



HAL
open science

Voyages au coeur de la catastrophe

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. Voyages au coeur de la catastrophe. La Littérature de voyage aujourd'hui. Héritages et reconfigurations, 2021. hal-03366917

HAL Id: hal-03366917

<https://hal.science/hal-03366917>

Submitted on 5 Oct 2021

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.

VOYAGES AU CŒUR DE LA CATASTROPHE

Journeys to the heart of catastrophe

Sitôt inventée, la photographie fut mobilisée afin de fixer la trace des ruines et des paysages orientaux : Maxime Du Camp, John B. Greene, Félix Teynard et bien d'autres ramenèrent des calotypes (qui furent souvent réunis en albums), amenant ainsi sous les yeux de leurs contemporains des réalités qu'ils n'auraient jamais pu aller contempler sur place. C'est ce que Louis de Cornemine, homme de lettres et critique de l'époque, célèbre en ces termes : « Ce sera la gloire et aussi la récompense de ce siècle si fécond en découvertes de toute sorte, d'avoir abrégé pour l'homme la distance et le temps. Une heureuse coïncidence a permis que la photographie fût trouvée au moment même de la plus grande extension des chemins de fer. » Et de poursuivre ainsi : « Nous n'avons plus besoin de monter sur le vaisseau des Cook et des Lapeyrouse pour tenter de périlleux voyages ; l'héliographie, confiée à quelques intrépides, fera pour nous le tour du monde, et nous rapportera l'univers en portefeuille, sans que nous quittions notre fauteuil¹. »

Il n'est pas nécessaire aujourd'hui d'être « intrépide » pour effectuer de tels voyages – dont le péril s'est quasiment absenté. Chacun accède de nos jours aux pays les plus lointains. Les photographes en quête d'expériences inaccoutumées² se tournent dorénavant vers d'autres types de destinations (et de ruines). L'« exotisme » des images qu'ils rapportent ne repose plus sur un dépaysement de type géographique et ne ramène plus aux origines de nos civilisations. Il tient davantage à l'intensité dramatique des situations catastrophiques dont les vues témoignent, tranchant brutalement avec une vie quotidienne dont le risque se trouve presque éliminé. Les livres, les installations ou les sites web que ces photographes voyageurs élaborent à partir des vues collectées possèdent dès lors un potentiel de bouleversement et d'effroi, révélant des béances en rupture avec le plus ou moins grand confort de nos vies. Mais une telle forme de relativisation du quotidien n'est-elle pas un des effets attendus de l'exotisme ? Les œuvres réalisées par ces photographes voyageurs renvoient également à la difficulté de l'expérience qu'ils ont vécue, de sorte que ces travaux signent peu ou prou un *ethos* qui est celui de l'aventurier, du baroudeur.

Ces voyages terrifiants s'écartent du photojournalisme et de son attrait pour l'acmé événementielle dans la mesure où les photographes itinérants se rendent après coup sur les sites où se sont déroulés d'énormes sinistres dont ils enregistrent les effets et les restes. Que les catastrophes concernées soient d'origine naturelle ou humaine, qu'elles proviennent d'erreurs scientifico-techniques ou de problèmes économiques, elles se caractérisent toujours par l'ampleur phénoménale de leurs conséquences. C'est ainsi que Guillaume Herbaut et Bruno Masi³ ou encore David McMillan⁴ se sont rendus sur le site de Tchernobyl, Jean-Patrick Di Silvestro et Matthieu Berthod⁵ ou bien Carlos Ayesta et Guillaume Bression⁶ à Fukushima,

¹ Louis de Cornemine, « À propos de Égypte, Nubie, Palestine et Syrie de Maxime Du Camp », *La Lumière* n° 25, 12 juin 1852, p. 98.

² Sarga Moussa, « " Arpenter un désastre ". Voyage et témoignage (sur Fukushima de Michaël Ferrier) », in Gilles Louÿs dir., *Voyages extrêmes*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2019, p. 255-272.

³ Guillaume Herbaut, Bruno Masi, *La Zone. Tchernobyl*, Paris, Éditions Naïve / La Gaîté Lyrique, 2011.

⁴ David McMillan, *Croissance et dégradation. Pripiat et la zone d'exclusion de Tchernobyl*, Göttingen, Steidl, 2018.

⁵ Jean-Patrick Di Silvestro (photographies), Mathieu Berthod (dessins), Anne Pitteloud (texte), *Après les vagues. Autour de Fukushima*, Genève, Éditions Notari, 2016.

⁶ Carlos Ayesta, Guillaume Bression, *Retracing our steps. Fukushima Exclusion Zone 2011-2016*, Berlin, Kehrer Verlag, 2016. En ce qui concerne Fukushima, on peut encore penser au bel ouvrage de Kosuke Okahara : *Fukushima Fragments*, Paris, La Martinière, 2015.

Robert Polidori⁷ à la Nouvelle Orléans sur les traces de l'Ouragan Katrina, Yves Marchand et Romain Meffre au sein des ruines de la ville de Détroit⁸. L'ensemble de ces travaux se caractérise par le choix de modalités de témoignage qui se démarquent des voies traditionnelles du photoreportage pour se rapprocher, selon des degrés et des formes variables, des modes de présentation et de diffusion de l'art contemporain. Dans le même temps, ils exploitent le caractère très spectaculaire des scènes fixées par la photographie, rejoignant ainsi une tradition figurative fort ancienne. Ce faisant, ils relaient tout comme ils contribuent à développer une tension eschatologique et un rapport au temps, caractéristiques de l'anthropocène.

DES MODALITÉS DE TÉMOIGNAGE PROCHES DES FORMES DE L'ART CONTEMPORAIN

Sous les effets successifs de la télévision et du web, l'activité de la presse illustrée s'est progressivement réduite durant le dernier quart du vingtième siècle, jusqu'à ne plus constituer aujourd'hui un débouché viable pour le photojournalisme. Parallèlement, ces dernières années, les lieux dévolus à l'art ont peu à peu ouvert leurs portes à des pratiques issues du reportage qui se sont reconfigurées, délaissant la « couverture de l'événement » pour adopter le temps long de l'enquête documentaire, privilégiant la couleur et le grand format, revendiquant souvent la subjectivité d'une démarche, acceptant parfois la mise en scène, croisant aussi les expériences et les médiums... Le « livre de photographe » s'est également fait espace de témoignage et de relation des expériences viatiques ; les mises en page de ces ouvrages s'avèrent très concertées et leurs dimensions souvent conséquentes. Toutes ces transformations affectent les restitutions de « voyages au cœur de la catastrophe » dont il est ici question.

Yves Marchand et Romain Meffre travaillent par exemple en duo avec une chambre 4 X 5 inches, décidant ensemble de leurs choix techniques et esthétiques. Cette manière de faire se situe aux antipodes de la pratique de « l'instant décisif », qui suppose la disponibilité et la réactivité d'un opérateur solitaire. Après cinq années de travail en commun au sein de la ville de Détroit, ils publient un livre de grande dimension chez Steidl en 2010⁹. Les deux praticiens se servent de négatifs peu contrastés qui retiennent une grande richesse de détails et de subtiles nuances de lumière ; la matérialité des objets érodés et les variations tonales sont rendues avec précision de sorte que rien n'est perdu de l'état des bâtiments, de l'usure des matériaux et des surfaces ; la profondeur de champ est importante et un maximum d'informations se trouve offert sur le délabrement affectant la moindre parcelle des espaces mis en image. C'est l'emphase et la saturation de l'ensemble qui frappent ainsi le lecteur / spectateur. Sous le regard médusé de celui qui tourne les pages du livre, se succèdent les façades à demi-démolies, les intérieurs délabrés, les friches envahies par les herbes et les murs décrépits. La quantité des vues se conjugue à leur taille pour clamer l'ampleur d'un désastre atterrant. C'est un ouvrage de très grande dimension¹⁰ – *After the Flood* – que réalise Robert Polidori en 2006, sa taille conférant aux images une puissance de saisissement accrue. Les tirages, qu'il expose au Metropolitan Museum of Art à New York au même moment, sont quant à eux monumentaux¹¹.

Souvent les œuvres réalisées combinent des éléments hétérogènes. Jean-Patrick Di Silvestro et Matthieu Berthod voyagent ensemble sur le site de Fukushima : l'un photographie, tandis que l'autre dessine ; dans *Après les vagues. Autour de Fukushima*, un texte de Anne Pitteloud vient se combiner aux vues et aux dessins rapportées. Guillaume Herbaut se rend une première

⁷ Robert Polidori, *After the Flood*, Göttingen, Steidl, 2006.

⁸ Yves Marchand, Romain Meffre, *Détroit. Vestiges du rêve américain*, Göttingen, Steidl, 2010.

⁹ Le livre fait 38 x 29 cm.

¹⁰ Le livre fait 40 x 32 cm.

¹¹ Chaque tirage mesure 152 sur 91 cm.

fois seul dans la zone interdite de Tchernobyl¹² ; mais quand il y retourne en 2009, c'est avec le journaliste Bruno Masi qui prend la plume pour relater l'expérience vécue.

Carlos Ayesta et Guillaume Bression se rendent sur le site de Fukushima en 2011 ; pendant six années, ils y retourneront de nombreuses fois. De cette longue et minutieuse exploration du drame, ils font un livre combinant textes et photographies. L'ouvrage très composé est structuré en six chapitres, chacun d'entre eux étant consacré à un aspect précis du drame : lieux vidés de leurs habitants, peur de la radioactivité, temps suspendu, envahissement des sites par la végétation, déchets radioactifs, retour de personnes au sein des lieux où elles ont vécu. Leurs photographies reposent parfois sur une mise en scène concertée. Dans certaines vues, des films de cellophane tendus symbolisent les halos radioactifs qui environnent les objets et les bâtiments ; il s'agit pour ainsi dire là de faire accéder un phénomène invisible à la visibilité. Dans d'autres images, Carlos Ayesta et Guillaume Bression ont demandé aux habitants de revenir dans leur ancienne demeure et d'y poser pour eux. De telles pratiques semblent davantage relever des modes opératoires de la « photographie plasticienne » que de ceux du photojournalisme.

Enfin, Guillaume Herbaut et Bruno Masi conçoivent d'emblée le témoignage qu'ils rapportent de la zone interdite de Tchernobyl sous une pluralité de formes complémentaires. Sur place, ils réalisent un blog ; à leur retour, ils publient un livre, mais proposent également des photographies et des textes à la presse ; ils réalisent aussi un web documentaire qui paraît sur le site du monde et une installation multimédia qui est présentée à la Gaîté Lyrique ; ce dispositif immersif mêle création sonore, présentation de tirages et projection aléatoire d'images (sur lesquelles se trouve indiqué le taux de radioactivité constaté sur les lieux). Aucune de ces modalités de présentation ne prévaut sur les autres. L'œuvre est « transmédia » et englobe somme toute l'ensemble de ces diverses actualisations. Tout à la fois une et plurielle, elle possède pour ainsi dire une variabilité intrinsèque. La multiplication des formes adoptées répond à une volonté d'assurer la diffusion du travail, alors que la presse illustrée se trouve aujourd'hui réduite à une peau de chagrin¹³ ; mais elle traduit aussi la nécessité pour le journaliste et pour l'écrivain de poursuivre l'enquête entamée sur le terrain par le biais de mises en forme diversifiées, qui viennent de manière réitérée interroger la réalité sur laquelle ils souhaitent témoigner.

IMAGES DE L'APOCALYPSE

Alors que les formes de restitution de ces voyages extrêmes s'écartent des usages traditionnels du photojournalisme, les vues rapportées n'apparaissent pas complètement nouvelles, dans la mesure où elles manifestent leur inscription dans une longue tradition : celle des figurations de la catastrophe. Nombreuses sont en effet, dans la culture judéo-chrétienne, les évocations visuelles de désastres gigantesques : effondrement de la tour de Babel, déluge, apocalypse, enfer... ont été pré-textes à d'abondantes toiles exhibant des spectacles terribles où le désordre semble surpasser ce que peut concevoir la raison. Dans ces œuvres picturales, la catastrophe correspond à un châtement divin, expiation de masse. Mais il est également une veine profane de représentation de gigantesques sinistres. On pense à des figurations du tremblement de terre de Sparte (464 avant JC), du désastre de Lisbonne (1756) ou encore du séisme de San Francisco fixé par la photographie en 1906. Ici, les causes de la catastrophe sont contingentes et matérielles, mais les images font ressortir la terrible démesure de phénomènes qui broient les êtres et sidèrent les esprits. Attachées à rendre compte de sinistres singuliers, ces représentations mobilisent cependant le mythe d'une destruction universelle, à l'instar des œuvres envisagées ici.

¹² Au retour de ce premier voyage, il publie *Tchernobylisty* (Paris, Le petit camarguais, 2003).

¹³ Voir à ce sujet *Rencontres avec Guillaume Herbaut* par Sophie Bernard, Trézélan, Filigranes, 2015.

Les photographies réalisées par David McMillan sur le site de Tchernobyl ou par Robert Polidori à la Nouvelle Orléans après le passage de l'ouragan Katrina peuvent donc être envisagées dans la continuité de cette longue tradition figurative. Sous un éclairage subtil, les premières (celles de David McMillan) montrent des espaces vidés de toute présence humaine où peu à peu bâtiments et objets se délitent, se craquellent et pourrissent ; elles semblent répondre à l'injonction d'Alan Weisman, à l'orée de *The World without us* (traduit en français sous le titre *Homo Disparitus*¹⁴) : « Imaginons un monde dont nous aurions tous soudain disparus ». Ce sont des arbres et des véhicules transportés et retournés, des matériaux chamboulés par la violence des éléments que donnent à voir les photographies de Robert Polidori. Alors que le ciel est redevenu serein, les sites mis en image sont dominés par de violentes obliques, des lignes brisées, des organisations dissymétriques dont l'impact visuel est puissant et qui signent la violence de la tourmente désormais passée.

Les photographies réunies dans *Détroit. Vestiges d'un rêve américain* montrent des salles de classe, des bibliothèques et des ateliers d'usine où l'activité paraît s'être arrêtée brutalement ; des objets épars se présentent comme les indices pétrifiés d'une vie soudainement interrompue. Dans un cabinet de dentiste, le matériel technique est toujours en place au milieu des gravats, comme si la roulette venait de quitter la bouche d'un patient¹⁵. Quelques livres cornés en voie de décomposition gisent sur le sol d'une bibliothèque qui semble presque encore prête à accueillir des usagers¹⁶. En une violente syncope, « l'Autrefois rencontre le Maintenant¹⁷ », pour reprendre l'expression de Walter Benjamin. Les aiguilles arrêtées d'une horloge dont le cadran est à demi fondu pointent un horaire, jusqu'à aujourd'hui suspendu¹⁸.

Si ces photographies tiennent de la figuration de l'apocalypse, les désastres pris en considération possèdent des causes naturelles ou humaines, des origines tangibles et concrètes. Davantage même, les vues semblent souvent signer une forme de victoire de la substance sur l'esprit, les matériaux s'imposant dans un extrême désordre, déjà pris dans un inévitable processus d'usure et de désagrégation. Les sites représentés sont profondément entropiques – ce terme (issu de la thermodynamique) caractérisant les formes d'évolution des milieux complexes. Après la catastrophe, il semble que la matière continue à évoluer, en dehors de toute maîtrise humaine. La pourriture et le délitement en cours viennent pour ainsi dire surenchérir sur le sinistre qui a eu lieu, tandis que la végétation croît de plus belle.

Le titre de l'ouvrage de David McMillan – *Growth and Decay* – oppose tout particulièrement la recrudescence des plantes à la dégradation des artefacts. Frappe l'énergie de la vie végétale et organique qui se développe de plus belle après le départ des êtres et envahissent le site de la centrale nucléaire. La précision des images où d'infinis détails peuvent être discernés se met au service d'une exaltation du potentiel de la nature. Parfois des vues du même espace ont été réalisées à intervalles de temps réguliers, de sorte que le spectateur peut mesurer la croissance progressive des arbres et des ronces, la radioactivité favorisant le développement d'espèces mutantes, extrêmement résistantes. Les différents éléments matériels paraissent ainsi entraînés dans une transformation contingente et indéterminée dont l'homme est absent. Une forme de sublime, lié au sentiment d'une entropie impitoyable, habite ces photographies.

Il en va un peu différemment du travail de Guillaume Herbaut et Bruno Masi qui ont effectué de longs et fréquents séjours au sein du site de Tchernobyl. Si une large portion de territoire a été interdite, un certain nombre de personnes continuent néanmoins à la hanter, peu soucieux de la radioactivité ou acculés à se réfugier là. *La Zone* montre des bâtiments

¹⁴ Alan Weisman, *The World without us*, New York, SaintMartin's Press, 2007. Traduction française : *Homo Disparitus*, Paris, Flammarion, 2008.

¹⁵ Yves Marchand, Romain Meffre, *Détroit. Vestiges du rêve américain*, op. cit., p. 57.

¹⁶ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷ Benjamin, Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages, 1927-1949*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 478.

¹⁸ Yves Marchand, Romain Meffre, *Détroit. Vestiges du rêve américain*, op. cit., p. 101.

abandonnés et des espaces délaissés, mais elle s'attache aussi tout particulièrement à suivre l'existence des êtres qui essaient de survivre au sein du site interdit. Une forme de mafia s'y est installée, des personnes visiblement cabossées par l'existence y vivent dans la clandestinité. L'alcool, la drogue, la prostitution, la maladie s'y sont développés. Les vues aux tons sombres et saturés, reproduites pleine page, à bords perdus, témoignent d'un monde interlope, violent et désespéré ; elles montrent des corps abîmés et malades, exhibent des sociabilités glauques et dépravées. Pendant de longues périodes, Guillaume Herbaut et Bruno Masi ont vécu en immersion auprès des personnes qui hantent ces lieux. Le texte, très subjectif, se fait relation d'une expérience traumatique, proche d'une plongée aux enfers. Il débute ainsi :

Voir ces enfants traîner dans la crasse, livrés à eux-mêmes, sans doute battus ou affamés, n'avait finalement aucune importance. Mais je n'arrivais pas à admettre cette promiscuité, et l'option vraisemblable selon laquelle le grand-père avait remis en cause l'ordre séculaire qui régit les rapports entre générations. Je regardais ces filles à moitié débiles prostrées sur le canapé quand l'air sembla traversé d'un arc électrique. Le fils, le père, celui qui vivait reclus, se mit à hurler dans la chambre voisine et ce cri n'avait rien d'humain.

Il m'importa peu que cet événement intervînt à Tchernobyl plutôt qu'en tout autre endroit du monde. Mais ce que je sus alors, c'est que nous entrons dans la zone¹⁹.

En raison du renvoi constant à la subjectivité d'un vécu, à l'émotion suscitée par une confrontation avec l'horreur, *La Zone* est sans doute, parmi les œuvres évoquées ici, celle qui semble relever avec le plus d'évidence du genre viatique.

De façon générale, ces restitutions de voyages au cœur de la catastrophe s'avèrent dérangeantes, dans la mesure où le spectaculaire tend souvent à y obnubiler l'attention, tandis que ne sont pas toujours fournies les informations qui permettraient peut-être une analyse des éléments qui ont déterminé les désastres humains mis en image ou une réflexion sur la manière dont leurs conséquences ont été ensuite traitées. Pour le dire autrement, la portée critique de ces travaux paraît parfois demeurer limitée. Pour autant, ces œuvres participent quand même d'un mouvement de prise de conscience, contribuant à leur façon à une sensibilisation de l'opinion. Elles s'avèrent, en tout cas, symptomatiques de l'expansion actuelle, dans nos sociétés, d'un singulier rapport au temps, en lien avec les craintes qui se répandent quant à l'évolution globale de la planète.

LE TEMPS DE L'ANTHROPOCÈNE

Les voyages au cœur de la catastrophe ici pris en considération se présentent tout à la fois comme les symptômes et les sinistres emblèmes de ce que l'on nomme depuis le début des années 2000 « anthropocène²⁰ ». Fixant le spectacle de désastres réels et manifestant une anxiété croissante à l'égard de l'avenir de la terre, ils tendent à se multiplier au moment où l'impact des développements techniques et des fonctionnements économiques devient si évident qu'il apparaît que les difficultés ne sont pas une simple affaire d'« environnement » (comme on l'a longtemps dit), mais touchent à la finitude des ressources de la planète.

Prolifèrent aujourd'hui les écrits prophétisant l'effondrement de notre civilisation. Une mouvance « collapsologique », multipliant les approximations scientifiques et les prédictions proches du millénarisme, se développe. Le terme d'anthropocène se trouve employé à tort et à travers. L'étymologie du mot tend à faire de l'espèce humaine une force d'ampleur tellurique et à « dépolitiser » ainsi les phénomènes constatés ; elle peut incliner à envisager la question

¹⁹ Guillaume Herbaut et Bruno Masi, *La Zone*, *op. cit.*, p. 7.

²⁰ Ce terme est employé pour la première fois, en février 2000, par le chimiste de l'atmosphère Paul J. Crutzen lors d'un colloque du Programme international géosphère-biosphère à Cuernavaca au Mexique. Voir à cet égard Paul J. Crutzen, « Geology of mankind », *Nature* volume 415, 3 janvier 2002, p. 23.

avec un certain fatalisme : comment lutter en effet contre une ère géologique²¹ ? Si, avec la notion d'« anthropocène », l'« humanité » se trouve resituée parmi les forces naturelles (amenant ainsi les sciences humaines et sociales à rejoindre les sciences de la vie et de la terre), elle semble traitée « en bloc », quand les difficultés ne viennent pas des hommes en général, mais d'une modalité particulière d'exploitation des ressources²². Certains militent ainsi pour l'emploi du terme de « capitalocène²³ ». Selon les options idéologiques, l'empan chronologique pris en compte évidemment diffère : faut-il en effet considérer que la nouvelle ère géologique démarre avec l'avènement de l'*homo sapiens* ou bien, comme d'autres le pensent, avec le développement de l'économie marchande au XVI^e siècle, puis l'invention de la machine à vapeur en 1784 ; certains décèlent, quant à eux, « une grande accélération » à partir de 1945. De ce type de controverses, les photographies dont il est ici question ne se font pas l'écho, mais elles éveillent un puissant sentiment d'insécurité et d'angoisse.

La catastrophe est brisure dans la continuité temporelle et laisse sans certitudes sur l'avenir qui paraît indéterminé et inquiétant. Elle mobilise des schèmes empruntés à l'apocalypse ; à l'encontre du grand récit du progrès porté par la modernité, comme de toute espérance révolutionnaire, elle renvoie au mythe d'une destruction totale de l'humanité²⁴. Au milieu du XX^e siècle, c'est avec le développement de l'arme nucléaire que s'est exprimée la crainte d'un anéantissement de la vie sur terre. Pour Günther Anders, la bombe atomique a changé le cours du temps puisque les hommes vivent, depuis Hiroshima et Nagasaki, dans une forme de « sursis²⁵ ». Pendant la guerre froide, de nombreuses fictions inspirées de la menace nucléaire ont thématiqué la fin de la vie humaine²⁶.

La mise en image des conséquences d'un énorme sinistre renvoie à une forme de stase qui incline à un retour sur le passé. Selon François Hartog, la catastrophe « permet de voir complètement, de comprendre intégralement les prophéties du passé²⁷ ». Ayant soudain tout fait basculer, elle entraîne les hommes à tenter de récapituler ce qui a pu déterminer de si terribles événements, de sorte qu'ils se projettent « dans le passé pour parler du présent²⁸ » et essayer de le comprendre. La catastrophe amène ainsi une forme de saisie synoptique de l'histoire à partir de sa fin, à rebours du régime moderne d'historicité tendu vers le progrès²⁹. Les voyages au cœur de la catastrophe invitent sans doute ainsi à repenser le passé, depuis le présent ; quant à l'avenir, ils le laissent dans un suspens angoissant.

De nos jours, les sinistres – soumis à une médiatisation accrue – semblent se multiplier ; aux désastres naturels s'ajoutent des tragédies pour lesquelles la responsabilité humaine est manifeste. La littérature, le cinéma, la photographie, le web déclinent ces drames à l'envi, de sorte que le terme de « catastrophe » semble caractériser tout à la fois un événement et sa relation (quel que soit le médium utilisé). En tout cas, les désastres ne se présentent pas seuls, mais s'égrènent sur le mode de la série, pris dans un jeu de rappels et d'échos. Alors que l'apocalypse est un phénomène unique³⁰, les catastrophes se répètent, avec des variations diverses, et martèlent les esprits, développant la peur ainsi qu'une singulière « manière d'être

²¹ Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement Anthropocène. La terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, « Anthropocène », 2013.

²² Jean-Baptiste Mallet, « Les prophètes de l'effondrement à l'assaut des librairies. La fin du monde n'aura pas lieu », *La Monde diplomatique* n° 785, août 2019, p. 3.

²³ Armel Campagne, *La Capitalocène. Aux racines historiques du dérèglement climatique*, Paris, Divergences, 2017.

²⁴ Jean-Paul Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019, p. 21.

²⁵ Anders Günther, *La Menace nucléaire* [1981], Paris, Le Serpent à plumes, 2006, p. 398-312.

²⁶ Bertrand Gervais, *L'Imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier.

²⁷ François Hartog, « L'apocalypse, une philosophie de l'histoire ? », *Esprit* n° 824 : *L'apocalypse l'avenir impensable*, juin 2014 : <https://esprit.presse.fr/tous-les-numeros/apocalypse-l-avenir-impensable/824>

²⁸ *Ibid.*

²⁹ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

³⁰ François Hartog, « L'apocalypse, une philosophie de l'histoire ? », art. cit.

au temps³¹ ». Les figures du désastre se présentent ainsi comme les emblèmes de notre époque, caractérisée par une inquiétude sur les temps à venir, voire une forme de tension eschatologique.

Convient-il de parler de « présentisme³² » ? La plupart des œuvres envisagées ici donnent en tout cas à imaginer le scénario d'une nature sans l'homme. Certains drames (Tchernobyl, Fukushima par exemple) résultent manifestement de choix politiques ou technologiques, mais les photographies proposées font généralement ressortir qu'après le terrible accident, les éléments matériels, végétaux ou animaux prennent le dessus, continuant à évoluer selon des processus qui nous sont étrangers. Tandis que la faune et la flore croissent, les artefacts se délitent ; une fois les populations parties, la nature s'emballe. Les vues mettent en évidence que, si par ces comportements l'homme a ouvert une nouvelle ère, après la catastrophe il ne tient plus « le gouvernail », les transformations se poursuivant, sans lui, dans un jeu infini d'interférences au sein d'un système complexe.

Les œuvres dont il a été question ici témoignent, avec plus ou moins de force, d'expériences vécues qui s'avèrent proches de la catabase. Pour leurs récepteurs, elles se présentent comme des vecteurs de bouleversement et d'effroi – ces sentiments pouvant conduire à essayer de comprendre ou à l'inverse immobiliser et entraîner à un certain repli individualiste... Ces mises en image de catastrophes se présentent, en tout cas, comme les emblèmes de l'anthropocène et les symptômes d'une relation complexe et dysphorique au temps qui passe.

Elles s'inscrivent tout à la fois en rupture et en continuité avec les relations viatiques du XIX^e siècle : en continuité, car elles manifestent une quête d'exotisme... ainsi qu'une attraction pour les ruines, capables d'induire une pulsion de reconstitution du passé ; en rupture, parce qu'elles témoignent d'événements et de prises de conscience très actuels, parce qu'elles révèlent une hantise de la fin. Chateaubriand distinguait les ruines pour lesquelles « la nature travaille auprès des ans³³ » et qui « n'ont rien de désagréable » et celles qui « sont plutôt des dévastations que des ruines », où les détériorations sont « plus violentes et plus complètes que celles des âges ». Ce sont de ces dernières dont témoignent les travaux contemporains dont il a été ici question. D'après François Hartog, le même Chateaubriand sut faire de la révolution une expérience de la rupture entre passé et avenir, conduisant à une conscience du temps comme processus et inaugurant ainsi le « régime d'historicité » de la modernité. Les œuvres examinées s'inscrivent avec évidence dans le renversement d'une telle conception de la temporalité.

Danièle MÉAUX

³¹ *Ibid.*

³² François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, op. cit.

³³ Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, Paris, Furne, 1828, p. 389.