

Le spectacle de l'effondrement au service d'un désintérêt climatique

Alors que le danger climatique est plus réel que jamais, que le rapport du 4 avril 2022 du GIEC (*Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat*) alerte que « l'humanité dispose de moins de trois années pour inverser la courbe des émissions de gaz à effet de serre, si elle veut conserver un monde viable », que les images du réchauffement climatique se multiplient (fonte des glaces, déforestation, incendies, etc), quelque chose d'autre se démarque, fait sa place jusqu'à engloutir le danger : le silence. Le silence des politiques bien sûr, mais le silence du monde dans sa globalité. Il s'agira ici, plus que d'essayer de trouver des solutions à ce désintérêt pour le danger climatique, de se demander d'où il vient et ce qu'il dit de notre société, voire de notre humanité. Est-ce un problème propre à la contemporanéité de se désintéresser du réel, ou doit-on étendre la problématique et la faire correspondre à notre condition humaine ?

Pourquoi sommes-nous désintéressés ? Pourquoi ne nous impliquons pas plus dans la lutte contre le réchauffement climatique ? Pourquoi ce danger nous semble-t-il si loin, alors qu'il est à notre porte ? Afin de répondre à ces questions, il s'agira de revenir sur une histoire du regard, d'en faire une généalogie et de comprendre comment, à travers les siècles et l'histoire de l'art, nous avons pu assister à un véritable changement de paradigme jusqu'à arriver au paradigme actuel, celui qui fait passer le réel pour de la fiction.

Dans son article, « L'anthropocène et l'esthétique du sublime », publié en 2016, Jean-Baptiste Fressoz écrit la phrase suivante : « L'Anthropocène s'appuie sur un imaginaire de l'effondrement propre aux nations occidentales qui, depuis deux siècles, admirent leur puissance en fantasmant les ruines de leur futur ». Le mot fantasme est issu du grec *phantasma*, signifiant « fantôme, hallucination visuelle, apparition ». Le fantasme, c'est quelque chose de l'ordre de l'irréel, du mystique.

C'est quelque chose qu'on espère, qui nous fait rêver, mais qui n'a pas pour vocation d'exister dans le réel. Henri-Frédéric Amiel, philosophe suisse du 19^{ème} siècle, écrit en 1866 dans son *Journal Intime* que le fantasme est une « production de l'imaginaire qui permet au moi d'échapper à la réalité ». Mais à quelle réalité essaie-t-on d'échapper lorsque nous fantasmons « les ruines de [notre] futur » ? Et comment peut-on considérer ce futur désastreux comme un fantasme, comme un fantôme, comme une production de l'imagination, alors même qu'il n'est pas fantomatique mais bien réel ? Ce futur ne nous hante pas mais nous regarde.

I. Le désir de devenir objet.

J'aimerais, pour commencer, revenir sur un ouvrage de Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme*¹, paru en 1956. Günther Anders, philosophe allemand, nous dit alors la chose suivante : la révolution industrielle a donné une valeur ontologique à l'objet manufacturé, et cette valeur est devenu si puissante qu'elle a dépassé la valeur de l'être humain. Pourquoi ?

Parce que l'objet manufacturé est considéré comme parfait : c'est un objet pensé, créé, fini, et surtout il a une fonction qui lui est propre. Tout le contraire de l'humain qui, si l'on prend un point de vue existentialiste, n'a été ni pensé, ni créé, n'est jamais fini car en perpétuelle évolution. De plus, la tragédie même de l'existence humaine est de ne pas savoir quelle est notre fonction : à quoi servons-nous ? (« que dois-je faire, que puis-je connaître, que m'est-il permis d'espérer ? » se demandait Kant). L'objet manufacturé représente donc tout ce que l'être humain ne peut pas raisonnablement espérer être. Et pourtant : Günther Anders nous dit que l'homme moderne va devoir se faire objet pour une acquérir une valeur au moins égale à celle de l'objet. L'être humain qui réussit est celui qui trouve sa fonction, qui devient objet. Le désir qui traverse l'humanité depuis la

¹ Anders, Günther, *L'obsolescence de l'homme*, [1956], Paris, Editions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2002.

révolution industrielle est celui de devenir un objet. J'adule les stars des écrans, car elles ont réussi à se faire une place dans le monde des produits. Leur fonction est celle d'être regardées, observées, scrutées. Elles me rendent spectateurs, et dans leur œil, je trouve ma fonction : elle me renvoie à moi-même mon nouveau statut, le spectateur objet. Or, nous dirons ici que face à une image de catastrophe je suis réifié : face à elle je deviens petit, je deviens objet, je découvre enfin ma fonction désirée, qui est ici celle d'être un spectateur.

Mais aujourd'hui, c'est à la question du regard qu'il nous faut nous intéresser. En 1956, Günther Anders disait que l'homme avait pour désir de devenir objet. Nous prenons le parti ici de dire que ce désir n'est pas d'être un objet, mais celui d'être une image, d'être regardé comme une image, de trouver sa place dans le monde des Images². Si l'on veut prendre un exemple de l'histoire de l'art, il suffit de s'intéresser au tableau le plus connu du monde, la *Joconde*. Pourquoi est-elle si mystérieuse ? Pourquoi fascine-t-elle tant ? Parce qu'elle joue avec nous à ce jeu du regard, qui nous permet de devenir image à sa place. Nous aimons dans le regard de Mona Lisa être réifiés : elle me regarde et me rend image. Je suis une image parmi les images, et non plus un regardant. Qui est l'image entre elle et moi ? Ce qui est le plus fascinant, c'est ce qu'elle me révèle sur mon propre désir. Si la *Joconde* nous fascine, c'est parce que nous devenons image à sa place, quand elle nous regarde nous devenons objet, nous devenons le tableau. Donc plus que de devenir objet, nous dirons que l'homme contemporain se rêve image, et que ce désir se matérialise dans notre attitude face aux images de catastrophes, notamment de catastrophes climatiques car elles nous réifient, au même titre que la *Joconde*, inversent le regard, nous soumettent au leur et nous empêchent de les combattre réellement. Il y a une part de moi qui aime regarder ces images, car

² Nous pourrions bien sûr rapprocher ces idées du mythe de la Caverne de Platon qui, à sa manière, mettait déjà en scène des hommes en train de rêver d'un monde d'images. En parlant des cavernes, nous pourrions également revenir sur les grottes ornées, dont les peintures, faites dans le noir de la grotte, permettent d'imaginer que les hommes jouaient avec leurs propres ombres au milieu des peintures, et donc se rêvaient déjà images parmi les images.

quand je les regarde, c'est moi qui me sens regardé. Or, puisque le désir qui traverse l'humanité est celui de devenir une image, ce qui est d'autant plus frappant aujourd'hui à l'heure des réseaux sociaux et de l'image toute puissante, les images de catastrophe, permettant de renverser ce regard, me donnent la satisfaction de réaliser ce désir.

Une autre raison pour laquelle les images de catastrophe ne nous révoltent pas, est qu'elles ne nous semblent pas réelles. Revenons sur l'histoire du regard afin de mieux comprendre.

II. Un regard qui mute.

Pour commencer, revenons au 15^{ème} siècle en Italie, plus précisément en 1435, lorsque Leon Battista Alberti écrit son ouvrage *De Pictura*³, dans lequel il révolutionne la peinture de la renaissance italienne.

« Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire ». Par cette simple phrase, Alberti théorise la perspective planimétrique, celle qui régira la manière de peindre pendant des siècles, celle qui mettra au monde ce que l'on peut appeler une *illusion de réalité*.

Le but d'Alberti, et de tous les historiens de l'art et artistes du *Quattrocento*, était de faire oublier au spectateur qu'il est face à un tableau : Alberti cherche à son tour à cacher les moyens par lesquels le visible est représenté. Le spectateur doit voir le tableau comme s'il regardait à travers une fenêtre ouverte. A partir de ce moment-là, un nouveau paradigme de l'art voit le jour : il faut voir au-delà de la toile. Le regard doit traverser le tableau. Alberti fait du regard le centre du tableau.

Disons qu'à partir de ce moment-là, l'homme espère de l'art qu'il lui donne une illusion de réalité, qu'il se confonde avec le réel. Ce paradigme a régi notre façon

³ Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, [1435], trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula Dédale, 1992.

de faire de l'art durant plusieurs siècles, jusqu'au 19-20^{ème} siècle où certains peintres comme Cézanne font voler en éclat le paradigme. Mais au-delà de l'éclatement du paradigme par l'art lui-même, je prends le parti de dire que ce qui a fait basculer le paradigme de la vision, ce ne sont pas forcément les peintres impressionnistes, mais surtout les catastrophes humaines. Avant de nous intéresser aux catastrophes écologiques, intéressons-nous quelques instants à ce que je considère comme *l'événement* ayant bouleversé le regard de l'humanité : le 11 septembre 2001. L'effort qui traversa tout le 20^{ème} siècle, à savoir celui de faire fusionner art et réalité, trouve le moment de son échec dans l'événement du 11 septembre 2001, et dans la manière dont cet événement est perçu. Au moment où la fiction s'est mêlée à la réalité, au moment où elle pénétrait le cœur même du réel, l'épicentre du monde, à savoir le quartier le plus puissant de la plus grande puissance mondiale que sont les Etats-Unis, 2977 personnes perdaient la vie. La limite que l'art s'était donnée a été franchie, et l'on ne pourra jamais plus faire de l'art de la même manière. Žižek⁴ l'avait bien vu : « l'effondrement des tours du World Trade Center peut être vu comme l'apothéose conclusive de l'art du 20^{ème} siècle et de sa passion pour le réel ». C'est le début de l'ère des images de catastrophe.

A partir de ce jour-là, le paradigme albertien est dépassé : l'image fictive ne me donne plus une illusion de réalité, au contraire, c'est l'image réelle qui me donne une illusion de fiction. Si l'image me donne une illusion de fiction, je n'ai pas à la combattre car elle n'existe pas.

III. Le spectacle de l'effondrement.

L'image réelle me donne une illusion de fiction et m'empêche de ressentir le danger, ainsi que de me révolter, ou d'agir tout simplement. De plus, l'image de

⁴ Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, [2002], trad. François Theron, Paris, Flammarion, 2005, p. 32.

catastrophe est tellement énorme, imprésentable, qu'elle renverse le regard et me fait devenir image : or, devenir image est un désir qui traverse l'humanité.

La crise de l'environnement est une crise silencieuse. Ainsi, pour la dénoncer les images documentaires se font abondantes, et nécessaires. Depuis quelques années, on observe une explosion des documentaires environnementaux et une expansion des festivals qui y sont dédiés. La crise environnementale reste invisible, et le documentaire permet alors de façonner un nouvel imaginaire de l'Anthropocène. La tendance, dans l'art, était plutôt de célébrer la nature, de façon romantique. Aujourd'hui, la tendance et le paradigme ont muté : on trouve beaucoup de films contemplatifs qui se fascinent pour des images spectaculaires avec des technologies modernes. On assiste à une sorte de spectacle du désastre. La place du spectateur est plus puissante. La nature se meurt en silence sous nos propres coups et nous restons sourds face à ses cris silencieux. C'est ainsi que l'image doit se faire porte-parole d'une guerre qui reste muette. Cependant, bien que l'image puisse et doive jouer un rôle de médiatrice et de porte-parole, c'est en partie à cause d'elle que nous sommes insensibles à cette lente mise à mort non seulement de la nature, mais de nous-mêmes avec elle.

Mickaël Ferrier, dans son article « De la catastrophe considérée comme un des Beaux-Arts »⁵, remarque la récurrence du thème de la catastrophe dans tous les domaines, et notamment dans les domaines artistiques, Mickaël Ferrier voit se répandre ce qu'il appelle une « esthétique de la catastrophe », à savoir le fait que la catastrophe devient un fait-divers et est aussi facile à contempler qu'un tableau dans un musée. Les images participent à cet éloignement du réel et font des désastres humains des spectacles à contempler, comme si nous étions au cinéma ou au théâtre. Nous avons pris l'habitude d'associer le désastre à de l'*entertainment*, et ainsi nous sommes désensibilisés de la cause climatique. Nous

⁵ Mickaël Ferrier, « De la Catastrophe considérée comme un des Beaux-Arts », *Communications*, vol. 96, n°1, 2015, pp. 119-135.

ne sommes pas effrayés par le réchauffement climatique et par les images de la force de l'homme sur la nature car le danger ne nous paraît pas réel : il se cache derrière un voile que sont aujourd'hui les écrans. Le paradigme d'Alberti de la peinture comme illusion de réalité a traversé les siècles pour voler en éclat de façon magistrale.

Considérer les catastrophes comme du divertissement est une caractéristique de notre époque contemporaine régie par l'image toute-puissante. Cependant, les catastrophes liées à l'Anthropocène, représentent des dangers parfaitement réels, face auxquels nous devrions être terrifiés, car ils annoncent notre mort prochaine en même temps que celle de la nature. Nous sommes face à une nouvelle illusion de réalité, qui ne veut pas nous faire voir quelque chose de fictif comme étant réel mais au contraire quelque chose de réel comme étant fictif.