

emilie patrie

Université de Cergy-Pontoise (Paris XV, France)

Université Laval (Québec, Canada)

D'une mise en récit
d'un monde apocalyptique
à la dramaturgie
de la fin

L'ennemi est en soi, toute vision apocalyptique est le produit de notre imagination, une forte intériorisation peut mener à des dérives sociales, politiques incitant l'humanité à commettre des actes inhumains. C'est par cette vision d'apocalypse intériorisée que le nazisme a pris tout son sens, ce système de croyances apparaissant comme « désangoissant » a suscité toute une ferveur perdue suite à l'échec de la Première Guerre mondiale et l'importante crise économique de 1929. Le terreau de l'antisémitisme et le volkischisme¹ attrayant pour les intellectuels a fait son chemin dans les esprits et engendré de véritables bourreaux avides de pouvoir et de violence. La Seconde Guerre mondiale a donc été le témoin de véritables massacres, s'inscrivant dans la

¹ Néologisme de Christian Ingrao, mouvement du völkisch, courant conservateur intellectuel et politique allemand de la fin du XIX^e, début XX^e s. Cf. C. Ingrao, « Cultures et barbaries : les intellectuels de la SS de la Première à la Seconde guerre mondiale », [dans :] *Histoire de la Shoah et Prévention des crimes contre l'Humanité*, Mémorial de la Shoah, Atelier Européen organisé par le Conseil de l'Europe, 11-14 février 2013, texte non publié.

continuité² de la Grande Guerre connue pour sa « boucherie » unique sur les deux fronts. Ces deux périodes marquantes du siècle de la modernité ont eu une force de « subverticité »³ inégalable, et ont profondément traumatisé l'homme. Dans ce contexte de guerre, le psychisme est totalement déséquilibré, habitué à une mort naturelle, l'homme a été confronté à une réalité inconnue et violente. La littérature, entité canonique, véritable système de valeurs, miroir sociétal, à la fois diffuseur, espace artistique et refuge mémoriel, a tenté de transfigurer ce trauma, ce mal-être collectif social. Si la peur, la violence et la mort non naturelle sont *leitmotiv* dans ces périodes de chaos social, ils peuvent à ce moment précis devenir un élément déclencheur de la création voire un moteur. En effet, pendant la période des tranchées, les correspondances et journaux des Poilus émergeaient profusément. Les facteurs anxiogènes et la mort nourrissaient thématiquement les écrits. Au retour des camps, les vivants vont tenter de parler au nom des morts et raconter l'effroyable expérience concentrationnaire qu'ils ont vécue ensemble. L'impératif est alors « de donner au chaos, à la destruction généralisée et progressive, un cadre et dans ce cadre un ordonnancement, de ne pas répondre, donc, à l'appel mimétique pour témoigner de l'expérience ou du système concentrationnaire ou génocidaire »⁴ afin que le témoignage ne soit pas un échec. Pour ce faire, dans un souci donc de transmission réussie et de préservation de la mémoire, mais aussi dans un désir de ressemblance (distanciée) et de vraisemblance, le témoin-écrivain a représenté le référentiel réel en passant par le prisme de la littérature, c'est-à-dire en usant de procédés d'écriture pour l'exprimer.

La littérature met donc en scène la mort, mais n'est-ce pas aussi à sa propre mort qu'elle veut échapper ? Ou n'est-elle pas un moyen consolant de mieux l'appréhender ? La littérature

² Pour les Allemands, il s'agissait d'une « guerre continuée » selon C. Ingrao. Cf. *ibidem*.

³ Christian Ingrao l'emploie dans le sens de bouleversement rétroactif et prospectif. Cf. *ibidem*.

⁴ P. Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007, p. 36.

est en constante lutte avec elle-même, et elle (ou l'écrivain) doit redoubler d'efforts quand il s'agit de mettre en scène le monde apocalyptique propre aux deux guerres mondiales comme l'explique Philippe Mesnard : « si écrire engage déjà le sujet à faire se rencontrer le langage et le monde, témoigner des camps ou du génocide redouble cette expérience en y ajoutant la pression d'une violence où l'humanité même a été exposée à la destruction. Avec l'écriture testimoniale, c'est d'une véritable lutte intérieure qu'il s'agit »⁵. Ainsi, comment cette dramaturgie de la fin est-elle mise en scène ? Que révèle-t-elle sur l'historicité de la littérature ? Pourquoi cette inclination pour la mort et cette obsession des maux ? Pour Bertrand Gervais, « la fin sert d'argument, d'argument d'autorité ». On l'annonce pendant une situation de crise, elle suppose une transition : « la fin n'est jamais complète : l'achèvement d'un monde est l'amorce d'un autre »⁶. Cette transition se trouve thématiquement en littérature comme l'exemple de l'œuvre phare *À la recherche du temps perdu* de Proust publiée en 1913, où il propose un contexte historique marqué par la cohabitation de deux périodes : la belle époque et le cataclysme de la Première Guerre mondiale. On se trouve donc au diapason de deux mondes, un monde disparu où naît un nouveau monde. Transition que l'on perçoit également dans l'historicité même de la littérature, en effet, cette entité canonique s'est construite à partir de ruptures. L'idée même de modernité traduit d'ailleurs une opposition à la tradition menant ainsi à une rupture, à une fin. Il s'agit en fait d'une mort suivie de la renaissance⁷ de quelque chose, une fin qui se renouvelle pour une instance nouvelle. Les étapes littéraires (modernisme, post-modernisme) permettent d'articuler la

⁵ *Ibidem*, p. 385.

⁶ B. Gervais, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », [dans :] *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, <http://id.erudit.org/iderudit/501234ar>, p. 55.

⁷ La période de la Renaissance, comme son nom l'indique, était déjà synonyme de renouveau, elle a pourtant été supplantée par l'humanisme où le potentiel illimité du savoir était promu.

recherche en littérature à la société. Le schéma évolutif par nature a, par exemple, été bouleversé lorsque l'attentat du 11 septembre 2001 a eu lieu, la post-modernité a alors été remise en question, retardée. Ainsi, l'étape du XXI^e siècle, caractérisée par l'homogénéisation planétaire avec les nouvelles technologies (où les pratiques du numérique se généralisent), peut être bousculée si on y réinjecte de l'Histoire.

Le XX^e siècle a fait l'objet d'un bouleversement à la fois historique, social et culturel. La Première Guerre mondiale est annoncée comme les prémices d'une profonde mutation (qui aura lieu suite à la Seconde Guerre mondiale) mais elle n'est pas à l'origine d'une véritable rupture dans l'évolution littéraire⁸, explique Dominique Viart dans son ouvrage *Le roman français au XX^e siècle*: « La Première Guerre mondiale, quels que soient les profonds traumatismes qu'elle laisse dans les corps et les consciences, n'est pas véritablement une rupture dans l'évolution littéraire. [...] Néanmoins, elle donne lieu à des romans dont le souci principal est de témoigner de l'horreur des combats et de la fraternité des tranchées »⁹. Le thème de la mort notamment a largement été exploité dans les journaux des tranchées, dans les témoignages des Poilus ou romans sur le sujet¹⁰. Dans son étude sur *Les fables du deuil* relatives à la Grande Guerre, Carine Trevisan s'intéresse à la mort et l'écriture. Selon elle, son chagrin personnel dû au deuil impossible qui se mue en chagrin collectif et historique dure dans le temps et l'espace. Cette persistance s'explique en partie par les nombreux récits qui ont nourri le champ mémoriel. Ces récits de la perte dont le corps est *leitmotiv* sont un dernier hommage, « une symbolisation de la mort » et fonctionnent comme un « prolongement de la sépulture », explique-t-elle, « simultanément, pour l'endeuillé, elle permet d'effectuer

⁸ D. Viart, *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1999, p. 27.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Nous pensons au recueil *Lettres des poilus* de J.-P. Guéno et à l'ouvrage *Feu* de H. Barbusse par exemple.

le passage des objets perdus à un espace créé »¹¹. L'espace littéraire relève de cet espace créé devenant ainsi refuge mémoriel, le seuil entre le monde des vivants et celui des morts. L'écriture ritualiserait la mort, poursuit Carine Trevisan : « L'écriture se veut souvent équivalente d'un rite de mise au tombeau¹², permettant de trancher les liens avec les morts. Dans le suaire des mots, le mort est sauvé de l'anonymat et de la chute dans l'indifférencié. Le livre l'accueille en personne, avec son nom, sa chair meurtrie, sa singularité »¹³. N'était-ce pas l'enjeu fondamental de (ré)individualiser pour les témoins-romanciers comme Henri Barbusse, ou l'Allemand Erich Maria Remarque avec *À l'ouest rien de nouveau*¹⁴, et cætera ? Carine Trevisan explique que cette obsession de la mort dans le langage est liée à sa propre tension originelle (ou « lutte intérieure » selon Mesnard) voire à une pulsion de mort : « si la mort et l'absence ont un tel pouvoir de captation sur le langage, c'est qu'elles le confrontent à son épreuve fondatrice : celle du mot comme deuil de la chose. Mais c'est aussi dans ce deuil, qu'il accomplit sans jamais l'achever, qu'il trouve sa ressource infinie »¹⁵.

C'est la Seconde Guerre mondiale qui est particulièrement représentative d'une mutation littéraire, explique Dominique Viart:

Une dizaine d'année après la Libération, le monde intellectuel est l'objet de profondes mutations. La survie des modèles éthiques et esthétiques des années 30 touche à sa fin. Une ère culturelle nouvelle s'alimente aux sciences humaines dont la percée marginale, depuis le début du siècle prend soudain une force remarquable. [...] Aussi ne sont-ce pas seulement les limites du roman que l'on explore ici,

¹¹ C. Trevisan, *Les fables du deuil*, Paris, PUF, p. 177.

¹² Qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'appellation du tombeau poétique, genre littéraire où les poètes rendent hommage à leurs pairs. On pense au poème « Le tombeau de Charles Baudelaire » de Stéphane Mallarmé par exemple.

¹³ C. Trevisan, *Les fables du deuil*, op. cit., p. 199.

¹⁴ E. M. Remarque, *À l'ouest rien de nouveau*, Paris, Stock, coll. Le livre de poche, 1973.

¹⁵ C. Trevisan, *Les fables du deuil*, op. cit., p. 202.

mais en même temps et d'un même élan, celles de la morale et de la pensée, celles de la parole et de l'identité, celles de la conscience et de l'inconscient. [...] Ainsi, la réflexion touche-t-elle à la fois la forme romanesque et son contenu : quelle forme romanesque peut-elle tenir compte des bouleversements du siècle ?¹⁶

La période est sombre et entraîne le roman dans son sillage. Ce dernier s'effondre, inquiet des périls qui menacent l'Europe. La « désespérance romanesque »¹⁷, conséquence d'un monde égaré sans véritable identité, est caractéristique de cette période de l'après-guerre, période nourrie essentiellement de témoignages, et de romans existentialistes, engagés ou de l'absurde. En effet, on assiste entre autres à la naissance d'une littérature de la catastrophe, en parallèle au roman de l'absurde dont Camus est l'un des initiateurs. Les principaux pionniers de cette littérature émergente appelée littérature de la Shoah sont Jorge Semprun, David Rousset, Primo Levi, Charlotte Delbo, Elie Wiesel par exemple. Ils se trouvent confrontés à l'indicible¹⁸ et donc à la question du « Comment dire ? », comment représenter l'horreur des camps ?¹⁹ Comment représenter un enfer dantesque, un monde apocalyptique où le mal est à son apogée ?

Selon Luba Jurgenson, dans son ouvrage *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, l'indicible est une notion fondamentale et est partie intégrante de la mise en récit :

L'indicible du réel concentrationnaire [...] est au contraire une notion très concrète, qui repose soit sur une absence d'images, sur le fait que tout discours sur certains aspects des camps est forcément une

¹⁶ D. Viart, *Le roman français au XX^e siècle*, op. cit, p. 84.

¹⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹⁸ Au retour des camps, les rescapés se trouvent confrontés à l'indicible, Jorge Semprun et Elie Wiesel expliquent alors que se taire est interdit [mais] parler est impossible ; J. Semprun, E. Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2009, p. 17. Ainsi « les muets parlent aux sourds » déclarait un témoin anonyme, rescapé des camps de la mort, B. Cyrulnik, « Les muets parlent aux sourds », [dans :], *Le Nouvel observateur, La mémoire de la Shoah*, n° hors série, décembre 2003 – janvier 2004, p. 52-55.

¹⁹ « Jamais je n'oublierai ces flammes qui consumèrent pour toujours ma foi », E. Wiesel, *La nuit*, Paris, Minuit, 2007, p. 78-79.

« reconstitution », une « maquette », soit, et c'est le sujet de ce travail, sur l'étrangeté absolue d'une expérience à la fois individuelle et collective, qui plonge à la racine du « je » et découvre dans ce lieu même, la fusion dans le « nous », et cela précisément au moment où le « je » et le « nous » sont saisis par la mort.²⁰

L'indicible devient un moteur de création pour saisir la mort, le souvenir singulier devient un souvenir partagé, une transition s'opère : de la mémoire personnelle à la mémoire partagée ou collective. En somme, le récit de la catastrophe ou « le discours de la fin » nous pousse à nous interroger sur les limites de la littérature, comme Jurgenson l'explique dans l'article « L'indicible : outil d'analyse ou objet esthétique ? » :

Le discours de la fin qui en est une entité structurelle. Présent dans l'art et la littérature depuis le symbolisme, [...] trouve à s'ancrer, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, dans une interrogation sur les limites de la représentation qui caractérise les littératures de l'extrême. À leur tour, les témoignages sur les camps, en se focalisant sur le vide et la négativité, ont pu apporter de nouveaux outils à l'œuvre d'art et instaurer de nouvelles négociations avec le référent.²¹

Ainsi, l'indicible devient un outil de création voire un objet, poursuit-elle : « À partir du symbolisme, le mot n'est plus outil, il est objet. L'aspect "communication" de la langue est mis en doute, le texte devient autosuffisant. Porter l'attention sur le mot en tant qu'entité ontologique revient à postuler, en dernière instance, l'impuissance du langage à dire autre chose que lui-même. L'homme parlant est désormais un homme parlé, non plus sujet de l'énonciation, mais sujet énoncé »²². Comme « l'homme-signe » de Peirce, le langage est dans cette lutte intérieure où l'incommunicabilité est régente.

Cette incommunicabilité s'illustre dans un autre domaine littéraire : le théâtre de l'absurde, le langage y devient un

²⁰ L. Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 367.

²¹ *Idem*, « L'indicible : outil d'analyse ou objet esthétique ? », [dans :] *Protée*, vol. 37, n° 2, 2009, <http://id.erudit.org/iderudit/038451ar>, p. 10.

²² *Ibidem*.

personnage à part entière qui se désintègre, à l'image du monde apocalyptique auquel il se réfère. On pense alors aux *logodrames* (ou drame du *logos*, du langage) s'inscrivant dans la lignée du surréalisme, tels que *Fin de partie* de Samuel Beckett et *La cantatrice chauve* de Ionesco. Au XX^e siècle, le théâtre de l'absurde est un *néo* théâtre à forte portée existentialiste qui naît également après la Seconde Guerre mondiale, en réaction aux atrocités des exterminations. Les auteurs dramatiques vont exprimer et représenter leur incompréhension du comportement humain, les limites du langage, miroir de la dégradation humaine. Michel Pruner, dans son ouvrage *Les théâtres de l'absurde* rappelle l'étymologie : « *Absurde* est d'ordre musical : en latin, *absurdus* (inaudible, sourd) signifie "ce qui n'est pas dans le ton, ce qui est dissonant, discordant" »²³ que l'on associe précisément à la fonction même du *logodrame* (la parole y est action et non pas instrument de l'action). Avec *La cantatrice chauve*, publiée en 1952, le dessein de Ionesco est de créer une anti-pièce²⁴. Dans cette pièce-paysage²⁵, il joue sur le langage et l'illogisme, on y observe donc une déconstruction langagière qui atteint son point culminant à la fin de la pièce avec des phrases sans sens, l'absence de bouclage des répliques, puis des lancées de lettres : « M. Smith A, c, i, o, u [...] »²⁶. La pièce devient vide. Nous n'avons pas de dénouement, mais la simple allusion à un recommencement : « La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement »²⁷, aspect cyclique, d'ailleurs très

²³ M. Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 1.

²⁴ « Martin Esslin montre les convergences qui rapprochent des œuvres dissemblables désignées tour à tour par les critiques de l'époque comme *théâtre d'avant-garde*, *nouveau théâtre*, *anti-théâtre*, voire *métathéâtre* ». M. Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, *op. cit.*, p. 5.

²⁵ On a la juxtaposition d'éléments comme dans un paysage. Les différentes parties se suivent de façon discontinue et contingente. La pièce-paysage s'oppose à la pièce-machine (qu'elle tente cependant d'imiter) qui consiste à mettre en scène des événements qui s'enchaînent les uns à la suite des autres selon des lois de causalité.

²⁶ E. Ionesco, *La cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 2001, p. 79.

²⁷ *Ibidem*, p. 81.

représentatif dans *La cerisaie* de Tchekhov mettant en scène la fin d'un monde, où l'on suppose un renouveau à la prochaine saison : « Lopakhine – Nous nous reverrons au printemps »²⁸. Pourtant, « La fin est dans le commencement et cependant on continue »²⁹ décrit Hamm dans *Fin de partie*.

La question de la fin ne concerne pas seulement la façon dont la pièce est mise en scène mais aussi l'action. En effet, dans une mouvance pessimiste voire nihiliste, ce théâtre métaphysique s'interroge sur ce qu'il y a de primordial dans la vie, l'existence humaine est absurde, et s'achève nécessairement par la mort, *leitmotiv* que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans ce genre, comme l'exemple de *Fin de partie* de Becket : « Hors d'ici c'est la mort »³⁰. Les personnages sont dans une sorte de salle d'attente, à l'extérieur il n'y a rien, le monde est vide : « Voyons voir... (Il regarde, en promenant la lunette.) Zéro... »³¹ et sur la scène : « Hamm. – [...] C'est cassé, nous sommes cassés. (Un temps.) Il n'y aura plus de voix »³², les choses restantes se dégradent, se désagrègent (langage, décor, personnages infirmes, etc.). Michel Pruner explique que la trame narrative est vouée à l'échec du fait qu'elle tombe nécessairement dans une impasse : « Plus Beckett avance dans l'écriture romanesque, plus il semble tendre vers une impasse : au fil des œuvres, décors, action, fiction disparaissent. Les personnages perdent le corps pour ne plus être que murmure, souffle à peine articulé. La parole ne sert même plus à décrire l'échec, elle se désintègre, devient incompréhensible, tend vers le silence définitif »³³. La fin est proche.

L'art moderne³⁴ naît donc de l'intention de l'auteur de

²⁸ A. Tchekhov, *La cerisaie*, Paris, L'Arche Éditeur, 1960, p. 97.

²⁹ S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1978, p. 89.

³⁰ *Ibidem*, p. 21.

³¹ *Ibidem*, p. 43-44.

³² *Ibidem*, p. 68.

³³ M. Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, op. cit., p. 37.

³⁴ À partir de la première strate traditionnelle, on va (ré)inventer, (re)créer, (re)faire une strate novatrice, Baudelaire définit d'ailleurs la modernité en art comme deux moitiés : « La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent. La moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable », C. Baudelaire, « La Modernité », [dans :] *Idem, Le Peintre de la vie moderne*,

s'imposer, s'interposer soit la volonté de finir quelque chose, l'épuiser, rompre avec le déjà-là³⁵. Par sa dimension apocalyptique s'axant sur les anxiétés des temps modernes et le pessimisme émanant de la société, et aussi paradoxal que ça puisse l'être, le théâtre de l'absurde suscite le rire car il tourne en dérision notre réalité. Cependant, il remet également en question son propre lieu d'émission : le théâtre, comme le précise Sartre : « Ce qu'ils [les écrivains] représentent en vérité, c'est, soit par des conflits intérieurs, soit par des oppositions réciproques, l'incandescence des contradictions qui sont au fond de l'art théâtral »³⁶. Il a, de ce fait, une forte visée métatextuelle et cathartique nourrissant véritablement la littérature moderniste. Ces tragédies modernes, plus précisément ici ces dramaturgies de la fin, où les personnages ne peuvent contrer leur *fatum*, interrogent l'homme, mettent en péril les corps dans leurs représentations, traces tangibles de notre réalité et d'une expérience passée, présente ou future. Primauté du corps que l'on retrouve également dans les écrits de la catastrophe, aussi bien dans des témoignages de la Première Guerre mondiale³⁷ que de la Seconde Guerre mondiale³⁸. Pour Luba Jurgenson, dans son ouvrage *L'expérience*

Œuvres complètes, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 884.

³⁵ « Le discours social est une rumeur globale non cohérente aux incohérences soudées, reliées, la voix du ON, le doxique qui circule, le déjà là, le déjà dit, ce qui fonctionne à l'évidence sous forme de pré-supposés, de pré-construits, de cristallisés, de figés [...] le bruit du monde qui va devenir matière textuelle » . R. Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », [dans :] *Discours social/Social Discourse*, Montréal, CIADEST, vol. V, n° 1-2, 1993, p. 14-16.

³⁶ J.-P. Sartre, « *Mythe et réalité du théâtre* », *un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992, p. 167.

³⁷ Par exemple, Emile Sautour témoigne : « Je ne suis qu'un squelette où la figure disparaît sous une couche de poussière mêlée à la barbe déjà longue [...] » et Jacques Ambrosini explique qu'« à leurs côtés Les camarades tombent. Presque tous blessés. Ce sont alors des cris de douleur [...]. Les cervelles sautent en l'air et viennent jusqu'à ma figure [...] », [dans :] J.-P. Guéno, *Paroles de Poilus*, Paris, Éditions 84, 2003, p. 48-50, 180, 183.

³⁸ Par exemple, Charlotte Delbo ne cesse de décrire les corps : « Tout son corps était tendu [...] tendu ce qui restait de muscle à ses os. [...] Son corps devenait d'un coup flasque, misérable [...]. Elles étaient si maigres que malgré les chiffons elles faisaient penser aux rames à haricots qu'on accroche aux

concentrationnaire est-elle indicible ?, le corps est aussi métaphoriquement l'écriture elle-même : « le corps n'est pas seulement ce par quoi est affirmée l'authenticité de l'écriture, il est l'écriture elle-même, le lieu de l'écriture »³⁹. Selon elle, « Le corps- ou sa dépouille- renferme en lui l'évocation métonymique de l'œuvre [...] »⁴⁰. Ce corps romanesque peut mourir, et se renouveler ensuite, explique Bertrand Gervais dans son article « La mort du roman » :

Le roman est un corps qui vit, qui se transforme [...] qu'on peut déclarer mort. Car il y a là plus qu'une autopsie, dans cette charge, il y a un performatif, un acte de langage dont le but n'est pas de décrire un état de fait mais de le faire advenir. Ce que font [...] [les écrivains contemporains] c'est d'exploiter les limites de la forme romanesque, d'attaquer de front des conventions littéraires, des modes de représentation, une tradition. Ils ne tuent pas le roman, ils en renouvellent la pratique.⁴¹

Ainsi, « le roman est mort, vive le roman ! »

En littérature, nous dénotons donc une dynamique du dedans (procédés d'écriture, thèmes) et du dehors (historicité même), une mise en récit de la mort et de sa mort. La littérature est *mimèsis* de notre réalité obsédée et obsédante, l'inclination pour la mort y est toujours interrogée car finalement : « Contrairement à ce qu'on a pu parfois penser dans les années cinquante, ce qui est mort ce n'est pas la littérature mais [n'est-ce pas] plutôt le "dernier des écrivains heureux" »⁴² ?

épouvantails pour figurer des jambes qui pendent. » C. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970, p. 40-41.

³⁹ L. Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, op. cit., p. 42.

⁴⁰ La série 0 : le manuscrit, l'authenticité ; la série 1 : les textes de l'immédiateté, imagés ; la série 2, des réflexions sur un objet d'étude. Cf. *Ibidem*.

⁴¹ B. Gervais, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, <http://id.erudit.org/iderudit/501234ar?>, p. 57-58.

⁴² A. Rykner, « Les spasmes du subjectile », [dans :] M.-T. Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 343.

An apocalyptic narrative and a dramatic art of the end | abstract

We notice an impact, an influence of the French History on the literature. For example, we find the theme of the death in novels due to the modern wars: the World War I and the World War II. Indeed, the narrative's creation respects the transformation of the society. We can ask the question whether the literature doesn't want to put into the narrative's form its own death. To illustrate our argumentation, we chose testimonies of Holocaust and absurd theater plays. This corpus is representative of the depression and the pessimism of France after the war. In reality, an apocalyptic narrative, a dramatic art of the end, is the mirror of a society, and a constantly evolving literature, which was born, dies and will be reborn.

Keywords | litterature, Apocalypse, end, Holocaust, absurd

Emilie Patrie, doctorante contractuelle et enseignante (UCP), elle effectue sa thèse intitulée « La Mémoire héritée : Modes de représentation de la Shoah dans la fiction contemporaine francophone (France Québec) » en cotutelle avec l'Université de Cergy-Pontoise en France et l'Université Laval à Québec au Canada. Elle a publié ses premiers articles scientifiques, notamment « S comme Surréalisme » dans l'ouvrage collectif *Césaire en toutes lettres* sous la direction de Marie Frémin et « La bande dessinée, une adaptation artistique pour enseigner l'Histoire de la Shoah aux jeunes générations » pour la revue *Lire au lycée professionnel*.