Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1999)

Heft: 30: Poetik & Rhetorik

Artikel: De la mort de Dieu à la catastrophe nucléaire : adaptations et transformations de l'Apocalypse de Saint Jean dans des textes littéraires du XVIIIe au XXe siècle

Autor: Bosse, Anke

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006561

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Anke Bosse

De la mort de Dieu à la catastrophe nucléaire: adaptations et transformations de l'*Apocalypse de Saint Jean* dans des textes littéraires du XVIIIe au XXe siècle

Peu de textes bibliques ont exercé autant de fascination que les apocalypses de l'Ancien et du Nouveau Testaments. L'*Apocalypse de Saint Jean*, qui en est la plus célèbre et qui a eu le plus d'influence, a donné son nom à un genre littéraire[1]. Toutefois, malgré son audience ininterrompue, l'*Apocalypse de Saint Jean* n'a pu imposer de façon durable la signification originale de son titre: contrairement à l'utilisation actuelle et excessive du mot "apocalypse", par les médias notamment, ce mot ne signifie ni "fin du monde" ni "catastrophe ultime", mais, selon l'autodéfinition sur laquelle s'ouvre précisément l'*Apocalypse de Saint Jean*, "révélation"[2]. Annonçant ainsi son mode d'élocution, ce livre se présente comme une révélation de Dieu dont Jean n'est que le médiateur.

Le texte, écrit vers 90 après J.-C., est une réaction à la crise que connut le jeune christianisme, menacé de voir le culte chrétien supprimé

---

1 "Apocalypse" est un terme technique par lequel on désigne un genre littéraire réunissant des textes qui ressemblent à l'*Apocalypse de Saint Jean* et qui ont été élaborés entre le IIe siècle avant J.-C. et le IIe siècle après J.-C. C'est dans ce sens que le présent article utilise le terme "apocalypse". – Voir: *Nouveau Testament. Traduction œcuménique de la Bible. Edition intégrale*, Paris (Société biblique française), 1972, p. 773. – *La Bible. Nouveau Testament.* Introduction par Jean Grosjean, Textes traduits, présentés et annotés par Jean Grosjean et Michel Léturmy avec la collaboration de Paul Gros, Paris, 1971 (= Bibliothèque de la Pléiade 226), p. 863. – Klaus Koch, Michael Schmidt (éd.), *Apokalyptik*, Darmstadt, 1982 (= Wege der Forschung 365), pp. 1-21.

2 Le mot grec Ἀποκάλυψις (*apocalypsis*) a été non seulement traduit par "Révélation", mais aussi par "Dévoilement" (*La Bible*, *op. cit.*, p. 863).

par Domitien, empereur romain. Adressée directement aux jeunes Eglises, le texte menace les lecteurs désobéissants d'être condamnés à l'enfer et exclus de la Rédemption finale. L'*Apocalypse de Saint Jean* est donc une menace "textuelle" qui s'oppose à une menace réelle.

Mais ceci n'explique pas pourquoi, parmi toutes les apocalypses bibliques, c'est surtout l'*Apocalypse de Saint Jean* qui, à travers les différentes cultures et à travers les siècles jusqu'à nos jours, a inspiré toutes sortes d'artistes: peintres, compositeurs, écrivains. Même si, dans le cadre du présent article, on ne vise que la littérature, on se trouve confronté à une multitude de textes dont l'*Apocalypse de Saint Jean* a servi de modèle.

La fascination pour ce modèle, on peut la saisir en regardant les caractéristiques communes de ces textes littéraires. Ces caractéristiques peuvent être différenciées en aspects de transformation et en aspects d'adaptation: différenciation purement heuristique puisque ces aspects s'entremêlent toujours.

Il y a, premièrement, les transformations dues au génie inventeur de chaque auteur – transformations tout évidentes, puisqu'aucun texte littéraire ne consiste en une simple imitation littérale de l'*Apocalypse de Saint Jean.* Mais de telles transformations sont trop spécifiques et individuelles pour être catégorisées. Par contre, il y en a d'autres qu'on peut classer.

C'est le cas du deuxième type: les transformations-actualisations du modèle de l'*Apocalypse de Saint Jean.* Chaque texte littéraire, lié à son contexte historique spécifique, s'est servi de l'*Apocalypse de Saint Jean* comme d'un instrument pour évoquer et (parfois) surmonter des crises existentielles contemporaines – comme c'était déjà le cas pour le modèle. Deux exemples flagrants d'actualisation figurent dans le titre du présent article: la "mort de Dieu" ou l'agnosticisme, sujet des textes des XVIIIe et XIXe siècles, et la "catastrophe nucléaire", sujet des textes du XXe siècle.

Troisièmement, les textes littéraires 'apocalyptiques' se caractérisent pratiquement toujours par un syncrétisme intrabiblique au moyen de l'introduction d'éléments d'autres chapitres bibliques[3].

---

3 Comme tous les livres bibliques, l'*Apocalypse de Saint Jean* elle-même se sert

Quatrièmement, les textes littéraires se font remarquer par une intertextualité particulière en se référant toujours à d'autres textes que ceux de la Bible.

Ces aspects de transformation sont contrebalancés par des aspects d'*adaptation* de l'*Apocalypse de Saint Jean.* Les aspects d'adaptation sont principalement liés au fait que tous ces textes littéraires 'apocalyptiques' essaient de saisir des événements existentiels qui, en fait, échappent à la compréhension de l'homme. Comment penser, par exemple, la mort de Dieu ou la catastrophe nucléaire-planétaire? L'*Apocalypse de Saint Jean* a précisément fasciné les écrivains parce qu'elle dessine un procédé cosmique qui, étant irréversible, irrévocable, total, ultime, fait éclater toutes les dimensions spatio-temporelles et, surtout, les capacités humaines de compréhension *et* de verbalisation. L'*Apocalypse de Saint Jean* a affronté la tentative paradoxale de verbaliser l'inaccessible et l'incompréhensible. Dans ce but, elle a utilisé plusieurs instruments et, ce faisant, elle a donné des outils de verbalisation aux écrivains-adaptateurs.

Voici quelques instruments-outils que l'on découvre déjà en abondance au début du texte:

> *Révélation de Jésus Christ*: Dieu la lui donna pour montrer à ses serviteurs *ce qui doit arriver bientôt.* Il la *fit connaître* en envoyant son ange *à Jean* son serviteur, lequel a attesté comme Parole de Dieu et témoignage de Jésus Christ tout ce qu'il a vu. *Heureux celui qui lit, et ceux qui écoutent les paroles de la prophétie, et gardent ce qui s'y trouve écrit, car le temps est proche.* (1,1-3)
>
> Moi, Jean [...] je *fus saisi par l'Esprit* au jour du Seigneur, et j'entendis derrière moi une puissante voix, *telle une trompette*, qui proclamait: *Ce que tu vois, écris-le dans un livre*, et envoie-le aux sept églises [...]. Je me retournai pour regarder la voix qui me parlait; et, m'étant retourné, je vis [...] quelqu'un qui *semblait* un fils d'homme. [...] sa tête et ses cheveux étaient blancs *comme* laine blanche, *comme* neige, et ses yeux étaient *comme* une flamme ardente, ses pieds *semblaient* d'un bronze précieux, purifié au creuset, et sa voix était *comme* la voix des océans; [...]. (1,10-15)
>
> Après cela je vis: Une porte était ouverte dans le ciel, et la première voix que j'avais entendu me parler, *telle* une trompette, dit: *Monte ici* et je te montrerai *ce qui doit arriver ensuite.* Aussitôt, *je fus saisi par l'Esprit.* Et voici, un trône se dressait dans le ciel [...]. (4,1-2)

---

déjà de référence intrabiblique – surtout du livre de *Daniel* qui contient l'apocalypse la plus détaillée de l'Ancien Testament.

> Le soleil devint noir *comme* une étoffe de crin, et la lune entière *comme* du sang. Les étoiles du ciel tombèrent sur la terre, *comme* les fruits verts d'un figuier battu par la tempête. Le ciel se retira *comme* un livre qu'on roule [...]. (6,12-14)[4]

Primo: le texte utilise des moyens rhétoriques, comme la comparaison et la répétition, et un langage symbolique, qui tend à envahir tout le discours. Puisque les événements sont sans commune mesure avec l'homme, ils ne peuvent être ni représentés tels quels ni définis avec précision. L'auteur ne peut procéder que par approches en utilisant des allégories (par exemple: la bête à dix cornes et sept têtes) et des analogies singulières ou paradoxales (voir dans les extraits ci-dessus les formules utilisant "comme", "telle" ou "semblait"). Pour insister sur le caractère extrême des événements, le narrateur Jean a recours à des structures répétitives. Il s'agit de séries d'événements culminant dans un climax, comme les "septénaires"[5] (les événements déclenchés par les sept sceaux, les sept trompettes ou les sept coupes de colère). Parmi ces structures figurent également la répétition d'un événement précis, par exemple, les tremblements de terres et la reprise de phrases identiques, comme: "Celui qui a des oreilles, qu'il entende ce que l'Esprit dit aux églises" – phrase répétée à la fin des sept lettres destinées aux sept jeunes églises qui ouvrent l'*Apocalypse de Saint Jean*[6]. Cette phrase a donc un effet extrêmement prégnant, voire hypnotique sur ses destinataires.

Les textes littéraires ont adopté de tels éléments rhétoriques et symboliques, bien sûr en les transformant. A cette fin, leurs auteurs se sont servi de références au contexte contemporain, du syncrétisme intrabiblique ou du croisement intertextuel avec d'autres discours.

Secundo, commençant par une déclaration auto-référentielle, l'*Apocalypse de Saint Jean* se définit comme une révélation directe de Dieu. Afin d'assurer l'origine divine du texte, l'auteur Jean s'efface. "Saisi par l'Esprit", il parle d'une voix qui ne lui appartient pas, il est privé de toute responsabilité. Il fait de Dieu l'initiateur du récit ("ce que tu vois, écris-le dans un livre"), tout en se réduisant au rôle de

---

4 *Nouveau Testament. Traduction œcuménique de la Bible, op. cit.* – Italiques A.B.

5 *Nouveau Testament. Traduction œcuménique de la Bible*, p. 777.

6 *Apocalypse de Saint Jean*, 2-3, in: *op. cit.*

médiateur prophétique. Puisque Jean le narrateur *légitime* son récit comme étant la parole pure de Dieu, le texte réclame la vérité totale et incontestable ainsi que la certitude absolue sur les événements annoncés ("ce qui doit arriver"). Le rôle de médiateur-prophète dont Jean est investi se manifeste par son accès au monde divin: il agit comme un *témoin privilégié* qui, en proie à la *vision*, est introduit dans le monde supérieur pour assister aux événements eschatologiques sans y être impliqué[7].

Avides de s'emparer de la conception de vérité absolue et du mode de la révélation et de la prophétie, censées saisir des vérités para-rationnelles, les textes littéraires recourent à la description d'états qui échappent au contrôle rationnel. Afin de représenter ces états au-delà du rationnel, les textes reprennent la vision, parfois sous d'autres formes, comme le rêve, les états de semi-conscience, etc. Ces modes permettent de placer la voix du récit "hors" du narrateur et de saisir, ainsi que de décrire, l'incompréhensible, l'inimaginable – manière qui, vis-à-vis d'un public sceptique, peut d'ailleurs servir également de stratégie d'auto-protection: la présentation des événements dans le cadre d'une vision, d'un rêve, etc. immunise le texte contre toute argumentation rationnelle.

Tertio, liée au sujet d'eschatologie, au mode de révélation et au genre littéraire prophétique, l'*Apocalypse de Saint Jean* établit plusieurs stratégies de conviction vis-à-vis de ses destinataires.

Il prétend s'adresser à des initiés qui seuls sont aptes à capter son message prophétique et, par conséquent, capables d'en tirer les conséquences bienfaisantes ("Heureux celui qui lit, et ceux qui écoutent les paroles de la prophétie, et gardent ce qui s'y trouve écrit, car le temps est proche"). C'est une stratégie de conviction très efficace que de faire croire au lecteur individuel qu'il appartiendra à un cercle d'élus – à condition qu'il suive les directives du texte.

---

7 Durant toutes ces visions, Jean reste en marge des événements sans être impliqué dans les actions destructrices ou salvatrices. Il tient toujours le rôle d'un spectateur-rapporteur indifférent qui, en fait, ne montre qu'une seule fois son émotion, notamment au moment où, apparemment, personne n'est capable d'ouvrir le livre scellé – qui, plus tard, sera ouvert par le Christ-Saint Agneau (*Apocalypse* 5,4).

Le texte impose le thème de l'urgence, l'imminence des événements annoncés ("ce qui doit arriver bientôt" et "le temps est proche")[8]. La proximité de l'ère eschatologique confère ainsi au temps présent, celui du lecteur, une gravité particulière, et elle le pousse à la conversion ou du moins à une réaction immédiate, qui seule peut le sauver. L'imminence sert donc essentiellement à souligner l'urgence de l'exhortation, qui, elle, utilise à la fois la menace et la promesse.

Les textes littéraires se sont emparés de ces stratégies destinées à diriger, voire à manipuler les lecteurs afin d'attirer leur attention sur le sujet spécifique de chaque texte, sujet lié à une crise contemporaine réelle.

Avec les deux derniers points abordés, nous touchons aux aspects les plus fascinants. Il semble que les textes littéraires qui adaptent l'*Apocalypse de Saint Jean* veulent participer à la force unique de révélation et de prophétisme – force qui vise surtout les lecteurs en exerçant une influence manipulatrice et si irrésistible que personne ne peut y résister.

Dans ce contexte, une question essentielle se pose, puisque cet article traitera des textes écrits entre le XVIIIe et le XXe siècles: quel était, à la fin du XVIIIe siècle, l'effet de la désacralisation? Jusque-là, les théologiens avaient réussi à présenter les textes bibliques comme étant directement inspirés par Dieu et indépendants d'un auteur réel. Mais la désacralisation a fait sortir la Bible de son domaine sacré en l'interprétant comme une œuvre littéraire, naturellement créée par des auteurs humains. Dépossédée de son caractère sacré et divin, la Bible, a-t-elle pourtant cessé de fasciner les écrivains? En fait, c'est l'opposé qui s'est produit. Puisque cette interprétation esthétique libérait le potentiel linguistique et prophétique de la Bible et puisqu'elle l'attribuait à des êtres humains, les écrivains se voyaient d'autant plus autorisés à s'emparer de ce potentiel de révélation et de prophétisme. En s'appropriant le sujet eschatologique des apocalypses bibliques et en se servant de leurs modes et de leurs stratégies, les textes littéraires ont usurpé l'aura prophétique et sacrale, jadis réservée aux textes "saints".

---

8 Pour intensifier l'urgence, le texte se sert également de la stratégie des structures répétitives, et propose, régulièrement, des phrases telles que "le temps est proche" ou "ce qui doit arriver bientôt" ou "ce qui doit arriver ensuite".

Face à la multitude de textes littéraires qui ont été influencés par l'apocalypse, nous devrons nous limiter à quelques exemples spécifiques et révélateurs. Il s'agira de textes allemands, anglais et français écrits entre le XVIIIe et le XXe siècle.

Commençons par un texte de l'auteur allemand Jean Paul Richter, écrit en 1796-97. Le texte est marqué par les conséquences de la désacralisation que je viens de mentionner et il est centré sur le sujet annoncé dans le titre: la "mort de Dieu". Ce texte est intitulé *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei (Discours du Christ mort du haut de l'univers, qu'il n'est point de Dieu)* et commence sur un avant-propos:

> Le *but* de cette fiction est l'excuse de sa *hardiesse*. Les hommes nient l'existence de Dieu avec autant d'indifférence que la plupart d'entre eux ont à l'admettre. [...] *tout l'univers spirituel est déchiqueté et brisé par la main de l'athéisme en une multitude de moi*, pareils à des points de mercure, qui scintillent, coulent, s'égarent, se joignent et se séparent dans leur fuite, sans unité ni persistance. *Nul dans le Tout n'est aussi seul que le négateur de Dieu*; [...]. Quand on entend raconter dans l'enfance que *les morts à minuit, à l'heure où le sommeil parvient jusqu'aux approches de notre âme* [...], *se dressent de leur sommeil*, [...] on frémit alors de la mort pour les morts [...]. Laissez-nous mêmes les rêves sombres et douloureux comme des ombres qui rehaussent la réalité! [...][9].

9 Jean Paul a inséré le texte dans son roman *Siebenkäs* sous le titre de *Premier tableau de fleurs. Discours du Christ mort du haut de l'univers, qu'il n'est point de Dieu.* Jean-Paul, *Siebenkäs*, Introduction, traduction, notes par P. Jalabert, Paris, 1963 (collection bilingue des classiques étrangers), tome 1, pp. 446-457, ici pp. 447, 449. – Italiques A.B. "Das *Ziel* dieser Dichtung ist die Entschuldigung ihrer *Kühnheit*. Die Menschen leugnen mit ebensowenig Gefühl das göttliche Dasein, als die meisten es annehmen. [...] *das ganze geistige Universum wird durch die Hand des Atheismus zersprengt und zerschlagen in zahllose quecksilberne Punkte von Ichs,* welche blinken, rinnen, irren, zusammen- und auseinanderfliehen, ohne Einheit und Bestand. *Niemand ist im All so sehr allein als ein Gottesleugner* – [...] Wenn man in der Kindheit erzählen hört, *dass die Toten um Mitternacht, wo unser Schlaf nahe bis an die Seele reicht und selber die Träume verfinstert, sich aus ihrem aufrichten* [...]: so schaudert man der Toten wegen vor dem Tode; [...] Lasset uns sogar die dunkeln peinlichen Träume als hebende Halbschatten der Wirklichkeit!" Jean Paul, *Blumen-, Frucht und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten f. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel.* In: J.P., *Werke*, éd. par G. Lohmann, vol. 2, Munich, Hanser, 1959, pp. 266f.; – Italiques A.B.

Cet avant-propos a deux fonctions principales: effectuer l'actualisation et établir des liens stratégiques avec le lecteur. L'avant-propos lie le texte au contexte contemporain en parlant du phénomène de l'athéisme-agnosticisme. Et, s'adressant au public, cet avant-propos lui décrit l'époque contemporaine comme étant incompréhensible et privée de la présence divine, tout en rejoignant ici la motivation initiale de l'*Apocalypse de Saint Jean* et en suggérant déjà la nécessité d'une instance qui soit capable de (ré-)orienter les lecteurs. Suit une explication du rêve et de son énorme potentiel. Celui-ci se manifeste sur le plan psychique: le rêve surgit quand "le sommeil parvient jusqu'aux approches de notre âme". Il se manifeste également sur le plan de l'imagination: le rêve est capable de simuler des événements qui n'ont pas eu lieu dans la réalité, par exemple la résurrection des morts telle qu'elle précède, dans l'Apocalypse, le Jugement dernier. Enfin, le potentiel extraordinaire du rêve consiste tout autant en sa capacité de maintenir une connexion avec la réalité: le texte présente les rêves comme "des ombres qui réhaussent la réalité" ou, d'après une traduction beaucoup plus précise, comme des "exaltantes pénombres de la réalité"[10] – d'où la force prophétique ou anticipative que l'on attribue au rêve; d'où sa fonction de suggérer l'imminence d'événements potentiellement réels; d'où son aptitude à capter l'impact de l'urgence, d'où son rôle de successeur de la vision apocalyptique. Le rêve, capacité *humaine* à créer des réalités virtuelles toujours liées à la réalité, assume la fonction de la vision inspirée par l'esprit *divin* chez Saint Jean. Vis-à-vis du public contemporain de Jean Paul Richter, une telle vision n'aurait pu assurer la crédibilité du texte richtérien; le rêve, en revanche, en tant que réalité psychique connue de tout être humain, en était bel et bien capable. Par conséquent, les scènes de fin du monde qui suivent dans la partie centrale du texte se déroulent dans un rêve du narrateur:

10 La traduction plus exacte de la phrase "Lasset uns sogar die dunkeln peinlichen Träume als hebende Halbschatten der Wirklichkeit!" – "Laissez-nous mêmes les rêves sombres et accablants, ce sont les exaltantes *pénombres de la réalité!*" – est d'Albert Béguin. Malheureusement, il n'a pas traduit le texte entier. Jean Paul, *Choix de rêves*, introduction par Claude Pichois, préface et traduction d'Albert Béguin, Paris, Corti, 1964, Collection romantique 8, pp. 127-132, ici p. 127. – Voir le texte original: Jean Paul, *Siebenkäs*, *op. cit.*, pp. 266-271, ici p. 267.

J'étais couché un soir d'été face au soleil sur une montagne et *je m'endormis.* Alors, *en rêve,* je me réveillai *dans un cimetière.* [...] Je cherchai dans *le ciel désert de la nuit* le soleil, car je croyais qu'une *éclipse* me le cachait derrière la lune. Toutes *les tombes étaient ouvertes,* [...]. Sur les murs, des ombres couraient que personne ne projetait, et d'autres ombres, debout, marchaient dans l'air. Dans les *cercueils ouverts* ne dormaient que les enfants. *Au ciel, en grands replis ne pendait qu'un brouillard gris et lourd qu'une ombre géante resserrait comme un filet, toujours plus proche, plus étroit et plus brûlant.* Au-dessus de ma tête, j'entendais la chute lointaine des avalanches, et sous mes pieds les premiers chocs d'un *immense tremblement de terre* [...]. Le filet du brouillard et *les secousses de la terre* me poussèrent dans le temple; [...] Alors une haute et noble silhouette à la douleur immortelle *descendit* sur l'autel, et tous les morts s'écrièrent: "Christ, *n'est-il point de Dieu?*" Il répondit: *"Il n'en est point!* [...] J'ai parcouru les mondes, [...] mais *il n'est point de Dieu.* Je suis descendu aussi loin qu l'existence projette ses ombres, et j'ai plongé mes regards dans les gouffres, et j'ai crié: 'Père, où es-tu?' mais je n'ai entendu que la *tempête éternelle* que nul ne gouverne; [...] Et lorsque je levai les yeux vers le ciel infini, cherchant un regard de Dieu, l'univers me contempla de son orbite vide et sans fond; et *l'éternité couchée sur le chaos la rongeait et se remâchait.* Hurlez sans fin, dissonances, et disloquez les ombres, car *Il n'est pas!*" [...] Alors [...] les murs *vacillants* du temple s'écartèrent [...] – *la terre entière et le ciel s'engloutirent après eux* – et *tout l'édifice de l'univers avec son immensité s'écroula devant nos yeux* [...]. Et quand, dans ma chute, *mon regard retrouva* l'éclatant édifice de l'univers, je vis les anneaux dressés du serpent gigantesque de l'éternité qui s'était couché autour des mondes [...] – et un interminable marteau de cloches devait sonner la dernière heure du temps et faire voler *l'édifice de l'univers en éclat* ... lorsque je m'éveillai[11].

11 Jean Paul: *Siebenkäs, op. cit.*, 1963, pp. 451, 453, 457. – Italiques A.B. "Ich lag einmal an einem Sommerabende vor der Sonne auf einem Berge und *entschlief.* Da *träumte mir,* ich erwachte *auf dem Gottesacker.* [...] Ich suchte im *ausgeleerten Nachthimmel* die Sonne, weil ich glaubte, eine *Sonnenfinsternis* verhülle sie mit dem Mond. *Alle Gräber waren aufgetan,* [...] An den Mauern flogen Schatten, die niemand warf, und andere Schatten gingen aufrecht in der blossen Luft. In den *offenen Särgen* schlief nichts mehr als die Kinder. *Am Himmel hing in grossen Falten bloss ein grauer schwüler Nebel, den ein Riesenschatte wie ein Netz immer näher, enger und heisser herein zog.* Über mir hört' ich den fernen Fall der Lauwinen, unter mir den ersten Tritt eines *unermesslichen Erdbebens.* [...] Das Netz des Nebels und die *schwankende Erde* rückten mich in den Tempel [...]. Jetzo *sank* eine hohe edle Gestalt mit einem unvergänglichen Schmerz aus der Höhe auf den Altar *hernieder,* und alle Toten riefen: 'Christus! ist kein Gott?' Er antwortete: *'Es ist keiner.* [...] Ich ging durch die Welten, [...] aber *es ist kein Gott.* Ich stieg herab, soweit das Sein seine Schatten wirft, und schauete in den Abgrund und rief: 'Vater, wo bist du?' aber ich hörte nur den *ewigen Sturm,* den

En tant que rêve, l'apocalypse est intériorisée dans l'âme de l'homme. Le narrateur plonge dans un rêve qui nous propose toute une série d'éléments caractéristiques sélectionnés dans l'*Apocalypse de Saint Jean*: le narrateur-témoin qui ne fait pas partie des morts ressuscités et "devant" les "yeux" et le "regard" duquel se déroule le scénario; l'absence du soleil et l'obscurité; le tremblement de terre; la résurrection des morts de leurs tombes; l'apparition, la descente et le discours de Jésus-Christ; l'écroulement final de "l'édifice de l'univers". Faciles à identifier, ces éléments ont une fonction précise: ils sont destinés à créer chez le lecteur l'attente d'un scénario classiquement apocalyptique. La stratégie de ce texte consiste à établir ainsi un arrière-fond de connu, qui sert à faire ressortir d'autant mieux des éléments modifiés ou nouveaux. Précisément à cause de cette différence, ces éléments contreviennent à l'attente du lecteur et resteront d'autant plus gravés dans sa mémoire. Ces nouveaux éléments sont: la mort de Dieu qui déclenche l'écroulement total d'un monde sans abri transcendantal; un Christ qui ne vient ni en tant que juge tout-puissant, ni en tant que sauveur tout-puissant, mais qui arrive comme le fils-orphélin délaissé, messager impuissant de la mort de son père. Dans le texte richtérien, le scénario apocalyptique se clôt sur l'ébranlement total de l'"édifice de l'univers" – résiliant ainsi la "maison de Dieu". Cette métaphore, destinée à désigner le monde sous la protection divine, est assez fréquente dans la Bible, sans être mentionnée dans les apocalypses. L'"édifice de l'univers" est donc un exemple du syncrétisme intrabiblique effectué par des textes littéraires vis-à-vis de l'*Apocalypse de Saint Jean*. Ce syncrétisme qui, croisant plusieurs discours bibliques, contribue

---

niemand regiert [...]. Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen *Auge*, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen *Augenhöhle* an; *und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich.* – Schreiet fort, Misstöne, zerschreiet die Schatten; *denn Er ist nicht!'* [...] die *zitternden* Tempelmauern rückten auseinander – [...] *und die ganze Erde und die Sonne sanken nach – und das ganze Weltgebäude sank mit seiner Unermesslichkeit vor uns vorbei* [...]. Und als ich niederfiel und ins leuchtende Weltgebäude *blickte*: sah ich die emporgehobenen Ringe der Riesenschlange der Ewigkeit, die sich um das Welten-All gelagert hatte – [...] und ein unermesslich ausgedehnter Glockenhammer sollte die letzte Stunde der Zeit schlagen und *das Weltgebäude zersplittern* ... als ich erwachte." Jean Paul, *Siebenkäs*, *op. cit.*, 1959, pp. 267-270.

à l'originalité du texte littéraire, vise surtout l'annihilation de notions bibliques centrales. La cible préférée, c'est la genèse qui, concernant la création du monde, constitue l'opposé ultime de l'eschatologie apocalyptique. Par conséquent, le texte richtérien met en scène une destruction qui renvoie le monde à son état chaotique et atemporel précédant la création divine: "l'éternité couchée sur le chaos la rongeait et se remâchait"[12].

En revanche, le texte richtérien est tout à fait conforme à l'*Apocalypse de Saint Jean* lorsqu'il obéit à deux types de structure. C'est la structure répétitive-intensifiante – le Christ se prononce trois fois sur l'inexistence de Dieu – et la structure dite 'inverse', c'est-à-dire la fin est suivie du début. Dans l'*Apocalypse*, ce début est la naissance du royaume divin et éternel, placé hors de l'histoire et réservé aux croyants fidèles. L'*Apocalypse* passe de la menace de la fin du monde à la promesse finale du salut. Dans le texte de Jean Paul Richter, l'ébranlement de l'univers, dernière étape du rêve, est interrompu par le réveil du narrateur. Quittant le monde virtuel du rêve et retournant dans le monde réel, c'est *là, en ce lieu*, qu'il trouve son salut: la restauration de sa foi en Dieu.

> Mon âme pleurait de joie de pouvoir de nouveau adorer Dieu, et la joie et les larmes et la foi en Lui étaient ma prière. Et quand je me levai, le soleil bas luisait derrière les épis de blé [...]; et entre le ciel et la terre un monde heureux et éphémère étirait ses courtes ailes et, comme moi, vivait devant le Père infini; et de la nature autour de moi s'épanchait une musique paisible comme celle de lointains angélus[13].

---

12 De la création divine, le texte richtérien ne conserve que la scission initiale entre terre et ciel, avant que soient créés la lumière et le temps (1 Moïse 1,1-2). Le renvoi du monde à cet état est déjà préfiguré dans l'obscurcissement répété dans l'*Apocalypse de Saint Jean* et dans les scénarios apocalyptiques de la Bible (voir Jes. 5,30 et 13,10; Mt. 24,29; Luk. 23,44-45).

13 Jean Paul, *Siebenkäs*, *op. cit.*, 1963, p. 457. – Italiques A.B. "Meine Seele weinte vor Freude, dass sie wieder Gott anbeten konnte – und die Freude und das Weinen und der Glaube an ihn waren das Gebet. Und als ich aufstand, glimmte die Sonne tief hinter den vollen purpurnen Kornähren [...]; und zwischen dem Himmel und der Erde streckte eine frohe vergängliche Welt ihre kurzen Flügel aus und lebte, wie ich, von dem unendlichen Vater; und vor der ganzen Natur um mich flossen friedliche Töne aus, wie von fernen Abendglocken." Jean Paul, *Siebenkäs*, *op. cit.*, 1959, p. 271.

La restauration de la foi, action 'intérieure' et psychique, entraîne aux yeux du narrateur la restauration du monde extérieur, de la Nature. La dissociation entre le moi athée et la nature que déplore l'avant-propos, est révoquée, en annulant la solitude et l'aliénation du moi. En fait, examiné de près, le texte vise moins la foi en tant que telle que son effet psychologique, la consolidation psychique de l'homme qui a retrouvé ainsi un point d'orientation. A la fin du XVIIIe siècle, l'équilibre psychique a été mis en cause par les bouleversements politiques et sociaux, provoqués, avant tout, par la désacralisation – bouleversements à rythme accéléré qui désorientaient les contemporains. Là où Saint Jean aspirait à stabiliser la foi chrétienne en promettant aux croyants fidèles la vie éternelle dans un royaume transcendantal, Jean Paul Richter pose la désacralisation comme point de non retour. Il en tire comme conséquence une solution partiellement anti-transcendante: il réintègre la rédemption dans *ce monde*, mettant la foi au service d'une consolidation psychique de l'homme, qui s'effectue dans *ce monde*, dans la réalité.

Mais, par rapport à l'*Apocalypse de Saint Jean*, cet aspect est plus intéressant, si on accentue son orientation vers les lecteurs: les deux textes en question ont un but thérapeutique. Celui de Jean Paul Richter se manifeste de la façon suivante:

> Le but de cette fiction est l'excuse de sa *hardiesse*. Si un jour mon cœur devait être malheureux et mort à ce point que lui fussent détruits tous les sentiments qui affirment l'existence de Dieu, je m'*ébranlerais* par *cet écrit*, et il me *guérirait* et me rendrait mes sentiments[14].

14 En dehors de cette phrase d'introduction, on trouve de telles remarques dans une annotation liée au titre du texte. *Op. cit.*, p. 447. – Une fois de plus, la traduction d'Albert Béguin, malheureusement incomplète, s'avère être plus exacte en ce qui concerne la dernière phrase du texte. Béguin traduit: "[...] je relirois ces pages; j'en serois ébranlé profondément, et j'y retrouverois mon salut et ma foi." (Jean Paul, *Choix de rêves*, *op. cit.*, p. 132). – Voir le texte original: "Das Ziel dieser Dichtung ist die Entschuldigung ihrer *Kühnheit*. [Annotation par J.P.:] Wenn einmal mein Herz so unglücklich und ausgestorben wäre, dass in ihm alle Gefühle, die das Dasein Gottes bejahen, zerstöret wären; so würd' *ich mich mit diesem meinem Aufsatz erschüttern* und – *er würde mich heilen* und mir meine Gefühle wiedergeben." Jean Paul, *Siebenkäs*, *op. cit.*, 1959, p. 266. – Italiques A.B.

Dans le but d'ébranler le lecteur, le texte richtérien se permet la "hardiesse" d'un scénario apocalyptique qui garantit un impact énorme sur le lecteur. A cet effet, l'influence salutaire du texte sur le moi fonctionne, au fond, comme un signal stratégiquement adressé au *lecteur*, l'incitant à utiliser *"cet écrit"*, le texte richtérien, comme remède. En usurpant un pouvoir salutaire et en s'anoblissant en *promesse*, le texte richtérien prend possession de la fonction des apocalypses bibliques. Adoptant la fonction salutaire normalement réservée aux textes saints, le texte de Jean Paul Richter effectue une auto-'sacralisation'. C'est ainsi que, suite au désenchantement de la religion, la littérature s'impose comme son successeur et son suppléant.

Mais les lecteurs contemporains, surtout les écrivains, ont réservé au texte richtérien un sort totalement opposé à la fonction salutaire du texte – un sort étroitement lié à la naissance de l'apocalypse dite 'nihiliste'. En 1810, Madame de Staël a inséré une version réduite du texte richtérien dans son livre *De l'Allemagne*, livre qui a connu un énorme succès. Parmi les modifications staëliennes, en figure une qui a eu un effet éminent sur ses collègues écrivains: Mme de Staël a justement coupé la fin du texte richtérien, la restitution de la foi. La version staëlienne s'achève sur l'ébranlement de l'univers[15]. C'est précisément sous cette forme écourtée qui semble déclarer définitivement la mort de Dieu et la destruction universelle, que le texte s'est imposé aux écrivains français du XIXe siècle: Vigny, Michelet, Balzac, Hugo, Nerval, Musset, Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert et Renan[16]. En tant que texte apocalyptique privé d'un scénario salutaire, le texte richtérien répondait à leur notion nihiliste du monde réel, à leur résignation et à leur mélancolie. Celles-ci étaient dues à la restauration

15 A y regarder de plus près, on constate que Mme de Staël a même supprimé quelques parties de l'avant-propos et toute la deuxième moitié du texte: Mme [Germaine] de Staël, *De l'Allemagne*. Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les éditions originales, avec des variantes, une introduction, des notices et des notes par la Comtesse Jean de Pange avec le concours de Mlle Simone Balayé, 5 vol., vol. 3: Paris, 1959, pp. 286-289. – Voir l'analyse détaillée des déformations staëliennes par Claude Pichois, *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, 1963, pp. 254-262.

16 D'une façon détaillée, Claude Pichois (*L'image de Jean-Paul Richter ...*, *op. cit.*, pp. 262-290) introduit le lecteur dans la réception française inspirée par ce texte de Jean Paul.

politique et la marginalisation des intellectuels après 1830. Mais en tant que texte qui réclame l'influence salutaire pour *soi-même*, le texte richtérien a incité les écrivains mentionnés ci-dessus à compenser le manque d'influence socio-politique en 'sacralisant' leur *propres* œuvres littéraires. Suivant cette tendance, plusieurs générations d'écrivains se sont fait passer pour les prophètes infaillibles d'un monde qui bascule irrémédiablement vers sa destruction finale, monde où le rôle prometteur du sauveur est réservé à la réalité virtuelle, à la littérature. Naturellement ce phénomène n'est pas restreint à la littérature française: il s'empare de la littérature européenne et repose sur d'autres textes-phares que l'*Apocalypse de Saint Jean* et le texte richtérien.

Parmi la multitude de ces textes-phares, j'ai choisi le poème *Darkness* de Lord Byron, écrit au cours de l'été 1816 au bord du Lac Léman, à Genève:

I had a dream, which was not all a dream.
The bright sun was extinguish'd, and the stars
Did wander darkling in the eternal space,
Rayless, and pathless, and the icy earth
Swung blind and blackening in the moonless air;
Morn came, and went – and came, and brought no day,
And men forgot their passions in the dread
Of this their desolation; [...]
And they did live by watchfires – and the thrones,
The palaces of crowned kings – the huts,
The habitations of all things which dwell,
Were burnt for beacons; cities were consumed, [...].
Forests were set on fire – but hour by hour
They fell and faded – and the crackling trunks
Extinguish'd with a crash – and all was black.
The brows of men by the despairing light
Wore an unearthy aspect, as by fits
The flashes fell on them; [...].
And War, which for a moment was no more,
Did glut himself again; – a meal was bought
With blood, and each sate sullenly apart
Gorging himself in gloom: no love was left;
And earth was but one thought – and that was death,
Immediate and inglorious; and the pang
Of famine fed upon all entrails – men
Died, and their bones were tombless as their flesh;
The meagre by the meagre were devoured, [...].

[...] The world was void,
The populous and the powerful – was a lump,
Seasonless, herbless, treeless, manless, lifeless –
A lump of death – a chaos of hard clay.
The rivers, lakes, and ocean all stood still,
And nothing stirred within their silent depths; [...]
The waves were dead, the tides were in their grave,
The moon their mistress had expired before;
The winds were withered in the stagnant air,
And the clouds perish'd; Darkness had no need
Of aid from them – She was the universe[17].

"The icy earth", monde glacial, dépeuplé et figé dans un état d'immobilité totale, est une image qui n'a pas de modèle dans la Bible. Cette image a été inspirée par la *Théorie de la terre* de Buffon (1749). Dans sa théorie de l'évolution, cet éminent chercheur naturaliste soutenait que, dans une époque future, suite à un refroidissement climatique, la terre serait changée en une masse glaciale. Mais comme l'image byronienne de terre déserte et glaciale s'insère toujours dans le scénario apocalyptique du soleil effacé, des étoiles en chute et de l'obscurcissement total, cette image nous démontre parfaitement l'intertextualité[18] caractéristique des textes littéraires apocalyptiques[19]. En outre, cette image centrale du poème, témoignant de l'impact des sciences naturelles, nous montre, à

17 Lord Byron, *The Complete Poetical Works*, ed. by Jerome J. McGann, vol. 4, Oxford, 1986, pp. 40-43.

18 Werner von Koppenfels a démontré, d'une façon convaincante, que le poème a été également inspiré par un roman qui n'a jamais pu s'imposer au grand public, mais qui tenait un rôle de prédécesseur dans la littérature 'apocalyptique nihiliste': il s'agit du roman *Le Dernier Homme* de Jean-Baptiste François Xavier Cousin de Grainville (1805). Voir Koppenfels: "Le coucher du soleil romantique. Die Imagination des Weltendes aus dem Geist der visionären Romantik", *Poetica*, 17, 1985, pp. 255-298. Ici: pp. 266-269.

19 Le poème *Darkness* est lui-même à l'origine d'un réseau de liens intertextuels: il a été créé durant l'été 1816, date qui a fait époque dans l'histoire de la littérature mondiale à cause de la célèbre rencontre entre Byron, Mary Shelley et Percy Bysshe Shelley. Outre Buffon, leurs promenades dans les glaciers alpins et surtout leurs conversations nocturnes, qui tournaient souvent autour de sujets eschatologiques, ont certainement inspiré l'image du désert glacial et inhumain dans *Darkness*. C'est précisément cette image qui resurgit, en 1817, dans le grand poème *Mont Blanc* de Shelley et également, en 1818, dans le fameux *Frankenstein* de Mary Shelley.

titre d'exemple, les effets d'actualisation de l'Apocalypse: dans la mesure où les concepts scientifiques s'insèrent dans la littérature, l'influence des apocalypses bibliques diminue. Même si la mort, la torture, la famine ("death, pang, famine"), sujets apocalyptiques très caractéristiques[20], sont toujours au centre du poème byronien, ils ne sont plus des fléaux imposés par un être divin. C'est *l'humanité* qui, abusant de ses ressources, en est responsable – une conception qui, à la fin du XXe siècle, devrait nous être très familière.

Chez Saint Jean, l'obscurité totale et la destruction ultime viennent d'un Dieu présent. Chez Jean Paul Richter, elles viennent d'un Dieu absent. Chez Byron, en revanche, elles ne sont plus liées à un être divin ou transcendant. Le scénario byronien nous semble si moderne, parce qu'il se prive de toute dimension métaphysique, transcendante, religieuse, et, par conséquent, de toute conception de salut ou de résurrection. Une apocalypse nihiliste comme celle de Byron est toujours coupée de l'au-delà et appartient entièrement à *ce monde*. Plus encore: convaincue de l'absence de *tout* principe organisateur, l'apocalypse nihiliste *à la Byron* confronte l'homme à l'absurdité; dans le poème byronien, l'assombrissement et le refroidissement initiaux n'ont pas d'auteur, pas d'origine. Le monde et l'homme y sont exposés sans qu'il y ait d'explication. Conforme à l'absence d'un principe organisateur autre que l'homme, l'apocalypse nihiliste fait retomber toute la responsabilité sur *lui*. C'est à l'homme et à ses capacités destructrices qu'elle attribue les actions néfastes causés par l'assombrissement et le refroidissement. En l'absence d'un principe organisateur autre que l'homme, celui-ci est renvoyé à lui-même. De cette façon, Byron révèle les capacités destructrices de l'homme comme auto-destructrices: dans l'*Apocalypse de Saint Jean*, l'humanité était détruite par des forces extérieures émanant de Dieu; chez Byron, l'humanité se dévore elle-même ("the meagre by the meagre were devoured").

Le poème s'achève sur l'omniprésence de l'obscurité, remettant ainsi le monde dans son état antérieur à la création divine: "Darkness had no need / Of aid from them – She was the universe"[21]. Afin de

20 *Apocalypse de Saint Jean*, 6,8 et 18,8.

21 En assimilant l'obscurité à l'univers, le poème byronien est encore plus radical que le texte richtérien, puisqu'il annule non seulement la lumière (1 Moïse 1,2-3), mais aussi la scission initiale entre terre et ciel (1 Moïse 1,1).

s'imposer comme principe supérieur, les textes 'apocalyptiques-nihilistes', se servant du syncrétisme intrabiblique, cherchent surtout à annihiler la genèse divine du monde.

Comme Jean Paul Richter, Byron maintient et modifie le mode visionnaire et prophétique de l'*Apocalypse de Saint Jean* en utilisant le mode du rêve. Mais, plus encore que Jean Paul Richter, Byron suit une stratégie qui efface la transition entre le monde virtuel du rêve et la réalité[22]. En introduisant son poème par "I had a dream, which was not all a dream", il fait allusion aux pouvoirs prophétiques qu'on attribue toujours aux rêves. Ainsi, Byron suggère au lecteur que le scénario qui va suivre n'est pas uniquement *virtuel*, mais est une anticipation du futur *réel*. Ce signal est destiné à mettre le lecteur en alerte et à intensifier la menace qu'une telle fin du monde puisse être la réalité future. On retrouve ici l'effet d'urgence lié à l'anticipation, déjà familier à l'apocalypse classique, effet qui donne beaucoup de gravité au *présent* du lecteur et qui, dans le cas du poème byronien, rend superflue l'exhortation directe et proférée au lecteur.

Comme Jean Paul Richter, Byron se sert d'éléments connus pour dessiner un arrière-fond conforme aux attentes du lecteur, ce qui permet de faire ressortir les éléments nouveaux qui assurent la liaison avec le contexte contemporain: par exemple le monde glacial, obscur et immobile. Puisque le XIXe siècle s'annonce comme un siècle marqué par l'accélération industrielle, technique et scientifique et par le phénomène de masse, cette image représentant l'immobilité totale d'un monde dépeuplé et transformé en glace est l'incarnation parfaite de la mort omniprésente[23].

A partir de l'époque romantique, à mesure que la foi en Dieu et en la vie éternelle disparaît, l'apocalypse nihiliste sans rédemption finale supplante de plus en plus l'apocalypse classique; d'où notre notion actuelle de l'apocalypse comme étant la fin ultime du monde.

---

22 Au sujet du rêve, voir les explications semblables dans le texte richtérien: p. 192 et note 10.

23 Pour rendre cette image plus originale, Byron a même supprimé, dans une version antérieure de son poème, le "serpent surgissant de la mer", image caractéristique de l'*Apocalypse de Saint Jean*. Mais il a dû se rendre compte que, face à la réalité du XIXe siècle, un tel monstre diabolique ne convient plus pour incarner la mort, ou la destruction ultime.

La conception de l'apocalypse nihiliste se repère à travers tout le XIXe siècle jusqu'aux textes décadents de la fin du siècle. Beaucoup de textes qui s'inscrivent dans cette ligne ont une orientation commune qui semble prolonger la tendance à l'auto-sacralisation: par la puissance de leurs scénarios catastrophiques et par leurs nécrologies hardies du monde, les textes cherchent à supplanter le Néant qui les entoure. Cette impulsion a entraîné, surtout vers la fin du siècle, un esthétisme nécrophile qui se suffit à lui-même.

L'auteur qui a quasiment fait le pont entre les visions noires romantiques et l'ambiance d'agonie totale de la fin du siècle, c'est Charles Baudelaire. Sans évoquer concrètement la fin du monde, les *Epaves* et surtout les *Fleurs du Mal* conservent et renforcent quelques caractéristiques de l'apocalypse nihiliste, indiquant parfois, de façon explicite, leurs liens avec la 'romantique noire':

Le coucher du soleil romantique[24]
[...]
– Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon!

Mais je *poursuis en vain le Dieu qui se retire*;
L'*irrésistible Nuit* établit son empire.
Noire, humide, funeste et pleine de frissons;

Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,
Des crapauds imprévus et de froids limaçons.

De profundis clamavi[25]
J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.
C'est *un univers morne à l'horizon plombé*,
Où *nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème*;

Un *soleil sans chaleur* plane au-dessus six mois,
Et les six autres mois *la nuit couvre la terre*;
C'est un *pays plus nu que la terre polaire*;
– *Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois!*

24 Charles Baudelaire, *Les Epaves* (1866), in: Ch. B., *Les Fleurs du Mal*, édition de 1861, texte présenté établi et annoté par Claude Pichois, Paris, 1972, p. 175. – Italiques A.B.

25 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 61. – Italiques A.B.

Or il n'est pas d'*horreur* au monde qui surpasse
La *froide cruauté de ce soleil de glace*
Et cette *immense nuit semblable au vieux Chaos*;

Je jalouse le sort des plus vils animaux
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!

La *Destruction*[26]

Sans cesse à mes côtés s'agite le *Démon*;
Il nage autour de moi comme un air impalpable;
Je *l'avale* et le sens qui brûle mon poumon
Et *l'emplit d'un désir éternel et coupable.*
[...]
Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu
Haletant et brisé de fatigue, au milieu
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,

Et jette dans mes yeux pleins de confusion
[...] l'*appareil sanglant de la Destruction*!

Le *Goût du Néant*[27]

[...]
Et le *Temps m'engloutit* minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur;
Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur[28]
Et *je n'y cherche plus l'abri* d'une cahute.

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?

Un Fantôme – *Les Ténèbres*[29]

[...]
Je suis comme un peintre d'un Dieu moqueur,
Condamné à peindre, hélas! Sur les ténèbres;
Où, cuisinier aux appétits funèbres,
Je fais bouillir et je mange mon cœur, [...]

---

26 *Op. cit.*, p. 146. – Italiques A.B.

27 *Op. cit.*, p. 108. – Italiques A.B.

28 Cette position supérieure du moi, celle d'un témoin-narrateur, apparaît non seulement dans l'*Apocalypse de Saint Jean*, mais aussi dans le texte richtérien. Sous une forme modernisée, on la retrouve également dans *Le rat* de Günter Grass: le narrateur impuissant est enfermé dans une capsule astronautique et est condamné à contourner la planète éternellement. C'est de là qu'il observe le globe détruit.

29 *Op. cit.*, p. 67. – Italiques A.B.

Ces quelques extraits nous montrent déjà exemplairement à quel point la poésie baudelairienne s'inscrit dans la tradition byronienne: outre les éléments concrets d'actualisation comme les images techniques (p. ex. l'"appareil sanglant de la Destruction"[30]), on y retrouve surtout les images d'obscurité et de refroidissement. S'y joignent celles de la terre glaciale et déserte, qui peuvent évoquer un sujet classiquement baudelairien comme l'Ennui: les "plaines de l'Ennui, profondes et désertes" sont le lieu, où le "Démon" de la destruction "conduit" le moi. On y retrouve également les images de dévoration qui, en comparaison avec la poésie byronienne, s'enrichissent d'autres notions: comme "le Temps [...] engloutit" le moi, l'annihilation du moi désigne le nouveau prix à payer pour arriver à l'annihiliation apocalyptique du temps. Mais ce mouvement va également dans l'autre sens: afin de s'approprier et d'intérioriser le "Démon" de destruction, le moi l'"avale" – avalant en même temps "le sens qui brûle mon poumon / Et l'emplit d'un désir éternel et coupable". Contrairement aux scénarios horrifiques byroniens, Baudelaire soumet la dévoration à une érotisation: il la fête comme il fête le Néant, entraîné par le "Goût du Néant". La tendance à céder à la fascination de la destruction et du Néant est manifeste. Il est peu plausible que la progression de la dévoration, de l'auto-dévoration, ne soit horrifique qu'en surface: le poète semble se plaindre d'être "condamné à peindre, hélas! Sur les ténèbres; où, cuisinier aux appétits funèbres, je fais bouillir et je mange mon cœur". Mais, en perçant cette surface, on se rend compte qu'en fait, cette plainte célèbre le pouvoir du poète qui s'impose comme créateur-concurrent de Dieu, poète-peintre qui, en annihilant la création divine et en retournant au chaos initial, se place au-dessus des "ténèbres" originaux de la genèse[31]. Il faut admettre que, contrairement à Dieu, mais conformément aux conceptions de l'apocalypse nihiliste, ce créateur humain n'y arrive qu'en se sacrifiant lui-même.

---

30 Voir également les "machines" dans les poèmes *Spleen et Idéal V* et *XXV, Le vin de l'assassin.*

31 Voir "les ténèbres" et le "vieux Chaos" dans les poèmes *Le coucher du soleil romantique, Un Fantôme – Les Ténèbres* et *De profundis clamavi.* – Voir également la position élevée du moi dans le *Goût du Néant*: "Je contemple d'en haut du globe en sa rondeur [...]."

Ces allusions répétées à la genèse nous montrent, que, tout comme Byron, Baudelaire a recours au syncrétisme intrabiblique[32]. Mais la poésie de Baudelaire va résolument plus loin – malgré la présence d'un Dieu caricatural ou destiné à disparaître, élément transcendant dont Byron s'était déjà privé. A part les nombreux blasphèmes, Baudelaire se sert des références à la genèse afin de conjurer le Néant, où se rejoignent la dévastation du monde et, surtout, l'annihilation du moi. Leur mise en scène est destinée à exercer une fascination séduisante[33], entraînant également le lecteur[34]. Cette fascination se traduit le plus clairement dans les dernières strophes du cycle *La Mort* qui, entièrement faites d'exclamations, célèbrent la mort avec passion:

> O *Mort*, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
> Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
> Si *le ciel et la mer sont noirs* comme de l'encre,
> Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!
>
> Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
> Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
> *Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?*
> Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau![35]

La destruction totale comme *conditio sine qua non* du "nouveau" est un procédé apocalyptique classique[36] – sauf que, chez Baudelaire, ce

32 Dans les exemples choisis, Baudelaire s'approprie également des psaumes: voir le titre et les deux premiers vers du poème *De profundis clamavi.*

33 Voir "l'irrésistible Nuit" (*Le coucher du soleil romantique*), le "Démon" de la destruction qui "emplit" le moi "d'un désir éternel et coupable" (*La Destruction*) et le désir ardent du moi d'être "emporté" dans la "chute" d'une "avalanche" (*Le Goût du Néant*).

34 Voir, par exemple, le "nous" et les verbes à la première personne pluriel dans *Le coucher du soleil romantique* ainsi que dans les dernières strophes du cycle *La Mort* citées ci-dessus.

35 *Op. cit.*, p. 172. – Italiques A.B. – Les deux premières éditions originales des *Fleurs du Mal* (1857 et 1861) se clôturent sur ces deux strophes.

36 Voir les explications concernant la structure 'inverse' des apocalypses, p. 195. En fait, cette structure transpose une idée fondamentale de l'eschatologie chrétienne: la destruction physique de l'individu est impérative pour que son âme soit sauvée et qu'il accède à l'au-delà ou au royaume éternel, placé hors de l'histoire – image sur laquelle se clôt l'*Apocalypse de Saint Jean.*

"nouveau" est auto-référentiel: l'incantation emphatique de la destruction et de l'annihilation du moi dans les poèmes baudelairiens devient quasiment le dernier "abri" du moi, puisqu'il ne persiste que comme voix du texte. Idéaliser l'existence virtuelle-littéraire du moi, à condition que l'on évoque son effacement réel, tel est le noyau d'une littérature qui prétend être le *seul* ressort possible pour s'opposer au Néant du monde réel. Le pas de la poésie baudelairienne vers l'esthétisme nécrophile que j'ai déjà mentionné, n'est plus loin.

Mais il ne faut pas oublier que les réalités du XIXe siècle, telles que le choc darwiniste et la démystification définitive de la Bible ainsi que le progrès au niveau technique, scientifique et industriel, aggravées vers la fin du siècle, ont bien nourri les scénarios apocalyptiques nihilistes. L'accélération du progrès a atteint un point tel que les réalités mentales, sociales et politiques n'ont pu en suivre le rythme. Des classes de population tombent dans la misère et sont mises au service d'une technique déchaînée. Confrontée à cette réalité, l'Apocalypse nihiliste n'est plus seulement une menace textuelle. Elle fait son entrée dans l'histoire réelle sous forme de guerres mondiales, de génocides, de catastrophes liés à des techniques de plus en plus incontrôlables. L'Apocalypse nihiliste ne provient plus d'une instance divine, elle s'insère dans le potentiel réel de l'homme. La mégalomanie humaine et les forces destructrices réelles de l'homme devancent son imagination – décalage qu'on a défini comme signature primordiale des temps modernes[37]. Ce décalage risque de nuire irrémédiablement au potentiel de la littérature: l'Apocalypse comme catastrophe ultime n'est plus seulement un scénario littéraire, elle est vécue sous forme quasiment finale et totale et s'inscrit *postérieurement* dans les textes littéraires. Face à l'horreur réelle, l'écrivain est confronté à l'impuissance de la langue et aux moyens restreints de verbalisation. Comment, dans de telles conditions, l'idée originaire d'une littérature apocalyptique salutaire peut-elle survivre?

A la fin du XXe siècle, rares sont les textes qui, conscients de leurs moyens restreints face à une réalité dominante, affrontent l'incorrigibilité

37 Voir Günter Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, vol. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Munich, 1987[7], pp. 21 sq., 233-308. – Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*, Frankfurt a. M., 1988, p. 395.

de l'homme avec obstination. Dans l'espoir minime de convertir le lecteur, ils maintiennent certains traits du prophétisme d'un scénario apocalyptique. Ces textes essaient, en particulier, de renouveler la menace censée avertir le lecteur. Pour ces textes, parler de l'apocalypse en visant le public, c'était une tentative de la bannir de la réalité.

Tel est, ou plutôt tel *était* le cas de textes traitant de la catastrophe nucléaire planétaire, par exemple: *Malevil* de Robert Merle (1972) ou *Le rat* de Günter Grass. Ce dernier roman propose une nouvelle conception de l'apocalypse nihiliste: le narrateur-témoin, impuissant, enfermé dans une capsule astronautique, condamné à tourner éternellement autour de la planète[38], ne décrit que le minimum de la catastrophe nucléaire planétaire et de ses conséquences atroces. Le texte évite ainsi de nourrir le goût de sensation et la soif d'angoisse du lecteur. Les parties majeures du roman présentent un dialogue entre le narrateur et un rat survivant; ils s'interrogent: comment et pourquoi l'évolution humaine a-t-elle pu entraîner cette catastrophe nucléaire ultime. Ainsi, le roman vise surtout à inciter le lecteur à la réflexion.

Le roman *Le rat* est sorti en 1986, huit semaines avant la catastrophe de Tchernobyl. La réalité, a-t-elle, sur la base du vécu, une influence plus émotionnelle sur le public que l'imagination? La réponse est plutôt non: puisque la catastrophe de Tchernobyl n'était pas planétaire, elle n'a pas été ressentie comme une véritable menace ultime, et nous l'avons intégrée dans notre quotidien. Il semble que rien ne fait agir l'homme, s'il n'est pas confronté à l'extrême, à l'ultime ou, voilà le paradoxe sur lequel nous devrions réfléchir, à l'irréversible. Les apocalypses bibliques, bien conscientes de ce mécanisme psychique chez l'homme, en ont tiré les conséquences et ont essayé d'exhorter leurs lecteurs à la conversion.

Pour terminer, il faut dire que, à mesure que l'apocalypse nihiliste triomphait et à mesure que la réalité rejoignait, même devançait, l'imagination, le but thérapeutique des apocalypses bibliques, de ces textes-modèles qui visent le lecteur, s'est effacé. Certes, les images et les scènes poignantes des apocalypses bibliques inspirent toujours partiellement les scénarios apocalyptiques actuels. Cependant, inconscients de leur origine biblique, la plupart de ces scénarios s'en

38 Voir au sujet de cette position supérieure du témoin-narrateur: note 28.

servent de façon aléatoire et excessive pour, avant tout, *distraire* leur public. Ces scénarios et, parmi eux, surtout les films-catastrophes hollywoodiens, provoquent, renforcent et servent le goût de sensation du public, le goût de destruction gratuite. Ainsi, ces scénarios, avides d'effets et pris dans l'engrenage de l'escalade qui seule maintient l'attention du public, effacent les questions sociales et psychologiques urgentes qui se cachent derrière un scénario apocalyptique – questions qui étaient bel et bien visées par les apocalypses bibliques et, en particulier, par l'*Apocalypse de Saint Jean.*

Abstract

This article deals with the fascination that *The Apocalypse* (*The Revelation to John*) has held for many generations of writers. This fascination stems from various features of the text: its images supposedly used to grasp the intangible and to say the unsayable; its prophetic dimension and visionary appeal; its narrative thrust and rhetorical strength. The paper considers the various mechanisms of transformation and adaptation that have determined the course of *The Apocalypse*'s literary reception, and it then moves on to study a number of representative examples of how the enormous potential of the story has been put to literary use by variously staging it as "the death of God" (Jean Paul) or as the "nihilistic apocalypse" (Byron), by pushing the latter to its furthest extremes (Baudelaire) or by picturing the apocalypse as a global nuclear disaster (Grass). The paper concludes that writers (and artists) who have used the story generally resist the impulse to satisfy their audience's taste for the sensational; on the other hand, it appears that speaking about the apocalypse never stops being an attempt to keep it at bay.