

Des catastrophes collectives au sujet catastrophé

Compte rendu de la séance du 17 novembre, rédigé par Lùthien Demangel

Intervenants : Maxence Juchert, Tatiana Victoroff et Jean-Christophe Weber.

La deuxième séance du séminaire de recherche *Des catastrophes collectives au sujet catastrophé* a réuni Jean-Christophe Weber, Tatiana Victoroff et Maxence Juchert.

Mme Victoroff a ouvert la conversation par quelques rappels sur l'inscription au cours Moodle.

Jean-Christophe Weber, après avoir fait circuler *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles* d'Ernesto de Martino¹, a pris la parole pour rappeler quelques éléments de définition de la notion de catastrophe. Le terme vient du grec *katastrophê*, qui évoque un renversement. La catastrophe est ce qu'on ne voit pas venir, il y a une connotation funeste. La catastrophe est la transition d'une situation de bonheur à une situation de malheur. M. Weber mentionne l'ouvrage *Vivre avec les catastrophes* de M. Yoann Moreau. Cet événement met en lumière le besoin d'une révision de l'environnement. Le conférencier utilise l'exemple du « Monde d'après » la pandémie de coronavirus.

Le « monde » évoqué n'est pas un simple environnement abstrait. Il faut distinguer deux notions allemandes : l'*Umwelt* et l'*Umgebung*. Un animal opère une sélection des excitations du monde extérieur d'une façon qui lui est propre. Ce monde extérieur correspond à l'*Umwelt* de l'animal. Celui-ci n'est ni universellement partagé ni objectif. L'*Umgebung* correspondrait plutôt à l'écosystème, soit une notion des environs qui serait plus « objective ».

Mais comment cet *Umwelt* s'inscrit-il dans la notion que nous étudions ? Et bien l'*Umwelt* est précisément ce qui est remis en question lors d'une catastrophe. Il est important de préciser qu'un tel événement est *en cours* de réalisation. La chose est encore non-qualifiée, l'interrogation « qu'est-ce qui se passe ? » se pose toujours.

¹ ISBN : 978-2-7132-2544-4

Par ailleurs, une catastrophe n'est pas à définir comme une « simple » modification de l'environnement. À l'inverse, il est aussi possible qu'un événement abominable ne soit pas vécu comme une catastrophe.

Ce que montrent les catastrophes, pour M. Weber, c'est à quel point ce qui nous semble stable a en fait la capacité de s'effondrer. Ainsi, la menace actuelle du réchauffement climatique, quoique non brutale, remet en question notre système de vie. De même, la Shoah n'est pas une catastrophe que du fait du nombre de victimes, mais aussi de la violence des actions entreprises. Violence qui a par la suite interrogé : « peut-on écrire de la poésie après Auschwitz ? »

L'arrière-plan intime est l'assurance inconsciente d'être au monde. Comme l'a dit Descartes : « Je pense, donc je suis ». Il existe un moi dans ce monde entouré d'individus. La démence peut donc appartenir au domaine de la catastrophe (on pense au lien unissant à une victime d'Alzheimer).

Pour M. Weber, la corrélation fondamentale entre ces catastrophes d'échelles variées est la perte de la présence au monde. Tout est menacé de désastre.

On trouve dans beaucoup de religions un mythe eschatologique (de fin du monde). Il pourrait en fait s'agir d'un symptôme de la capacité de notre espèce à *penser*. On peut relier cette croyance à notre configuration biologique : nous ne sommes que des primates qui doivent composer avec un contexte spécifique. À l'inverse d'autres espèces du règne animal, notre instinct hautement spécialisé s'est tu. On peut prendre l'exemple des tiques qui obéissent rigoureusement aux lois naturelles du développement de leur espèce. Il y a une vulnérabilité chronique de notre manière d'être.

Cette mise en déroute de nos arrière-plans explique que la première réaction face à une catastrophe soit la stupeur, la paralysie. Il y a une imposition brusque du réel, elles laissent sans capacité de penser. Ce qui n'est pas sans rappeler la Gorgone Méduse dans le mythe de Persée.

On note par ailleurs que les catastrophes donnent naissance à une panoplie de nouveaux termes (Shoah, génocide, écocide, Bataclan, Hiroshima, Tchernobyl, 11 septembre...). L'objectif apparent est de nommer, de placer, de dater ; mais surtout, de masquer.

L'angoisse et la fascination générées sont archaïques. Les grecs avaient une divinité de l'impuissance, Améchania.

Il y a quelque chose de « sublime » dans le sentiment d'avoir surmonté et triomphé de la catastrophe. Le choc n'est pas forcément face à l'événement en soi, mais surtout de la

reconnaissance de la puissance de l'événement (on pense à la stupeur des héros grecs lorsqu'ils sont confrontés à des divinités, à l'irruption du divin dans la sphère humaine).

Des théoriciens du sublime, dès le XVIII^e siècle, mettent en relation la terreur de l'âme et le sublime.

Il est donc important de faire un rappel définitionnel de la différence entre beau et sublime. Le beau est la forme, l'épanouissement de la vie. Le sublime est l'informe, l'illimité. Il ne peut pas être appréhendé par la raison. C'est le plaisir qui jaillit indirectement, jusqu'à un arrêt des forces vitales. Freud évoque un « vidage du moi » dans sa définition du deuil.

L'émotion suscitée par le sublime impose l'admiration, le respect, le plaisir négatif. Cela dépasse l'imagination. Le spectacle est d'autant plus attirant qu'il est effrayant.

Il ne concerne pas les victimes directes de la catastrophe, mais plutôt les proches qui ont évité de peu le danger, les secouristes, témoins et spectateurs, les artistes. Le rapport de l'art aux catastrophes et celui de la création du sublime. L'incendie en lui-même n'est pas sublime, mais transposé dans l'art, il le devient.

Le paradoxe du plaisir tragique est que l'on prend un plaisir esthétique intense en étant à l'abri du danger. On se repaît de la cruauté du monde. Une explication possible est que le sublime n'est pas seulement le délice de contempler la violence dont les autres souffrent, mais surtout l'abolition psychologique de la distance entre le spectateur et la victime. Il s'agit d'une stimulation de l'empathie, de la capacité de solidarité. On ne jouit pas de la souffrance d'autrui mais de notre capacité de compassion.

M. Weber a conclu sa présentation en donnant le sujet de sa future présentation à la prochaine séance (lundi 1^{er} décembre) : comment sortir de la stupeur ?

La première question interrogeait le lien entre la notion du sublime et l'omerta d'une catastrophe aussi intime que l'inceste. M. Weber a précisé qu'on ne peut associer les propos de Diderot sur le sublime à une telle catastrophe. Diderot fait plutôt référence à la stupeur des spectateurs face à la violence des événements, le déchaînement de la nature. « On ne peut pas ramener le sublime à toutes les catastrophes » conclut-il.

Mme Victoroff enchaîne avec une remarque sur l'ambivalence du terme « sécurité », et de la nécessité de donner un nom aux catastrophes, de les renommer, en partie pour masquer le phénomène et sa violence, comme nous l'avons vu précédemment, mais peut-être aussi, ajoute-t-elle, que ces néologismes permettent de débloquer un certain nombre de situation. Elle

exemplifie cet argument en disant que quand on connaît le nom d'une maladie, on sait quels médicaments prendre ou ce que l'on peut faire pour y résister ou s'y préparer.

Un homme partage son expérience d'un patient qui a vécu de la torture et qui exprimait l'impossibilité de vivre autrement que par le spectre de cette torture. Comme si la puissance de sa catastrophe le définissait, et rendait le reste insipide.

Quelqu'un d'autre prend la parole pour évoquer la possibilité de catastrophes continues (à l'inverse, par exemple, de tempêtes, qui surviennent ponctuellement), en mentionnant l'image de la grenouille qu'on met dans une marmite d'eau chauffée graduellement et qui finit cuite. M. Weber y répond en expliquant qu'en effet ces catastrophes diffèrent complètement d'un événement qu'on peut localiser et dater. L'appréciation d'une catastrophe varie en fonction du milieu, de l'échelle, du référentiel.

Une femme ajoute une question comparant la notion de sublime de la catastrophe à la catharsis du théâtre grec. M. Weber souligne la pertinence de cette analyse qui associe le sublime et l'élévation spirituelle qu'on ressent du fait de notre empathie (comme expliqué précédemment) à l'effet de la catharsis. Même si Aristote ne parle pas de « catastrophe » mais plutôt de « péripétie » dans sa *Poétique*. Mme Victoroff ajoute que dans la tragédie grecque, il n'y a pas d'autre dénouement possible que celui de la catastrophe, il n'y a pas de régénération possible. On la distingue par conséquent d'autres genres du théâtre comme le mystère où la catastrophe n'empêche pas un renouveau. La catastrophe est une fatalité dans la tragédie grecque.

Tatiana Victoroff a ensuite pris la parole brièvement en expliquant qu'enseigner la littérature, c'est donner des exemples de l'art comme questionnement plus approfondi de la catastrophe. L'art a la capacité exceptionnelle de faire replonger dans un tel événement indépendamment des différences spatio-temporelles avec la catastrophe d'origine. Elle a ensuite fait une liste d'exemples portant sur la catastrophe de Tchernobyl : *Un printemps à Tchernobyl* (Emmanuel Lepage)², *La Supplication* (Svetlana Alexievitch)³, *Chernobyl* (Frederik Pohl)⁴, *Störfall. Nachrichten eines Tages* (Christa Wolf)⁵, *Tout ce qui est solide se dissout dans l'air* (Darragh McKeon)⁶.

² ISBN : 978-2-7548-0774-6

³ ISBN : 2-7096-1914-8

⁴ ISBN : 978-0-5530-5210-7

⁵ ISBN : 978-3-518-46079-5

⁶ EAN : 978-2-7144-5865-0

Maxence Juchert était la dernière intervenante de cette conférence. Elle s'intéresse à l'apocalypse dans l'imaginaire américain. Son interrogation ce jour est : pourquoi l'Amérique écrit-elle la fin du monde ? Pourquoi une nation aussi moderne, avancée technologiquement et puissante semble-t-elle avoir besoin de s'imaginer détruite pour se penser elle-même ? Elle évoque Don DeLillo et son roman *White Noise*⁷ comme illustration de cette apocalypse américaine.

Mme Juchert nous a ensuite parlé de Susan Mizruchi, professeure de littérature anglaise à Boston qui mentionne une « culture du risque ». Elle nous explique que les risques modernes les plus probables viennent généralement de notre propre système. Notre société est anxieuse et fragmentée, elle est responsable de ses propres dangers. Il y a une marchandisation de la catastrophe. La culture du risque serait par conséquent devenue une culture de la calamité.

Par ailleurs, en représentant la catastrophe, on peut souligner des problèmes de société. Elle est une réponse au désordre du néolibéralisme, de ce monde dont la longue récession est vécue comme une apocalypse.

Mme Juchert cite Dan Sinykin, pour qui la catastrophe n'est pas seulement un outil de fiction, mais aussi et surtout un outil politique. Elle en vient enfin au cas qu'elle a étudié : *The Road*⁸ de Cormac McCarthy, adapté en bande-dessinée par Manu Larcenet, sous le titre *La Route*⁹. Dedans, le monde est gris, sombre, silencieux. Il n'y a (presque) plus de vivant, plus de soleil. Les planches sont presque exclusivement en noir et blanc. Plus rien ne pousse et plus rien ne bouge.

L'œuvre illustre parfaitement comment on peut représenter l'apocalypse. La narration se fait par fragments, non par chapitres. Les phrases sont courtes et la langue épurée. Il y a une langue inventée de l'après-monde. Une défamiliarisation avec des mots étranges et archaïques. On trouve dans l'univers des fragments de notre société capitaliste. L'apocalypse est souvent vue comme un châtement. Pourtant, ici, il n'y a pas de jugement, pas de Dieu, pas de rétribution, juste le désert. Mme Juchert cite « *There is no God and we are his prophets* », il faut donc inventer sa propre morale.

Ainsi, certains survivants adoptent un régime cannibale pour se nourrir. La solitude des personnages (un père et son fils) est donc choisie, par peur de l'autre. Le père essaie de transmettre une moralité à son fils, mais il a du mal à la justifier dans ce monde qui n'a plus de règles. Le fils apparaît comme une figure christique. Il y a également une symbolique du feu

⁷ ISBN : 0-670-80373-1

⁸ ISBN : 0-307-26543-9

⁹ ISBN : 978-2-2052-0815-3

comme un mythe minimaliste : « *The fire inside you. We're carrying the fire.* ». Un symbole d'espoir et de survie.

En conclusion, Mme Juchert explique que ces récits apocalyptiques répondent à une angoisse réelle. Et l'expérience existentielle de *The Road, La Route* interroge : que reste-t-il de nous quand tout s'effondre ? Que peut-on transmettre ? Que porte-t-on comme feu en nous ?

Une première remarque vient de M. Weber, qui relève le caractère très individualiste des questions qui restent à l'esprit en sortant de cette lecture. Mme Juchert répond qu'en effet le livre est centré sur ces deux personnages et qu'il n'y a donc pas de place pour interroger « que va devenir le monde ? ». À la fin seulement l'autre est évoqué comme autre chose qu'un danger : l'enfant demande si de l'autre côté de la mer il y a un autre enfant et son père.

Mme Victoroff renchérit en demandant si la société est complètement absente du récit, et l'intervenante répond qu'en effet la seule rencontre faite par nos deux personnages se produit lorsqu'ils croisent la route d'un chien. Toutefois, elle souligne aussi qu'on ne sait en fait pas vraiment si la destruction s'étend au-delà de l'environnement des héros. Peut-être que le reste du monde n'est pas dans le même état.

Un homme tient à ajouter l'importance du référentiel chrétien dans la construction de cette apocalypse. Il relève qu'en effet, comme dans l'imaginaire occidental, le temps semble pensé d'une façon linéaire, à la différence de la pensée orientale qui voit le temps d'une façon plus cyclique.

La question suivante interroge l'impossibilité de renouveau si l'enfant, après la mort du père, trouve une autre « famille » pour l'accueillir. Mme Juchert répond qu'en effet, sur le court-terme on peut y voir ça, mais que ça ne permet pas à la nature de repousser de rep permettre à la vie de prendre son cours à une plus grande échelle.

Mme Victoroff demande en suite s'il n'y a pas un dialogue intertextuel avec "*The Waste Land*", poème de T.S. Eliot. Mme Juchert répond qu'en effet Eliot parle d'un monde dévasté par les flammes, inspiré par l'horreur de la Seconde Guerre Mondiale. Le poète part d'une situation printanière, à l'origine symbole de renouveau, mais ici symbole de la fin de la nature. Elle explique en suite que *The Road* est inspiré par une ribambelle de références cachées.

M. Weber ajoute qu'il s'attendait à entendre parler, quand il fut question de la culture de l'apocalypse, des films catastrophes. En effet, dans ceux-ci, la puissance états-unienne, permet toujours d'éviter, de peu, la catastrophe. À l'inverse, souligne Mme Juchert, *The Road* et *White Noise* remettent en question ce schéma de surpuissance en montrant la désolation de l'occident. Elle explique qu'après la tragédie du 11 septembre, une part importante du milieu artistique à

cesser de croire en la toute-puissance des USA, laissant de côté la force du capitalisme et prônant un retour à la nature. Elle cite notamment le genre de « l'*ecofiction* ».

La dernière remarque relève l'importance de la route dans l'imaginaire américain (Kerouac, Steinbeck...). La route permet d'introduire une notion d'immédiateté, un récit où il n'y a ni réel début, ni réelle fin. Mme Juchert répond que cette idée est très présente dans l'œuvre qu'elle a présentée, qui permet de montrer la nature profonde humaine, mais aussi de déconstruire quelque peu les archétypes de la société américaine.