

L'esthétique de la catastrophe : un véhicule anthropocentrique

Alexandre Brault*

Résumé

Au-delà des fonctions cathartique, morale et épistémique que véhiculent les représentations esthétiques de la catastrophe, quel sens cette esthétique prend-elle pour l'être humain ? Et de quelle manière éclaire-t-elle l'expérience que fait l'être humain du monde ? Ces questions exigent l'examen des fondements phénoménologiques de l'expérience esthétique de la catastrophe. Nous examinons la distinction entre l'expérience esthétique classique du beau et l'expérience du sublime théorisée par Edmund Burke, qui questionne la dimension morale de l'art et repense ses composantes émotionnelles. En éclairant l'aspect intimement anthropologique de l'expérience esthétique de la catastrophe, nous soutenons que cette dernière nous en apprend davantage sur le sujet humain plutôt que sur les catastrophes elles-mêmes. L'esthétique de la catastrophe répondrait à la détresse d'une humanité anxieuse de ne pouvoir repousser toutes éventualités catastrophiques en tenant métaphoriquement ces dernières à distance.

Les représentations esthétiques de la catastrophe traversent l'ensemble du spectre médiatique¹. Saisi à toutes les époques par le

* L'auteur est étudiant à la maîtrise en philosophie (Université du Québec à Montréal).

¹ Nous retiendrons pour cet article une interprétation souple de l'esthétique. Nous considérerons comme une représentation esthétique autant l'œuvre d'art que la photographie de presse ou les graphiques illustrant la courbe

désir de représenter les catastrophes, l'être humain semble ressentir une fascination, un intérêt, voire un besoin, pour ce type de représentations. Cela laisse penser que ces dernières généreraient un certain type de plaisir, d'émotion, ou qu'elles seraient porteuses de connaissances utiles. Mais cela résume-t-il la signification d'une esthétique de la catastrophe ? Au-delà des éléments cognitifs que stimulent ces représentations, quelles peuvent être leurs fonctions esthétiques ? Et qu'est-ce que ces fonctions peuvent nous révéler sur le rapport qu'entretient l'être humain aux catastrophes qui le menacent ? Quel sens l'esthétique de la catastrophe prend-elle pour ce dernier ?

Envisager une forme d'utilité à l'esthétique de la catastrophe exige, dans un premier temps, une interrogation sur les diverses fonctions qu'elle remplit dans différents contextes culturels. Sans prétendre en épuiser toutes les variantes, nous examinerons trois types de représentation en raison de leurs forces archétypales, dont les échos traversent les âges jusqu'à ressurgir dans les représentations contemporaines : la tragédie grecque, l'apocalypse chrétienne et la dramatisation romantique de la catastrophe. Cet examen propose d'adopter une perspective spécifiquement esthétique des œuvres d'art et de leurs messages. On discernera notamment la fonction cathartique de la catastrophe, associée à la délivrance dans la tragédie grecque ; l'eschatologie chrétienne de l'apocalypse révélera, quant à elle, une fonction morale qui se manifeste par un jugement moral sur le caractère dépravé du monde ; enfin, nous verrons que la fonction épistémique des émotions fortes générées par l'esthétique romantique donne un sens aux phénomènes naturels extrêmes.

Ce qui nous intéresse particulièrement dans l'examen des fonctions mentionnées, au-delà de leurs aspects spécifiquement esthétiques, c'est la manière dont elles éclairent l'expérience que l'être humain fait du monde. L'esthétique de la catastrophe n'explique pas simplement un phénomène extérieur à l'individu. Cela nous amènera à expliciter certains des fondements phénoménologiques de l'expérience esthétique de la catastrophe au-delà de l'opposition entre, d'une part, le sens esthétique du beau par opposition au laid et,

dramatiquement croissante des impacts de l'activité humaine sur la biosphère publiés de nos jours, dans les revues scientifiques.

d'autre part, le sens pragmatique ou prudentiel de la catastrophe conçue comme l'événement néfaste par excellence, qu'il soit d'origine naturelle ou humaine, et contre lequel il importe pour l'être humain de se prémunir.

C'est pourquoi nous expliquerons dans un deuxième temps la distinction entre le beau esthétique, dans son sens classique, idéal, et l'expérience du sublime théorisé par le philosophe Edmund Burke (1729-1797). L'esthétique classique avait fait du sentiment du beau une émotion morale mais, dès le XVIII^e siècle, l'horreur propre aux représentations artistiques des catastrophes s'associe avec le sentiment du sublime pensé comme une attraction, mêlée de frayeur, ressentie devant la puissance et les déchaînements de la nature. L'expérience du sublime esthétique permet en ce sens de repenser la dimension morale de l'art, ses composantes émotionnelles, etc. et d'envisager l'aspect intimement anthropologique de l'expérience esthétique de la catastrophe. Il s'agira alors d'interpréter cette esthétique en interrogeant ce qu'elle nous apprend concrètement du sujet humain, de certaines de ses préoccupations, de certaines de ses dispositions intérieures, plutôt que sur les catastrophes elles-mêmes.

Enfin, nous examinerons dans un troisième temps en quoi certaines des représentations esthétiques contemporaines de la catastrophe, tels que les films catastrophe, révèlent ce caractère particulièrement anthropocentrique que nous cherchons à cerner. Sans toutefois prétendre déterminer définitivement l'ensemble des perspectives possibles sur le sujet, nous verrons que les représentations esthétiques de la catastrophe semblent répondre à la détresse d'une humanité se sentant sans cesse menacée et anxieuse de ne pouvoir repousser l'éventualité d'une catastrophe. Nous envisageons que la médiation des représentations de la catastrophe permet de tenir métaphoriquement cette dernière à distance, et ce, en mobilisant sous des formes nouvelles les fonctions morale et cathartique des représentations apocalyptiques contemporaines.

Les fonctions historiques des représentations de la catastrophe

La diversité esthétique de la catastrophe résulte des différentes fonctions des représentations catastrophiques à travers les âges et les cultures. Elles véhiculent différents messages que nous nous

proposons d'éclaircir afin d'en dégager les sens particuliers pour les communautés humaines auxquelles elles s'adressent.

La fonction cathartique de la tragédie grecque

La tragédie met en scène une suite d'actions menant inexorablement à une catastrophe dont la fonction est d'accéder à la conscience lucide et douloureuse de l'importance de l'existence humaine, mais également de sa grande vanité². La tragédie présente le côté sombre des passions et toute la menace qu'elle constitue pour les communautés humaines. Par exemple, les tragédies œdipiennes révèlent la démesure d'un esprit fini et faillible qui s' imagine pouvoir rivaliser avec les dieux ou le destin. Confrontés aux actions ou aux choix du héros tragique, les spectateurs sont invités à prendre conscience de leur propre part d'ombre, ce qui suggère une forme de faillibilité universelle, afin de se purger de l'empire des penchants cruels et autres vices qui les habitent³.

Aristote affirmait que cette capacité de purgation qu'a la tragédie dépend de la faculté humaine de rationalisation. Cette dernière, en exerçant un pouvoir universalisant dont le liant s'exprime par la beauté formelle de la représentation tragique, permet la *catharsis*, définie comme une purgation positive produisant un apaisement de la terreur ressentie devant les malheurs humains⁴. La tragédie gardant l'idée de fatalité à distance en confinant les malheurs à l'espace scénique, le spectateur, protégé par sa position extérieure, peut alors apprécier les implications dramatiques de la catastrophe se jouant sur scène sans avoir à composer avec l'effroi d'y être réellement confronté⁵. Et c'est précisément cette extériorité qui donne la possibilité au spectateur d'éveiller sa conscience et d'interroger la responsabilité humaine face aux catastrophes mérités ou immérités, auxquelles doit faire face l'humanité. Les spectateurs sont alors à même d'observer toute la complexité d'un être tirillée entre

² Ribon, M. (1999), *Esthétique de la catastrophe*, Éditions Kimé, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵ *Ibid.*, p. 66-67.

l'innocence et la culpabilité, révélant ainsi ses forces conflictuelles, contradictoires et déroutantes⁶.

En somme, la fonction purificatrice ou de purgation cathartique des passions montre que la représentation tragique, loin de se réduire à une visée morale et éducative, appelle plutôt à l'action et à l'enthousiasme, c'est-à-dire à une agitation de l'âme face à la terreur, la crainte et la pitié, suivie de son apaisement par l'effet de la médication cathartique. L'expérience esthétique de la tragédie nous apprend ainsi, d'une part, que l'être humain compose nécessairement avec une dimension émotionnelle importante et, d'autre part, que la mise en scène dramatique de la tragédie permet de jouir sans danger de ces émotions, et que le répit émotionnel qu'on se donne ensuite prend la forme d'un remède contre des maux spécifiquement humain : la démesure, la faillibilité et les penchants cruels⁷.

L'eschatologie chrétienne de L'Apocalypse

L'Apocalypse de Saint Jean explicite quant à elle le récit eschatologique par excellence dans la culture chrétienne. Longuement mobilisée par différentes dénominations chrétiennes, l'Apocalypse y a généré d'ailleurs une crainte souvent et longtemps exploitée par les pouvoirs religieux et temporels. La fascination paradoxale qu'elle suscite s'explique de trois façons. Premièrement, la force émotionnelle du récit, opposant destruction et rédemption, suscite autant la terreur que l'espérance. De fait, l'Apocalypse illustre la destinée terminale du monde, mais il s'agit également d'illustrer la promesse de l'avènement du royaume de Dieu pour toutes les créatures. Le texte présente en ce sens une double nature : simultanément prédication religieuse et prophétie littéraire. La théâtralité et la mise en scène imposent d'abord un monde de malheurs cataclysmiques révélant la précarité des civilisations et de leurs fondements et, ensuite, impose l'avènement d'une fin des temps ouverte sur une éternité bienheureuse⁸.

⁶ Ribon, M. (1999), *Esthétique de la catastrophe*, Éditions Kimé, p. 68.

⁷ Bouveresse, R. (1998), *L'expérience esthétique*, Paris, Éditions Armand Colin, p. 15-16.

⁸ Ribon, *op. cit.*, p. 85-86.

Deuxièmement, la puissance métaphorique des images évoquées dans ce récit, ainsi que le foisonnement de couleurs et l'étrangeté des formes qu'il mobilise, excitent les sens et bouleverse l'imagination. C'est de manière très physique et sensuelle que le texte traite du destin métaphysique de l'univers. Il évoque, par exemple, le retentissement des voix célestes grondant comme le tonnerre ou il propose une description quasi tactile des splendides vêtements de lin pur et brodés d'or portés par les anges⁹. C'est d'ailleurs la puissante charge symbolique du récit qui en a assuré l'intense imprégnation dans la chrétienté.

[Par exemple, le] fréquent usage d'images empruntées au bestiaire et [aux] schémas numériques symboliques devait ajouter au plaisir sensuel du lecteur initié celui de la reconnaissance du signifié. La catastrophe apocalyptique [est donc] une terreur, mais délicate, parce que dépassée par la somptuosité d'une vision et la curiosité d'une interprétation¹⁰.

Troisièmement, l'extrême mobilité du récit requiert du lecteur-spectateur une attention sans cesse mouvante, tout comme l'imposent les représentations picturales complexes et hallucinées de l'Enfer imaginées par Jérôme Bosch, ou celles de William Blake, représentant sur toile des entités fantomatiques emportées par un tumulte tourbillonnaire dans *Les Quatre Vivants et les vingt-quatre Vieillards*. En revanche, plus la crise des maux s'abattant sur le monde s'intensifie, plus l'imminence de l'intervention divine est pressentie. La crise devient ainsi le signe de cette imminence permettant à une humanité souffrante et malheureuse de surmonter avec confiance le désespoir¹¹.

En somme, la principale fonction de l'Apocalypse est morale. Son message prend la forme d'un jugement sur le caractère corrompu du monde. Mais le récit manifeste également une fonction métaphysique en invitant ses lecteurs (ou ses spectateurs dans le cas d'une représentation picturale) à croire en la promesse d'un renouveau suggérant l'éternité de l'univers et l'impossibilité d'une destruction

⁹ Ribon, M. (1999), *Esthétique de la catastrophe*, Éditions Kimé, p. 86-87.

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ *Ibid.*, p. 87-89.

terminale de l'humanité. Ce récit religieux de destruction en est donc également un de régénération grâce à l'évocation d'une rédemption qui devient simultanément un moyen d'expliquer, de justifier et de conjurer la catastrophe¹².

La dramatisation romantique de la catastrophe

La fin du XVIII^e siècle est marquée par le développement d'une sensibilité esthétique nouvelle : un plaisir esthétique pour les régions montagneuses jusqu'alors évitées sauf par intérêt ou par nécessité. Ce qui était considéré comme de simples régions géographiques hostiles est désormais métamorphosé en paysages esthétiques chez les peintres, les dessinateurs et les graveurs tels Aberli, Rieter ou Wolf. Intéressés par l'expérience du sujet contemplant une œuvre, les artistes instaurent ainsi de nouveaux modèles esthétiques qui façonnent, transforment, la perception humaine de la nature sauvage¹³.

Comme nous le verrons plus amplement avec la thèse burkienne, l'exaltation romantique du sublime artistique mêlée avec la découverte du sublime naturel bouscule également la conception classique et rationnelle de la beauté définie par l'ordre, la mesure et l'harmonie, conférant, pensait-on jadis, sa noblesse à la culture humaine. Même si le cadre spatial de l'œuvre d'art permet en lui-même d'acquérir une forme de contrôle sur la terrible violence potentielle des espaces sauvages, tout comme le faisait l'espace scénique dans le cas de la tragédie grecque, on s'inquiète toutefois de voir ruinée la convention rassurante que sont les principes qui animent la culture classique. C'est en effet à une forme de beauté nouvelle, une beauté ouverte sur l'infini, ou l'abîme, que nous invite l'art romantique de la catastrophe. Cette esthétique proclame l'expression des sentiments jusqu'à l'exaltation des émotions intenses ressenties face à un destin inquiétant. Il s'agit ainsi d'une esthétique qui exprime le réel de manière dramatique, contrairement à la conception idéale du beau en tant que source de plaisir et d'harmonie¹⁴.

¹² Godin, C. (2009), « Ouverture à un concept : la catastrophe », p. 6-7.

¹³ Ribon, *op. cit.*, p. 171-173.

¹⁴ Guéguan, S. (1995), *L'Abécédaire du romantisme français*, p. 11.

En somme, le romantisme propose un catastrophisme dont les références métaphysiques explicites ont été évacuées. Il témoigne ainsi de la sécularisation de la conscience qui se développe progressivement en Occident depuis les Lumières, mais en éliminant le partage traditionnel entre nature et culture¹⁵.

[Cet esthétique de la catastrophe devient un moyen] de redonner du sens aux phénomènes de la nature peu à peu désenchantés par les certitudes apparentes de la science. [...] Face au déficit du modèle rationnel des Lumières, l'art seul peut exprimer une esthétique écologique fondamentalement relationnelle. La nature n'est plus seulement un objet mais elle interfère avec le sujet regardant et agissant pour inventer une nouvelle connivence existentielle avec les éléments de la biosphère¹⁶.

L'œuvre remplit en ce sens une fonction épistémique car elle livre une connaissance permettant au sujet humain de capter l'aspect changeant des choses et la fugacité du temps, c'est-à-dire de méditer sur le sens de la vie et de la mort. L'esthétique romantique conserve toutefois les traces de l'eschatologique chrétienne de différentes manières. De fait, en privilégiant les émotions fortes, les images saisissantes, et les drames humains – comme dans le célèbre tableau de Théodore Géricault, *Le Radeau de La Méduse* (1818-1819) – le regard artistique romantique remobilise de façon détournée l'angoisse de la destruction et le jugement moral sur l'arrogance et la dépravation humaine.

Edmund Burke et le fondement phénoménologique de l'expérience du sublime

L'examen des fonctions propres aux représentations de la catastrophe nous a permis jusqu'à présent de dégager l'importance particulière prise par ces dernières pour le sujet humain. De fait, au-delà de l'importance accordée à l'idéal classique du beau esthétique, ce

¹⁵ Walter, F. (2008), *Catastrophes. Une histoire culturelle (XVI^e-XXI^e siècle)*, p. 170.

¹⁶ *Ibid.*, p. 171-172.

sont bien les messages adressés aux êtres humains, et par des êtres humains, que les représentations de la catastrophe cherchent à mobiliser. Plus précisément, nous avons vu que la fonction cathartique de la tragédie rend possible une expérience esthétique liée aux besoins émotionnels de l'être humain, mais que le caractère potentiellement explosif des émotions peut être tenu à distance par la mise en scène dramatique du théâtre tragique, afin de jouir de ces émotions sans être emporté par elles. Nous avons également vu que la fonction morale du message véhiculé par l'Apocalypse de Saint Jean, d'une part, vise à aviser et à prévenir les communautés humaines du caractère corrompu du monde et, d'autre part, qu'elle est doublée d'une autre fonction, métaphysique, visant à transmettre une promesse divine d'éternité pour les justes. Enfin, la fonction épistémique de la dramatisation romantique de l'esthétique de la catastrophe prend la forme d'un moyen pour redonner un sens aux phénomènes naturels auparavant désenchantés par la prévalence de la raison et de l'approche scientifique héritées des Lumières.

En s'intéressant à l'impermanence des choses, le romantisme invite à interroger la relation fondamentale des êtres à la nature, c'est-à-dire à leur place dans le monde. Le romantisme développe et influence, en ce sens, une esthétique de la catastrophe qui comporte inévitablement une dimension anthropologique entendue au sens large, car on s'intéresse alors à l'expérience phénoménologique que génère l'œuvre d'art et à l'heuristique d'un sentiment propre à l'expérience esthétique : le sentiment esthétique du sublime, théorisé de manière originale par Burke. Il s'agit d'un sentiment spécifique centré dans l'expérience humaine du spectacle de la nature ou de certaines œuvres d'art. Autrement dit, Burke s'intéresse à l'analyse de l'expérience esthétique intérieure des sujets plutôt qu'aux qualités formelles des œuvres.

La distinction burkienne entre le Beau et le sublime

Dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*¹⁷, Burke adopte une méthode empirique d'analyse proposant l'observation de la naissance des émotions par la considération de

¹⁷ Burke, E. (1998), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*.

l'expérience humaine commune. Il met entre parenthèse la contradiction apparente entre, d'une part, l'esthétique conçue comme la science philosophique qui concerne le beau et dont l'objet spécifique est l'émotion esthétique analogue au plaisir ou au sentiment moral et, d'autre part, la catastrophe communément conçue comme néfaste et qui ne saurait par conséquent être considérée belle. Ce faisant, il analyse l'opposition systématique entre l'expérience du sublime et celle du beau en veillant à spécifier comment cette opposition se fonde sur un plaisir négatif, le délice (*delight*), qui exulte dans l'instant de jubilation d'avoir échappé au pire danger sans toutefois pouvoir éluder sa proximité ou sa persistance. En d'autres termes, le délice est un sentiment naissant de l'éloignement ou de l'atténuation d'un danger ou d'une douleur dont il conserve toutefois l'empreinte sous forme de crainte¹⁸.

[Burke] met l'accent sur les aspects négatifs [de l'émergence du goût pour le sublime] et inscrit sa recherche dans un double horizon : la fondation d'une science des passions humaines et l'habilitation du sublime visuel. C'est à une esthétique de la soudaineté, de la bifurcation et de l'événement, par la recherche des causes du sublime, que nous invite Burke¹⁹.

Dans cet esprit, en développant une théorie anti-intellectualiste orientée vers une zone floue, incertaine, et par là-même inquiétante et douloureuse dans l'expérience perceptuelle et émotionnelle humaine, Burke s'intéresse particulièrement aux spécificités phénoménologiques de l'expérience esthétique.

Les idées de Burke trouvent par ailleurs un écho dans la peinture romantique orientée vers le mysticisme du paysage. Il suffit par exemple de penser aux espaces tourbillonnaires et tourmentés qu'affectionnait particulièrement le peintre William Turner. Dans son tableau *Snow Storm and Steam-Boat of a Harbour's Mouth* (1842) on distingue les formes fantomatiques d'un bateau noyé dans le brouillard d'une violente tempête qui semble perpétuellement tout anéantir.

¹⁸ Saint Girons, B. (2005), *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, p. 103.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

[Dans tous les cas, en] interprétant le sentiment du sublime comme un état d'âme provoqué par les violentes manifestations de la nature qui, par les cataclysmes ou les visions troublantes, frappent l'homme de stupeur, [...] Burke rompait avec la conception classique de la nature [conçue comme] une source d'harmonie et de sérénité [...] ²⁰.

De fait, à l'opposé de la conception classique du beau idéal (fondé sur l'harmonie des proportions, de la convenance et du lien avec le vrai et le bien), Burke propose plutôt de restreindre l'esthétique du beau à des *plaisirs positifs* tels que la douceur, la délicatesse, le lisse et le tendre (*smoothness*). Le beau ne heurte pas, il ne ravit pas (au sens de ravissement, d'enlèvement), il est sans violence, sans danger. Selon Burke, la beauté est « [...] cette qualité ou ces qualités des corps, qui leur permettent d'exciter l'amour ou une passion voisine²¹ ». On pourrait penser qu'il s'agit là d'une conception similaire à la théorie intellectualiste de la beauté comme éclat du bon et du vrai dans le monde sensible, mais ce serait négliger le fait que Burke n'enferme pas le beau dans ce qui serait un paradis platonicien des intelligibles. Pour lui, la beauté n'a pas de fondement rationnel²². L'évaluation des proportions qu'implique la conception classique du beau, c'est-à-dire une évaluation qui active nécessairement des dispositions cognitives, est incompatible avec l'interprétation burkienne du sentiment du beau. Selon Burke, le beau ne saurait être associé à un idéal de proportions et d'harmonie formelle puisqu'il se manifeste de façon immédiate. Il explique dans l'extrait suivant pourquoi le beau ne peut pas être le produit d'un jugement rationnel ou d'une activité spirituelle quelconque.

[La beauté n'est pas davantage] issue de notre raison, puisqu'elle nous frappe sans aucun rapport à l'utilité et même là où l'on ne peut discerner aucune utilité, puisque l'ordre et la méthode de la nature différent beaucoup, en

²⁰ Ciseri, I. (2004), *Le Romantisme*, p. 13.

²¹ Burke, E. (1998), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, p. 139.

²² *Ibid.*, note de Baldine Saint Girons, p. 139.

général, de nos mesures et de nos proportions, il faut conclure que la beauté est, pour l'essentiel, une qualité des corps qui agit mécaniquement sur l'esprit humain par l'intervention des sens²³.

Quant au sublime, tout ce qui stimule intérieurement des idées ou des impressions de douleur, de danger, d'objets terribles, et plus encore de mort – autrement dit toutes les choses qui menacent l'intégrité physique, morale et psychologique d'un sujet – sont la cause de l'émotion la plus intense que l'esprit arrive à ressentir, c'est-à-dire le sublime, et ce, si et seulement si le danger se trouve à une distance suffisante pour ne pas être imminent²⁴. En plus de l'obscurité, du pouvoir, du vaste, de l'infini, de la soudaineté, du toucher et de la douleur²⁵, la terreur est l'émotion essentiellement requise pour générer le sentiment du sublime. Il s'agit même du principe fondamental qui en gouverne l'émergence. La terreur, parce qu'elle augmente la grandeur et l'importance d'une chose perçue, est liée à la peur concrète de la souffrance et de la mort devant une chose potentiellement dangereuse²⁶. Le sublime s'avère ainsi intimement lié à l'instinct de conservation de soi, alors que le beau est plutôt lié aux plaisirs sociaux, à la relation aux autres. En d'autres termes, l'expérience du sublime est une épreuve qui bouscule nos tendances hédonistes et ouvre la porte sur le plaisir négatif qu'est le délice précédemment défini²⁷. Selon Burke, parce que l'idée de danger est connectée aux sentiments les plus viscéraux, tel que l'instinct de conservation, les sentiments relatifs au sublime se montrent plus efficaces et plus instructifs que les plaisirs simples et positifs que sont l'amour, la détente nerveuse et l'aisance du sujet pour connaître son environnement physique et les relations engagées avec celui-ci²⁸.

²³ Burke, E. (1998), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, p. 160.

²⁴ *Ibid.*, p. 84.

²⁵ Pour de plus amples explications sur les causes du sublime, voir Burke, *op. cit.*, p. 119-165.

²⁶ Burke, *op. cit.*, note de Baldine Saint Girons, p. 103.

²⁷ Saint Girons, *op. cit.*, p. 103.

²⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

En somme, en évoquant une terreur délicate (*delightful horror*), Burke s'intéresse à l'importance de l'instinct de conservation de soi qu'il repère au cœur du sentiment du sublime puisque la condition essentielle de son émergence nécessite la terreur mêlée au plaisir d'avoir échappé au danger, alors que le beau repose sur l'amour qui relève des liens sociaux et de la perpétuation de l'espèce. C'est cette dualité fondamentale de nos sentiments qui trace une ligne de partage fragile entre l'état d'apaisement produit par la beauté et la violence du ravissement provoqué par le sublime.

Le sublime burkien est également une subversion car, plutôt que de combler l'individu qui en fait l'expérience, il le creuse en diffusant un sentiment de vide et de suspens, mais sans pourtant annihiler la pensée qui demeure nécessaire à l'appréciation de l'expérience du sublime. Cette expérience se situe dans l'appropriation artistique de la puissante énergie créatrice présente dans les phénomènes naturels et humains dont l'ampleur dépasse la compréhension immédiate. Autrement dit, le sublime renouvelle le sentiment de notre présence au monde en stimulant le joueur qui sommeille en chacun de nous, à la manière de l'acteur qui interagit avec les éléments qui constituent son univers scénique²⁹.

Le caractère anthropocentrique des représentations catastrophiques contemporaines

Pour approfondir notre compréhension de cet événement de pensée sans lequel il est impossible d'apprécier l'expérience esthétique du sublime tel que défini par Burke, il importe d'abord de s'intéresser à l'expérience esthétique à proprement parler. Nous pensons que celle-ci constitue l'élément central qui permet d'envisager l'esthétique de la catastrophe comme quelque chose qui révèle le sujet humain plutôt que la catastrophe elle-même. Il s'agit de concevoir la phénoménologie de l'expérience esthétique comme une expérience intérieure émotionnelle, relationnelle et psycho-métaphysique plutôt qu'une opération cognitive d'évaluation des caractéristiques esthétiques d'une chose.

Nous considérerons ensuite des représentations contemporaines de la catastrophe en raison de leur caractère distinctif : leurs

²⁹ Saint Girons, *op. cit.*, p. 109.

références à la disparition définitive de l'humanité en raison de l'impact dévastateur et potentiellement permanent de l'être humain sur Terre. En ayant en tête la remise en question de l'opposition traditionnelle entre nature et culture, nous verrons comment l'esthétique contemporaine de la catastrophe réactualise les dispositions intérieures mises de l'avant par les romantiques, et comment ces représentations recadrent d'une nouvelle manière l'eschatologie apocalyptique chrétienne, en y greffant une fonction cathartique qui atténue considérablement le sentiment de responsabilité face à la catastrophe climatique qui s'annonce.

La phénoménologie de l'expérience esthétique

Nous avons vu avec Burke qu'il n'existe aucun lien nécessaire entre l'expérience esthétique et l'idée de plaisir ou de beauté. En d'autres termes, le simple attrait psychologique n'explique pas à lui seul l'expérience esthétique. Pour reprendre à notre compte les propos d'André Malraux, le mot « beauté » rend même inintelligible notre relation avec l'art³⁰. Selon lui, l'art ne mobilise pas les notions d'équilibre et de plaisir définissant traditionnellement l'idée de beauté. Aucun critère *a priori* n'habite le concept de beauté. L'art invite plutôt à l'expérience d'une vision du monde intimement liée à l'expérience humaine de ce même monde : une expérience empreinte d'incertitudes et de peurs, qu'il importe de maîtriser par le truchement de l'art. Les règles canoniques prétendant définir le beau en fonction de critères formels ne semblent pas, en ce sens, être susceptible de saisir la finalité de l'art. Il ne s'agirait pas de plaire mais plutôt d'émouvoir, provoquant du même coup l'éclatement des définitions et des catégories classiques du beau, tout comme Burke le proposait. L'art a d'abord et avant tout pour mission d'exprimer la nature plutôt que d'en faire un portrait simplement mimétique³¹.

L'œuvre d'art a également une fonction sociale qui exige non pas de transcrire en miniature la réalité du monde, mais de fournir une création nouvelle complétant les aspects de la nature par des formes pétries d'humanité. « L'espace culturel se transforme ainsi en une sorte de conservateur et de transformateur de l'imaginaire collectif

³⁰ Bouveresse, *op. cit.*, p. 61-62.

³¹ *Ibid.*, p. 64.

[...], servant alors de prétextes à de nouvelles rêveries et créations³² ». Hegel soutenait que même lorsque la peinture s'efforce de rendre la réalité avec le maximum d'exactitude, la fonction de l'art est de rompre nos liens utilitaires unissant la vie pratique et les objets afin de nous faire entrer dans un rapport contemplatif avec le monde qui nous entoure³³. À ce propos, on peut également se référer aux réflexions de Georges Bataille, selon qui l'être humain, contrairement aux animaux non humains, perd tout rapport d'immanence avec le monde dès lors qu'il a recours à l'outil, c'est-à-dire dès qu'il interpose, entre lui et le monde, un rapport utilitaire avec les objets³⁴.

Du point de vue de la psychologie et de la métaphysique de l'art, l'expérience vécue par l'artiste, à la façon d'un demiurge, n'est pas soumise au destin. Il est le moyen pris par l'être humain pour tenter de vaincre les fatalités qui l'accablent, repoussant ainsi l'esclavage et la mort. En filigrane, l'art, tout en étant l'expression des angoisses humaines, est également un moyen de protestation et de révolte permettant de remettre en question la réalité des apparences et la négation de l'impureté du monde, comme autant de manières de triompher du destin pour mieux construire et soumettre le monde à nos propres lois. L'art est une façon de distraire le mal et d'éluider les préoccupations existentielles des êtres, sans pourtant arriver à exorciser entièrement les problèmes et les douleurs de l'existence auxquels ils font face³⁵.

C'est à cette fonction de distraction que nous nous intéresserons particulièrement car celle-ci semble en effet permettre de saisir comment et pourquoi s'amalgament un désir de représenter les catastrophes actuelles et une résistance à faire face à ces mêmes catastrophes. Nous suggérons que le désir de triompher de la catastrophe en ayant recours à différents moyens esthétiques pour la représenter a pour fonction de distraire l'humanité de son désarroi face à la menace de sa disparition définitive. Cela aurait pour conséquence d'éluider ses responsabilités dans l'empreinte considérable et permanente que laissent ses activités sur l'écosystème

³² Bouveresse, *op. cit.*, p. 66.

³³ *Ibid.*, p. 68-69.

³⁴ Bataille, G. (1973), *Théorie de la religion*, p. 36-44.

³⁵ Bouveresse, *op. cit.*, p. 70-71.

terrestre, jusqu'à bouleverser la géologie même de notre planète, tel que le caractérise le concept d'Anthropocène.

L'esthétique contemporaine de la catastrophe sous l'influence du romantisme

Nous avons vu qu'à l'époque romantique, l'optimisme des Lumières cède progressivement la place à une forme de désespoir qui déconstruit la beauté grandiloquente des images privilégiées à la période classique. Les lumières de la raison dénoncent certainement les folies humaines mais, ce faisant, ne font que momentanément capter et enfermer en elles ces folies qui ne manquent pas de se déchaîner à la moindre perte de vigilance. C'est pourquoi Victor Hugo accordait un statut esthétique décisif au grotesque.

Loin d'être une forme dégradée ou catastrophée de l'art, le grotesque, allié au sublime qui lui donne sa dimension de vertige et d'infini, est une expression majorée de la beauté. Si, dans l'art, l'alliance du sublime et du grotesque nous touche, selon Hugo, comme "l'harmonie des contraires", ce n'est pas seulement parce que leurs figures se croisent dans le monde créé, c'est parce que ces deux catégories esthétiques s'articulent intimement en nous qui sommes doubles, c'est-à-dire *corps* (source du grotesque) et *âme* (source du sublime); comme en témoigne le personnage physiquement difforme et moralement généreux de Quasimodo³⁶.

L'art possède ainsi un pouvoir de sublimation. En faisant passer les pires horreurs à travers le filtre esthétique de la poésie, l'art les rend splendides et transmute par le fait même le laid en grand et le mal en beau, défiant et déjouant au passage les conséquences néfastes des catastrophes³⁷. En ouvrant cependant une brèche sur l'abîme, le romantisme, rappelons-le, révèle également une humanité ayant perdu ses repères traditionnels, privée des principes organisateurs qu'ont pu être Dieu, la Nature, l'Utopie, etc., tiraillée entre une identité d'être de

³⁶ Ribon, *op. cit.*, p. 208.

³⁷ *Ibid.*, p. 209.

raison et une identité d'essence, abandonnée à ses angoisses existentielles et à son réservoir d'instincts, de pulsions³⁸.

Les différentes formes d'expressions, qu'elles soient artistiques ou non, permettent de composer d'une nouvelle manière avec ce bouillonnement d'angoisses, d'instincts et de pulsions. C'est pourquoi les périodes de troubles collectifs violents, telles que les horreurs de la Seconde Guerre mondiale, ont toujours stimulé la création de représentations catastrophiques, comme pour conjurer l'incompréhension, la perte de sens, l'indignation envers l'injustice, ou par compassion envers les victimes, grâce au pouvoir de l'art d'affirmer la vie plutôt que de la nier. En effet, l'art domestique la mort et toute ses figures jusqu'à les transfigurer. Autrement dit, la cohérence interne de l'œuvre – c'est-à-dire sa capacité à limiter l'étendue de la réalité qu'elle représente grâce à l'organisation fixe des différents éléments qu'elle présente au spectateurs – est un moyen de contrôler ce qui dans le réel menace, afin qu'émerge un sens à partir de la forme esthétique de l'œuvre. La représentation catastrophique devient ainsi la promesse d'une maîtrise heureuse des événements qu'espère toute personne confrontée à la catastrophe. Elle permet « une épiphanie sur fond de catastrophe surmontée, qui nous engage à habiter humainement ce monde-ci³⁹ ».

Par exemple, le concept d'Anthropocène réactualise l'esthétique burkienne du sublime. Sur le plan sensible, ce concept se révèle à nous par un certain nombre de phénomènes naturels et, sur le plan théorique, par un discours scientifique qui mobilise diverses représentations sous forme de tableaux, de graphiques, de courbes, etc., qui, sans être des œuvres d'art, peuvent être considérées esthétiquement.

[L']esthétique de la gigatonne de CO² et de la croissance exponentielle renvoie [en ce sens] à ce que Burke avait noté : « la grandeur de dimension est une puissante cause du sublime » [...]. De manière plus précise, l'Anthropocène reporte le sublime de la vaste nature vers « l'espèce humaine ». Tout en jouant du sublime, il en renverse les

³⁸ Ribon, *op. cit.*, p. 210-211.

³⁹ *Ibid.*, p. 255.

polarités classiques : la terreur sacrée de la nature est transférée à une humanité colosse géologique⁴⁰.

Selon Burke, l'être humain ressent une forme de plaisir à la vue des choses que nous voudrions pourtant sincèrement empêcher. Il affirmait d'ailleurs que même si personne n'avait le désir pervers de voir Londres détruite, cette destruction ne manquerait toutefois pas d'attirer un public venu contempler ses ruines⁴¹. Notre civilisation occidentale semble effectivement entretenir une culture de l'effondrement admirant sa propre puissance destructrice, égalant ou surpassant les phénomènes naturels les plus violents, tout en fantasmant sa possible disparition jusqu'à alimenter une industrie touristique des catastrophes proposant la visite des ruines de Tchernobyl, pour ne nommer que celles-ci⁴².

En somme, au cœur des peurs humaines se logent peut-être l'angoisse et la fascination de l'enfant craignant d'être brutalement séparé de la rassurante présence maternelle par des puissances hostiles extérieures. Du point de vue esthétique, l'univers irréel du récit fictif catastrophique donne formes et figures à cette angoisse, de telle manière qu'il opère une mise à distance permettant alors au sujet regardant d'éprouver un frisson de délice au cœur de l'horreur.

L'esthétique contemporaine de la catastrophe sous l'influence de la mythologie apocalyptique chrétienne

Le marché du catastrophisme actuel se nourrit de peurs réelles fondées sur un sentiment de perte ou d'absence de repères, de valeurs, de transcendance qu'incarnent les versions esthétiques de la menace nucléaire, le développement incontrôlé du capitalisme et de ses revers, la multiplication des catastrophes écologiques et l'anticipation des bouleversements climatiques à venir, les possibles dérives des biotechnologies, les intégrismes, etc.⁴³ Nous pensons, par exemple, à la diffusion massive et en boucle d'images catastrophiques

⁴⁰ Fressoz, J.-B. (2016), « L'Anthropocène et l'esthétique du sublime », p. 1-2.

⁴¹ Burke, *op. cit.*, p. 93.

⁴² Fressoz, *op. cit.*, p. 3.

⁴³ Ribon, *op. cit.*, p. 8.

véhiculées dans les médias d'information ; aux vidéos amateurs des attentats terroristes contre les tours jumelles du *World Trade Center* à New York en 2001 et qu'on peut visionner à volonté en ligne ; aux pseudo-documentaires qui imaginent diverses hypothèses complotistes au sujet de ces attentats. Ces images qui inondent plus que jamais les espaces médiatiques de l'information et de la création, rivalisent avec les représentations qui suggèrent plutôt des solutions souhaitables pour le bien-être de l'humanité.

Dans un autre ordre d'idée, les imaginaires contemporains de la catastrophe sont présentés de telle sorte qu'on peut les interpréter comme l'expression d'une punition divine. Cependant, dans notre monde sécularisé, cette interprétation ne suggère plus une injuste fatalité transcendante. L'analyse se tourne plutôt vers l'imprudence d'une espèce humaine responsable de sa propre perte, mais sans pour autant empêcher que les conséquences des actions humaines puissent apparaître comme une forme de sanction méritée. Par exemple, les catastrophes apocalyptiques mises en scène dans la littérature ou le cinéma de science-fiction – tel que le récit de H. G. Wells *La guerre des mondes* (1898), ou les films *Armageddon* (1998), *The Day After Tomorrow* (2004) et *2012* (2009), ou encore la télésérie *Walking Dead* (2010-) – traduisent, au sens propre ou au figuré, l'idée d'une punition transcendante imposée aux êtres humains pour leurs péchés d'orgueil et de démesure. Même si les représentations catastrophiques contemporaines rendent toutefois plus ou moins explicites l'idée d'une colère ou d'une vengeance divine, suggérer que la menace ou ses conséquences désastreuses puisse ne pas être du ressort de ceux et celles qui les subissent participe à brouiller le sentiment de responsabilité et de culpabilité humaine envers certaines catastrophes quant à elles bien réelles⁴⁴.

Cela dit, en enfermant la figure du mal dans l'invention de créatures fictives ou d'armes dévastatrices tout aussi fictives, la science-fiction détient la particularité d'exorciser le mal moderne. C'est que les représentations apocalyptiques contemporaines ont également une fonction similaire à celle que remplissait la mythologie traditionnelle, c'est-à-dire celle de résorber l'émergence des maux en les extériorisant. Cette fonction permet alors de purger nos angoisses de manière cathartique, en canalisant à travers l'imaginaire occidental

⁴⁴ Jenvrin, S. (2009), « Catastrophe, sacré et figures du mal dans la science-fiction : une fonction cathartique », p. 3.

moderne nos responsabilités sur les boucs émissaires que deviennent les personnages fictifs afin d'éloigner symboliquement le mal⁴⁵.

En somme, la catastrophe peut être vue comme le mode normal d'apparition du réel jusqu'à s'épanouir dans le culte de l'accident qu'affectionne particulièrement les médias contemporains. Et puisque que l'industrie médiatique, comme toutes les industries, sont orientées vers le profit, elle répond sans doute à un engouement populaire pour ce type de nouvelles, quand bien même elle alimenterait elle-même la demande. Qui plus est, tout comme Aristote avait repéré une fonction cathartique aux tragédies, les spectacles catastrophiques contemporains remplissent une fonction de délivrance et de prophylaxie, comme dans les films ou les téléseries mettant en scène des survivants dans un univers au sein duquel la catastrophe est déjà passée, et dans lequel les personnages s'appliquent à reconstruire leur monde en tenant compte, tant bien que mal, des erreurs ayant causé la catastrophe subie.

En revanche, d'un point de vue psychanalytique, on remarque que les représentations de la catastrophe peuvent faire obstacle à l'apparition du réel, plutôt que favoriser l'accès à ce dernier. De fait, les fantasmes et la multiplication des images de catastrophes ont tendance à désensibiliser l'être humain contre les catastrophes qui le menacent⁴⁶, tels qu'un changement climatique extrême et global, l'irruption d'un supervolcan, la collision entre la Terre et un astéroïde, une guerre nucléaire mondiale, etc. Autrement dit, l'humanité semble beaucoup plus enlisée dans le déni de la catastrophe plutôt qu'intéressée par la compréhension des catastrophes elles-mêmes et l'anticipation des moyens pour les prévenir. Il s'agit d'un déni reposant peut-être sur le paralogisme qui consiste à déduire qu'une chose ne se produira jamais puisqu'elle ne s'est jamais produite. Tout comme nous refusons souvent d'envisager notre propre mort, nous n'acceptons encore moins d'envisager notre mort collective⁴⁷.

⁴⁵ Jenvrin, S. (2009), « Catastrophe, sacré et figures du mal dans la science-fiction : une fonction cathartique », p. 5.

⁴⁶ Godin, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 7.

Sans avoir examiné la totalité des sens anthropologiques que peut prendre l'esthétique de la catastrophe, nous avons néanmoins proposé trois angles d'analyse potentiels. Il est d'abord apparu que les différentes fonctions inhérentes à cette esthétique visent principalement à transmettre des messages qu'elle véhicule selon des impératifs culturels différents, certes, mais toujours dans le but de guider intérieurement ses témoins dans leurs relations avec le monde. L'analyse de cette relation a ensuite permis de rendre compte de l'aspect phénoménologique incontournable de l'expérience esthétique de la catastrophe en marge des aspects utilitaires, simplement informatifs, de cette esthétique. Et c'est avec Burke, qui concentre l'expérience esthétique dans le sentiment du sublime, qu'il a été possible de dépasser l'apparente contradiction entre, d'une part, l'idéal de proportion retenu par l'esthétique traditionnelle du beau et, d'autre part, l'esthétique de la catastrophe conçue comme étant néfaste, et par conséquent opposée à la conception classique du beau interprété comme une harmonie des proportions et un vecteur d'élévation de l'âme. Enfin, ce dépassement a permis d'ouvrir à une possible compréhension de l'esthétique de la catastrophe en éclairant la richesse phénoménologique et donc résolument anthropologique de l'expérience esthétique. L'expérience humaine des représentations catastrophiques révèle une humanité bien plus préoccupée par ses angoisses existentielles et la façon consciente ou inconsciente de s'en prémunir. Et le souci de représenter les événements catastrophiques afin d'en conserver simplement la mémoire factuelle n'épuise certainement pas l'étendue du sens de l'esthétique de la catastrophe. Cette dernière semble détenir le pouvoir de maintenir la catastrophe dans un horizon toujours tenu à distance.

Bibliographie

- Bataille, G. (1973), *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 159 p.
- Bouveresse, R. (1998), *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin, 351 p.
- Burke, E. (1998), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], avant-propos, trad. et notes par B. Saint Girons, seconde édition revue et augmentée, Paris, Vrin, 297 p.

- Ciseri, I. (2004), *Le Romantisme*, Paris, Gründ, 399 p.
- Fressoz, J.-B. (2016), « L'Anthropocène et l'esthétique du sublime », *Mouvements des idées et des luttes*, <http://mouvements.info/sublime-anthropocene/> consulté le 9 novembre 2019.
- Godin, C. (2009), « Ouverture à un concept : la catastrophe », *Le Portique. Revue de philosophie et de science humaines*, n° 22, p. 1-11.
- Guégan, S. (1995), *l'Abécédaire du romantisme français*, Paris, Flammarion, 119 p.
- Jenvrin, S. (2009), « Catastrophe, sacré et figures du mal dans la science-fiction : une fonction cathartique », *Le Portique. Revue de philosophie et de science humaines*, n° 22, p. 1-9.
- Ribon, M. (1999), *Esthétique de la catastrophe*, Paris, Éditions Kimé, 288 p.
- Saint Girons, B. (2005), *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 251 p.
- Walter, F. (2008), *Catastrophes. Une histoire culturelle (XVI^e-XXI^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 283 p.