'humanité.

La valeur mythémique du Voyage est confirmée par notre corpus romanesque :

- Grainville, *Le Dernier Homme* : À l'incitation du Génie de la Terre, Omégare voyage, à pied et par la voie des airs, seul et accompagné, à la recherche de

²⁴⁵ Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, dans *Voyages extraordinaires : L'Île mystérieuse*, suivi de *Le Sphinx des glaces*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2012, p. 229.

²⁴⁶ Cormac McCarthy, *The Road*, *op. cit.*, p. 4.

la dernière femme fertile. Dès avant cette mission, il nourrissait le projet de partir « chercher dans l'Europe s'il y restait encore des humains²⁴⁷ ».

- Flammarion, *La Fin du Monde* : Le Voyage est décliné sous trois formes :

- Lors de l'épisode de la comète, les savants annoncent que « les habitants du Maroc, de l'Algérie, de Tunis, de l'Italie, de la Grèce, de l'Égypte, [...] se trouveraient aux premiers rangs de la bataille céleste, tandis que les citoyens de l'Australie, de la Nouvelle-Calédonie, des îles de l'Océanie et nos antipodes seraient les plus favorisés²⁴⁸ ». Tous ceux qui peuvent se le permettre se ruent vers les antipodes.

- Le point de vue d'un « voyageur » abstrait est parfois invoqué pour créer une focalisation parallèle à celle du narrateur omniscient : « Le voyageur errant dans les ruines éparses », « [...] sur la surface du globe, le voyageur ne rencontrait que des ruines silencieuses et solitaires », « Si quelque voyageur égaré dans les solitudes profondes [...]»²⁴⁹ ».

- Lors de l'épisode final, Omégar voyage à la recherche de la dernière femme ; l'ayant trouvée, ils voyagent ensemble à la recherche d'autres éventuels survivants.

- Shiel, *The Purple Cloud* : Le protagoniste voyage au Pôle Nord, où ses actions déclenchent la fin du monde. De retour en Europe, il constate, dès les villes les plus nordiques, un mélange inhabituel de races et en conclut que la population du globe a fui devant un fléau qui montait du Sud. La lecture de l'un des derniers journaux britanniques le confirme dans ses déductions. Adam Jeffson accomplit un voyage sentimental à Londres, pour prendre congé de sa famille et de sa fiancée ; il va de métropole en métropole pour les faire sauter et pour en rapporter des œuvres d'art

²⁴⁷ Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, Genève, Slatkine Reprints, réimpression de l'édition de Paris, 1811, tome I, 1976 (1^{ère} éd. 1805), p. 36.

²⁴⁸ Camille Flammarion, *La Fin du Monde*, *op. cit.*, p. 73.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 268, 312 et 322, respectivement.

dont il décore sa résidence ; ayant rencontré Léda, ils voyagent ensemble à la recherche d'un moyen de cohabiter sans succomber à la faiblesse de la chair.

- Pedrolo, *Mecanoscrit...* : Alba et Dídac s'enfocent dans la forêt à la recherche d'un abri ; deux ans plus tard, ils parcourent plusieurs centaines de kilomètres pour se rendre à Barcelone en espérant y trouver des survivants et sauver ce qui peut l'être du patrimoine de connaissances qui est maintenant leur. Toujours à la recherche de survivants, ils entreprennent une exploration côtière en yacht, qui est en même temps une croisière de plaisance, un cadeau qu'ils s'offrent avant d'assumer leurs devoirs reproductifs.

- Atwood, *Oryx and Crake* : En quittant le dôme du projet Paradise, Snowman dirige sa troupe de Crakers vers le bord de l'océan. Après un temps non spécifié, il est obligé de refaire le trajet en sens inverse, pour se procurer des vivres, des armes, ainsi que quelques autres objets de première nécessité. En partant à l'aube, il compte arriver le soir, compte tenu des interruptions qui lui seront imposées par la canicule du midi et les orages quotidiens qui s'ensuivent. Poursuivi par une troupe de porcons²⁵⁰, Snowman se blesse au pied et la plaie s'infecte. Censé le sauver de la mort par inanition, le voyage lui sera finalement fatal.

Les Derniers Hommes se déplacent à la recherche de compagnons, de partenaires sexuels, de climats moins rigoureux, d'abris, de vivres, d'objets de première nécessité (et, parfois, de luxe), de nouveaux horizons, etc. Quelque soit le but avoué de ces voyages, ils finissent pas apporter de nouveaux éléments pour comprendre l'état du monde²⁵¹. À la suite de la Catastrophe, les cartes se couvrent de taches blanches, de zones grises et de « *hic sunt dragones* » comme avant l'Âge des découvertes... On peut alors dire que le Voyage a, dans le Mythe de la Fin, une

²⁵⁰ Porcins modifiés génétiquement, échappés des laboratoires et des fermes à organes pour greffe, qui ont colonisé avec succès la nature post-apocalyptique. Ils se distinguent par une intelligence accrue et adoptent des comportements de prédateurs en meute.

²⁵¹ « [...] un monde à la géographie effondrée » (Bertrand Gervais, *L'Imaginaire de la fin*, op. cit., p. 12).

fonction complémentaire à celle que remplit le Refuge-avec-Vue : il constitue une manière de compléter la fiche technique du monde.

3.4.1 *Les Chaises*

Le mytheme du Voyage est absent dans *Les Chaises*. Il est vrai que les invités arrivent en barque, mais, comme il n'y a pas de bruit de moteur, il faut présumer à la barque aux rames qui ne va pas bien loin. L'arrivée des invités a donc tout du petit déplacement local.

3.4.2 *Fin de partie*

Comme précédemment, le mytheme du Voyage existe en symbiose avec les autres éléments du noyau mythémique dont il participe. Ainsi, les passages classés sous le mytheme de la Catastrophe nous fournissent les informations de base sur l'environnement où se déroulerait un éventuel voyage de Clov. Ceux qui actualisent les mythemes du Refuge et de l'Aliment expliquent la nécessité du départ par l'atmosphère intenable et l'épuisement des réserves. On remarquera également que la plupart des passages rassemblés au *Tableau 10* ont déjà servi à illustrer d'autres mythemes :

Tableau 10

n°	Actualisation textuelle	Commentaire
1.	NAGG. – L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles. Ils rient. NELL. – C'était dans les Ardennes. Ils rient moins fort. NAGG. – À la sortie de Sedan. (29)	Souvenir d'une époque où l'on voyageait encore pour l'agrément et où les toponymes bien réels ont encore leur raison d'être. (La ville ou le village de Kov dont parle Hamm dans son « roman » appartient à une géographie imaginaire.)
2.	HAMM. – [...] Parlez plus bas. (<i>Un temps.</i>) Si je dormais je ferais peut-être l'amour. J'irais dans les bois. Je verrais... le ciel, la terre. Je courrais. On me poursuivrait. Je m'enfuirais. (31)	

3.	NELL. – C’était sur le lac de Côme. (33)	→ n° 1.
4.	NELL (<i>bas, à Clov</i>). – Déserte. [...] HAMM. – [...] Qu’est-ce qu’elle a baragouiné ? CLOV. – Elle m’a dit de m’en aller, dans le désert. (37)	Cette injonction de partir vient à un moment où l’hostilité du monde extérieur est déjà connue du lecteur/spectateur. Quelques répliques cruciales comme « Hors d’ici c’est la mort » (21) et « Il n’y a plus de nature » (23) ont déjà été prononcées.
5.	HAMM. – Fais-mois faire un petit tour. (<i>Clov se met derrière le fauteuil et le fait avancer.</i>) Pas trop vite ! (<i>Clov fait avancer le fauteuil.</i>) Fais-moi faire le tour du monde ! (39)	Mise en abyme du voyage que doit entreprendre Clov.
6.	HAMM (<i>avec élan</i>). – Allons-nous en tous les deux, vers le sud ! Sur la mer ! Tu nous feras un radeau. Les courants nous emporteront, loin, vers d’autres... mammifères ! CLOV. – Parle pas de malheur. HAMM. – Seul, je m’embarquerai seul ! Prépare-moi le radeau immédiatement. Demain je serai loin. CLOV (<i>se précipitant vers la porte</i>). – Je m’y mets tout de suite. HAMM. – Attends ! (<i>Clov s’arrête.</i>) Tu crois qu’il y aura des squales ? CLOV. – Des squales ? Je ne sais pas. S’il y en a il y en aura. (50)	Dans l’univers de <i>Fin de partie</i> , il fait froid. Descendre vers le sud, c’est partir à la recherche de la chaleur. Les Derniers Hommes voyagent souvent à la recherche d’autres survivants. L’orage est une épreuve obligée dans l’imaginaire du voyage maritime. On apprend plus loin que ni la marée (81), ni les orages (85, 85-86) n’agitent plus la mer.
7.	HAMM. – [...]’ici nous sommes dans un trou. (<i>Un temps.</i>) Mais derrière la montagne ? Hein ? Si s’était encore vert ? Hein ? (<i>Un temps.</i>) Flore ! Pomone ! (<i>Un temps. Avec extase.</i>) Cérès ! (<i>Un temps.</i>) Tu n’aurais peut-être pas besoin d’aller loin. CLOV. – Je ne peux pas aller loin. (<i>Un temps.</i>) Je te quitte. (54-55)	Nous avons déjà fait l’hypothèse que la localité où habitent Hamm et Clov représente une enclave de survie. Rien n’interdit, cependant, qu’il y ait des régions encore moins affectées, ou biens des régions où la nature se soit remise des suites de la catastrophe. Ce type de raisonnement est à l’origine de nombreux voyages dans la fiction apocalyptique.
8.	HAMM. – Si tu me quittes comment le saurai-je ? CLOV (<i>avec animation</i>). – Et bien tu me siffles et si je n’accours pas c’est que je t’aurai quitté. <i>Un temps.</i> HAMM. – Tu ne viendras pas me dire adieu ? CLOV. – Oh je ne pense pas. <i>Un temps.</i> HAMM. – Mais tu pourrais être seulement mort dans	La prise de dispositions pratiques et sentimentales en vue du départ fait partie du rituel du voyage. Beckett en donne une version particulièrement peu ragoûtante.

	<p>ta cuisine. CLOV. – Eh bien... je finirais bien par puer. [...] CLOV. – [...] Voilà. Je mets le réveil.</p> <p style="text-align: right;"><i>Un temps.</i></p> <p>HAMM. – Je ne suis peut-être pas dans un de mes bons jours, mais – CLOV. – Tu me siffles. Je ne viens pas. Le réveil sonne. Je suis loin. Il ne sonne pas. Je suis mort. (62-64)</p>	
9.	HAMM. – [...] D'où sortait-il ? Il me nomma le trou. Une bonne demi-journée, à cheval. (70)	L'homme vient de Kov, une localité située de l'autre côté d'un détroit, mais qu'on peut également atteindre en faisant un détour par voie terrestre. Il voyage à la recherche de nourriture.
10.	HAMM. – Peu à peu je m'apaisai, enfin suffisamment pour lui demander combien de temps il avait mis pour venir. Trois jours pleins. (72)	Kov peut aussi apparaître comme une destination probable pour Clov.
11.	HAMM. – [...] Je te demande si [la mer] est très calme ! CLOV. – Oui. HAMM. – C'est parce qu'il n'y a plus de navigateurs ²⁵² . (85-86)	→ n° 3. En proposant de voyager en radeau, Hamm voulait donc intégrer une espèce qui n'existait plus.
12.	CLOV. – [...] J'ouvre la porte du cabanon et m'en vais. (107)	Mise en abyme du départ réel, laissé en suspens.
13.	<i>Pendant ce temps entre Clov. Panama, veston, imperméable par-dessus le bras, parapluie, valise. Près de la porte, impassible, les yeux fixés sur Hamm, Clov reste immobile jusqu'à la fin</i> ²⁵³ . (108)	Clov n'est pas exactement équipé pour traverser un territoire contaminé, mais il est « en tenue de voyage ».

Tout au long de l'action, Clov manie une lunette. Attribut de voyageur, et surtout de navigateur – cette espèce qui n'existe plus –, la lunette sert à recueillir des informations sur l'univers où le personnage devra, paraît-il, s'aventurer à pied. Son utilisation fréquente, conjuguée aux références verbales qu'on y fait, constitue une actualisation supplémentaire du mytheme du Voyage.

²⁵² Dans *The Purple Cloud*, Adam Jeffson constate qu'une fois l'humanité disparue, les tempêtes se déchaînent avec une force jamais connue auparavant. Beckett imagine le contraire de cette situation. Lorsque l'acteur Patrick Magee l'interroge sur le sens de la réplique « C'est parce qu'il n'y a plus de navigateurs » : « *Well, you see, it's not worth the waves while being angry because there are no more navigators to drown.* » (« Interview avec Patrick Magee », dans Dougald McMillan et Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre, op. cit.*, p. 177).

²⁵³ Nous reproduisons les italiques des didascalies.

3.5 Mythe 5 : la Ville²⁵⁴

« *There Will Come Soft Rains*²⁵⁵ » (1920) de Sara Teasdale est un poème de douze lignes : six pour mettre le lecteur devant le spectacle de la nature épanouie et six pour l'informer que l'humanité s'est autodétruite au cours d'une guerre. Rien dans la première moitié du texte ne laisse pressentir cette situation et la chute du poème est d'autant plus poignante. Nous voulons, pour notre part, introduire une remarque qui tient de la pragmatique élémentaire du récit de fin du monde : en admettant que « l'homme est par nature un être destiné à vivre en cité²⁵⁶ », le milieu où les ravages de la Catastrophe se vérifient le plus pertinemment est sans doute urbain. Si le Voyage est un moyen de s'informer et d'informer le lecteur, la Ville est l'endroit où la densité de l'information recherchée est maximale. C'est à peine si nous pouvons être plus explicite que ce passage emprunté à *Warm Bodies* (2011) d'Isaac Marion, où un jeune zombie – car il s'agit d'une « *zombie apocalypse* » – réfléchit : « *I think the world has mostly ended, because the cities we wander through are as rotten as we are. Buildings have collapsed. Rusted cars clog the streets. Most glass is shattered, and the wind drifting through the hollow high-rises moans like an animal left to die*²⁵⁷. »

En remplaçant « culture » par « ville » dans la dichotomie nature/culture, on obtient trois évidences fondamentales :

²⁵⁴ Nous devons notre décision d'isoler un mythe de la Ville à la lecture des *Dérives de la fin* de Jean-François Chassay, où il soutient que : « [...] la fin des temps est indissociable de la destruction de la ville, de sa mise en ruines. La Crise, terrible, définitive, ne peut qu'être urbaine, par définition. » (François Chassay, *Dérives de la fin : sciences, corps & villes, op. cit.*, p. 147).

²⁵⁵ Nous avons connu le poème de Sarah Teasdale par l'intermédiaire des *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury. Aux fins de ce travail, nous l'avons toutefois consulté par l'intermédiaire de Wikipedia, URL : http://en.wikipedia.org/wiki/There_Will_Come_Soft_Rains

²⁵⁶ Aristote, *Politique*, Livre I, ch. 2, trad. Jean Aubonnet, Paris, Gallimard, coll. « tel », 2007, p. 9. Cf. également la reprise de cette idée au Livre III, ch. 6, *op. cit.*, p. 84. Pour les fins de notre recherche, nous dirons « ville », avec la majuscule convenue. La « cité » est, en quelque sorte, le doublet idéal et théorique de la « ville », considérée sous l'angle de ses origines et de ses promesses. Dans la hiérarchie des sens fixés par le dictionnaire, elle représente une forme spécifique de contrat social – « association de bourgades » (Aristote), « confédération de tribus » (Coulanges) –, avant d'être un lieu aménagé de manière à assurer gîte et couvert, occupation et loisir, à une population nombreuse et dense. Une « approche objectale », même respectueuse du « pôle sujet », se penchera de préférence sur la « ville », comme le fait Pierre Sansot dans sa *Poétique de la ville*.

²⁵⁷ Isaac Marion, *Warm Bodies*, New York, Emily Bestler Books, 2011, p. 6.

1. Nature et solitude vont souvent de pair, alors qu'une ville dépeuplée est perçue spontanément comme une anomalie²⁵⁸.
2. En ébullition comme au repos, luxuriante ou chiche, la nature reste toujours « naturante », pour parler comme Spinoza ; l'identité de la ville, en revanche, repose, avec très peu de marge, sur l'intégrité et la fonctionnalité de ses structures.
3. La nature est autorégénérative et autonettoyante, tandis que, livrée à elle-même, la ville ne peut que se dégrader continuellement.

En admettant, comme nous l'avons montré à la section 2.2, que le Mythe de la Fin du Monde représente une nécessité de l'imaginaire et non pas une contingence, la ville – toute ville – n'est qu'un amas de ruines en devenir. Même durant les périodes de prospérité, elle préserve en son sein des germes de décadence et de destruction : la ville happe les paysages naturels, pollue, cache des quantités incalculables de misère, concentre un pouvoir politique menaçant, suscite des jalousies meurtrières parmi ses rivales, etc.²⁵⁹ Émile Verhaeren a l'intuition – sinon une pleine conscience – de ce double caractère apocalyptique de la ville, lorsqu'il écrit, en 1895 : « Victorieuse, elle absorbe la terre ; / Vaincue, elle est l'affre de l'univers²⁶⁰. »

En plus d'être un fléau, la ville est un véritable talon d'Achille de l'humanité, comme le remarque Lewis Mumford dans *The City in History* (1961). Notre civilisation s'identifie à tel point avec l'information que la ville renferme dans ses diverses archives, que la perte ou la destruction de ladite information – et on n'est pas encore à l'ère du digital ! – aurait des suites catastrophiques : « [...] *anarchists once invented the grim phrase: "Incinerate the documents!" That would ruin this whole world quicker than universal flood or earthquake, if not as fatally as a shower of*

²⁵⁸ « [...] les êtres humains font partie du paysage urbain, [...] ils lui donnent une touche sensible singulière. » (Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2004, p. 101).

²⁵⁹ Cf. « Nous avons relevé dans la ville comme un mauvais être, un mauvais vouloir. Elle inventait la guerre, le crime, le vice, le véritable mal. » (Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 614).

²⁶⁰ Émile Verhaeren, « L'âme de la ville », dans Émile Verhaeren, *Les Villes tentaculaires*, précédées des *Campagnes hallucinées*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 89-90.

*hydrogen bombs*²⁶¹. » C'est ce qu'essaie, d'ailleurs, de faire la société *Fight Club* dans le roman éponyme de Chuck Palahniuk (1996). En cas de réussite, les villes seront condamnées à se fondre dans la nature :

*Imagine [...] stalking elk past department store windows and stinking racks of beautiful rotting dresses and tuxedos on hangers; you'll wear leather clothes that will last you the rest of you life, and you'll climb the wrist-thick kudzu vines that wrap the Sears Tower*²⁶². *Jack and the beanstalk, you'll climb up through the dripping forest canopy and the air will be so clean that you'll see tiny figures pounding corn and laying strips of venison to dry in the empty car pool lane of an abandoned superhighway eight-lanes-wide and August-hot for a thousand miles*²⁶³.

La nuit, lorsque les rues se vident, observe Pierre Sansot, la ville est susceptible de déclencher spontanément des rêveries de fin du monde : « comme si nous arrivions, bien plus tard, après un cataclysme inexorable qui aurait eu, pour mission, d'épargner les demeures et d'exterminer les hommes²⁶⁴ ». Au prix d'un investissement imaginaire plus important, l'exercice peut être refait à la lumière du jour : la catastrophe s'attire alors les « épithètes de bizarre, d'étonnante²⁶⁵ », comme pour aider le sujet imaginant à se distancier d'un fantasme honteux qu'il a appelé de ses vœux diurnes et conscients.

La série télévisée *Life After People* (épisode pilote et deux saisons : 2008-2010) se donne pour point de départ cette même prémisse « irréalisable »²⁶⁶, mais ne s'arrête pas au moment où tout est encore intact : si l'humanité disparaissait brusquement, des destructions auraient lieu dès les premières secondes, minutes et heures : les véhicules en mouvement restés sans conducteurs viendraient s'écraser contre les bâtiments, des incendies éclateraient çà et là, aidées ou non à se propager par les circonstances, dès avions commenceraient à s'abattre du ciel, etc. Une fois

²⁶¹ Lewis Mumford, *The City in History*, New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1961, p. 547.

²⁶² Grâce à ses 442 mètres, Sears Tower (actuellement Willis Tower) est le gratte-ciel le plus haut de Chicago et du continent américain.

²⁶³ Chuck Palahniuk, *Fight Club*, New York, W.W. Norton, 2005, p. 125.

²⁶⁴ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., 2004, p. 259.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Chaque épisode débute par ce rappel : « *This isn't the story of how we might vanish. It's the story of what will happen to the world we leave behind.* » Nous transcrivons d'après *Life After People : the Complete Season 1*, prod. History Channel, distribué sous forme de DVD par A+E Networks, 2008.

calmées ces secousses initiales, commencerait le grand affrontement des villes et de la nature.

Si nous devons disparaître, dans combien de temps les traces de notre présence seraient effacées ? Dans quel ordre et par quels moyens la nature reprendrait ses anciennes possessions ? Qu'est-ce qui partirait en premier ? Qu'est-ce qui serait épargné à long terme ? Telles sont quelques-unes des interrogations récurrentes²⁶⁷ des fictions apocalyptiques. Pour y répondre, les experts de la série visitent des villes fantôme, anciennes et modernes²⁶⁸, examinent des constructions ayant connu un abandon prolongé, et extrapolent leur observations aux métropoles d'aujourd'hui : New York, Los Angeles, Londres, Paris, Sydney...

Il y a, on dirait, envers l'endroit où nous prenons des renseignements sur le destin de l'humanité, une exigence relative à la taille. La vue d'une petite ville fantôme met, certes, l'imaginaire de la fin en éveil, mais ne prouve pas que la catastrophe est planétaire. Ce n'est vraisemblablement pas un hasard si le Mythe de la Fin du Monde pénètre dans la littérature profane au XIX^e siècle, alors que les villes commencent à devenir « tentaculaires », et ne prolifère véritablement qu'à une époque où les termes de « mégapole » et de « mégalopole²⁶⁹ » entrent dans l'usage courant.

L'argument de la taille reste, malgré tout, insuffisant, tant qu'on ne lui adjoint la preuve par le nombre. Cette nécessité s'accuse dès le texte fondateur qu'est *Le Dernier Homme* de Grainville et ne se dément qu'exceptionnellement par la suite. La multiplication des villes agonisantes ou mortes est en parfait accord avec le caractère

²⁶⁷ L'importance que nous leur accordons est attesté par le fait que l'épisode pilote de la série a été et reste encore l'émission la plus visionnée de *The History Channel* (Cf. article « *Life After People* » sur Wikipedia, URL : http://en.wikipedia.org/wiki/Life_After_People, consulté le 27 janvier 2013).

²⁶⁸ Si aucune capitale n'est morte très récemment, l'abandon des petites villes est un phénomène courant. On les voit succomber à l'épuisement des richesses qu'elles exploitent, à la conjoncture économique, aux cataclysmes naturels et technogènes. Une fois abandonnées, il n'est pas rare qu'elles deviennent des destinations touristiques. Dans une édition destinée aux lycéens, un vers de Verhaeren que nous citons plus haut, prend la forme « Vaincue, elle est l'**attrait** de l'univers » (Émile Verhaeren, « L'âme de la ville », dans Émile Verhaeren, *Les villes tentaculaires*, Paris, Gallimard, coll. « Gallimard éducation », 2006, p. 31. Les caractères gras sont de nous). Ce lapsus signifiant est repris jusque dans le commentaire : « Exerçant une force d'attraction irrésistible, la ville attire à elle les éléments qui composent le monde : « elle absorbe la terre [...], elle est l'attrait de l'univers » (« La Ville ») » (*Ibid.* 47 ; le commentaire est de Danièle Marin et Nicole Randon).

²⁶⁹ *Le Petit Robert*, *op. cit.*, date les premières occurrences en français, de 1971 et de 1966, respectivement.

redondant, voire compulsivement redondant, du *sermo mythicus*. Elle peut se traduire par :

a) une simple énumération de toponymes par la voix désincarnée d'un narrateur omniscient :

À Paris, à Londres, à Rome, à Berlin, à Saint-Pétersbourg, dans toutes les capitales, dans toutes les villes, dans tous les villages, les populations agitées erraient au dehors, comme on voit les fourmis courir éperdues dans leurs cités troublées²⁷⁰.

b) une (tentative de) prise de contact à l'aide des moyens de communication modernes, menant parfois à l'énumération :

*'Telegraphic communication with Tilsit, Insterburg, Warsaw, Cracow, Przemysl, Gross Wardein, Karlsburg, and many smaller towns lying immediately eastward of the 21st parallel of longitude has ceased during the night. In some at least of them there must have been operators still at their duty, undrawn into the great westward-rushing torrent: but as all messages from Western Europe have been answered only by that dread mysterious silence which, just three months and two days since, astounded the world in the case of eastern New Zealand, we can only assume that these towns, too, have been added to the long and mournful list*²⁷¹.

c) le silence des mass média diffusés en temps normal par ondes ou par câble :

Durant ces mois-là, ils mettaient le transistor une fois par jour et écoutaient le grésillement de la statique, alors que tous les postes restaient silencieux, comme pour leur confirmer qu'ils vivaient dans un désert²⁷².

Évidemment, rien ne vaut l'efficacité « monstrative » du Voyage. La « vitesse du récit²⁷³ » de certains voyages est extrêmement élevée, les rapprochant de l'énumération, comme dans cet exemple tiré de *L'Éternel Adam* (1905) de Jules Verne :

À mesure que nous avançons, nous pointions notre route sur les carte et nous disions : « Ici, c'était Moscou... Varsovie... Berlin... Vienne... Rome... Tunis... Tombouctou... Saint-Louis... Oran... Madrid... », mais avec une indifférence croissante, et,

²⁷⁰ Camille Flammarion, *La Fin du Monde*, op. cit., p. 206.

²⁷¹ Gabriel Tarde, *Fragment d'histoire future*, Séguier, Paris, 1998, p. 58.

²⁷² « Durante aquellos meses, cada día conectaban un rato el transistor y escuchaban los chasquidos de estática, ya que todas las estaciones seguían silenciosas, como para confirmarles que vivían en un desierto. » (Manuel de Pedrolo, *El Mecanoscrit del segundo origen*, op. cit., p. 31-32).

²⁷³ Au sens de Genette : « [...] la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages. » (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 127).

l'accoutumance aidant, nous en arrivions à prononcer sans émotion ces paroles, en réalité si tragiques²⁷⁴.

Dans un nombre important de cas, cependant, le lecteur assiste à des visites plus conséquentes des lieux. Notre corpus romanesque en témoigne :

- Grainville, *Le Dernier Homme* : Omégare visite quatre villes présentant des degrés variés de déclin et de ruine :

- Paris n'a pour habitants qu'un couple de vieux, Policlète et Céphise, qui vivent d'agriculture (Policlète ayant découvert qu'en enlevant les pavés on accédait à un sol « neuf » et encore fertile.).
- Rouen, gouvernée par Idamas, fanatique prêt à tout pour que l'humanité retrouve la gloire passée. Anciennement, c'était « une des villes les plus célèbres d'où partaient les vaisseaux aériens ». On y conserve encore des aérostats et des « urnes pleines [d']esprits volatiles ».
- La Ville du Soleil, capitale de Brésil, qui « jouit encore de tout son éclat », « superbe, mais presque vide d'habitants²⁷⁵ ». Pour faire durer les réserves alimentaires, la Ville du Soleil condamne à mort tout étranger qui pénétrerait en ses murs.
- Carthagène, ancienne rivale de la Ville du Soleil, que celle-ci a réduite en ruine au cours d'une guerre. « Là, plus qu'en aucun autre lieu, la décadence de la terre était sensible²⁷⁶. » Le seul habitant de Carthagène est le sage Ormus, la personne ayant vécu le plus longtemps au monde.

- Flammarion, *La Fin du monde* : On suit l'histoire de Paris à travers les âges : la capitale déchoit politiquement et culturellement, devient port maritime, fond d'océan, remonte à la surface, rayonne de nouveau sous un autre nom, alors que l'ancien a sombré dans l'oubli. Près de la toute fin, il ne reste que deux villes bâties

²⁷⁴ Jules Verne, *L'Éternel Adam*, dans Jules Verne, *La Journée d'un journaliste américain*, suivi de *L'Éternel Adam*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 1980, p. 97.

²⁷⁵ Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, *op. cit.*, tome I, p. 129.

²⁷⁶ *Ibid.*, 169.

dans le but avoué de servir de dernier rempart contre le néant « [...] deux immenses villes de verre [...] C'étaient comme d'immenses jardins d'hiver, sans étages, avec leurs plafonds transparents suspendus à de grandes hauteurs²⁷⁷. » Anonymes et privées de traits individualisants, elles représentent, essentiellement, un concept unique dédoublé pour permettre un semblant d'action romanesque.

- Shiel, *The Purple Cloud* : L'humanité meurt asphyxiée par une émission volcanique de cyanogène. Le gaz a également pour effet de retarder significativement la putréfaction, conférant aux villes un air d'hallucinants musées de cire, où l'on peut, au premier coup d'œil, reconstituer les agonies individuelles et la tourmente collective. Pendant dix-sept ans, Adam Jeffson voyage aux quatre coins du monde, dépouille les métropoles de leurs œuvres d'art et les livre méthodiquement aux flammes. Parmi les victimes de sa folie pyromane, on compte Londres, Paris, Bordeaux, Calcutta, San Francisco, Pékin, Constantinople, Nagasaki – « *I went to Nagasaki and burned it*²⁷⁸ » –, mais la plupart des toponymes sont occultés par les accélérations du temps narratif. Malgré cela, la toponymie évoquée dans *The Purple Cloud* est la plus riche de notre corpus témoin.

- Pedrolo, *Mecanoscrit...* : Au moment de l'attaque, Alba et Dídac habitent le village de Benaura. Deux ans plus tard, quand les cadavres ont fini de pourrir, ils partent pour Barcelone. Le but de leur voyage est double : a) chercher d'autres survivants ; b) sauver ce qui peut l'être du patrimoine humain : « S'il ne reste plus personne, nous devons sauver beaucoup de choses, pour que ne se perde pas l'effort de tant d'hommes... tu le comprendras un jour²⁷⁹. » Durant leur trajet, ils voient se dérouler « des kilomètres de ruines, de cadavres et de solitude²⁸⁰ », mais c'est en passant par « les villes industrielles qui, de loin, entourent Barcelone, [qu']ils

²⁷⁷ Camille Flammarion, *La Fin du Monde*, op. cit., p. 318.

²⁷⁸ W. Warren Wagar, *Terminal Visions*, op. cit., p. 183.

²⁷⁹ « *Si no queda nadie más, tenemos que salvar muchas cosas para que no se pierda el esfuerzo de tantos y tantos hombres... un día lo entenderás.* » (Manuel de Pedrolo, *Mecanoscrito del segundo origen*, op. cit., p. 64).

²⁸⁰ « *kilómetros de ruinas, de cadáveres, de soledad* » (ibid., p. 76).

comprirent qu'en matière de désastres ils n'avaient encore rien vu²⁸¹ ». Barcelone elle-même est dans un tel état qu'il est parfois impossible de deviner le plan des anciennes rues sous les décombres. Alba et Dídac s'y installent dans une roulotte (les structures légères n'ayant pas été endommagées) et, pendant plusieurs mois, explorent la ville de long en large, ainsi que les municipalités satellites : Montjuïc, Hospitalet, Tibidabo, Vallvidrera, Montaña Pelada, Can Tunis, Campo de la Bota. Ils se donnent pour tâche principale de fouiller les décombres de la Bibliothèque de Catalogne et de mettre à l'abri les ouvrages qu'ils jugent essentiels. Durant leur voyage le long de la côte méditerranéenne de l'Europe, les protagonistes visitent ou observent à travers un binoculaire les villes de Gavá, Badalona, El Masnou, Premiá de Mar, Vilassar de Mar, Cabrils, Mataró, Tossa, Manarola, Nice, Toulouse, Ovro, Gioia Tauro, Taormina, Naples, Gênes, Piombino... Par la richesse de sa toponymie, le *Mecanoscrit*... occupe, dans le cadre de notre corpus témoin, la deuxième place après *The Purple Cloud*.

- Atwood, *Oryx and Crake* : Au moment où débutent les souvenirs du personnage-narrateur, l'humanité a déjà été ravagée par un nombre non spécifié de catastrophes écologiques (dont la hausse du niveau de l'océan) et sociales qui ont rasé de la carte du monde certaines villes aujourd'hui prospères. « *Remember before New York was New New York*²⁸² ? », se disent les adultes autour de Jimmy (Snowman), en proie à des accès de nostalgie. Les villes où Jimmy et Glenn grandissent et passent le plus clair de leur vie adulte sont divisées en « Plèbezones » et « Compounds », ces derniers étant entourés de barrières électriques et de murs. Ce sont les nouveaux centres de la vie civilisée, fondés sur l'exclusivité d'un certain savoir, ayant le plus souvent trait à l'ingénierie génétique. Il est important de souligner que le virus apocalyptique de Crake provient du laboratoire d'une ville, qu'il est censé guérir le mal que représentent les grandes villes surpeuplées et qu'il s'y répand en premier lieu, en profitant de l'hédonisme effréné de leurs habitants. Snowman (Jimmy) suit

²⁸¹ « [...] *en materia de desastres, aún no habían visto nada* » (*Ibid.*, p. 76).

²⁸² Margaret Atwood, *Oryx and Crake*, *op. cit.*, p. 63. En italiques dans l'original.

l'extinction humaine à l'écran de son ordinateur où les points lumineux sur la carte représentent des villes : « *Jimmy watched with fascination as the points of light blinked out*²⁸³. » Lors de l'expédition de Snowman dans le Compound de RejoovenEssence, le lecteur est exposé au paysage urbain émaillé de squelettes. Grâce aux matériaux modernes, les bâtiments n'ont subi que des dommages minimes, imputables surtout au chaos des derniers jours. La végétation, toutefois, est en train de gagner du terrain. Snowman imagine l'étonnement des hommes ou des Crakers qui redécouvriront un jour ces endroits, ainsi que les superstitions auxquelles ces découvertes pourraient donner lieu.

3.5.1 *Les Chaises*

Ionesco n'est pas étranger à la rêverie euphorisante de la ville morte. On en trouve un exemple particulièrement abouti dans *Jacques ou la Soumission* (1950). La « métropole de [l']avenir » dans la contemplation extatique de laquelle communient Jacques et Roberte II est du même ordre que les villes jonchées de cadavres imaginées par Shiel dans *The Purple Cloud*, par Pedrolo dans le *Macanoscrit* et par Atwood dans *Oryx and Crake* :

ROBERTE II : Les habitants y sont morts depuis longtemps, les cadavres desséchés dans les maisons.

JACQUES : Derrière les volets fermés. Derrière les grilles de fer rougi.

ROBERTE II : Pas un homme dans les rues vides. Pas une bête. Pas un oiseau. Pas une herbe, fût-elle sèche. Pas un rat, pas une mouche...

JACQUES : Métropole de mon futur²⁸⁴ !...

Par comparaison, l'évocation de Paris par le Vieux n'est qu'un mirage miroitant. Malgré tout, au pied de la lettre, c'est une ville qui « s'est effondrée » et l'ambiance de déluge universel suscite l'image – très récurrente dans l'imaginaire de la fin – d'une ville submergée.

Signalons également le fait que le Vieux est concierge de ce qui ressemble à un immeuble locatif et l'on peut présumer que l'action se déroule dans le hall d'entrée.

²⁸³ *Ibid.*, p. 342.

²⁸⁴ Eugène Ionesco, *Jacques ou la Soumission*, dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, op. cit., p. 109.

Cela a pour conséquence que, tout au long de l'action, l'endroit scénique et la répétition du mot « concierge » font penser à la vie citadine et constituent, de ce fait, des actualisations faibles, mais discernables, du mytheme de la Ville. Les actualisations « fortes » font l'objet du *Tableau 9* :

Tableau 9

n°	Actualisation textuelle	Commentaire
1.	<p>LE VIEUX : Comment y arrivait-on, où est la route ? Ce lieu s'appelait, je crois, Paris...</p> <p>LA VIEILLE : Ça n'a jamais existé, Paris, mon petit.</p> <p>LE VIEUX : Cette ville a existé, puisqu'elle s'est effondrée... C'était la ville lumière, puisqu'elle s'est éteinte, éteinte, depuis quatre cent mille ans... Il n'en reste rien aujourd'hui, sauf une chanson.</p> <p>LA VIEILLE : Une vraie chanson ? C'est drôle. Quelle chanson ?</p> <p>LE VIEUX : Une berceuse, une allégorie : <i>Paris sera toujours Paris</i>. (144)</p>	<p>La disparition de Paris, avons-nous déjà dit au <i>Tableau 1</i>, permet de mesurer l'ampleur de la Catastrophe.</p> <p>On peut voir dans « s'est effondrée » une bribe d'information sur la nature de la Catastrophe. Le fait que la « ville-lumière » se soit « éteinte », en revanche, est clairement l'effet de l'attraction analogique.</p> <p>Il existe une attraction similaire entre « ville-lumière » et Déluge, car l'eau est l'antagoniste du feu et, partant, de la lumière.</p> <p>« <i>Paris sera toujours Paris</i> » prête à deux interprétations : a) Paris a disparu et n'a pas rempli sa promesse ; b) Paris survit en tant que lieu imaginaire et catalyseur d'imagination : sa promesse s'en trouve remplie.</p>
2.	<p>LES DEUX VIEUX, <i>ensemble, riant</i> : [...] On a... ah !... arri... ah !... arri... ah !... arri... va... ri.</p> <p>LA VIEILLE : C'était donc ça, ton fameux Paris.</p> <p>LE VIEUX : Qui pourrait dire mieux. (145)</p>	<p>« Ça », souligné en gras ci-contre, est l'anaphorique d'une phrase incohérente, à la limite de l'exaltation psychotique et du délire. En tant qu'anaphorique de « ça », Paris est à son tour relégué dans l'irréalité.</p> <p>Articulation du mytheme du Voyage avec celui de la Ville.</p>
3.	<p>LE VIEUX, <i>comme en rêve</i> : « C'était au bout du bout du jardin... là était... là était... là était... » était quoi, ma chérie ?</p> <p>LA VIEILLE : La ville de Paris !</p> <p>LE VIEUX : « Au bout, au bout du bout de la ville de Paris, était, était », était quoi ?</p>	<p>Articulation avec le mytheme de l'Âge d'Or.</p>

	LA VIEILLE : Mon chou, était quoi, mon chou, était qui ? LE VIEUX : C'était un lieu, un temps exquis... (147)	
4.	LE VIEUX : [J'adresse mes remerciements a]ux propriétaires de cet immeuble, à l'architecte, aux maçons qui ont bien voulu élever ces murs !... (179)	Un immeuble peut se trouver n'importe où, mais le mot appartient davantage au vocabulaire urbain.
5.	LE VIEUX : Nous laisserons des traces, car nous sommes des personnes et non pas des villes. (181)	Implicite : toutes les villes de la terre ont disparu sans traces. À l'argument de la taille – Paris est une métropole –, succède ainsi la preuve par le nombre.

3.5.2 *Fin de partie*

L'évocation conjointe de Paris et du Déluge comme Ville et Catastrophe archétypales représente, de la part de Ionesco, une solution de facilité, impensable chez Beckett : point de métropoles dans *Fin de partie*.

Tableau 10

n°	Actualisation textuelle	Commentaire
1.	NELL. – C'était dans les Ardennes. <i>Ils rient moins fort.</i> NAGG. – À la sortie de Sedan. (29)	De taille modeste (moins de 20 000 habitants en 1957), la ville de Sedan porte un nom riche en connotations historiques ²⁸⁵ . Au moment de l'action, cependant, l'histoire n'est plus en cours de déroulement.
2.	NELL. – C'était sur le lac de Côme. (33)	Le lac de Côme évoque une trentaine de villes, bourgades et villages qui, du fait d'être situés sur ses bords, constituent autant de destinations touristiques. Plusieurs villas et châteaux célèbres, réels (Villa Carlotta, mentionnée au début de <i>La Chartreuse...</i>) et fictifs (château de la famille de Fabrice), qui

²⁸⁵ Pour Gérard Piacentini, « La « sortie de Sedan » fait référence à un épisode historique de la guerre de 70 », et plus précisément à un personnage de Zola, le capitaine Beaudouin, qui meurt près de la sortie de Sedan, après l'amputation d'une jambe (Gérard Piacentini, « La vie... une partie qu'il faut toujours perdre » Samuel Beckett s'est inspiré de Sainte-Beuve pour créer *Fin de Partie* », ressource en ligne, URL : http://gerard.piacentini.free.fr/beckett_sainte-beuve.html, consulté le 26 décembre 2012).

		occupent le pourtour du lac en font un haut lieu de la vie raffinée et aisée des élites. La question se pose naturellement : qu'en reste-t-il au moment de l'action ?
3.	<p>HAMM. – Il y a de la lumière chez la Mère Pegg ?</p> <p>CLOV. – De la lumière ! Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un ?</p> <p>HAMM. – Alors elle s'est éteinte.</p> <p>CLOV. – Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte ! S'il n'y en a plus c'est qu'elle s'est éteinte.</p> <p>HAMM. – Non, je veux dire la Mère Pegg.</p> <p>CLOV. – Mais qu'est-ce que tu as aujourd'hui ?</p> <p>HAMM. – Je suis mon cours. (<i>Un temps.</i>) On l'a enterrée ?</p> <p>CLOV. – Enterrée ! Qui veux-tu qui l'enterre ? (58)</p>	<p>Nous avons déjà conjecturé que l'environnement immédiat du Refuge était un village ou une bourgade. À l'exception de la famille de Hamm, l'endroit est désormais dépeuplé.</p> <p>Les morts sans sépulture, les paysages – surtout urbains –, et les intérieurs agrémentés de squelettes constituent un topos de l'imaginaire de la fin. <i>The Purple Cloud</i> et le <i>Mecanoscrit</i> sont, dans ce sens, exemplaires.</p>
4.	<p>HAMM. – [...] D'où sortait-il ? Il me nomma le trou. Une bonne demi-journée, à cheval. N'allez pas me raconter qu'il y a encore de la population là-bas. Tout de même ! Non, non, personne, sauf lui, et l'enfant – en supposant qu'il existât. Bon bon. Je m'enquis de la situation à Kov, de l'autre côté du détroit. Plus un chat. Bon bon. (70)</p>	<p>Le fait que Kov doive être identifié par sa position géographique – « de l'autre côté du détroit » – le signale comme une communauté de taille modeste (village, bourgade, bourg, ville ?).</p> <p>Comme l'« effondrement » et l'« extinction » de Paris chez Ionesco, le dépeuplement de Kov²⁸⁶ permet, cependant, de conjecturer sur l'ampleur de la Catastrophe.</p>

Avec seulement 4 actualisations, le mytheme de la Ville est le plus faiblement représenté du noyau de 8 que nous avons proposé. En plaçant l'action dans une station de métro effondrée, c'est-à-dire dans une ville importante, la metteuse en scène JoAnne Akalaitis²⁸⁷ minimise ce manque, si manque toutefois il y a.

²⁸⁶ « Hapax, affirme Hubert de Phalèse, à propos de ce toponyme. Il n'existe aucun lieu répertorié sous ce nom. » (Hubert de Phalèse, *Beckett à la lettre*, Paris, Nizet, coll. « Cap'agreg », n° 10, 1998, p. 114). Appartenant à une fiction enchâssée (le « roman » de Hamm), ajoutons-nous, la ville de Kov est doublement fictive.

²⁸⁷ Nous rappelons que sa mise en scène de *Fin de partie* est brièvement discutée à la section 3.3.

3.6 Mythe 6 : l'Aliment

En 1975, Gilbert Durand consacrait un article²⁸⁸ au mythe de l'Égypte dans l'aire culturelle judéo-chrétienne (les destins d'Abraham, de Moïse, et de deux Joseph, le vieux et le nouveau-testamentaire, sont liés à ce pays) qu'il analysait en trois mythes : 1) les périls de l'Égypte ; 2) ses bienfaits ; 3) les fonctions et métiers humains. En examinant l'iconographie (principalement flamande) inspirée par ces épisodes de l'histoire sacrée, Chaoying Sun²⁸⁹ remarque²⁹⁰, un quart de siècle plus tard, le nombre élevé des scènes de repas, de moisson et de cueillette d'olives, ce qui la conduit à scinder le mythe des « bienfaits », pour en détacher celui de l'Aliment²⁹¹ (sous lequel il convient également de classer l'eau et les breuvages).

Dans le Mythe de la Fin, l'Aliment est présent selon deux modalités diamétralement opposées : la pénurie et l'abondance. Gras ou maigres, rares ou fréquents, les repas des Derniers Hommes ne font jamais partie des choses que le récit peut passer sous silence comme étant sous-entendus.

On conçoit facilement que la fin du monde soit une époque de privations. Même sans prendre l'*Apocalypse* de Jean comme modèle absolu, on se souviendra qu'au bris du troisième sceau (6:5) correspond le relâchement d'un Cavalier qui représente la famine. Il monte un cheval noir et agite une balance qui servira à la pesée inique du blé et de l'orge. Faut-il s'en étonner, d'ailleurs, vu que le premier et le deuxième Cavaliers symbolisent la soif de conquête et la guerre ?

Dans la plupart des scénarios, la Catastrophe stérilise la terre ou en empêche la culture ; les vivres finissent par manquer et l'obtention de la nourriture constitue un souci permanent, au point de devenir un enjeu important, quasi exclusif, du récit. Dans *The Road*, l'homme et l'enfant vivent de cueillette et de fouille. Leur survie dépend de

²⁸⁸ Gilbert Durand, « Une autre cité, l'Égypte », dans *Cahiers de l'université Saint-Jean de Jérusalem*, n° 2, 1975. Recueilli dans Gilbert Durand, *La Foi du cordonnier*, ch. 6., Paris, Denoël, Paris, 1984.

²⁸⁹ Chaoying Sun a été l'épouse de Gilbert Durand de 1994 à la mort de ce dernier en 2012.

²⁹⁰ Chaoying Sun, « Héliopolis sur Meuse. Le thème de la fuite en Égypte dans la peinture flamande au XVI^e siècle », dans Gilbert Durand et Chaoying Sun, *Mythe, thèmes et variations*, *op. cit.*, p. 173-199.

²⁹¹ La convention de la majuscule pour le nom du mythe n'existe pas chez Chaoying Sun.

leur capacité de trouver à manger là où d'autres ont cherché avant eux, mais avec moins de perspicacité. Comme il ne reste plus grand-chose, cette archéologie de denrées repose sur le facteur chance plus que sur le caractère systématique de l'effort investi. Vestiges d'un passé productif dans un présent limité à la consommation, toutes leurs trouvailles sont, essentiellement, des anachronismes. À partir d'un certain point, le cannibalisme devient inévitablement monnaie courante, comme dans le poème de Byron ou dans le roman de McCarthy.

Les fictions apocalyptiques s'attardent souvent et longuement sur les inventaires de vivres et la manière dont ils sont rationnés. À leur épuisement, on mesure l'approche d'événements décisifs : conflits violents, expéditions fourragères, suppression des bouches inutiles, abandon définitif du Refuge, errance, mort...

Certaines apocalypses appartiennent, en revanche, à une catégorie que Brian Aldiss appelle « *cosy catastrophe*²⁹² », « catastrophe douillette ». Ce sous-genre de la science-fiction se définit par une extinction brutale, parfois inexplicable, qui laisse entre les mains des survivants la totalité des ressources : bâtiments, infrastructures, moyens de transport et stocks, y compris alimentaires.

Notre corpus secondaire contient des exemples appartenant aux deux catégories :

- Grainville, *Le Dernier Homme* : L'action se déroule dans un avenir distant où la terre, épuisée par les sollicitations immodérées de l'homme, ne porte plus de fruits et les bêtes ont arrêté de se reproduire. Faute d'agriculture pour les nourrir, toutes les villes – à l'exception, semblerait-il, de Rouen et de la Ville du Soleil – sont désertées. La survie devient une affaire d'individus et de familles qui mènent une existence isolée et nomade. Dans la solitude de son domaine sylvestre, Omégare se trempe un caractère de héros en combattant « des bêtes féroces que la faim avait rendu

²⁹² Chez Aldiss, le terme est péjoratif, mais, au fil du temps, son sens a évolué vers une relative neutralité. Cf. « *The essence of cosy catastrophe is that the hero should have a pretty good time (a girl, free suites at the Savoy, automobiles for the taking) while everyone else is dying off.* » (Brian Aldiss, *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*, op. cit., p. 294. Le terme apparaît également aux pages 292 et 293).

furieuses²⁹³ », alors que, dans la Ville du Soleil, l'Empereur du Brésil vit dans « la crainte d'être bientôt réduit à l'impuissance de satisfaire aux besoins de son peuple » et de le « voir un jour enfoncer les portes de son palais pour lui ravir les aliments dont il se nourrissait²⁹⁴ ». Deux moments de grande abondance alimentaire marquent l'action, mais se révèlent éphémères et trompeurs : *a)* la profusion d'animaux que le Génie de la Terre fait tomber sur la Ville du Soleil et ses environs représente la totalité restante de la faune terrestre ; *b)* la germination merveilleusement rapide des semilles dans la plaine d'Azas est une illusion inspirée à l'assistance par le Génie de la Terre. Idamas, l'énergique champion du renouveau, « prévoi[t] que bientôt armé par la famine, l'homme deviendra un fléau pour l'homme ». Grainville est cependant un écrivain trop délicat pour peindre des horreurs. La fin des temps intervient avant que l'humanité connaisse l'agonie d'une famine en bonne et due forme et que l'on se résolve à manger son prochain.

- Flammarion, *La Fin du Monde* : L'humanité meurt ici plus proprement de faim et de soif. Longtemps avant l'épisode final, elle dépérit « par manque d'atmosphère assimilable, comme par manque d'alimentation suffisante²⁹⁵ ». L'auteur insiste de manière redondante sur la fonction alimentaire extrêmement sublimée – « chimique » et non plus « bestiale » – des Derniers Hommes, ainsi que sur les moyens titanesques mis en œuvre pour leur procurer le peu qu'ils consomment. Les principes nutritifs sont « extraits des eaux, de l'air, des plantes et des fruits automatiquement cultivés dans les serres par l'énergie solaire²⁹⁶ ». C'est l'eau qui fait problème : infiltrée dans les profondeurs du globe refroidi, elle ne remonte plus à la surface. Faute d'évaporation, l'atmosphère ne retient aucune trace d'humidité non plus. Le jour arrive inexorablement où « Les eaux souterraines elles-mêmes ne coulèrent plus²⁹⁷. » Éva et Omégar se savent condamnés.

²⁹³ Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, *op. cit.*, tome I, p. 43.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 132.

²⁹⁵ Camille Flammarion, *La Fin du Monde*, *op. cit.*, p. 344.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 333.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 350.

- Shiel, *The Purple Cloud* : Le roman est une « catastrophe douillette ». Vingt ans après la Catastrophe, le menu des personnages n'est pas dépourvu du raffinement d'antan, grâce aux produits conservés ou à péremption longue :

[...] *I took her to one of the kitchens in the village with some of the fish [...] and taught her cooking : for the only cooking-implement in the palace is the silver alcohol-lamp for coffee and chocolate. We both scrubbed the utensils, and boil an fry I taught her, and the making of a sauce from vinegar, bottled olives, and the tinned American butter from Speranza, and the boiling of rice mixed with flour for ground-baiting our pitch. And she, at first astonished, was soon all deft housewifeliness, breathless officiousness, and behind my back, of her own intuitiveness, ground some dry almonds there, and with them sprinkled the fried tench*²⁹⁸.

Il est vrai que, pendant les vingt premières années, seul Adam Jeffson fait ses provisions dans les endroits de son choix ; enfermée dans les caves du Sultan, Léda est réduite aux dattes sèches et au vin blanc.

- Pedrolo, *Mecanoscrit* : « Catastrophe douillette » mitigée, car la totalité des bâtiments et une partie importante des infrastructures ont été détruites, mais les personnages arrivent toujours à se procurer de quoi manger. Durant la première année, qu'il passent dans la forêt, il se nourrissent des réserves emportés de Benaura le jour même de la catastrophe, qu'il supplémentent par la cueillette. Plus tard, s'y ajouteront l'agriculture, la pêche, la chasse et l'élevage. La fouille est souvent malaisée, surtout en ville, où les magasins ont été ensevelis sous les décombres des immeubles dont ils occupaient le rez-de-chaussée. Cet inconvénient à part, Alba et Dídac maintiennent scrupuleusement un régime alimentaire des plus équilibrés et sains, pour éviter de tomber malades dans un monde sans médecins.

- Atwood, *Oryx and Crake* : Snowman vit de cueillette ; il fouille également dans les caravannings les plus proches de son arbre, où il lui arrive de dénicher des choses comestibles. Limité dans ses déplacements par le danger que représentent les porcons et les louchiens, il est en train de dépérir d'inanition. De la nourriture existe en abondance dans le Compound qu'il a laissé derrière. Il est inévitable qu'il y retourne, nonobstant les dangers. Le récit de cette expédition, ainsi

²⁹⁸ M.P. Shiel, *The Purple Cloud*, *op. cit.*, p. 238.

que des souvenirs qu'elle suscite, occupe plus de la moitié du texte. C'est aussi l'aventure qui scelle le sort de Snowman.

Même les stocks les plus vastes, virtuellement inépuisables, ont, cependant, une nécessaire péremption. Les survivants en sont conduits à renouer avec la terre et les bois, à pratiquer l'agriculture et l'élevage, à redécouvrir la cueillette, la chasse et la pêche. Ces évolutions sont souvent perçues comme étant la contrepartie positive de la Catastrophe.

3.6.1 *Les Chaises*

Classées au *Tableau 11* sont toutes les occurrences d'un nom d'aliment ou d'une d'activité à visée alimentaire qui existent dans la pièce. Il nous est cependant difficile, voire impossible, de leur attribuer une valeur mythémique claire. Mis à part le poisson que prend (supposément) le Vieux – et quoi de plus naturel que la pêche à l'époque du Déluge ? –, les autres aliments n'entretiennent avec l'univers fictif de la pièce aucun lien organique : leur provenance reste inexpliquée et l'on est tenté de l'attribuer au « délire » des personnages.

Tableau 11

n°	Actualisation textuelle	Commentaire
1.	LE VIEUX : Nous avons la radio, la pêche à la ligne, et puis il y a un service de bateaux assez bien fait. (152)	Le Vieux semble pêcher par délasserment, comme il écoute la radio. Le produit de cette activité n'en est pas moins comestible.
2.	LA VIEILLE : Demandez le programme... Qui veut le programme ? Chocolat glacé, caramels, bonbons acidulés... (<i>Ne pouvant bouger, la Vieille, coincée par la foule, lance ses programmes et ses bonbons au hasard, par-dessus les têtes invisibles.</i>) En voici ! en voilà ! (168)	Poisson frais, chocolat glacé, caramels, bonbons acidulés, pâtés turcs, rillettes de lapin... Décidément, le menu « apocalyptique » du Vieux a de quoi faire venir l'eau à la bouche.
3.	LE VIEUX (<i>il montre du doigt la Vieille</i>) : Vendeuse de chocolat glacés et de programmes... (179)	

4.	LE VIEUX : [...] Ne néglige pas non plus les détails, tantôt cocasses, tantôt douloureux et attendrissants de ma vie privée, mes goûts, mon amusante gourmandise... raconte tout... parle de ma compagne... [...] de la façon dont elle préparait ses merveilleux pâtés turcs, de ses rillettes de lapin à la normandillette... (180)	
5.	<i>Impuissant, [l'Orateur] laisse tomber ses bras le long du corps ; soudain, sa figure s'éclaire, il a une idée, il se tourne vers le tableau noir, il sort une craie de sa poche et écrit en grosses majuscules :</i> <i>ANGEPAIN</i> (182)	« L'Ange et le Pain, symboles d'un vain espoir matériel et spirituel ²⁹⁹ ? », suggère Michel Lioure. En tout état de cause, le mot renvoie à la dialectique du corps et de l'esprit comme définitoire de la condition humaine.

3.6.2 Fin de partie

De nombreux indices que nous relevons à la section 3.1 nous conduisent à imaginer un monde stérilisé par la Catastrophe. De là à l'épuisement des réserves dans le « refuge » le lien est clair.

Tableau 12

n°	Actualisation textuelle	Commentaire
1.	CLOV. – [...] Je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle. (14)	Pour Clov, la cuisine est un lieu d'attente et d'ennui, mais on ne peut ne pas y penser comme à un lieu principalement destiné à la préparation des repas.
2.	HAMM. – Je ne te donnerai plus rien à manger. CLOV. – Alors nous mourrons. HAMM. – Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim. CLOV. – Alors nous ne mourrons pas. (<i>Un temps.</i>) Je vais chercher le drap. <i>Il va vers la porte.</i> HAMM. – Pas la peine. (<i>Clov s'arrête.</i>) Je te donnerai un biscuit par jour. (<i>Un temps.</i>) Un biscuit et demi.	Contrôle de la nourriture = pouvoir.

²⁹⁹ Michel Lioure, « Notes », dans Eugène Ionesco, *Les Chaises*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1996, p. 136.

	(18)	
3.	HAMM. – Pourquoi ne me tues-tu pas ? CLOV. – Je ne connais pas la combinaison du buffet. (20)	Combien de vivres peut contenir un buffet ? La supputation doit-elle partir du « buffet classique », pour parler comme Hamm, ou bien d'un meuble à capacité particulièrement élevée ? En posant ces questions, le lecteur/spectateur libre de complexes intellectuels assigne un terme nécessaire – aussi imprécis soit-il – à la vie dans le Refuge.
4.	NAGG. – Ma bouillie ! HAMM. – Donne-lui sa bouillie. CLOV. – Il n'y a plus de bouillie. HAMM (<i>à Nagg</i>). – Il n'y a plus de bouillie. Tu n'auras jamais plus de bouillie. (21)	La bouillie était, doit-on comprendre, l'aliment de base des habitants du refuge. Quelle que soit la capacité du buffet, les réserves sont sur le point d'être épuisées.
5.	HAMM. – Donne-lui un biscuit. [...] [...] CLOV. – Je suis de retour, avec le biscuit. <i>Il met le biscuit dans la main de Nagg qui le prend, le palpe, le renifle</i> NAGG (<i>geignard</i>). – Qu'est-ce que c'est ? CLOV. – C'est le biscuit classique. NAGG (<i>de même</i>). – C'est dur ! Je ne peux pas ! (22)	Le passage du biscuit se trouve dans la suite immédiate de celui de la bouillie. Nous l'en séparons pour souligner le changement d'aliment. Parmi les autres aliments mentionnés dans la pièce, le biscuit possède l'indubitable distinction d'être effectivement montré sur scène.
6.	CLOV. – [...] Je te quitte, j'ai à faire. HAMM. – Dans ta cuisine ? (24)	→ n° 1
7.	HAMM. – Tes graines ont levé ? CLOV. – Non. HAMM. – Tu as gratté un peu voir si elles ont germé ? CLOV. – Elles n'ont pas germé. HAMM. – C'est peut-être encore trop tôt. CLOV. – Si elles devaient germer, elles auraient germé. Elles ne germeront jamais. (25-26)	Les graines que Clov essaie de faire germer représentent à la fois : <ul style="list-style-type: none"> • une expérience destinée à vérifier l'état du monde ; • une tentative de se procurer de la nourriture. Les résultats sont conclusifs : le monde est stérile ; les réserves de nourriture ne seront pas complétées.
8.	NAGG. – Tu veux un bout ? NELL. – Non. (<i>Un temps.</i>) De quoi ?	Dans l'univers démuné et cruel de <i>Fin de partie</i> , le partage de la

	NAGG. – De biscuit. Je t'en ai gardé la moitié. Les trois quarts. Pour toi. Tiens. (30)	nourriture est la manifestation suprême d'amour.
9.	NAGG. – Tu ne veux pas ton biscuit ? (<i>Un temps.</i>) Je te le garde. [...] (32)	→ n° 4
10.	HAMM. – Puis tu te diras, J'ai faim, je vais me lever et me faire à manger. Mais tu ne te lèveras pas. (51)	À noter que, dans cette prophétie de Hamm, Clov ne meurt pas parce que la nourriture lui manque, mais parce qu'il n'a plus l'énergie de se servir. Pour en arriver là, il lui faut vraisemblablement des années pendant lesquelles il aura eu de quoi se nourrir.
11.	HAMM. – Tu n'as qu'à nous achever. (<i>Un temps.</i>) Je te donne la combinaison du buffet si tu jures de m'achever. (53)	→ n° 1, n° 2 Nous avons déjà montré combien la « combinaison » est un obstacle faible pour quelqu'un qui dispose d'outils élémentaires, ne fût-ce que d'une gaffe.
12.	HAMM. – [...] Mais derrière la montagne ? Hein ? Si c'était encore vert ? Hein ? (<i>Un temps.</i>) Flore ! Pomone ! (<i>Un temps. Avec extase.</i>) Cérès ! (54)	Flore, Pomone et Cérès sont toutes trois des déesses de la fertilité et, par là, des « divinités alimentaires », si nous pouvons nous permettre cette expression. Flore est la déesse du renouveau printanier ; Pomone assure la fertilité des vergers ; Cérès, enfin, est la patronne de l'agriculture et, plus spécialement, des graminées (→ graines qui ne lèvent pas au n° 3).
13.	CLOV. – Il ne veut pas écouter ton histoire. HAMM. – Je lui donnerai un bonbon. <i>Clov se penche. Mots confus. Clov se redresse.</i> CLOV. – Il veut une dragée. (66)	→ n° 2
14.	HAMM. – [...] Enfin bref je finis par comprendre qu'il me volait du pain pour son enfant. Du pain ! Un gueux, comme d'habitude. Du pain ? Mais je n'ai pas de pain, je ne le digère pas. Bon. Alors du blé ? (<i>Un temps. Ton normal.</i>) Ça va aller. (<i>Ton narrateur.</i>) Du blé, j'en ai, il est vrai, dans mes greniers. Mais réfléchissez, réfléchissez. Je vous donne du blé, un kilo, un kilo et demi, vous le rapportez à votre enfant et vous lui en faites – s'il vit encore (<i>Nagg réagit.</i>), une bonne bouillie et demi, bien nourrissante. Mais	→ n° 2, n° 13 Le récit de Hamm constitue une mise en abyme de sa relation avec Clov. Dans le « roman » de Hamm, le narrateur qui dit « je » a emmagasiné d'importantes réserves alimentaires. En admettant qu'il s'agit d'un souvenir et non pas

	<p>réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède. [...] Mais enfin quel est votre espoir ? Que la terre renaisse au printemps ? Que les rivières redeviennent poissonneuses ? Qu'il y ait encore de la manne au ciel pour des imbéciles comme vous ? (71-72)</p>	<p>d'une fiction, les réserves ont duré plusieurs décennies (toutes les années qui ont fait de Clov-enfant le vieux infirme qui ne peut plus s'asseoir).</p> <p>Si le kilogramme est une mesure chiche au regard des quantités que suggère le pluriel « greniers », la version anglaise est naturellement réduite à la « livre » : « <i>a pound, a pound and a half</i> ».</p> <p>La manne est un cas particulier – le plus remarquable, peut-être – du mytheme de l'Aliment dans le mythe de l'Égypte, tel qu'analysé par Chaoying Sun.</p>
15.	<p>CLOV. – Il y a un rat dans la cuisine. HAMM. – Un rat ! Il y a encore des rats ? CLOV. – Dans la cuisine il y en a un. (73)</p>	<p>→ n° 1, n° 6 La cuisine est également l'endroit où Clov disparaît lorsqu'il n'est pas en scène.</p> <p>Le rat trouvait donc à manger dans le Refuge.</p> <p>Hamm et Clov ne sont pas affamés au point de voir le rat sous un jour alimentaire.</p>
16.	<p>NAGG. – Ma dragée ! [...] NAGG. – Ma dragée ! HAMM. – Dieu d'abord ! (73)</p>	<p>Malgré sa modernité, la forme, la taille et la consistance d'une dragée en font un aliment quasi archétypal, réduit à son essence nutritive et gustative, celui dont a tant rêvé la science-fiction.</p>
17.	<p>NAGG. – Ma dragée ! HAMM. – Il n'y a plus de dragées. (74)</p>	<p>→ n° 16</p>
18.	<p>NAGG. – [...] Le rahat-loukoum, par exemple, qui n'existe plus, nous le savons bien, je l'aime plus que tout au monde. Et un jour je t'en demanderai, en contre-partie [sic] d'une complaisance, et tu m'en promettras. Il faut vivre avec son temps. (74-75)</p>	<p>Nommer une confiserie à jamais inaccessible représente une taquinerie cruelle.</p>
19.	<p>HAMM. – [...] Qu'est-ce qu'il fait ? CLOV. – Il suce son biscuit. Hamm. – La vie continue. (87)</p>	<p>Identité entre « se nourrir » et « vivre ».</p>

20.	HAMM. – [...] Et ce rat ? CLOV. – Il s’est sauvé. (91)	Décidément, Hamm et Clov n’ont pas l’intention de se comporter en affamés capables de tout.
21.	CLOV. – Tu as mal à la gorge ? (<i>Un temps.</i>) Tu veux une pâte de guimauve ? (<i>Un temps.</i>) Non ? (<i>Un temps.</i>) Dommage. (93)	→ n° 18
22.	HAMM. – [...] C’est une feuille ? Une fleur ? Une toma – (<i>il baille</i>) – te ? (101)	Trois objets improbables par les temps qui courent. Incidemment, la tomate est un aliment ; les feuilles et les fleurs sont, selon le cas, des aliments ou des promesses de récoltes futures.

3.7 Mythe 7 : l'Âge d'Or

Il convient de rappeler, dès l'entrée de cette section, que le structuralisme figuratif permet qu'un mythe à part entière soit en même temps un mythe dans le cadre d'un autre mythe (*e.g.* mythe de la Femme Fatale dans le mythe de la Décadence). Nous montrons plus bas que tel est le statut du mythe de l'Âge d'Or dans celui de la Fin du Monde (à l'intérieur de cette section, nous l'appellerons aussi « Apocalypse », pour nous mettre au diapason des auteurs que nous citons).

Au sens restrictif, l'expression « âge d'or » tire son origine de la mythologie gréco-latine et renvoie plus étroitement à une série de textes au nombre desquels on compte *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode, *Le Politique* de Platon, l'*Épode* 16 d'Horace, le Livre I des *Métamorphoses* d'Ovide et la IV^e *Bucolique* de Virgile. Au sens extensif, cette appellation s'avère utile comme terme générique. Elle sert à regrouper les récits mythiques de provenance diverse qui veulent que, dans un passé lointain, le genre humain ait connu une époque de plénitude et de bonheur absolu. Issu de nos aspirations fondamentales – sécurité, abondance de la nourriture, salubrité de l'habitat, longévité... –, « l'Âge d'or, affirme l'article éponyme du *Dictionnaire des mythes littéraires*, est le plus représentatif des grands mythes de l'humanité³⁰⁰ ».

Une constante s'impose aux regards du mythologue et de l'historien : à travers les époques et les cultures, le mythe de l'Âge d'or est systématiquement associé à celui de la Fin du Monde³⁰¹. Le mécanisme de ce lien n'a rien de mystérieux : le souvenir, fût-il imaginaire, du bonheur conduit à chercher les chemins de retour et rien ne paraît plus efficace que la destruction violente de l'ordre présent.

Voici une autre évidence : dans la littérature moderne, l'Âge d'Or est un mythe en perte de vitesse, alors que le Mythe de la Fin du Monde est en expansion. On ne croit plus au premier, alors que le deuxième semble posséder un potentiel de

³⁰⁰ Marie-Josette Bénéjam-Bontemps, article « Âge d'or », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, 1994, p. 52.

³⁰¹ Marie-Josette Bénéjam-Bontemps identifie cette constante dans cinq aires culturelles : Sumer, Égypte, Israël, Grèce et Rome. Chaoying Sun y ajoute la Chine (Chaoying Sun, « De l'âge de Saturne à l'âge de « la Grande Concorde » », dans Gilbert Durand et Chaoying Sun, *Mythes, thèmes et variations*, *op. cit.*, p. 248).

réalisation. Dans la « Conclusion » du recueil *Âge d'Or et Apocalypse*, Bernard Brugière présente cette situation dans les termes suivants :

Même si l'on admet que le regret passéiste et l'espérance futuriste sont des données permanentes de la conscience humaine, il ne s'ensuit pas pour autant que le futur mythique fasse pendant au passé mythique de manière constante. Les fluctuations de l'histoire interdisent pareille symétrie, pareil équilibre. C'est pourquoi les deux grandes macro-structures mythiques du temps étudiées ici ont été appelées à connaître des fortunes diverses selon les époques³⁰².

Il est certain que Bernard Brugière part d'une définition du mythe qui n'est pas celle de Gilbert Durand. Ses résultats ne sont cependant pas foncièrement incompatibles avec le dispositif théorique du structuralisme figuratif. Ce dernier prévoit qu'un mythe puisse connaître des périodes de « fonctionnement normal », d'« inflation », d'« explosion », de « déflation », d'« usure », de « latence », de retour à la normalité et ainsi de suite. Quel que soit l'obédience du chercheur, il sera probablement enclin à reconnaître que, de nos jours, le mythe de l'Âge d'Or n'est plus aussi facilement racoleur que par le passé. Sans faire de véritables statistiques, on conviendra que ses utilisations littéraires sont moins nombreuses – toutes proportions gardées, bien sûr –, moins franches et se réclament dans une moindre mesure des textes dits « fondateurs ».

Une fréquentation assidue de la littérature apocalyptique nous permet de mettre en doute ce que nous venons d'énoncer. Il nous semble, au contraire, que le mythe en question ne s'est jamais porté mieux. Il est vrai qu'à la littérature apocalyptique moderne ne s'oppose pas une littérature de l'Âge d'Or. D'autre part, en a-t-il jamais été autrement ? L'évocation de l'Âge d'Or dans *Les Travaux et les Jours* occupe 13 lignes et finit par une apocalypse. Et il en va de même de tous les Âges suivants³⁰³ :

Tableau 13

Âge d'Or	« Depuis que le sol a recouvert ceux de cette race [...] » (121)
----------	--

³⁰² Bernard Brugière, *Âge d'or et Apocalypse*, *op. cit.*, p. 257.

³⁰³ Hésiode, *Les Travaux et les jours*, lignes 113-116, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 90, 91, 91, 92 et 92, respectivement.

Âge d'Argent	« Et, quand le sol les eut recouverts à leur tour [...] » (140)
Âge de Bronze	« Ils succombèrent, eux, sous leur propre bras et partirent pour le séjour moisi de Hadès frissonnant, sans laisser de nom sur la terre. Le noir trépas les prit, pour effrayants qu'ils fussent, et ils quittèrent l'éclatante lumière du soleil. Et, quand le sol eut de nouveau recouvert cette race [...] » (152-156)
Âge des Héros	« Ceux-là périrent dans la dure guerre et dans la mêlée douloureuse [...] » (160-161) [...] la mort qui tout achève les enveloppa. » (166)
Âge de Fer	« Mais l'heure viendra où Zeus anéantira à son tour cette race d'hommes périssables » (179-181)

Dans un roman apocalyptique moderne de plusieurs centaines de pages, la solidarité des deux mythes reste entière, mais ils ont le temps et l'espace nécessaires pour déployer des ressources autrement plus riches. Notre corpus témoin semble bien fait pour montrer la manière dont le Mythe de la Fin incorpore celui de l'Âge d'Or, ainsi que le mouvement à travers lequel ce dernier se sécularise sans se trahir.

- Grainville, *Le Dernier Homme* : Omégare et Sydérie rencontrent Adam qui a gardé intact le souvenir de sa vie en Éden. Resté seul, Omégare assiste à la Résurrection et au Jugement Dernier. Après la fin catastrophique de la planète que le Génie de la terre fait sauter avant d'affronter la Mort, on voit s'allumer « l'aurore de l'éternité³⁰⁴ ». L'univers de Grainville naît, vit et finit selon les étapes tracées d'avance par Dieu : un Âge d'Or se situe en amont de la Catastrophe et un autre en aval de celle-ci. Le lecteur est censé connaître les *Écritures* qui, au demeurant, ne donnent pas une foule de détails ni sur l'Éden ni sur la Jérusalem Céleste. Il est également digne de remarque qu'entre le premier Âge d'Or et la Catastrophe, Grainville situe, tel un Âge d'Argent, l'époque où la terre est gouvernée par le philosophe Philantor :

Rien ne fut comparable à l'éclat des sociétés, à la perfection des arts, aux vertus de l'humanité. Cette grandeur fut commune à tous les pays, à plusieurs siècles. En lisant l'histoire de cet âge, on ne retrouve plus l'homme dans l'homme lui-même. Il semble que

³⁰⁴ Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, op. cit., tome II, p. 174.

des êtres plus parfaits vinrent habiter le globe terrestre. Ils furent comme des géants du génie et de la vertu. [...] [La terre était] redevenue un second Éden³⁰⁵.

- Flammarion, *La Fin du Monde* : Déiste irréductible, doublé d'un évolutionniste convaincu³⁰⁶, Flammarion ne se fait aucune illusion sur le passé, qu'il connaît d'abord sauvage, puis barbare. Voici, en revanche, le tableau qu'il dresse de l'avenir : Domptée, la nature est devenue « le jardin de l'humanité ». Les animaux sauvages ont disparu, remplacées par des espèces domestiquées et bénignes. Les travaux lourds ou ingrats sont confiés à une race spécialement développée de singes intelligents. L'homme de l'Apogée ne s'alimente plus « bestialement », mais « chimiquement ». Au terme d'une élégante évolution, il n'a plus de mâchoire ni d'intestin ; sa bouche est « minuscule », ornée des « perles éclatantes » d'une dentition tout esthétique. Il maîtrise la télépathie (au point de communiquer avec les habitants d'autres mondes) et la psychokinésie. Il divise judicieusement son temps entre les ébats amoureux et la recherche scientifique, devenue un but en soi. Il vit selon l'esprit et il vit longtemps. Cet état des choses se perpétue pendant des millions d'années. Au dernier épisode, Omégar et Éva apprennent par la bouche d'une revenante que l'humanité s'est reconstituée sur Jupiter. Ainsi, Flammarion croit à Dieu, à l'évolution, à la réincarnation et à l'Éternel Retour. Les successions d'Âges d'Or et de Fins du Monde s'égrainent pour lui à l'infini.

- Shiel, *The Purple Cloud* : *L'Ancien Testament* est le livre de chevet de Léda, qui est sincèrement croyante. Implicitement, elle connaît l'épisode de l'Éden. Croyant lui aussi, Adam Jeffson épouse également la théorie de l'évolution – « *originally the earth produced men by a long process, beginning with a very low type of creature*³⁰⁷ » – ce qui ne l'empêche pas de soutenir que l'homme est « corrompu », censément par rapport à une pureté initiale. Avocate enflammée du repeuplement de la terre, Léda est persuadée que, forte de l'expérience de la Chute, la nouvelle humanité

³⁰⁵ Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, *op. cit.*, tome I, p. 91-92.

³⁰⁶ « Le progrès est la loi suprême imposée à tous les êtres par le Créateur. » (Camille Flammarion, *op. cit.*, p. 299).

³⁰⁷ Matthew-Phipps Shiel, *The Purple Cloud*, *op. cit.*, p. 245.

saurait éviter une nouvelle corruption. Les personnages vivent une apocalypse « douillette », le monde défunt leur ayant légué de quoi vivre facilement – voire luxueusement – pour le restant de leurs jours. Installé dans un Âge d’Or personnel, où vieux bouc comblé et patriarche vénérable ne font qu’un, Adam Jeffson songe aux qualités enviables que possèdera la race future :

I look for a race that shall resemble its Mother : nimble-witted, light-minded, pious – like her; all-human, ambidextrous, ambicephalous, two-eyed – like her; and if, like her, they talk the English language with the r’s turned into l’s, I shall not care.

They will be vegetable eaters, I suppose, when all the meat now extant is eaten up: but it is not certain that meat is good for men: and if it is really good, then they will invent a meat: for they will be her sons, and she, to the furthest cycles in which the female mind is permitted to orbit, is, I swear, all wise³⁰⁸.

- Pedrolo, *Mecanoscrit* : L’Âge d’Or a, chez Pedrolo, une présence relativement peu marquée. Notons, toutefois, les éléments qui s’en rapprochent ou qui semblent en préparer l’avènement futur. Alba et Dídac s’aiment selon la loi de leur cœur, sans se heurter aux préjugés qui auraient pesé sur l’amour d’un Noir et d’une Blanche. Par la force des choses, le leur est également à l’abri de toute jalousie, de toute trahison, consommé de manière précoce, avant la moindre flétrissure de l’âge. C’est une « apocalypse douillette » : hormis deux ou trois épisodes de crise, les personnages sont à l’abri du besoin. Plus important encore, Alba et Dídac ont échappé aux pauvretés de la vie d’autrefois. Ils réfléchissent aux caractères qu’ils veulent imprimer à la nouvelle humanité et s’apprêtent à tout faire pour qu’elle ne retombe plus dans les superstitions et les hypocrisies de l’ancienne.

- Atwood, *Oryx and Crake* : Crake anéantit délibérément l’humanité, afin de libérer la place pour les Crakers. La dotation génétique de ceux-ci est censée éliminer ce qu’un apocalyptique contemporain appelle « les racines humaines du malheur³⁰⁹ » : ils sont robustes, paisibles, phytophages universels ; ils possèdent une sexualité polygame non compétitive et une périodicité de reproduction très basse, destinée à empêcher la surpopulation ; leur intelligence s’attache de préférence aux

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 285-286.

³⁰⁹ Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, *op. cit.*, p. 188.

choses concrètes ; la couleur de leur peau varie d'un individu à l'autre sans règle apparente, excluant l'émergence de critères de discrimination ; hormis la pigmentation, ils sont esthétiquement, *i.e.* génétiquement, égaux ; ils mûrissent vite, passent la quasi-totalité de leur vie dans la fleur de l'âge et meurent brusquement à trente ans sonnants, sans symptômes précurseurs. Malgré les sophistications de la science qui rend ce nouvel Âge d'Or possible, on lui trouve un grand air de famille avec celui d'Hésiode : « [...] la vieillesse misérable sur eux ne pesait pas ; mais, bras et jarret toujours jeunes, ils s'égayaient dans les festins, loin de tous les maux. Mourant, ils semblaient succomber au sommeil³¹⁰. »

(Au moment où le récit prend fin, aucun des Crakers n'est encore mort.)

À peine éclos, l'Âge d'Or est déjà menacé. Snowman intercepte une transmission radio dans une langue qu'il ne comprend pas : une importante enclave de survie existe bien quelque part. Trois survivants font leur apparition. Le grand ménage de Crake n'a finalement pas été aussi efficace qu'on l'aurait pensé.

3.7.1 *Les Chaises*

L'univers des *Chaises* est visiblement taillé d'après le patron de la condition humaine. Auteur et personnages y projettent l'état de leurs corps et esprit. Souvenirs idéalisés et espérances délirantes deviennent des Âges d'Or caricaturaux qui se dressent de part et d'autre de cette Catastrophe qu'est la vie adulte. Philippe Sénart identifie le mythe de l'Âge d'Or dans *Les Chaises* à partir du passage n° 1³¹¹ ci-dessous. Nous relevons quelques actualisations textuelles supplémentaires :

³¹⁰ Hésiode, *Les Travaux et les jours*, *op. cit.*, p. 90.

³¹¹ Philippe Sénart, *Ionesco*, Paris, Éditions Universitaires, coll. « Classiques du XX^e siècle », 1964, p. 108-109.

Tableau 14

n°	Actualisation textuelle	Commentaire
1.	LE VIEUX : Il est 6 heures de l'après-midi... Il fait déjà nuit. Tu te rappelles, jadis, ce n'était pas ainsi ; il faisait encore jour à 9 heures du soir, à 10 heures, à minuit. (142)	Âge d'Or caricatural où le bien-être individuel est ostensiblement confondu avec l'état du monde ³¹² .
2.	LE VIEUX : Comment y arrivait-on, où est la route ? Ce lieu s'appelait, je crois, Paris... LA VIEILLE : Ça n'a jamais existé, Paris, mon petit. LE VIEUX : Cette ville a existé, puisqu'elle s'est effondrée... C'était la ville lumière, puisqu'elle s'est éteinte, éteinte, depuis quatre cent mille ans... Il n'en reste rien aujourd'hui, sauf une chanson. (144)	L'Âge d'Or est distant de quatre cent mille ans.
3.	LA VIEILLE : La ville de Paris ! LE VIEUX : « Au bout, au bout du bout de la ville de Paris, était, était », était quoi ? LA VIEILLE : Mon chou, était quoi, mon chou, était qui ? LE VIEUX : C'était un lieu, un temps exquis... (147)	Le vieux semble avoir visité Paris dans sa jeunesse : l'Âge d'Or se rapproche par rapport au n° 2, tout en restant irrémédiablement perdu. → n° 1
4.	LE VIEUX, à la Belle, très romantique : De notre temps, la lune était un astre vivant, ah ! oui, si on avait osé, nous étions des enfants. (158)	→ n° 1, n° 2
5.	LE VIEUX : [...] À vous messieurs-dames et chers camarades, qui êtes les restes de l'humanité, mais avec de tels restes on peut encore faire de la bonne soupe... (180)	Retour espéré de l'Âge d'Or.

3.7.2 Fin de partie

Dans *Fin de partie*, l'Âge d'Or se confond avec le souvenir *a)* de la vie normale d'avant la Catastrophe ; *b)* de la jeunesse des personnages. Il suffit parfois qu'une chose se situe simplement dans le passé, fût-il proche, pour appartenir à une époque bénie : « Autrefois ! » (18), « Ah hier ! » (28, 32). « Il n'y a plus de

³¹² Il est possible que ce passage soit d'inspiration biographique : « Marie, la vieille fermière chez laquelle j'habitais étant gosse : les jours, maintenant, sont plus courts qu'avant : tu te rappelles, quand tu étais petit ? L'été, il faisait jour jusqu'à dix heures ! Je ne sais pas ce qu'ils ont fait. Ils ont changé l'heure. Ou p'têt'e ben plus on va, plus on s'enfoncé ! » (Eugène Ionesco, « Printemps 1939 », dans Eugène Ionesco, *La Photo du colonel*, Paris, Gallimard, 1962, p. 176).

bicyclettes » (20) renvoie implicitement à une époque où il y en avait. La misère du présent agit, paradoxalement, comme preuve de l'abondance passée.

Tableau 15

n°	Manifestation textuelle	Commentaire
1.	HAMM. – [...] Peut-il y a – (<i>bâillements</i>) – y avoir misère plus... plus haute que la mienne ? Sans doute. Autrefois. Mais aujourd'hui ? (15)	La misère du présent atteste à la richesse du passé.
2.	HAMM. – [...] Quels rêves – avec un s ! Ces forêts ! (15)	Cela est-il dit par référence à <i>a</i>) un passé où les forêts existaient encore ; <i>b</i>) l'époque où Hamm était suffisamment valide pour s'y rendre ; <i>c</i>) la jeunesse de Hamm, l'époque où marcher dans la forêt possédait encore un charme entier ?
3.	HAMM. – Autrefois tu m'aimais. CLOV. – Autrefois ! (18)	Tout était meilleur « autrefois ». Le passé est donné comme étant implicitement supérieur au présent.
4.	HAMM. – Va me chercher deux roues de bicyclette. CLOV. – Il n'y a plus de roues de bicyclette. HAMM. – Qu'est-ce que tu as fait de ta bicyclette ? CLOV. – Je n'ai jamais eu de bicyclette. HAMM. – La chose est impossible. CLOV. – Quand il y avait encore des bicyclettes j'ai pleuré pour en avoir une. Je me suis traîné à tes pieds. Tu m'as envoyé promener. Maintenant il n'y en a plus. (20)	Début de la série en « il n'y a plus de ».
5.	NAGG. – Ma bouillie ! HAMM. – Ah il n'y a plus de vieux ! (21)	→ n° 4
6.	NAGG. – Ma bouillie ! HAMM. – Donne-lui sa bouillie. CLOV. – Il n'y a plus de bouillie. HAMM (<i>à Nagg</i>). – Il n'y a plus de bouillie. Tu n'auras jamais plus de bouillie. (21)	→ n° 4, n° 5
7.	HAMM. – La nature nous a oubliés. CLOV. – Il n'y a plus de nature. (23)	→ n° 4, n° 5, n° 6
8.	NAGG. – J'ai perdu ma dent. NELL. – Quand cela ? NAGG. – Je l'avais hier.	→ n° 3

	NELL (<i>élégiaque</i>). – Ah hier ! (28)	
9.	NAGG. – Tu te rappelles ? NELL. – Non. NAGG. – L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles. <i>Ils rient.</i> NELL. – C'était dans les Ardennes. <i>Ils rient moins fort.</i> NAGG. – À la sortie de Sedan.	Souvenir personnel circonstancié qui revêt une dimension d'Âge d'Or.
10.	NAGG. – Autrefois c'était de la sciure. NELL. – Hé oui. NAGG. – Et maintenant c'est du sable. (30)	→ n° 3, n° 8
11.	Nagg. – [...] Hier tu m'a gratté là. NELL (<i>élégiaque</i>). – Ah hier ! p. 32	→ n° 3, n° 8, n° 10
12.	NELL. – C'était sur le lac de Côme. (<i>Un temps.</i>) Une après-midi d'avril. (<i>Un temps.</i>) Tu peux le croire ? NAGG. – Quoi ? NELL. – Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme. (<i>Un temps.</i>) Une après-midi d'avril. NAGG. – On s'était fiancés la veille. (33-34)	→ n° 9
13.	NAGG. – [...] Je raconte cette histoire de plus en plus mal. (35)	Implicitement, « Il y a eu un temps où je la racontais bien. »
14.	HAMM. – Elle était jolie, autrefois, comme un cœur. Et pas farouche pour un liard. CLOV. – Nous aussi on était jolis – autrefois. Il est rare qu'on ne soit pas joli – autrefois. (59)	→ n° 3, n° 8, n° 10, n° 11
15.	HAMM. – Va chercher la brouette. CLOV. – Pour quoi faire ? HAMM. – Pour graisser les roulettes. CLOV. – Je les ai graissées hier. HAMM. – Hier ! Qu'est-ce que ça veut dire. Hier ! (60)	→ n° 3, n° 11, n° 14
16.	HAMM. – Oh c'est loin, loin. Tu n'étais pas encore de ce monde. CLOV. – La belle époque. (61)	Interprétation nihiliste : l'Âge d'Or est le néant.
17.	NAGG. – Ma dragée ! HAMM. – Il n'y a plus de dragées. (74)	→ n° 4, n° 5, n° 6, n° 7
18.	HAMM. – [...] Je me ferais un oreiller de sable et la marée viendrait.	→ n° 4, n° 5, n° 6, n° 7, n° 17

	CLOV. – Il n’y a plus de marée. (81)	
19.	HAMM. – [...] Je te demande si [la mer] est très calme ! CLOV. – Oui. HAMM. – C’est parce qu’il n’y a plus de navigateurs. (86)	→ n° 4, n° 5, n° 6, n° 7, n° 17, n° 18
20.	HAMM. – [...] Donne-moi un plaid, je gèle. CLOV. – Il n’y a plus de plaids. (87)	→ n° 4, n° 5, n° 6, n° 7, n° 17, n° 18, n° 19
21.	HAMM. – Ce n’est pas l’heure de mon calmant ? [...] CLOV. – Il n’y a plus de calmants. (91-92)	→ n° 4, n° 5, n° 6, n° 7, n° 17, n° 18, n° 19, n° 20
22.	HAMM. – [...] Mets-moi dans mon cercueil. CLOV. – Il n’y a plus de cercueils. (100)	→ n° 4, n° 5, n° 6, n° 7, n° 17, n° 18, n° 19, n° 20, n° 21

3.8 Mythe 8 : le Renouveau

« *This man, who has a wife and two children of his own, brings the boy to join his family. One of the children is a girl, implying the possibility of a future for the human race, despite the grim conditions*³¹³ », lisait-on au sujet de *The Road* sur Wikipedia³¹⁴. Ce commentaire, qui a depuis disparu, partait de la phrase « *We have a little boy and we have a little girl*³¹⁵. » Il nous met de manière spontanée, on dirait même naïve – c'est peut-être la raison même de sa suppression³¹⁶ –, au cœur d'une question fondamentale que pose la fiction apocalyptique et post-apocalyptique : quelles sont les chances de survie ? Autrement dit : y aura-t-il un Renouveau ?

Rigoureusement parlant, l'identification du mythe éponyme repose sur le retour régulier de la question et non pas sur les réponses qu'on y apporte. Il n'en est pas moins évident que, dans un grand nombre de cas, les humanités fictives ont la vie extrêmement dure. Est-il cependant juste de limiter le Renouveau à la survie pure et simple de groupes ou de couples qui se mettent en devoir d'assurer le repeuplement ? « *If a colony could be preserved, that would suffice at some remoter period to restore the lost community of mankind*³¹⁷ », médite Lionel Verney, le personnage-narrateur de Mary Shelley ; comme l'acharnement de la nature contre l'homme ne semble pas fléchir, il lui faut envisager les alternatives : « *Surely death is not death, and humanity*

³¹³ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Road, consulté en janvier 2010.

³¹⁴ Nous ne sommes, corps et âme, que des « machines à survie » des gènes, soutient Richard Dawkins (Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 2006 (1^{re} éd. 1976), p. 20). Si c'est effectivement l'essence de la condition humaine, nos fictions en portent indubitablement la marque, tant au pôle de la production qu'à celui de la réception. Lorsque le récit se clôt sur une indécision, n'en profitons-nous pas pour ménager un *happy end* ? Cette tendance à manipuler les univers fictifs en faveur de la survie déborde parfois le secret de l'imagination individuelle du lecteur pour contaminer le discours critique. Ainsi, on lit chez Bertrand Gervais à propos de *The Road* : « L'homme ne **survivra** pas au périple et il devra laisser son fils continuer **seul** sa route. C'est à cette condition **seulement** que l'humanité **survivra**. » (Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin*, tome III de *Logiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 11). Même le peu de soin que l'auteur apporte ici à l'expression (voir les répétitions rapprochées que nous soulignons en gras) nous le signale en train de communier avec les personnages et leur univers déchiré. Il est presque inutile de préciser que, pris au pied de la lettre, le roman de McCarthy ne suggère pas que la survie de l'humanité dépende de celle de l'enfant.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 239.

³¹⁶ On lit maintenant : « *The man, who has a woman and two children of his own, a boy and a girl, convinces the boy that he is one of the "good guys" and takes him under his protection* » (http://en.wikipedia.org/wiki/The_Road, consulté le 30 janvier 2013).

³¹⁷ Mary Shelley, *The Last Man*, op. cit., p. 412.

*is not extinct ; but merely passed into other shapes, unsubjected to our perceptions*³¹⁸ ». Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, le succès du Darwinisme crée un recours supplémentaire sous la forme des races futures :

[À la suite de l'impact cométaire, l]a nature vivante [...] sera partiellement anéantie et renouvelée, et, sur les débris de la création éteinte, une autre humanité renaîtra pour continuer cette route sans fin que l'idéal trace invinciblement devant nous³¹⁹.

Peut-être, alors, notre sphéroïde se reposera-t-il, se refera-t-il dans la mort pour ressusciter un jour dans des conditions supérieures³²⁰ !

Cette nouvelle modalité de survie clandestine, qu'on peut appeler « Renouveau par espèce interposée », ne donnera sa pleine mesure qu'au XX^e siècle : les robots découvriront notre amour (Čapek, *R.U.R.*, 1921) ; nous hanterons l'imaginaire des mouches (Spitz, *La Guerre des Mouches*, 1938), des chiens (Simak, *City*, 1944-1951) et des singes (Boule, *La Planète des singes*, 1963) devenus intelligents ; les extraterrestres viendront lire nos partitions (Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, 1958) ; le souvenir de l'humanité sera confiée à un robot-androïde ayant l'apparence d'un garçon de douze ans (Spielberg, d'après Asimov, *Artificial Intelligence*, 2001)...

Ainsi, le mytheme du Renouveau est susceptible de plusieurs manifestations très éloignées les unes des autres : *a*) traversée d'une Catastrophe ayant épargné une population importante ; *b*) passage réussi à travers le « goulot d'étranglement » d'une population fortement réduite, voire d'un Dernier Couple ; *c*) passage dans un plan d'existence autre que terrestre ; *d*) avènement d'une forme de vie autre qu'humaine. Notre corpus romanesque en fournit quelques exemples supplémentaires :

- Grainville, *Le Dernier Homme* : Deux options sont offertes à l'humanité : *a*) être revigorée par l'union d'Omégare et de Sydérie, tout en demeurant enlisée dans le péché ; *b*) mourir et ressusciter en Dieu. Vu les certitudes qu'Omégare

³¹⁸ *Ibid.*, p. 413.

³¹⁹ Gabriel Prigent, *Essai sur la fin du monde*, Landerneau, Desmoulins, 1868, p. 7.

³²⁰ Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, dans *Voyages extraordinaires : L'Île mystérieuse*, suivi de *Le Sphinx des glaces*, *op. cit.*, p. 229.

nourrit au sujet de la divinité et de la vie éternelle, la difficulté de son choix n'est pas expliquée de manière satisfaisante. Toujours est-il qu'en abandonnant Sydérie, il lance l'accomplissement des temps : mort universelle, résurrection dans la chair, jugement dernier, séparation des méchants et des justes, début d'une éternité de joie pour ces derniers.

- Flammarion, *La Fin du Monde* : Seul dans son palais de verre, Omégar sait pertinemment que la Terre épuisée n'a – ni n'aura – plus de quoi soutenir la vie. L'instinct de survie est cependant plus fort que la raison ; il fait ce rêve qui semble le mettre sur la voie du salut, en lui communiquant l'existence d'Éva :

Des yeux caressants comme une lumière céleste et profonds comme l'infini, le regardaient, l'attiraient. C'était un jardin rempli de fleurs parfumées. Des oiseaux chantaient dans leurs nids sous la feuillée. Et au fond du paysage, les ruines immenses des villes mortes se faisaient encadrer par les plantes et les fleurs. Puis il aperçut un lac sillonné par des oiseaux, et deux cygnes en glissant lui apportaient un berceau, dans lequel un enfant nouveau-né lui tendait les bras³²¹.

Lorsqu'il devient clair que le départ à zéro n'aura pas lieu, le Dernier Couple reçoit, de la bouche d'une revenante (la mère d'Éva), la révélation que l'humanité, en transit vers l'infini, s'est provisoirement mais commodément installée sur Jupiter.

- Shiel, *The Purple Cloud* : Adam Jeffson n'a qu'à regarder dans son for intérieur pour être dégoûté par la « nature humaine » : médecin des riches, complice dans l'empoisonnement d'un ami, meurtrier lui-même, il a troqué sa conscience contre la perspective du gain et des honneurs. L'extinction de l'humanité a tout, pour lui, d'un juste châtement. Léda, d'autre part, est une avocate enflammée du Renouveau. Prévisiblement, elle finit par triompher de toutes les défenses d'Adam : à la fin du roman, le Dernier Couple est sur le point de devenir le Premier. La présence – discrète mais efficace – du surnaturel tout au long de l'action permet de supposer que les humanités, ancienne et nouvelle, sont également promises à d'autres plans d'existence.

³²¹ Camille Flammarion, *La Fin du Monde*, *op. cit.*, p. 325-326.

- Pedrolo, *Mecanoscrit* : La nuit après l'attaque, avant de s'endormir à la belle étoile, sur la berge d'une rivière, Alba pense à la vie qui risque d'être sienne si le reste de l'humanité a partagé le sort de son village :

Aucun de ses rêves d'adolescente ne pourrait se réaliser dans un monde vide, dans la solitude. Études, aventures, amours. Tout avait été balayé ensemble avec les bâtiments et les gens. Sans eux, rien n'avait de sens. Si aucun accident, ni aucune maladie ne l'achevaient, elle grandirait, [puis] vieillirait, sans avoir réellement vécu, accablée par la tristesse d'une lutte quotidienne [pour la survie], sans être récompensée pour une existence dont elle sentait déjà le poids, comme celui de ses pieds, de ses bras, de ses paupières qui se fermaient sans attraper le sommeil³²².

Elle nourrit encore l'espoir que d'autres survivants existent. Au fur et à mesure que le contraire devient évident, Alba forme le projet de reconstituer l'humanité à l'aide de Dídac. Rien ne saurait la décourager, ni la perspective de nombreuses grossesses et accouchements sans assistance médicale, ni celle de l'inceste matrifilial, lorsque Dídac meurt prématurément. Ainsi, l'humanité survit en passant deux fois par le « goulot d'étranglement » d'un Dernier Couple. Remarquons enfin que les extraterrestres sont, eux aussi, une espèce en danger d'extinction et cherchent à coloniser la Terre pour s'offrir la chance d'un nouveau départ.

- Atwood, *Oryx and Crake* : Deux modalités de Renouveau sont présentes chez Atwood : a) les Crakers, espèce écologiquement bénigne et socialement harmonieuse, sont censés remplacer l'humanité en faillite sur toute la ligne ; b) contrairement aux calculs de Crake, des enclaves de survie humaine sont restées çà et là (témoin l'émission radio que réceptionne brièvement Snowman et les trois survivants qu'il observe à la toute fin). Cette situation présage mal pour les Crakers, dépourvus comme ils sont d'agressivité et de ruse pour concurrencer l'*Homo Sapiens*.

³²² « Ninguna de sus ilusiones de adolescente podría realizarse en un mundo vacío, en la soledad. Estudios, diversiones, amores... Todo había sido barrido junto con las casas y las personas. Sólo entre ellas tenía sentido. Si ningún accidente o ninguna enfermedad acababan con ella, iría haciéndose mayor, iría envejeciendo, sin haber vivido realmente, abrumada por la tristeza de una lucha diaria y no compensada por una existencia que le pesaba ya tanto como las propias piernas, los brazos, los párpados que se cerraban sin apresar el sueño. » (Manuel de Pedrolo, *Mecanoscrito del segundo origen*, op. cit., p. 23-24).

3.8.1 *Les Chaises*

« Sauvons le monde » (171), tel est le thème de la soirée à laquelle les Vieux ont convié « les restes de l’humanité » (180). L’événement culmine dans l’auto-apothéose finale du Vieux et de la Vieille, démentie par le mutisme de l’Orateur. Quelles que soient les significations métaphoriques qu’on puisse attribuer à cet échec de communication, au niveau littéral, l’humanité n’entendra pas la recette de son salut.

Tableau 16

n°	Actualisation textuelle	Commentaire
1.	<p>LE VIEUX : [...] J’ai une riche expérience. Dans tous les domaines de la vie, de la pensée... Je ne suis pas un égoïste ; il faut que l’humanité en tire son profit. [...] LE VIEUX : J’ai mis au point tout un système. [...] LA VIEILLE [...] : Vous verrez vous-même, son système est parfait. LE VIEUX : Si on obéit à mes instructions. LA VIEILLE [...] : Si on veut suivre ses instructions. LE VIEUX : Sauvons le monde !... LA VIEILLE [...] : Sauver son âme en sauvant le monde ! ... (171)</p>	<p>Le salut repose sur un « système [de pensée] », terme prétentieux, auquel l’histoire des systèmes déjà tombées dans désuétude confère de fortes connotations d’« échec ».</p>
2.	<p>LE VIEUX : [...] Ma mission est accomplie. Je n’aurai pas vécu en vain, puisque mon message sera révélé au monde... [...] À vous messieurs-dames et chers camarades, qui êtes les restes de l’humanité, mais avec de tels restes on peut encore faire de la bonne soupe... (180)</p>	<p>« Faire de la bonne soupe » = assurer le Renouveau de l’humanité. Il est significatif que, pour parler du Renouveau, le Vieux tombe dans une manière de s’exprimer aussi rudimentaire, qui dément la solennité et la grandeur normalement associées à une entreprise de cette importance.</p>

3.8.2 *Fin de partie*

Le Vieux et la Vieille souhaitent ardemment le Renouveau, alors que Hamm et Clov feraient tout pour l’éviter. Par cet aspect, *Fin de partie* se situe aux antipodes des *Chaises*. Le *Tableau 17* renferme des passages faisant ressortir a) le caractère

souhaitable de la fin de tout ; b) l'hostilité envers l'idée de Renouveau ; c) l'improbabilité de ce dernier.

Tableau 17

n°	Actualisation textuelle	Commentaire
1.	HAMM. – [...] Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi. (15)	Dès le début, la fin de la vie sur terre est donnée comme souhaitable.
2.	HAMM. – Tes graines ont levé ? CLOV. – Non. HAMM. – Tu as gratté un peu voir si elles ont germé ? CLOV. – Elles n'ont pas germé. HAMM. – C'est peut-être encore trop tôt. CLOV. – Si elles devaient germer, elles auraient germé. Elles ne germeront jamais. (25-26)	Comme nous l'avons indiqué précédemment, la tentative de faire germer les graines a tout d'une expérience destinée à vérifier l'état du monde, sa capacité de régénération. Les graines n'ayant pas germé, on peut conclure à la vanité des espoirs de Renouveau.
3.	CLOV (<i>avec angoisse, se grattant</i>). – J'ai une puce ! HAMM. – Une puce ! Il y a encore des puces ? CLOV (<i>se grattant</i>). – À moins que ce ne soit un morpion. HAMM (<i>très inquiet</i>). – Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer ! Attrape-la, pour l'amour du ciel ! CLOV. – Je vais chercher la poudre. <i>Il sort.</i> HAMM. – Une puce ! C'est épouvantable ! Quelle journée ! <i>Entre Clov, un carton verseur à la main.</i> CLOV. – Je suis de retour, avec l'insecticide. HAMM. – Flanque-lui en plein la lampe ! <i>Clov dégage sa chemise du pantalon, déboutonne le haut de celui-ci, l'écarte de son ventre et verse la poudre dans le trou. Il se penche, regarde, attend, tressaille, reverse frénétiquement de la poudre, se penche, regarde, attend.</i> CLOV. – La vache ! HAMM. – Tu l'as eue ? CLOV. – On dirait. (<i>Il lâche le carton et arrange ses vêtements.</i>) À moins qu'elle ne se tienne coïte. HAMM. – Coïte! Coïte, tu veux dire. À moins qu'elle ne se tienne coïte. CLOV. – Ah! On dit coïte? On ne dit pas coïte. HAMM. – Mais voyons! Si elle se tenait coïte nous serions baisés. (48-49)	Clov et Hamm croient-ils que l'humanité puisse se reconstituer à partir d'une puce ? Il nous paraît improbable que le lecteur/spectateur favorise cette hypothèse. On croit plus facilement à un jeu qui permet à Hamm et à Clov – la critique les a souvent qualifiés de « cabotins » – d'exprimer leur misanthropie, en improvisant avec cynisme sur le thème du Renouveau. Comme Adam Jefferson dans <i>The Purple Cloud</i> , Hamm et Clov souhaitent rester les derniers représentants d'une humanité qui ne connaîtra pas de Renouveau. Leur misanthropie est doublée d'une haine de la vie en général. À l'époque où Beckett écrit <i>Fin de partie</i> , la SF et la vulgarisation (pseudo-)scientifique ont déjà avancé l'hypothèse que la classe <i>insecta</i> pourrait produire le successeur de l'homme au sommet de la création : H.G. Wells, <i>The Empire of the Ants</i> (1905), Jacques Spitz, <i>La Guerre des Mouches</i> (1938), C. Simak, <i>City</i> (1951), Désirée Papp, <i>Comment finira</i>

		<i>le monde</i> (1949). Évidemment, la candidature de la puce ne peut être envisagée que dans une perspective de dérision.
4.	HAMM. – [...] Mais enfin quel est votre espoir ? Que la terre renaisse au printemps ? Que les rivières redeviennent poissonneuses ? (71)	L'épisode du gueux est censé avoir eu lieu longtemps avant l'action de la pièce : le monde est donc stérile depuis un bon moment, ce qui incite à penser qu'il le restera.
5.	CLOV. – Il y a un rat dans la cuisine. HAMM. – Un rat ! Il y a encore des rats ? CLOV. – Dans la cuisine il y en a un. HAMM. – Et tu ne l'as pas exterminé ? CLOV. – Tu nous as dérangés. Hamm. – Il ne peut pas se sauver ? Clov. – Non. Hamm. – Tu l'achèveras tout à l'heure. (73)	Ruby Cohn rapproche cet l'épisode de ceux de la puce et du même : le rat représente la chance d'un nouveau départ qu'il faut à tout prix éviter ³²³ .
6.	CLOV [...]. – J'aime l'ordre. C'est mon rêve. Un monde où tout serait silencieux et chaque chose à sa place dernière, sous la dernière poussière. (76)	L'« ordre ³²⁴ » de Clov s'apparente à l'entropie thermodynamique, définie, elle, comme « désordre ».
7.	CLOV. – Si je ne tue pas ce rat il va mourir. HAMM [...]. – C'est ça. (88)	→ n° 5
8.	HAMM. – Loin de moi c'est la mort. (<i>Un temps.</i>) Et ce rat ? CLOV. – Il s'est sauvé. Hamm. – Il n'ira pas loin. (<i>Un temps.</i>) Hein ? CLOV. – Il n'a pas besoin d'aller loin. (91)	→ n° 5, n° 7
9.	CLOV (<i>regardant</i>). – [...] Quelqu'un ! C'est quelqu'un ! Hamm. – Eh bien, va l'exterminer ! [...] Fais ton devoir! (101) [...] CLOV. – Pas la peine ? Un procréateur en puissance ? HAMM. – S'il existe, il viendra ici ou il mourra là. Et s'il n'existe pas, c'est pas la peine. (103)	→ n° 3 Le « même » aux « yeux de Moïse mourant » est tout de suite suspect de n'être qu'une invention de Clov. L'attitude de Hamm – « s'il existe... s'il n'existe pas... » – nous confirme dans cette interprétation.

³²³ Cf. « *In an ending world, generation is an ever present danger; the human race may evolve from the flea in Clov's crotch; a rat or a boy may germinate life.* » (Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001, p. 227).

³²⁴ En thermodynamique, le concept d'« ordre » se réfère aux organisations complexes, porteuses d'énergie, susceptibles de la céder vers l'extérieur ; e.g. : la spirale de l'ADN représente une structure hautement ordonnée, par rapport à laquelle le carbone pur, amorphe – et même cristallin –, représente un « désordre ».

Conclusion

Nous avons défini le Mythe de la Fin du Monde à l'aide de huit mythèmes, soit les deux tiers du maximum de douze ou treize permis par le structuralisme figuratif. Cette configuration est probablement perfectible. En même temps, il convient de rappeler que le dispositif théorique dont nous nous sommes servi a été conçu avec une claire conscience de la subjectivité inhérente à toute observation : « [...] on quitte le concept impérialiste « d'objectivité lourde » pour se situer dans une objectivité « voilée » par les relativités, liée à l'observateur et à son observatoire³²⁵ . » « Heuristique » est un mot-clé de la réflexion de Gilbert Durand...

Notre travail partait de l'hypothèse que le noyau de « mythèmes directeurs³²⁶ » isolé à l'aide du corpus romanesque devait se manifester intégralement dans le corpus théâtral. Cette attente ne se vérifie qu'à moitié : seule la pièce de Beckett se fonde clairement sur un mythe complet.

Pour Emmanuel Jacquart, l'« impression de catastrophe universelle³²⁷ » qui se dégage de *Fin de partie* représente le décuple de celle que créent *Les Chaises*. Nous mesurons tout ce qu'une telle affirmation comporte d'allègement imprécis, de rhétorique, c'est-à-dire de non destiné à l'épreuve des nombres concrets. Le fait, cependant, d'avoir numéroté les actualisations textuelles des mythèmes nous permet – et, par là, nous impose l'obligation – de tenter une comparaison plus « informée », sinon plus rigoureuse.

Tableau 18

	Mythème	Nombre d'actualisations dans <i>Les Chaises</i>	Nombre d'actualisations dans <i>Fin de partie</i>
1.	Catastrophe	12	29
2.	Dernier Homme	Sans objet (?)	15
3.	Refuge	7	16

³²⁵ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, op. cit., p. 55. L'auteur se réclame ici de l'avis du physicien Bernard d'Espagnat et, plus précisément, de son ouvrage *À la recherche du réel*, Paris, Gauthier-Villars, 1984 (1^{re} éd. 1979).

³²⁶ Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », dans *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 239.

³²⁷ Emmanuel Jacquart, Note 1 se référant à la page 144, dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, op. cit., p. 1542.

4.	Voyage	Sans objet	13
5.	Ville	5	4
6.	Aliment	Sans objet (?)	22
7.	Âge d'Or	5	22
8.	Renouveau	2	9
		Total = 31	Total = 130 (total pour les mythèmes partagés avec <i>Les Chaises</i> = 80)

Globalement, *Fin de partie* présente 4.23 (130/31) fois plus d'actualisations des mythèmes constitutifs du Mythe de la Fin du Monde que *Les Chaises*. Ajusté pour rendre compte uniquement des mythèmes communs aux deux pièces, le ratio devient 2.58 (80/31). Appliquées à la littérature, des considérations aussi sèchement quantitatives pourraient sembler oiseuses ; elles donnent, cependant, le moyen de rendre compte, selon la formule de Simone Vierende, de « ce qui *dans l'œuvre* nous permet une rêverie féconde³²⁸ ».

Un avantage important du dispositif théorique que nous empruntons au structuralisme figuratif consiste à nous éviter de débattre la préférence qu'il convient d'accorder aux manifestations littérales et métaphoriques de l'imaginaire de la fin. Le mythe défini à partir d'un « jeu de mythèmes » accuse sa présence ou absence – voire, comme nous avons essayé de le montrer, sa « quantité » – indépendamment du statut qui lui sera attribuée par la suite. Du domaine peu assuré du jugement de valeur, nous déplaçons la question – une partie de la question – dans celui de l'observation empirique.

Au-delà de cet acquis, notre recherche soulève un problème autrement plus épineux : dans quelle mesure un certain domaine de l'imaginaire peut être investi par

³²⁸ Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Éditions du Sirac, 1973, p. 11. Les italiques sont de Simone Vierende et servent à accentuer l'idée que l'intérêt principal d'une œuvre ne consiste pas à « dévoiler les circonstances particulières de la vie de l'auteur » (*Ibid.*).

les divers médias ? Depuis quelques décennies, le Mythe de la Fin du Monde vit manifestement ce que Gilbert Durand appelle une période d'« inflation », voire « explosive³²⁹ ». En même temps, alors que le roman apocalyptique sort du ghetto de la paralittérature, et que les fins du monde portées à l'écran font éclater le *box office*, une dramaturgie de la même inspiration ne semble pas près de se mettre en place.

Nous avons, dès l'« Introduction », insisté sur la rareté des pièces apocalyptiques. D'autre part, celles qui existent sont peu valorisées. Déguisé en chercheur et conduit à compulsurer les bibliographies, l'amateur d'apocalypses, doublé d'un amateur de théâtre, serait invariablement déçu :

- *Terminal Visions* de Warren W. Wagar s'appuie sur une bibliographie de 381 œuvres des plus diverses, allant de la mythologie nordique au roman moderne, et de l'ouvrage de vulgarisation au traité philosophique. Sur ce nombre et dans cette diversité, il n'y a que 3 pièces de théâtre : *R.U.R.* (1920) de Karel Čapek, *Fin de partie* (1957) de Beckett et *Le Piéton de l'air* (1963) de Ionesco ; seule *Fin de partie* est discutée.

- Fort de ses 858 entrées³³⁰, l'article « *List of apocalyptic and post-apocalyptic fiction* » de Wikipedia ne recense que 2 pièces de théâtre³³¹ : *R.U.R.* de Karel Čapek et *The Offshore Island* (1959) de Marghanita Laski. Par comparaison, on y trouve 321 romans, 251 films destinés au grand écran, et même 115 (!) jeux de table et d'ordinateur.

Sans donner une très bonne idée de l'étendue réelle de la dramaturgie apocalyptique, 3 sur 381 et 2 sur 858 peuvent être acceptés comme des ratios « représentatifs » dans le sens que, pour cartographier l'imaginaire de la fin, il n'a

³²⁹ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, op. cit., p. 161.

³³⁰ Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_apocalyptic_and_post-apocalyptic_fiction. Consulté le 14 février 2013.

³³¹ La version française de l'article, significativement moins riche, en propose deux autres : *Pièces de guerre* (*War Plays*, 1985) d'Edward Bond et *Nos amis les humains* (2003) de Bernard Werber (http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_oeuvres_de_science-fiction_post-apocalyptique). Consulté le 21 mars 2013.

semblé ni urgent, ni indispensable de prendre en compte ses manifestations théâtrales.

Dans *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme* (1961), Gilbert Durand distingue entre les arts – le terme de « médias » nous paraît toujours préférable – à « support sémiologique » et ceux à « support sémantique³³² ». Le roman, qui se communique entièrement dans un langage second – *i.e.* le langage articulé, par opposition au « langage premier » des images – exige un « décor mythique » très étoffé pour convaincre³³³. Le théâtre, que la présence des personnages en chair et en os proférant une parole vivante « directement sémantique », peut se contenter d'un substrat mythique modeste.

Au regard de la démonstration que nous avons menée jusqu'ici, cette différence entre les médias n'a rien d'une constante universelle : le substrat mythique d'une pièce comme *Fin de partie*, et même celui des *Chaises*, est extrêmement riche. Il est clair, d'autre part, que Gilbert Durand confond les facilités accordées au théâtre avec les contraintes qui limitent ce qu'il est capable d'accueillir. Tous les mythes ne sont pas taillés à la même échelle, remarquons-nous plus haut, et certains s'avèrent – malgré les meilleures volontés des dramaturges et des publics – trop encombrants pour le « cube scénique ». Le Mythe de la Fin, en particulier, possède des virtualités spectaculaires que le théâtre – qui fait pourtant profession d'offrir des spectacles – n'est pas toujours à même de réaliser.

Dans une *Fin du monde* de la plume de Jacques Audiberti, l'humanité se dissout en l'espace d'une journée dans l'air, sans explication. Seul épargné par ce phénomène, le personnage-narrateur se promène confus entre des gens ivres de joie, à qui il manque des parties de plus en plus importantes de leurs corps. On voit aisément pourquoi l'auteur, connu surtout comme dramaturge, a destiné cette apocalypse à être montée sur le « plateau intérieur », plutôt que sur les planches d'un vrai théâtre. On nous concèdera également que, fort de ses effets spéciaux, le cinéma d'aujourd'hui relèverait

³³² Gilbert Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, p. 11.

³³³ *Ibid.*, p. 74.

facilement le défi de porter ce récit à l'écran.

Durant son histoire plus de deux fois millénaire³³⁴, la métaphore du monde-théâtre a inévitablement rencontré la pensée eschatologique, dont elle a servi les besoins d'expressivité, comme dans les passages ci-dessous, que nous empruntons à des ouvrages de vulgarisation :

Sans nul doute, les lampes du théâtre seront éteintes et les acteurs partis longtemps avant que la chaleur et la lumière aient disparu³³⁵.

Le rideau vient de tomber pour toujours sur la tragédie de la petite planète qui, pendant une brève minute cosmique, fut la demeure de l'homme [...]³³⁶

Une telle rencontre se produit dans deux des romans de notre corpus témoin, où la métaphore se montre particulièrement filée, invitant presque à croire qu'une affinité secrète, au potentiel encore inexploré, existe entre le théâtre et le thème/mythe de la fin du monde :

Si j'ai conduit tes pas dans cette caverne, j'ai voulu lever pour toi le voile qui dérobe aux mortels le sombre avenir, et te rendre spectateur de la scène qui terminera les destins de l'univers. Dans ces miroirs magiques qui t'entourent, le dernier homme va paraître à tes yeux. Là, comme sur un théâtre où des acteurs représentent des héros qui ne sont plus, tu l'entendras converser avec les personnages les plus illustres du dernier siècle de la terre ; tu liras dans son âme les plus secrètes pensées, et tu seras le témoin et le juge de ses actions³³⁷.

For, if so, to what purpose that drama of evolution in which we seem to see the artistry of the Dramaturgist? Surely, the end of a fifth act should be obvious, satisfying to one's sense of the complete: but History so far, hoary as it has been, resembles rather a prologue than a fifth act. Can it be that the Manager, utterly dissatisfied, would sweep all off, and 'hang up' the piece forever³³⁸?

Une chose saute aux yeux chez Grainville : dès sa première manifestation littéraire laïque, le Mythe de la Fin laisse pressentir quels seraient ses médias de prédilection : l'enlèvement du voile a beau être naturellement évocateur du lever du rideau théâtral et la voix mystérieuse a beau dire que le narrateur verra « comme sur un théâtre » ; pour le lecteur moderne, les « miroirs magiques » évoquent d'une manière

³³⁴ Sa paternité est attribuée à Démocrite, qui vécut entre *circa* 460 – *circa* 370 av. J.-C. : « Le monde est un théâtre, la vie une comédie : tu entres, tu vois, tu sors. » (Démocrite, cité dans Jean-Paul Dumont, *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 873).

³³⁵ Kenneth Heuer, *La Fin du monde : enquête scientifique sur l'Apocalypse de notre temps*, *op. cit.*, p. 128.

³³⁶ Désiré Papp, *Comment finira le monde*, *op. cit.*, p. 245 (dernier paragraphe de l'ouvrage).

³³⁷ Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, *op. cit.*, tome I, p. 6-7.

³³⁸ M.P. Shiel, *The Purple Cloud*, *op.cit.*, p. 88-89.

bien prévisible le cinéma, la télévision, le jeu vidéo... tous ces médias toujours à la fine pointe de la technologie, envers lesquels Gilbert Durand se montre si méfiant³³⁹ et qui accueillent si bien la représentation de la fin. Remarquons également que, pour « lir[e] dans [l']âme [d'un personnage] ses plus secrètes pensées » – « *What would we think – what could we think – when it's the end of the world*³⁴⁰? » –, rien ne vaut la prose romanesque.

Pour clore ce parcours sur une note positive, nous renvoyons au numéro 99 (novembre 2008) de la revue *Alternatives théâtrales*. Intitulé *Expériences de l'extrême*, il contient deux dossiers complémentaires : « La place du mort sur la scène théâtrale contemporaine » (p. 3-50) et « L'apocalypse ici et maintenant » (p. 51-81). Ce dernier rassemble les contributions d'une dizaine d'auteurs dramatiques, metteurs en scène et critiques qui réfléchissent sur les voies que l'imaginaire de la fin – le terme d'« apocalypse » est ici préféré – doit emprunter pour s'adapter aux exigences de la scène. L'expérimentation continue et, plus que jamais, les gens de théâtre mènent un effort concerté pour affirmer leur prise sur cet objet qui leur en offre si peu.

³³⁹ « D'abord, ce que dénonçait déjà Bachelard préférant « l'image littéraire » à toute image iconique, même animée comme le film, dictant trop son sens au spectateur passif, parce que l'image « en conserve », [*sic*] anesthésie peu à peu la créativité individuelle de l'imagination.

« Elle paralyse donc, ensuite, tout jugement de valeur de la part du consommateur passif, la valeur étant le propre d'un choix ; le spectateur est alors orienté par des attitudes collectives de propagande : c'est le redoutable « viol des foules ». Ce nivellement est perceptible chez le spectateur de télévision qui ingurgite d'un même appétit – ou mieux d'un même inappétit ! – spectacles de « variétés », allocutions présidentielles, recettes de cuisine, actualités plus ou moins catastrophiques. » (Gilbert Durand, *L'imaginaire : Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, coll. « Optiques », 1994, p. 77-78).

³⁴⁰ Paul Halpern, *Countdown to Apocalypse : Asteroids, Tidal Waves, and the End of the World*, *op. cit.*, p. 270 (passage déjà cité plus haut).

Bibliographie

1. Corpus principal

BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Éditions du Minuit, 2009 (1^{re} éd. 1957).

IONESCO, Eugène *Les Chaises*, dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 (la 1^{re} éd. de *Les Chaises* date de 1952), p. 139-183.

2. Corpus témoin

ATWOOD, Margaret, *Oryx and Crake*, Toronto, Vintage Canada, 2009 (1^{re} éd. 2003).

FLAMMARION, Camille, *La Fin du monde*, Paris, Ernest Flammarion, 1894 (1^{re} éd. en revue 1893).

GRAINVILLE, Jean Baptiste Cousin de, *Le Dernier Homme*, Genève, Slatkine Reprints, réimpression de l'édition de Paris, 1811, 1976 (1^{ère} éd. 1805).

PEDROLO, Manuel de, *Mecanoscrito del segundo origen*, tr. du catalan par Domingo Santos, Barcelona, Argos Vergara, 1984 (1^{ère} éd. 1976).

SHIEL, Matthiew-Phipps, *The Purple Cloud*, Leyburn (North Yorkshire), Tartarus Press, 2004 (1^{re} éd. 1901).

3. Critique littéraire et études concernant directement le corpus principal

A. Ouvrages parus en volume

ADORNO, Theodor, « *Towards an Understanding of Endgame* », dans *Twentieth Century Interpretations of Endgame; A Collection of Critical Essays*, sous la dir. de Bell Gale Chevigny, tr. de l'allemand par Samuel M. Weber, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice Hall, 1969 (1^{ère} publ. 1961).

BRUNET, Étienne (avec la collaboration de Ready, Wayne), « Notice » sur *Sodome et Gomorrhe*, dans Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

COHN, Ruby, *A Beckett Canon*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

HASSAN, Ihab, *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*, New York, Random House, 1967.

HUBERT, Marie-Claude, *Le Nouveau Théâtre : 1950-1968*, Paris, Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2008.

JACQUART, Emmanuel, « Notes », dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p.

KALB, Jonathan, *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

KNOWLSON, James et Elizabeth KNOWLSON, *Beckett remembering, remembering*

Beckett: uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him, London, Bloomsbury, 2007.

LIOURE, Michel, « Notes », dans Eugène Ionesco, *Les Chaises*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1996, p. 128-138.

MCMILLAN, Dougald et Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre*, Volume 1 : From *Waiting for Godot* to *Krapp's Last Tape*, Londres, John Calder, 1988.

MORICONI, Bernardina, *Beckett e altro 'assurdo'* [Beckett et [un] autre "absurde"], Naples, Guida Editori, 1990.

PHALÈSE, Hubert de, *Beckett à la lecture : En attendant Godot, Fin de partie*, Paris, Nizet, coll. « Cap' Agreg », 1998.

SÉNART, Philippe, *Ionesco*, Paris, Éditions Universitaires, coll. « Classiques du XX^e siècle », 1964.

B. Articles de presse ou en ligne

[ANONYME], « *The Chairs* », article Wikipedia, URL : http://en.wikipedia.org/wiki/The_Chairs

ABIRACHED, Robert, « Ionesco et *Les Chaises* », in *Études*, juillet-septembre, 1956, p. 116-120.

ALTER, André, « *En attendant Godot* n'était pas une impasse ; Beckett le prouve dans sa seconde pièce », in *Le Figaro Littéraire*, 12 janvier 1957, p. 1 et 3.

GIBBS, Wilcott, [Article sur *Les Chaises* de Ionesco], dans *New Yorker*, 18 janvier 1958, p. 68.

KANTERS, Robert, « En attendant la fin... », in *L'Express*, 10 mai 1957.

KEMP, Robert, [Article sur Ionesco], in *Le Monde*, 28 février 1953.

LAMONT, Rosette, « The Metaphysical Farce : Beckett and Ionesco », in *The French Review*, vol. XXXII, n° 4, American Association of Teachers of French, Washington, février, 1959.

LEMARCHAND, Jacques, « *Les Chaises* d'Eugène Ionesco, au Studio des Champs-Élysées », in *Le Figaro littéraire*, 25 février 1956, p. 12.

LEMARCHAND, Jacques, « *Fin de partie* de Samuel Beckett au Studio des Champs-Élysées », in *Le Figaro littéraire*, 11 mai 1957, p. 14.

MARCABRU, Pierre, « Ionesco nous empêche de nous prendre au sérieux », in *Arts*, 27 février-5 mars, 1957, p. 2.

MARCABRU, Pierre, « Décomposition des êtres et du langage », in *Arts*, 8 mai 1957.

MAULNIER, Thierry, « De Beckett à Bernanos », *La Revue de Paris*, LXIV, n° 6, juin

1957, p. 139-142.

PIACENTINI, Gérard, « La vie... une partie qu'il faut toujours perdre » Samuel Beckett s'est inspiré de Sainte-Beuve pour créer *Fin de Partie* », ressource en ligne, URL : http://gerard.piacentini.free.fr/beckett_sainte-beuve.html.

SELZ, Jean, « L'Homme finissant de Samuel Beckett », in *Les Lettres nouvelles*, no 51, juillet-août 1957, p. 120-123.

TOUCHARD, Pierre-Aimé, « Fin de partie » de Samuel Beckett », in *Le Monde*, 3 mai 1957, p. 12.

TOUCHARD, Pierre-Aimé, « Un théâtre nouveau », in *Avant-Scène*, n° 156, 1957, p. 1-2.

Vannier, Jean, « Fin de partie », in *Théâtre populaire*, n° 27, novembre 1957, p. 76-83.

TYNAN, Kenneth, « *The Chairs, by Eugène Ionesco, and L'Apollon de Bellac, by Jean Giraudoux, at the Royal Court* », article publié en 1957 dans un périodique qu'il nous a été impossible d'identifier, recueilli dans Kenneth Tynan, *Curtains : selections from the drama criticism and related writings*, Londres, Longman, 1962, p. 407.

4. Théorie générale

A. Théorie du mythe et de l'imaginaire

CASTA, Isabelle, *Nouvelles mythologies de la mort*, Paris, Honoré Champion, 2007.

DURAND, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danielle Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996.

DURAND, Gilbert, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, 1979.

DURAND, Gilbert, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, coll. « Optiques », 1994.

DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1984 (1^{ère} éd. 1964).

DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités », 1996.

DURAND, Gilbert, « Les mythes du décadentisme », dans *Décadence et apocalypse : séminaires de l'année 1985-1986*, Cahier n° 1, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1986.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, 10^e éd., Paris, Dunod, 1984 (1^{ère} éd. Paris, Bordas, 1960).

DURAND, Gilbert et Sun, Chaoying, *Mythe, thèmes et variations*, Paris, Desclée de

- Brouwer, coll. « Sociologie du quotidien », 2000.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2002 (1^{ère} éd. 1963).
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974 (1^{ère} éd. 1958).
- LEVI-STRAUSS, Claude, « Réponses à quelques questions », rencontre du « Groupe philosophique » de la revue *Esprit* avec Claude Lévi-Strauss, *Esprit*, n° 11, novembre 1963, p. 628-653.
- LEVI-STRAUSS, Claude, « *The Structural Study of Myth* », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 68, n° 270, oct.-dec. 1955, Columbus, American Folklore Society, 1955, p. 428-444.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955
- VIERNE, Simone, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Éditions du Sirac, 1973.
- VIERNE, Simone, « Mythocritique et mythanalyse », consulté en ligne : <http://w3.u-grenoble3.fr/cr/textes-ligne2.htm> (1^{ère} publ. 1993, dans IRIS, n° 13, 1993, p. 43-56).

B. Théorie et histoire de l'imaginaire de la fin

- ALDISS, Brian, *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*, Garden City (N.Y.), Double Day, 1973.
- [ANONYME], « *Apocalyptic and Post-Apocalyptic Fiction* », article Wikipedia, URL : http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalyptic_and_post-apocalyptic_fiction.
- [ANONYME], « *Life After People* » article Wikipedia, URL : http://en.wikipedia.org/wiki/Life_After_People
- [ANONYME], « *List of Apocalyptic and Post-Apocalyptic Fiction* », article Wikipedia, URL : http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_apocalyptic_and_post-apocalyptic_fiction
- BENEJAM-BONTEMPS, Marie-Josette, article « Âge d'or », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la dir. de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1994.
- BLANCHART, Paul, *Le Théâtre de H.R. Lenormand : Apocalypse d'une Société*, Paris, Revue Internationale d'Art Dramatique, coll. « Masques », 1947.
- BOIA, Lucian, *La Fin du monde : une histoire sans fin*, Paris, Éditions de la Découverte, 1989.
- ELLRODT, Robert et Brugière, Bernard (études réunies par), *Âge d'or et Apocalypse*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Langue et langages », 1986.
- CHASSAY, Jean-François, *Dérives de la fin : sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008.
- CHAUVIN, Danièle, entrée « Apocalypse », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*,

sous la dir. de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1994.

[COLLECTIF], *Des fins et des temps : les limites de l'imaginaire*, sous la direction de Chassay, Jean-François, Cliche, Anne Éline et Gervais, Bernard, Montréal, UQÀM, Département d'études littéraires, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2005.

[COLLECTIF], *Expériences de l'extrême*, numéro thématique de la revue *Alternatives théâtrales*, n° 99, juin 2008, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2008.

[COLLECTIF], *Figures de la fin : approches de l'irreprésentable*, sous la direction d'Anne Éline Cliche et de Bertrand Gervais, Montréal, UQÀM, Département d'études littéraires, UQAM, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2001.

GERVAIS, Bertrand, *L'Imaginaire de la fin*, tome III de *Logiques de l'imaginaire* (2007-2009), Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2009.

GUISE, René, « Les romans de "fin du monde" : le problème de la mort collective dans la littérature de l'imaginaire au XIX^e siècle », dans *La Mort en toutes lettres*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983, p. 171-183.

HALPERN, Paul, *Countdown to Apocalypse : Asteroids, Tidal Waves, and the End of the World*, New York, Plenum Trade, 1998.

KENNEDY, William, « *Left Behind* », in *New York Times*, 8 octobre 2006, article en ligne, URL : <http://www.nytimes.com/2006/10/08/books/review/Kennedy.t.html>.

KETTERER, David, *New Worlds for Old : The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1974.

LAWRENCE, David Herbert, *Apocalypse*, Londres, Martin Secker, 1932.

LESLIE, John, *The End of the World : The Science and Ethics of Human extinction*, New York, Routledge, 1996.

MAY, John R., *Toward a New Earth: Apocalypse in American Novel*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 1972.

O'LEARY, Stephen, *Arguing the Apocalypse: A Theory of Millennial Rhetoric*, New York, Oxford University Press, 1994.

RIBON, Michel, *Esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art et la catastrophe*, Paris, Kimé, coll. « Esthétique », 1999.

SILVERBERG, Robert, « Introduction », dans Camille Flammarion, *Omega : The Last Days of the World* [titre orig. *La Fin du Monde*], Winnipeg, Bison Books, 1999. Les droits sur l'« Introduction » appartiennent à University of Nebraska Press.

VULLIAUD, Paul, *La Fin du monde*, préf. de Mircea Eliade, Paris, Payot, 1952.

C. Théorie littéraire et théâtrale

FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1957.

FRYE, Northrop, *The Educated Imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1963.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952.

HUXLEY, Aldous, *Literature and Science*, New Haven (CT), Leete's Island Books, 1963.

POLTI, Georges, *Les Trente-six situations dramatiques*, Mercure de France, coll. « Les Introuvables », 1980 (éd. conforme à celle de 1924 ; 1^{re} éd. 1895).

ROBIN, Chantal, *L'Imaginaire du "Temps retrouvé" : hermétisme et écriture chez Proust*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Circé », 1977.

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris, 2004 (1^{re} éd. 1972).

SOURIAU, Étienne, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1950.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

D. Sciences du langage

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, volume 1, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1997.

GREIMAS, Algirdas Julien, « La structure élémentaire de la signification en linguistique », dans *L'Homme*, tome 4, n° 3, 1964, p. 5-17.

MAURO, Tullio de, *Une introduction à la sémantique*, tr. de l'italien par Louis-Jean Calvet, Paris, Payot, 1969.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, éd. critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1978.

5. Textes exploitant l'imaginaire de la fin dans une perspective littéraire, religieuse ou de vulgarisation

AUDIBERTI, Jacques, « La Fin du monde », dans *La Fin du monde et autres récits*, Actes Sud, Le Paradou, France, 1983.

BOULLE, Pierre, *La Planète des singes*, Paris, R. Julliard, 1963.

BYRON, George Gordon, « Darkness », dans *The Norton Anthology of English Literature*, New York, Norton, tome D, 8^{ème} éd., 2006, p. 614-616.

CABRIDENS, Max-Henri, *La Fin du monde*, drame atomique en deux tableaux, par Max-Henri Cabridens d'après une nouvelle de Jacques Natanson, dans *L'Avant-scène*, Paris, janvier 1959, n° 194, p. 31-36.

ČAPEK, Karel, *R.U.R.*, dans Čapek, Karel, *R.U.R.*, suivi de *Le Dossier Makropoulos* et de *La Maladie blanche*, tr. du tchèque par Jean Rubeš, Michel Chasteau et Alain van Crugten, respectivement, Éditions de l'Aube, 1997 (1^{re} éd. 1920).

CHABRAN, J.B. et Guien, Antoine, *La Fin du monde* ou *Le Faux Prophète*, vaudeville en un acte, Marseille, Masvert, 1816.

COGNIARD, Théodore et Cogniard, Hyppolyte, *La Fin du monde*, revue fantastique en trois actes et neuf tableaux, Paris, Tresse, 1848.

DUMERSAN, Théophile Marion et Honoré (?), *Le Lendemain de la fin du monde* ou *La comète de 1832*, folie en trois tableaux, mêlée de couplets, Paris, R. Riga, 1831.

GHELDERODE, Michel de, *La Balade du Grand Macabre*, Paris, Gallimard, 2002, p. 79.

GIRAUDOUX, Jean, *Sodome et Gomorrhe*, dans Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

HALPERN, Paul, *Countdown to Apocalypse : Asteroids, Tidal Waves, and the End of the World*, New York, Plenum Press, 1998.

HÉSIODE, *Les travaux et les jours*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

HEUER, Kenneth, *La Fin du monde : enquête scientifique sur l'Apocalypse de notre temps*, trad. de l'anglais par Jacques Legray, Paris, Plon, 1958.

HOUELLEBECQ, Michel, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.

IMPEY, Chris, *How It Ends*, New York, W.W Norton & Company, 2010.

IONESCO, Eugène, *Jacques ou la Soumission*, dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 (la 1^{re} éd. de *Les Chaises* date de 1952), p. 85-113.

IONESCO, Eugène, « Printemps 1939 », dans Eugène Ionesco, *La Photo du colonel*, Paris, Gallimard, 1962.

IONESCO, Eugène, *Tueur sans gages*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 (1^{re} éd. 1958).

JOUHAUD, Auguste, *L'An 40* ou *La Fin du monde*, folie-vaudeville en un acte, Paris, Tresse, 1839.

- LAFORTELE, A.M., Brazier, Nicolas et Merle, M., *La Fin du monde* ou *Les Taches dans le soleil*, vaudeville en un acte, Paris, Huet-Masson, 1816.
- LORDE, André de et Morel, Eugène, *Terre d'épouvante*, dans *Trois pièces d'épouvante*, New York, Henry Holt and Company, 1934.
- MARION, Isaac, *Warm Bodies*, New York, Emily Bestler Books, 2011.
- MATHESON, Richard, *I Am Legend*, Garden City (N.Y.), Nelson Doubleday, 1954.
- MCCARTHY, Cormac, *The Road*, New York, Vintage International, 2006.
- MUMFORD, Lewis, *The City in History*, New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1961.
- MUREÇAY, Thomas, *La Fin du Monde*, Paris, Éditions Eugène Figuière, 1934.
- PALAHNIUK, Chuck, *Fight Club*, New York, W.W. Norton & Co, 2005 (1^{re} éd. 1996).
- PAPP, Désirée, *Comment finira le monde*, Paris, Hachette, coll. « Le roman de la science », 1949.
- PATHMOS, Jean de (saint), *L'Apocalypse*, dans *Nouveau Testament*, TOB, Paris, Les Éditions du Cerf, 1972.
- PRIGENT, Gabriel, *Essai sur la fin du monde*, Landernau, Desmoulin Fils, 1868.
- ROSNY AÎNÉ, J.H., *La Mort de la Terre*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Présence du futur/25 », 1999 (1^{re} éd. 1912).
- ROUSSEAU, Pierre, *Histoire de l'avenir*, Paris, Hachette, 1959.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, dans *Les mots et autres écrits biographiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010 (1^{re} éd. de *Les Mots* date de 1964).
- SHAKESPEARE, William, *King Lear*, texte établi et annoté par Horace Howard Furness, New York, Dover Publications, 1963.
- SHAKESPEARE, William, *The Tempest*, texte établi et annoté par David Lindley, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- SHELLEY, Mary, *The Last Man*, Oxford, Oxford University Press, coll. « World's Classics », 1994.
- SHELLEY, Mary, *Le Dernier Homme*, trad. Paul Couturiau, Paris, Éditions du Rocher, 1988 (1^{re} édition anglaise 1826).
- SHUTE, Nevil, *On the Beach*, New York, W. Morrow, 1957.
- SIMAK, Clifford, D., *City*, New York, Ace Books, 1952.
- SPITZ, Jacques, *La Guerre des mouches*, Paris, Gallimard, 1938.
- TARDE, Gabriel, *Fragment d'histoire future*, Paris, Séguier, 1998.
- TEASDALE, Sara, « There Will Come Soft Rains », consulté sur Wikipedia, URL :

http://en.wikipedia.org/wiki/There_Will_Come_Soft_Rains

VERNE, Jules, *L'Éternel Adam*, dans Verne, Jules, *La Journée d'un journaliste américain*, suivi de *L'Éternel Adam*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 1980.

VERNE, Jules, *L'Île mystérieuse*, dans Verne, Jules, *Voyages extraordinaires : L'Île mystérieuse*, suivi de *Le Sphinx des glaces*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

VOLODINE, Antoine, *Des anges mineurs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1999.

WELLS, Herbert George, *The Time Machine*, Toronto, Heinemann, 1962 (1^{re} éd. 1895).

WELLS, Herbert George, « The Empire of the Ants », dans Wells, Herbert George, *The Empire of the Ants and Other Stories*, New York, Scholastic Book Services, 1977 (1^{re} éd. de *The Empire of the Ants*, 1905).

6. Autres sources

A. Imprimés

[ANONYME], « Great Auk », article Wikipedia, URL : http://en.wikipedia.org/wiki/Great_Auk

ARISTOTE, *Politique*, trad. Jean Aubonnet, Paris, Gallimard, coll. « tel », 2007.

ATWOOD, Margaret, *Le Dernier Homme*, trad. par Michèle Albaret-Maatsch, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons », 2005.

BAUDELAIRE, Charles, « Quelques caricaturistes français », dans *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2009.

CHERRY, J. H. *et al.*, « Effects of Gamma Radiation on Corn Seed », *Plant Physiology*, vol. 36, Chicago, publication de University of Illinois, 1961, p. 566-572.

[COLLECTIF], *Nouveau dictionnaire encyclopédique universel illustré*, volume 5, Paris, Librairie illustrée, 1885.

CROFFORD, Emily, *The Great Auk*, New York, Crestwood House, coll. « Gone Forever », 1989.

DARWIN, Charles, *Evolutionary Writings*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

DAWKINS, Richard, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 2006 (1^{re} éd. 1976).

DUMONT, Jean-Paul, *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

FLAMMARION, Camille, *Les Éruptions volcaniques et les tremblements de terre : Krakatoa, la Martinique, Espagne et Italie*, Paris, Ernest Flammarion, 1902.

FREUD, Sigmund « Considérations actuelles sur la guerre et la mort », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, trad. S. Jankélévitch, 1966.

FREUD, Sigmund, *Le Président Schreber : un cas de paranoïa*, tr. de l'allemand par Olivier Mannoni, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011.

GUITRY, Sacha, *La Fin du Monde*, Paris, Raoul Solar, 1954.

PEDROLO, Manuel de, *Mecanoscrito del segundo origen*, tr. du catalan par Domingo Santos, Barcelona, La Galera, coll. « Polizones », 1996³⁴¹.

ROBERT, Paul [et collectif], *Le Petit Robert*, remanié et amplifié sous la dir. de Josette Rey-Debove et Alain Rey, édition digitale, 2011.

SERAPHINE du Cœur de Jésus (clarisse Édith Duchâteau-Roger), *Une histoire vécue des cataclysmes de la Martinique, 1891-1902, par une pauvre clarisse du monastère de Ste-Claire de Mons*, Lille, Desclée de Brouwer et C^{ie}, 1907.

VERHAEREN, Émile, « L'âme de la ville », dans Verhaeren, Émile, *Les Villes tentaculaires*, précédées des *Campagnes hallucinées*, Paris, Mercure de France, 1949 (1^{re} éd. 1895).

VERHAEREN, Émile, « L'âme de la ville », dans Verhaeren, Émile, *Les Villes tentaculaires*, Paris, Gallimard, coll. « Gallimard éducation », 2006.

B. À support audio-visuel

Artificial Intelligence, réalisé par Steven Spielberg, scénario de Steven Spielberg et Ian Watson, Dream Works, 2001.

Life After People : the Complete Season 1, prod. History Channel, distribué sous forme de DVD par A+E Networks, 2008.

³⁴¹ De cette édition nous ne citons que la notice biographique.