



**HAL**  
open science

# L'Allumette et le nuage (apocalypse, dénouement, environnement)

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. L'Allumette et le nuage (apocalypse, dénouement, environnement). Un imaginaire politique : l'apocalypse, May 2013, Bordeaux, France. hal-02501794

**HAL Id: hal-02501794**

**<https://hal.science/hal-02501794>**

Submitted on 27 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## *L'Allumette et le nuage*

(apocalypse, dénouement, environnement)

« En Pologne, c'est-à-dire nulle part »

Jarry, *Ubu roi*

„Und über uns im schönen Sommerhimmel  
War eine Wolke, die ich lange sah  
Sie war sehr weiß und ungeheuer oben  
Und als ich aufsah, war sie nimmer da.“

B. Brecht, *Erinnerung an die Marie A.*

Le premier des deux « vecteurs » (à défaut de cavaliers) de l'apocalypse que je souhaite évoquer paraîtra plutôt dérisoire : c'est une allumette, dont la seule qualité devrait être de ne pas être polonaise, ni même danoise, mais suédoise. *La Petite Apocalypse* de Tadeusz Konwicki est une histoire d'allumette sans petite fille, habitée cependant d'une tristesse comparable à celle du conte d'Andersen – la tristesse propre à la mise en scène de la pénurie, de la dégradation et de l'extinction. C'est une fable du manque d'allumette, du manque de chaleur, du manque de lumière. Une fable de l'obscurcissement progressif du monde. Ne pas pouvoir allumer, éclairer, cela signe la fin de l'utopie, laquelle est toujours une affaire de partage de la, ou des lumières – aujourd'hui peut-être encore plus qu'hier, puisqu'il nous faut désormais pister la luminescence vacillante des lucioles pour nous *encourager* au futur ... Mais l'utopie c'est aussi toujours l'espoir de pouvoir se « soustraire ». Peut-être que la principale force d'obstruction à l'utopie dans le monde contemporain relève d'ailleurs directement de la contrainte de *surexposition* qu'a étudié Frédéric Neyrat . Et que les propositions utopiques que formulent encore les lucioles acharnées à briller ont changé de forme : elles ne portent plus de programme politique ou sociétal global, ne sont plus systémiques, mais plutôt occasionnalistes, se comprenant comme autant d'expériences alternatives, ou de *pratiques sauvages et temporaires du social*. Concevoir l'aujourd'hui de l'utopie passerait ainsi par l'abandon du support des catégories fortes et des légitimations totalisantes. Une utopie débarrassée de l'injonction superlative (le meilleur, le plus juste, l'idéal...) et de la fonction régulatrice, qui ne serait pas projetée hors du réel, mais incarnée par des pratiques sociales et culturelles obéissant au principe du « coup ». Ce que je proposai,<sup>4</sup> ailleurs, reprenant l'épithète à Gianni Vattimo, d'appeler des états d'utopie « faible » .

Ce sont toutefois moins les figures contemporaines de l'utopie que les (re)configurations récentes de l'apocalypse qui me retiendront ici et, plus

1

Tadeusz Konwicki, *La Petite apocalypse*, Paris, Presses Pocket, 1993 (éd. or. *Mala apokalipsa*, Zapis n° 10, avril 1979).

2

Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éd. de Minuit, 2009.

3

Frédéric Neyrat, *Surexposés : le monde, le capital, la terre*, Paris, Lignes, 2005.

4

« Logique utopique et imaginaire environnemental », in *Trans-*, n° 14, 2012.

spécifiquement, ce que ces (re)configurations peuvent contenir ou véhiculer de valeur et de dynamisme politique. Ce qui revient à demander à quoi *servent* les fictions apocalyptiques des dernières décennies, qu'elles soient œuvres majeures – *The Road* de Cormac McCarthy – ou dérivés consuméristes plus ou moins convaincants ; ou à quoi *renvoie* le fantasme d'annihilation qui nourrit avec tant d'opiniâtreté l'imaginaire du temps présent. Ces mises en scène collectives du désastre jouent-elles un rôle dans la dépolitisation du peuple, cause principale des maux que connaissent les démocraties occidentales, ou travaillent-elles au contraire à sa remobilisation hypothétique ? Fonctionnent-elles comme des leurres ou des dispositifs d'alerte ? Condensent-elles cyniquement le *statu quo* néo-libéral et son antienne des fins (de l'histoire, des idéologies, de la modernité, *etc.*) ou diffusent-elles des énergies émancipatrices ? Tiennent-elles sur les seuls principes de la délégation d'affect et de la réassurance, ou suggèrent-elles de véritables modes de réorchestration de la communauté ?

L'imaginaire de l'apocalypse, amplement réactivé ou suractivé par le travail d'inventaire engagé après le 11 septembre 2001, *incarne* en l'extrapolant le malaise propre à notre culture de l'incertitude radicale,<sup>5</sup> de l'anomie sociale et de l'environnement déstabilisé, à notre société du risque, où les risques sont globaux, invisibles et en continuité immédiate avec la logique capitaliste, puisqu'ils créent des besoins insatiables de réponse que l'économie prend en charge. En tant que figure de l'Autre absolu de la « civilisation », l'apocalypse fonctionne bien comme une idée régulatrice des sociétés hautement développées, et par là même hyperconscientes de ce que leur faillibilité tient précisément à leur haute technicité. Quelque soit sa figure d'incarnation – cataclysmes, accidents, pandémies, technologies perverses, attaques animales ou mutantes, *etc.* –, cet imaginaire de la transgression impossible à compenser signale en outre la conscience coupable d'une société qui s'ingénie en permanence, et par de multiples pratiques (écocide, génocide, ségrégation, anomie sociale, barbarie politique, cannibalisme économique...), à compromettre la survie même de l'espèce. Il se trouve ainsi articulé par plusieurs déterminants de nature psycho-sociale et économique : une problématique de la punition (ou du retour du refoulé) dont l'arrière-pays reste dépendant d'une trame théologique radicale, calviniste notamment, même si son énonciation se fait en dehors de toute dogmatique constituée ; une logique de saisissement émotionnel, de sidération affective, propre aux productions culturelles du capitalisme de consommation ; le deuil de la totalité et de ses derniers récits – celui de la « révolution » tout particulièrement. Dit autrement, cela signifie qu'il ne se déploie jamais aussi bien que sur le fond d'un échec, voire d'un traumatisme politique, du dénouement brutal et inattendu d'un récit cadre stabilisant, ou d'une rupture majeure dans les formes d'organisation du monde.

L'idée d'apocalypse sert-elle ainsi à merveille la description de la dynamique politique entropique qui est au cœur du récit de Konwicki : elle désigne la dissolution du grand récit d'émancipation socialiste – la clôture d'une époque plus que la fin des temps. Mais encore faut-il prêter attention à la forme qu'elle endosse, car on se trouve loin, très loin en vérité des dévastations et des hordes, des innombrables figures dissociatives de l'ultra-violence que privilégient les scénarios de l'extrême

---

5

Ulrich Beck, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2008 [éd. or. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1986].

contemporain. Cette forme, c'est celle du dérèglement, plus que de la destruction. L'apocalypse que dit le titre n'est pas une figure de l'angoisse contemporaine mondialisée par la grâce du *Showtime* hollywoodien. Elle résulte non d'une déflagration tonitruante, mais d'un dysfonctionnement généralisé, d'une invraisemblance, d'un devenir grotesque (forme) et incohérent (principe) du monde. Moins d'une pression historique externe, que d'un mouvement d'involution. Ce qui tire à sa fin tout au long de la déambulation spectrale et excédée du narrateur, c'est bien un mode d'agencement de la communauté. Ce sont les codes, normes et valeurs qui en assuraient la stabilité et la lisibilité apparente. Une forme de substantialisation de l'histoire et de la politique. Un fantasme héroïque de maîtrise du temps. Un ordre discursif. Une économie précaire. L'apocalypse n'est pas cosmique. Plutôt comique. Disons burlesque – parce qu'il y a toujours un peu de dynamique tragique dans la scène burlesque. Et de politique, puisqu'il y est toujours question d'aliénation. L'apocalypse, chez Konwicki, se vit dans une aberration sidérante de l'ordinaire, laquelle touche tout autant les infrastructures que les individus, les rapports sociaux, le climat, la langue ou le sentiment du temps. C'est un *état*, pas un événement, pas une déchirure brutale et trompée des sphères. C'est moins le symptôme d'une boulimie affolée et démocratique pour la pulsion de mort qu'une figure anticipative de la déconfiture « au réel » de l'une des « utopies » majeures du siècle. Plus rien ne marche, tout casse, aurait dit Lamarche-Vadel, dans ce cocasse petit roman pré-solidarosc, qui ne perd jamais de vue l'agencement collectif, la *polis* et son imaginaire, par quoi il maintient et assure la présence du politique dans l'apocalyptique. Le politique, dit l'apocalypse, n'est pas mort ; il doit se reformuler en redonnant sens à la *relation* (sympathie, amour, fraternité...) pour que le tissu social puisse se recomposer. C'est ça, la « petite » apocalypse, le fait que l'histoire s'arrête par *épuisement*. Pas d'allégresse particulière. Pas de « royaume » en vue. Seulement, pour finir, une promesse vague et parodique des élans lyriques inauguraux du socialisme : « Au revoir, Nadiejda. La liberté viendra, si ce n'est pas après moi, ce sera après l'un de nos poètes, ouvriers ou étudiants. Elle viendra, soudaine comme le début d'un été qu'on n'attend plus ». Et on prend la juste mesure du pire. C'est déjà ça de *fait* et de *transmis*. Par la « fiction ». Qui ne peut peut-être plus, effectivement, projeter en grand, architecturer la communauté, être « politique » au sens vocationnel ou injonctif, mais peut encore, par contre, *témoigner* d'un état singulier du monde, le documenter plus ou moins directement, plus ou moins *explicitement*. Car transmettre cette image grotesque d'une figure particulière de l'histoire unitaire et centralisée à l'agonie, laquelle constitue un aveu de déliaison absolue et ouvre sur l'expérience posthistorique, peut constituer l'un des biais de l'utopie reconsidérée. Parce que l'utopie peut être régie par la simple idée de *transmission*. Parce que les représentations circulent et que cette circulation même restaure de l'intersubjectivité : transmettre les images de la fin d'une configuration historique exsangue désassujettit l'individu qui se trouve pris en elle, et le recharge subjectivement pour qu'il devienne le sujet de sa *propre* histoire, en marge de l'histoire agonisante. En d'autres termes : la relance, le raccord ou le rebond politique se fait par infiltration narrative. Pas par programme, slogan, prédication. Mais par la

6

Voir sur ce point les remarques d'Anna Fialkiewicz Saignes dans son article « Que reste-t-il de l'anti-utopie ? » in *Revue de littérature comparée*, n° 329, 2000, p. 71 à 84.

7

Tadeusz Konwicki, *op. cit.*, p. 246.

préservation de la compétence narrative. C'est elle qui porte l'utopie : elle, c'est-à-dire la figure du narrateur réhabilitée et la circulation inconditionnée des récits. Utopie ? Celle que Jeff Wall met en scène, peut-être, dans une photographie précisément intitulée *The Storyteller* (1986), hommage vraisemblable à *Farrenheit 451* et à ses récitants endurants ...



*La Petite apocalypse* fait donc le récit, sans nostalgie ni dramatisation fantomale, du « dénouement » de l'une des utopies majeures de la modernité. Et s'il ne projette aucune mutation concrète, le roman n'en dévoile pas moins le moyen de toute mutation future : il fait clairement du « récit » le moyen de toute reconfiguration à venir du monde, de tout « après ». Ce n'est pas à proprement parler une dystopie, ni une anti-utopie, pas de contre- ni d'outre-monde, mais le récit drolatique d'une utopie devenue brutalement *inactuelle*. Et là se joue encore une possibilité d'émancipation : par la force critique de l'*ambivalence ironique*, laquelle crée des lézardes de sens, fissure la trame normative du réel, brouille les lectures unilatérales du monde et détient une puissance considérable de retournement des discours constitués, fussent-ils ceux des opposants / dissidents officiels, pris dans la logique même du pouvoir, ou dans la même logique que le pouvoir. L'humour, comme le fait de réactualiser la potentialité émancipatrice du récit, de sous-entendre la nécessité de paroles secondes, de paroles relais, peuvent être envisagés comme deux stratégies permettant de sortir de la lecture bipolaire des événements du monde.

Mon deuxième vecteur d'apocalypse est un nuage à la dérive, « sehr weiß und ungeheuer oben » comme il est écrit dans un célèbre poème de Brecht, publié en 1927, *Souvenir de Marie A (Erinnerung an die Marie A)*<sup>8</sup>. On le voit planer et s'effiloche, gros poussif, tout au long d'un récit intitulé *Incident*<sup>9</sup>, que Christa Wolf rédigea de mai à septembre 1986. *Incident* n'est pas une fiction d'apocalypse, mais l'un des premiers récits, vraisemblablement *le premier*<sup>10</sup>, consacrés à l'accident que la centrale de Tchernobyl connut le 26 avril 1986. C'est un récit « à chaud », immédiat et pourtant indirect, un récit de questionnement radical des utopies politiques et sociales qui

8

Cette œuvre de Jeff Wall est notamment visible là : <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2006.91>

9

Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, 2005.

10

Christa Wolf, *Incident (Nouvelles d'un jour)*, Paris, Stock « Bibliothèque cosmopolite », 1996 (éd. or. *Störfall (Nachrichten eines Tages)*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1987.

11

Avec celui de Gudrun Pausenwang, *Die Wolke*, qui appartient plutôt à la littérature « jeunesse » (trd.fr. *Le Nuage*, Pocket « junior », 1996).

avaient, jusque là, porté l'auteur<sup>12</sup>. C'est moins la question du désastre en tant que tel (et sa dynamique figurale) que la problématique de la responsabilité (et son substrat éthique) qui porte le « temps de l'après », et engage la nécessité d'un changement drastique de mode de pensée et de vie pour donner corps à l'hypothèse de survie. Si la « cible » historique et politique s'avère identique à celle de Konwicki, si l'imaginaire de l'apocalypse explicite l'effondrement politique et appelle un changement radical d'organisation sociale, ce ne sont toutefois ni le même registre tonal (pas de carnavalisation ironique chez Christa Wolf), ni exactement la même matière qui se trouvent mobilisés.

La parution d'*Incident* en RDA<sup>13</sup> ne manqua pas de susciter une virulente controverse sur la question du nucléaire civil<sup>14</sup>, orchestrée, pour l'essentiel, par la revue scientifique est-allemande *Spectrum*. En dépit de l'avertissement qui ouvre le livre et situe clairement le récit dans le domaine de « l'invention » – peut-être simple précaution face à la censure<sup>15</sup>, peut-être ruse autofictionnelle, peut-être les deux –, *Incident*, n'est pas une fiction. Mais ce n'est pas pour autant un récit de nature documentaire, comme peuvent l'être le récent *Fukushima* de W. T. Vollmann ou bien encore *La Supplication* de Svetlana Alexievitch. Ce n'est ni la dynamique du témoignage qui s'impose, ni celle de la protestation indignée, ni celle de l'hyperbole spectaculaire, mais bien celle de la distance interrogative – un « minimalisme dramatique », en fait, hostile à toute surenchère pathétique. Cette perspective tend à gommer l'explicite de la catastrophe afin d'endiguer sa puissance émotionnelle et de préserver, par et dans la mise à distance, un potentiel réflexif. Ce n'est que dans cet effort de restitution d'un espace de réflexivité face au cataclysme que le politique peut avoir une chance de se requalifier.

*Incident* est donc un récit nucléaire spéculatif, un monologue complexe et critique, qui, mimant le mode de fonctionnement du cerveau, se déploie de façon associative afin

---

12

Christa Wolf fut membre du SED de 1949 à 1989. Ses relations avec le Parti se dégradèrent à partir des années 60 et devinrent plutôt mauvaises à partir de 67. Christa Wolf fut notamment espionnée à partir de 69.

13

Voir : *Incident*, p. 58. Il n'y a, à ma connaissance du moins, qu'un seul texte littéraire produit en RDA avant *Incident*, qui ait critiqué la politique environnementale de la RDA et posé la question des radiations produites par une centrale nucléaire en activité normale : Swantow. *Die Aufzeichnungen des Andreas Flemming* de Hanns Cibulka (Halle/Leipzig, Mitteldeutscher Verlag, 1982).

14

*Spectrum*, revue d'État, ne livra aucun compte-rendu de l'accident nucléaire pendant plus d'un an. Au bout d'un an, elle ne critiqua que le seul usage militaire du nucléaire. Au plan civil, elle défendit les bienfaits apportés par cette énergie « propre ». La question de l'accident de Tchernobyl ne commença à être évoquée qu'à partir du printemps de 1988, mais très sporadiquement et toujours dans l'idée d'une défense acharnée du nucléaire civil. La revue demanda à des personnalités scientifiques de prendre position sur la question de la responsabilité des scientifiques... ce qui est précisément l'un des thèmes essentiels du récit de Christa Wolf. L'enquête dura un an et demi et rassembla 13 contributions qui discutèrent le livre de Wolf du point de vue de sa thématique scientifique et interrogèrent, aussi, la légitimité de l'écrivain à intervenir dans un domaine situé hors de sa compétence. Le débat se conclut en mai 89 par une sorte de « droit de réponse » de Christa Wolf : son intervention critiquait le technique et questionnait les énergies alternatives, tout en revenant sur l'importance du dialogue entre scientifiques et écrivains, ainsi que sur la prépondérance morale de ces derniers. Le débat s'arrêta là, mais ce ne fut pas le cas de la controverse, qui, se poursuivant par le biais de correspondances privées, eut le mérite de mettre en valeur le questionnement global du nucléaire engagé par Wolf, auquel les scientifiques est-allemands répondirent systématiquement par la distinction des finalités, passant ainsi volontairement, c'est-à-dire professionnellement et idéologiquement, à côté de la question de ouverte par l'écrivain.

15

« *Aucun des personnages de ce texte n'est identique à une personne vivante. Ils sont tous de mon invention* ». Soit : la narratrice n'est donc pas Christa Wolf... le problème, c'est que ce n'est pas non plus réellement quelqu'un d'autre. Et aucun événement ne se trouve déplacé dans la sphère de la fiction.

16

Enquête de terrain, interview des rescapés... un traitement documentaire de Tchernobyl aurait pu, en théorie, être possible, dans la mesure où le reportage, la confrontation aux réalités immédiates du pays, constituait l'un des domaines d'investissement littéraire fortement encouragé par le Parti – mais le *black out* informationnel décidé par les autorités soviétiques évacua naturellement cette possibilité.

de rendre compte de la signification que la journée du 26 avril 1986 a eu pour la narratrice, journée qui vit se nouer inextricablement le drame collectif (Tchernobyl) et le drame personnel (l'opération à risque de son frère atteint d'une tumeur au cerveau). Pour qu'une logique purement affective ne domine pas l'évocation, le texte se maintient dans la tension entre auteur et instance d'énonciation annoncée par la note introductive, tension qui convertit l'excès émotionnel en ferment critique et mélange ainsi spontanéité recrée et auto-réflexivité. Le récit se constitue de plusieurs strates temporelles, de plusieurs plateaux thématiques, monte ensemble factualité, souvenirs, cogitations, projections. C'est un texte hybride, mutant, qui connecte sans cesse l'intime et le public, l'événement et la référence culturelle, l'anecdotique et le réflexif, narration et essai, soulève des questions relevant *a priori* de l'éthique scientifique ou de la politique (responsabilité individuelle et collective ; rapports entre genres ; relation fraternelle ; vérité et transparence ; reconstitution de la communauté), investit l'ordre des causes (instrumentalisation de la rationalité ; *hybris...*), envisage celui des conséquences (humaines, culturelles, linguistiques, environnementales), esquisse des hypothèses d'avenir, réfléchit sur les conditions possibles de la survie. Cette hybridité prend en charge la complexité des situations concrètes d'existence et permet de les déchiffrer : elle montre notamment comment la catastrophe devient « réelle » pour un individu, ainsi que pour sa communauté, comment elle s'insinue peu à peu dans leur quotidien et le modifie inexorablement. Elle contribue de la sorte à défalsifier l'expérience, à produire cette « authenticité subjective » qui constitue l'un des enjeux de fond des proses de Christa Wolf, car elle permet de tirer au clair le vécu qui, indéfectiblement individuel, familial et social, risque sinon de n'être perçu que sous un régime d'obscurité problématique – celui-là même de sa perception initiale.

L'hybridité du récit constitue ainsi un moyen de réponse efficace à l'événement qui lui donne son prétexte. Mais qu'il choisit, cela paraît étonnant au premier abord, de *taire* minutieusement. Tchernobyl n'est jamais *nommé*. Le dispositif de réponse à l'événement ne repose pourtant pas sur l'analogie ou la parabole, comme cela peut être le cas dans d'autres récits de Wolf (dans *Cassandre* par exemple, ou *Aucun lieu. Nulle part*). Et l'on attendrait en outre de cette présentation immédiate des mouvements intellectuels et émotionnels de la narratrice face à une catastrophe environnementale et politique de pareille ampleur, qu'ils s'octroient, à tout le moins, le support du nom. Or il y a un incroyable silence au cœur du récit, un silence « privé » qui vient redoubler (parodier, contrarier ?) le silence officiel des autorités soviétiques, dont on sait qu'elles ont tu, durant plusieurs jours, la catastrophe, aggravant par là même la perception de l'événement et l'articulant directement à une logique politique bien précise, celle de la survie d'un régime à l'agonie. Ce n'est pas que cette absence puisse fonctionner comme un indice de fictionnalité, ou qu'elle dessine en creux un innommable ; au contraire. Ce serait plutôt un surnommable, un surdescriptible techniquement parlant. Mais nommer, c'est autant localiser qu'identifier. Or c'est ce que le texte reconnaît d'emblée, contre toutes les précautions « officielles » : que l'on n'a pas affaire à une problématique locale, mais bien à quelque chose dont l'incidence est globale. Cette liaison entre local et global, le texte l'établit spontanément, dans sa structure même, qui tresse sans cesse l'évocation progressive et fragmentaire de l'événement lointain et le quotidien personnel. Le nom, dès lors, importe peu. Son absence sert même l'hyperprésence de l'événement dans la conscience et fonctionne comme image exacte des « qualités » de

la radioactivité : invisible, diffuse, incontrôlable. L'omission du nom ouvre enfin sur une réflexion relative à la nature et à la fonction de la communication, ainsi que sur le désir de *donner à entendre le non-dit*. C'est un travail de transparence, de décantation progressive de ce qui se donne, initialement, comme une information opaque. Le texte démultiplie en effet à l'envie, comme pour compenser l'indigence des nouvelles officielles diffusées sporadiquement par la radio ou la télévision au cours de la journée, les situations de communication inopinées orchestrées autour de l'incident ; moins il est parlé par les autorités, plus il se trouve investi par les paroles privées, mis et remis en circulation de façon obsédante. Moins le centre est loquace, plus les périphéries s'agitent. Moins l'on sait, plus l'on teste et échafaude : la narratrice entre ainsi en contact avec ses voisins, se rend à la poste du village à bicyclette, appelle sa fille au téléphone, dialogue avec elle-même, comme, imaginativement, avec son frère qui, ce jour-là, subit une opération du cerveau, bénéficiant ainsi, ironie du moment, des bienfaits de la technologie nucléaire appliquée au domaine médical.

On notera par ailleurs une deuxième forme d'absence étonnante, celle de la stigmatisation politique. *Incident* n'est pas un texte de protestation ou de dénonciation – ce qui lui fut d'ailleurs reproché par la critique occidentale de l'époque, qui prétendait déceler là une faiblesse, voire une faute de goût. Je tendrais plutôt à y lire une façon d'indiquer, là encore, la nature globale de l'événement, d'en faire un phénomène d'ensemble, une généralité humaine et environnementale. Une crise majeure qui rend inopérant le partage géopolitique, ridicules les frontières et leurs fonctions de protection, d'endiguement, de contrôle de la circulation... Le nuage, en cela démocratique en diable, annihile, littéralement, le sens de la partition nationale et politique du monde... et Wolf donne à l'événement sa véritable résonance en ne « l'attribuant » pas, justement, mais en engageant une réflexion qui porte autant sur le désir de destruction et la pulsion d'agression qui logent au cœur de l'homme *en général*, que sur ses besoins fondamentaux ou ses responsabilités morales. Attribuer l'événement aurait été reconduire le partage. Alors que la seule réponse acceptable, dans l'après de la catastrophe, c'est précisément de connecter les plans séparés, les raccorder, les mettre en continuité – de convertir l'implication politique partisane, le geste idéologique de binarisation du monde, en préoccupation environnementale multipolaire, car l'environnemental ne peut être appréhendé qu'à partir de logiques holistiques, celles-là mêmes que l'on voit se déployer dans le texte. Ne pas désigner de « coupable » tend ainsi à dépolitiser l'événement (au sens partisan) et à l'inscrire dans une véritable « politique du monde ».

S'organisant ainsi autour de la question du dit et du non-dit et de ce qui m'apparaît déjà, dans le contexte spécifique de l'époque, comme une *utopie communicationnelle*, celle d'un rapport ouvert et constructif de chacun aux problèmes sociaux et politiques, d'une vérité non censurée et d'une politique d'information transparente – pour tout dire : d'une *libération inconditionnelle du droit de parole* –, *Incident* est porté par une recherche lancinante des *causes* profondes qui ont conduit à l'accident. Et celles-ci ne sont pas spécifiquement « soviétiques ». L'accident, Christa Wolf ne le considère pas comme quelque chose d'extravagant et d'inattendu, mais comme le point d'aboutissement de conditions préexistantes, quoique idéologiquement occultées. En évoquant les essais nucléaires américains dans le Pacifique au cours des années 50 ou la



naissance du mouvement anti-nucléaire allemand<sup>17</sup>, le texte souligne la prévisibilité de l'accident ; et en exprimant conjointement ses doutes sur « les dangers de l'exploitation 'pacifique' de l'énergie atomique », il se distancie de l'utopie énergétique officielle de l'État est-allemand, laquelle servait de support au projet de construction d'un ordre social qualitativement neuf (égalitaire) et moralement supérieur (juste), capable de rédimmer l'horreur du passé nazi de l'Allemagne et de transformer les individus en sujets de l'histoire. Mais elle se distancie également, ce faisant, de toute forme de validation du nucléaire tout court, indépendamment de la couleur politique de ses usagers. Cette démarche fait d'*Incident* un livre du retour critique sur soi, de la mise à la question des engagements et des illusions passées, mais aussi du retour critique sur la civilisation technologique.

Car l'accident est rapporté par Christa Wolf à la problématique, classique dans la modernité germanique, de la domination sans partage de la technique, de l'utopie techniciste – cette vision que le socialisme a merveilleusement su partager avec le capitalisme. De ce point de vue, *Incident* constitue une suite conjoncturelle de *Cassandra* (1983) : la critique civilisationnelle que Wolf y engageait, stigmatisant notamment la rationalité unilatérale, l'emprise croissante de la technocratie sur la vie moderne, la domination masculine de la nature et l'éviction des femmes de tous les processus de décision et de contrôle, trouve une extension thématique magistrale dans *Incident*, qui ne se contente pas d'être un texte sur l'accident nucléaire et ses implications immédiates, mais envisage, à partir de là, la question de la survie d'un point de vue féministe, faisant du changement radical des modes de pensée et de vie la condition préalable à toute éventualité de survie. En insistant sur l'instrumentalisation de la rationalité, sur les logiques dichotomiques (corps / esprit) qui la gouvernent et sur les rapports de pouvoir (homme / femme) qui s'y rattachent, c'est en fait l'esprit de partition, de cloisonnement, la bipolarisation essentialiste caractéristique de la culture occidentale que Wolf rend responsable du désastre présent. La figure de Faust, relayée par celle du Marlow de Conrad et de son exploration obstinée du cœur des ténèbres, c'est-à-dire du principe d'avidité allié à une totale absence de scrupules, n'apparaît pas innocemment dans le dernier tiers du livre, pour l'essentiel consacré à débattre de la question de la responsabilité des scientifiques et à leur reprocher de pratiquer « science sans conscience ». À cette passion pour la partition, Wolf propose de substituer, non plus l'utopie quasiment naturiste qui s'épanouissait dans *Cassandra* (celle d'une communauté de femmes « socialement et ethniquement hétérogènes », vivant proches de la nature et en dehors de toute hiérarchie), mais une convergence, une approche relationnelle et holistique des êtres et des phénomènes, seule à même de restaurer un tissu relationnel porteur d'espoir, un usage non unilatéral du langage et une habitabilité du monde. *Incident* suggère ainsi qu'une « utopie » post-nucléaire ne pourra être envisagée qu'à partir d'une désinstrumentalisation de la rationalité et d'une approche holistique. Survivre, au niveau de l'espèce, ne semble possible à Christa Wolf qu'en sortant des dichotomies culturellement dominantes (corps / esprit ; sujet / objet), en refusant de séparer hermétiquement les différents plans d'existence que l'idéologie contemporaine de la perte du politique s'acharne à dissocier.

---

17

Christa Wolf, *op. cit.*, p. 58.

Il est de ce point de vue là intéressant de voir que le mode d'écriture de Wolf articule en permanence le souci du « je » et son interférence sociale avec un « nous ». Le « je » est dialectique. Il est à la fois singulier et collectif – générationnel, par exemple. La parole subjective n'émerge pas d'un vide, d'un néant – comme c'est *a contrario* le cas dans la « nouvelle subjectivité » ouest-allemande des années 70. Elle est à la fois intime et typique. Et ce que l'on prend pour un monologue se révèle en réalité être un dialogue, mieux une *conversation*. Ce caractère *conversationnel*, renforcé par l'adresse permanente au frère hospitalisé et supporté par une sorte de fonction thérapeutique, tend à délittériser partiellement le récit, à lui donner, grammaticalement, une dynamique processuelle, à le placer dans une logique narrative non autoritaire. Wolf renonce d'ailleurs significativement au prétérit et à sa valeur épique et utilise, pour raconter les événements du 26 avril, une sorte de « present perfect » qui marque d'une part le sentiment, chez le locuteur, qu'un événement passé continue à résonner dans le présent ; et d'autre part le désir de neutraliser les résidus d'affect qui seraient susceptibles de contaminer encore le présent : il marque le travail du deuil à l'œuvre dans l'individu qui parle.

*Incident* s'efforce en outre d'évaluer les *conséquences* de l'accident. Cette évaluation ne s'appuie pas sur l'évocation d'images horribles, le décompte précis des désastres écologiques ou l'archivage des atroces séquelles physiologiques des liquidateurs (notons toutefois que les dernières pages du récit appellent quelques figures de cauchemar, toutes reliées à l'idée de « mort de la terre »). Elle ne se fait pas par liste ou récapitulations, mais par la reconnaissance d'un *changement irréversible dans la vision du monde*, d'une étrangification ou d'une aliénation due à la perte des certitudes et des perspectives. Le premier élément de ce processus d'étrangification, la plus évidente des conséquences, donc, pour Wolf comme pour toutes les populations vivant alors dans les pays du pacte de Varsovie, fut purement politique : l'État, dès lors qu'il mettait délibérément en danger la vie de ses citoyens, perdait toute légitimité. À cela s'ajoute toutefois un second phénomène, moins immédiatement perceptible, sans doute, mais auquel Wolf confère une importance capitale : un phénomène de brutale *oscillation sémantique*. Car le nuage baladeur résultant de la fusion du cœur du réacteur n° 4 de la centrale Lénine a eu de sérieuses retombées linguistiques : il a littéralement empoisonné la sémantique, autant que l'environnement. La catastrophe est aussi une affaire de mots. La grande attention qu'elle porte à la « viabilité terminologique » conduit Christa Wolf à scruter les phénomènes de glissement sémantique et d'insécurisation de l'usage même du langage que l'accident a provoqué – phénomènes qu'accompagne par ailleurs une mutation générique : l'effacement de la frontière entre essai et narration, l'émergence d'un « texte global ». Ce sont les deux « conséquences » de la catastrophe sur la langue littéraire, les deux « évolutions » qu'elle a provoqué : irradiation et fusion. C'est, avant tout, le langage environnemental, tous les mots de la nature, qui se trouvent contaminés et en deviennent pratiquement inutilisables : quelle spontanéité bucolique peut se voir préservée dans l'usage des mots « champignon », « nuage », « truite », une fois qu'ils ont été capturés, totalement mobilisés et contaminés par l'accident nucléaire ? Ainsi Wolf peut-elle regretter, plus que récuser, l'ensemble des connotations pastorales qui se rattachent au terme de « nuage » – ce qui n'est pas sans effet inhibiteur sur la productivité métaphorique, mais apparaît aussi comme un expédient pour « garder » mémoire de l'usage culturel du langage. Car la réflexion sur la puissance de pollution

sémantique du nuage, fidèle en cela au mode d'évaluation relationnel de la catastrophe choisi par l'auteur, s'étaye de toute une bibliothèque ! Impossible de passer à côté de l'extrême densité intertextuelle de ce petit récit qui appareille chacune des images évoquées dans la foulée de celle du nuage – laquelle joue ainsi le rôle de matrice –, d'une *histoire* (donc d'une mémoire – pêcheurs japonais, tests atomiques US, champignons...) et d'une *référence* poétique (Schubart, Brecht, Goethe, Stephan Hermlin...). Pourquoi ? Pour nourrir non seulement la réflexion sur la valeur cognitive et poétique des termes contaminés, mais plus largement sur les phénomènes de désaffection générale à l'égard du langage. Car au-delà des images, ce sont les concepts eux-mêmes qui sont touchés : leur oscillation ayant pris trop d'ampleur, leur ambivalence connotative étant trop grande, ils deviennent inopérants. C'est toute la relation au langage qui se trouve alors altérée, bouleversée, chez la narratrice... qui prend conscience que l'une des conséquences les plus immédiates de l'explosion, c'est la restriction dramatique de l'amplitude langagière, la réduction du langage à son champ technique et scientifique, doublée du discrédit porté sur la culture humaniste. Le nuage fonctionne donc comme le révélateur d'une crise linguistique et culturelle majeure : d'icône poético-artistique, il est tout bonnement désormais l'emblème du démantèlement du discours littéraire et de son remplacement par le discours scientifique de l'âge atomique. De son inadéquation au monde irradié. La langue de l'après est une langue amputée, une langue unidimensionnelle. Car contrairement à ce qui se passait jusque là avec le discours politico-militaire ordonnateur de la guerre froide, l'opposition dynamique des langages a cessé d'être opérante : il ne semble plus y avoir de dehors possible au langage instrumental.

Que peut donc un texte littéraire face à une catastrophe nucléaire ? La littérature ne peut évidemment ni effacer ni sublimer l'expérience traumatique ; mais elle peut toutefois permettre de la *travailler*, créant ainsi une situation à partir de laquelle peuvent être envisagées sa traversée, et sa résorption.

Lambert BARTHÉLÉMY

Université Paul-Valéry Montpellier 3

RIRRA 21