

Représenter une fin du monde contemporaine

Paul Ardenne

Number 130, Fall 2018

Apocalypse

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88938ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ardenne, P. (2018). Représenter une fin du monde contemporaine. *Inter*, (130), 2–5.



REPRÉSENTER UNE FIN DU MONDE CONTEMPORAINE

► PAUL ARDENNE

L'anti-Éden. Voilà, en vérité, ce qu'est devenu le monde terrestre. À quoi bon s'illusionner : le mal est fait. L'homme s'est coupé de la nature, y a semé son poison mortel et tangué la galère, le pire n'est pas sûr, mais il est plus que probable, et avant longtemps. Les climatosceptiques annoncent leur chapelet de dénis ? Pendant ce temps-là, la température moyenne de la planète continue d'augmenter, et les déserts et la déforestation, de progresser, et la banquise et les glaciers de l'Antarctique, de fondre et de reculer, et les océans, de se réchauffer, et la basse atmosphère, de devenir irrespirable, et les ressources, de s'épuiser, et la biodiversité, de s'effondrer. À contresens de la valorisation de l'exaltation, l'honnêteté artistique réside plus sûrement dorénavant, plus que dans sa négation, dans l'enregistrement de la catastrophe écologique. L'illusionnisme ne paie que pour ceux qui vivent de rêveries ou qui refusent de voir la vérité en face. Car regarder la terre dans les yeux au tournant du XXI^e siècle, c'est offrir ses rétines à une lancinante horreur universelle prenant l'aspect morbide d'une dégradation environnementale qui opère en continu. De quoi imposer, pour qui cultive l'amour de la vérité, de témoigner.

MONTREZ L'ÉCOCIDE

Les témoignages du désastre écologique, cette forme d'apocalypse contemporaine, à mesure que celui-ci s'amplifie, ne manquent pas. Dès 1939, dans les premières pages des *Raisins de la colère*, le futur Prix Nobel de littérature John Steinbeck donne de la sorte une description saisissante du *dust bowl* (trombe de poussière) qui a eu lieu trois ans plus tôt en Oklahoma, consécutif à la surexploitation agricole. Ce nuage gigantesque de poussière, outre de ruiner *farmers* et *ranchers*, eut pour effet de plonger des milliers de kilomètres carrés, des jours durant, dans un brouillard brun. John Steinbeck en offre une description sobre et prodigieuse : « Le vent augmenta, glissa sous les pierres, emporta des brins de paille et des feuilles mortes et même des petites mottes de terre, marquant son passage à travers les champs. À travers l'air et le ciel obscurcis le soleil apparaissait tout rouge et il y avait dans l'air une mordante âcreté. Une nuit, le vent accéléra sa course à travers la campagne, creusa sournoisement autour des petites racines de maïs et le maïs résista au vent avec ses feuilles affaiblies jusqu'au moment où, libérées par le vent coulis, les racines lâchèrent prise. Alors chaque pied s'affaissa de côté, épuisé, pointant dans la direction du vent.

L'aube se leva, mais non le jour. Dans le ciel gris, un soleil rouge apparut, un disque rouge et flou qui donnait une lueur faible de crépuscule ; et à mesure que le jour avançait, le crépuscule redevenait ténébreux et le vent hurlait et gémissait sur le maïs couché¹. »

Témoins privilégiés des catastrophes environnementales, les photographes ne sont pas en reste pour donner une figure autre que pétrie de mots aux désastres qui vont émailler çà et là l'histoire de nos écocides. S'agissant du *dust bowl* qu'évoque la prose précise de Steinbeck, citons ceux de la US Farm Security Administration (FSA) diligentée par l'administration Roosevelt pour documenter les suites de la crise de 1929 dans ses aspects sociaux tels que l'exode rural, la malnutrition et la misère. L'une de ces photographes, Dorothea Lange, pointe alors son objectif sur les fermes abandonnées du Midwest, aux alentours désertiques et saturés d'une épaisse couche de terre pulvérulente. Fortes images de désolation que celles-ci, postapocalyptiques pour de vrai, qui cependant n'équivalent pas en contenu de brutalité les images produites un peu plus tôt par les photographes anonymes aux avant-postes de l'événement. Sur place au moment des faits, ces derniers sont les auteurs de clichés autrement plus signifiants, à glacer d'effroi. Les vues, cette fois, sont autrement spectaculaires, montrant, en cœur d'action, le cataclysme en train de répandre sa matière létale. Sidération du regard assurée devant ces énormes volutes noires occupant tout l'espace du ciel, avançant d'une marche inexorable ; devant cette armée céleste étouffant sous sa robe de poudre tueuse tout ce qui se présente devant elle. Une telle offre visuelle, sans contestation possible, se montre plus effarante que la représentation vaporeuse et dramatisée, par Turner, de la biblique *Cinquième plaie d'Égypte* (1800) à laquelle font penser ces images de fin du monde.

Montrer l'étendue du désastre ? Les photographes, plasticiens ou non, de reportage ou de galerie, tiennent pour l'occasion le rang de témoins majeurs. William Eugene Smith, en 1972, est l'auteur d'un reportage pour *Life* qui fera date et école, onze photos magistrales sur les dégâts humains d'une pollution au mercure à Minamata, au Japon. Quels effets ? Des malformations congénitales, des vies brisées par la maladie et la souffrance, sacrifiées sur l'autel du Moloch industriel, outre Smith lui-même violemment tabassé par des employés de la firme Chisso, à l'origine de cette pollution. Philip Jones Griffiths, avec le portfolio *Agent Orange* : « *Collateral Damage* » in *Vietnam*² (ouvrage publié en 2003, mais dont les clichés datent des années soixante-dix et ont auparavant été publiés dans divers supports médiatiques), enfonce le clou. Griffiths, qui opère pour l'agence Magnum en tant que photographe de guerre, enregistre sur la pellicule les effets pathogènes, pour nombre de citoyens vietnamiens et cambodgiens, de l'« agent orange » de sinistre mémoire, un défoliant à base de dioxine, utilisé par les États-Unis lors de leur engagement militaire contre le Nord-Vietnam, dans les années soixante et soixante-dix (46 millions de litres, 22 000 villages arrosés, 5 millions de personnes touchées). Aux mêmes maux les mêmes effets, ou peu s'en faut, comme à Minamata : les corps sont difformes, les peaux pèlent et des bébés mort-nés présentent des têtes macrocéphales, nouveaux monstres de l'âge moderne et victimes non consentantes de la chimie de pointe appliquée aux choses de la guerre.

Les images documentaires critiques abondent bientôt tant et plus, manifestant la réprobation de leurs auteurs et un désir constant de donner une illustration visuelle non contestable de la dégradation écologique, quelque forme qu'elle prenne. Allan Sekula, dans la série photographique *Dead Letter Office* (1997) qu'il consacre à la zone frontalière de Tijuana, montre entre deux clichés de la vie côtière la saleté endémique des zones portuaires. Daniel Beltrá, qui recourt à la photographie aérienne, expose les dommages engendrés par l'explosion, le 20 avril 2010 dans le golfe du Mexique, de la plateforme pétrolière Horizon Deepwater : nappes d'huile sur l'eau de mer aux irisations séduisantes, grands filets aux tracés abstraits déployés pour stopper

la pollution marine, mazoutage des plages aux accents de peinture raffinée... Dieu que la pollution est jolie et que le désastre peut se faire photogénique... vus de haut !

Les reportages photographiques pointant vers les zones d'environnement dévasté, au tournant du XXI^e siècle, font florès. Devant l'objectif de Nadav Kander, c'est le Mississippi pollué au pétrole et devant celui de Mitch Epstein, l'avancée inexorable des déserts. N'oublions pas l'imagerie photographique inventoriant l'écocide contemporain qui cesse de se focaliser sur les humains ou les paysages pour illustrer un autre versant « lourd » du désastre écologique actuel, le recul de la biodiversité et la disparition des espèces animales, publiée en 2013 dans le portfolio *Chronique d'une terre dévastée*³, un anti-Genesis opportun, s'il en est. Il ne s'agit plus, cette fois, de magnifier un monde naturel qui n'existe plus, mais au contraire, en élaborant de visu la typologie de l'anti-Éden, de consigner la mort qui progresse à grands pas çà et là. Nick Brandt, dans des compositions austères, met en scène la mort d'animaux africains qu'on a chassés pour en faire des trophées (lions, panthères...) ou pour des mobiles commerciaux (les éléphants et leur ivoire). Le plus poignant, dans ce reportage ? Ces oiseaux saisis par la mort à l'aplomb du lac Natron, dont ne demeure que la carcasse desséchée. Passés de vie à trépas sans quitter leur branche ou leur tronc d'arbre, momifiés par la sécheresse présente, ceux-ci sont morts inertes, faute de savoir où aller pour s'alimenter. Effarement garanti. Écoeurement.

L'ANTI-ÉDEN ET MAINTENANT : UN SPECTACLE AUSSI

Paul Virilio, philosophe français que fascine la catastrophe, nous l'enseigne avec pertinence. Inventer un nouveau système de vie, c'est de concert inventer de nouvelles catastrophes : catastrophes ferroviaire avec l'invention du train, aérienne avec l'invention du dirigeable et de l'avion, chimique avec l'invention de la chimie industrielle de synthèse, numérique avec l'invention de l'ordinateur et catastrophe de l'épuisement des ressources avec l'invention du modèle de consommation à outrance⁴. L'anti-Éden en quoi s'est changé notre monde, qui cumule les effets de ces différentes inventions, cumule par voie de conséquence maintes catastrophes. Difficile de lui trouver le bon goût des choses désirables, sauf à cette condition particulière : jouir du désastre à la manière dont l'empereur Néron put s'exalter de l'incendie de Rome, en 64 de notre ère.

Donner une image « totale » de notre anti-Éden qui ne soit pas trop repoussante ? Paul Virilio, en spécialiste avisé, s'y essaie en 2015 avec « Exit », une excitante animation numérique, apte à faire aimer le désastre tant est avéré l'effet sensible qu'elle produit en termes de dérégulations en chaîne. Dans son essence, « Exit » reprend le modèle de l'œuvre d'art dite informative, celle qui fait le spectacle d'exposer l'information sous forme de données statistiques – à la façon d'un Claude Closky – ou de cartes présentées comme le seraient des tableaux ou vidéos conventionnels – la méthode chère à Peter Fend, « *earth artist* », selon ses termes, à l'origine de l'opération *Ocean Earth*, une série d'expositions nourries de documents consacrés à la gestion des océans. « Exit » a été présentée à Paris pour la première fois à la Fondation Cartier, productrice de cette œuvre, lors de l'exposition *Terre natale, ailleurs comme ici*, en 2008. Une réactualisation en est proposée, de façon opportune, par le Palais de Tokyo, à Paris encore, au moment de la Cop21 qui eut lieu dans la capitale française en décembre 2015. Le mobile de Paul Virilio est pédagogique. Comment, de manière attrayante mais aussi rigoureuse que possible, rendre compte des problèmes majeurs secouant à ce jour la planète Terre ? Comment exposer avec clarté le chaos de notre Anthropocène, ce moment brutal de l'ère quaternaire venant, selon certains scientifiques, périmer l'Holocène et garantir que l'homme, mieux et plus que la géologie ou que le mouvement de la nature, a acquis le pouvoir de modifier de façon

drastique environnement et équilibre ? L'option prise pour ce faire, à l'invite de Virilio, par Diller Scofidio + Renfro, agence d'architecture new-yorkaise chargée de la réalisation d'« Exit » avec la collaboration des artistes Laura Kurgan et Mark Hansen, est celle du grand spectacle, ou pas loin. Film vidéo documentaire d'animation, « Exit » est projeté de manière circulaire dans un espace dédié et spécialement sonorisé. On y appréhende à 360°, en s'immergeant dans l'espace de projection, plusieurs planisphères animés à la cartographie nourrie à partir de statistiques émanant de centaines de bases de données. Ces cartes, déployées de manières rotative et pulsative, à la queue leu leu, inventorient de multiples données, rendues graphiquement : la déforestation, la fonte des glaciers, les mutations climatiques, le déclin de la biodiversité, les mouvements des migrants dans le monde, la raréfaction des langues vivantes. Si la sombre réalité et les perspectives effroyables dont témoigne « Exit » ne font pas sourire, ce paysage du désastre contemporain a du moins pour lui, riche d'effets visuels et de couleurs, magnétique, d'être joliment mis en scène.

Cinétique en diable, usant et abusant d'effets coloristes et de mouvements, ce type de proposition visuelle non loin du narcotique constitue un hybride nouveau genre. Le principe du documentaire d'exposition, sacralisé avec les années quatre-vingt-dix (documenta 10 de Kassel), y triomphe, mais pas seulement. « Exit », encore, mixte d'animation et d'environnement, régénère le vieux système du panorama qui connut son heure de gloire au XIX^e siècle et qui put, récemment, bénéficier d'une remise à jour à des fins certes plus foraines que simplement esthétiques – comme Yadegar Asisi et ses *Panoramas XXL*, à partir de 2003. C'est dire l'hésitation qui saisit le spectateur pénétrant dans ce vaste théâtre aux effets puissamment émotionnels, spectateur confronté à un outil visuel dont il ne sait au juste ce qu'il est, combien même comprendrait-il la cause qu'il sert. Dispositif d'*entertainment* où se vider l'esprit ou bien « grande machine » hyper-optique au contenu tout ce qu'il y a d'impérieux ? Le chevauchement de plusieurs genres et formes de spectacle dont témoigne « Exit » ne surprendra pas les habitués de Diller Scofidio + Renfro. Mentionnons, pour mémoire, le fameux « Blurr Building » créé, lors de l'exposition nationale suisse *Expo02* sur le lac Yverdon, en 2002, par l'agence new-yorkaise. Ce bâtiment semi-fantôme en forme d'ellipse, soulevé au-dessus du lac, aux murs en vapeur d'eau pulsée, se donnait ainsi pour vocation de réactiver les principes de l'architecture immatérielle chère à Yves Klein et à Fujiko Nakaya – un espace là encore magnétique, cristallisant la surprise et l'attention, aussi inhabitable qu'habitable, conçu pour faire rêver et vibrer comme pour penser les possibles de l'architecture. « Exit », mise en scène spectaculaire de l'anti-Éden, est presque cela : de la beauté souveraine et magnétique, oui, mais produite avec des drames, avec la catastrophe elle-même ; Éden du divertissement contre anti-Éden de la désintégration globale du « système Terre ». En attendant de savoir qui des deux, à la fin, triomphera, le spectacle continue.

BEAUTÉS DE LA FIN DU MONDE

Toutes les fins du monde sont graphigéniques, photogéniques et cinématogéniques. La représentation des catastrophes, des enfers ou des triomphes de la mort, de tous temps, a été une jouissance pour l'art et les artistes. On laisse alors, artiste, libre cours à l'imagination eschatologique, sans limite. On frémit d'aise à représenter le monde en ses derniers moments, à le voir périr dans les convulsions, et ce, fort confortablement, tandis que l'on vit encore à l'abri d'un univers qui a oublié de disparaître corps et biens.

Le modèle plastique offert par l'eschatologie ? Son potentiel esthétique est fort. L'inventivité, entre tant d'autres, des lissiers médiévaux de l'*Apocalypse* (tenture de Louis d'Angers), d'un Jérôme Bosch, d'un Rogier van der Weyden, d'un Brueghel, d'un Dürer, n'est pas autre que stupéfiante, ensorcelante, excitante. Donner à voir l'enfer où gémissent

les damnés, le monde voué à la fin où plastronnent en fureur les Cavaliers de l'Apocalypse de l'apôtre Jean ou le monde damné que nous garantit saint Augustin⁵, voilà le signe moins de la terreur qu'inspire damnation ou radiation du monde à ces créateurs pieux que d'une exaltation. Cette exaltation, non loin d'être universelle sans doute, figure l'ingifurable, ce que personne encore n'a vu, le spectacle du pire absolu. Inventer la fin, un vrai plaisir esthétique.

À plusieurs siècles de distance de la peinture des premiers maîtres du sublime obscur et de l'« horreur délicieuse »⁶, c'est encore la même inflexion au frisson anxieux et à l'excitation morbide qui saisit le cinéaste Lars von Trier au terme de son long métrage *Melancholia*, dans une scène finale inoubliable. Quelle forme l'enfer ou plutôt l'apocalypse, cette fois, prend-elle ? Celle de l'anéantissement instantané et sans résurrection possible. *Melancholia* raconte cette histoire plus ou moins crédible – à 5 %, arguent les scientifiques⁷ : une planète entrée dans les rets gravitationnels de l'attraction de la Terre frappe de plein fouet notre planète. Choc ultime et irréparable. La collision, bel et bien, dans *Melancholia*, nous détruit tous *une dernière fois*. Ce spectacle parfait, qui rive le spectateur médusé aux accoudoirs de son fauteuil de cinéma, se vit comme une préfiguration paradoxale mais hautement sensible : la préfiguration du pire qui aura lieu mais qui pour l'heure se fait attendre. Jamais ennemi du spectacle majeur et des émotions de bascule, le corps humain adore ce genre de mise à mort qui tue tout en ne tuant pas. Une forme de mise à mort « blanche » – de même qu'un fusil peut tirer à blanc – par ailleurs exploitée déjà avec brio, avant Lars von Trier, par Stanley Kubrick au tomber de rideau de *Docteur Folamour*⁸ (1964) tandis qu'explorent sur l'écran, en un ballet magnifique mais hautement légal, une flopée de bombes atomiques. L'effet de ce bombardement, radiatif en diable, est de propager l'hiver nucléaire et, avec lui, la fin de l'humanité – entendons bien la fin *définitive*, et cette fois sans plus de Messie pour récupérer l'affaire ni de superhéros armés du pouvoir de réveiller les morts, figures désormais obsolètes, déclassées par l'Histoire.

L'APOCALYPSE CLICHETEUSE

Comment les arts plastiques au XX^e siècle, de leur mieux, vont-ils « dire » pour leur part la fin de tout, la catastrophe écologique, la destruction ultime de l'écosystème humain ? Par comparaison, plutôt pauvrement.

Dessin, peinture, photographie et vidéo en comparaison, avec la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, peinent dans cette partie apocalyptique. Non que manquent les propositions, tant s'en faut : elles abondent, tout au contraire. La peinture consacrée à la postapocalypse, forte de son succès commercial, va même jusqu'à se vendre sous forme de papier peint. Ainsi de l'offre proposée à ses clients par Post-Apocalyptic Wallpapers, une société anglo-saxonne de vente de posters et de peintures murales en papier. Son catalogue ne compte pas moins de 260 tableaux de thèmes postapocalyptiques reportés sur papier peint, non signés pour la plupart, une offre qui convient à tous les goûts : Londres détruite, la Tamise à sec, New York au chevet du pont de Brooklyn effondré, les ours polaires et le grand froid ayant pris possession de Chicago, la capitale de l'Illinois ensevelie sous une couche de neige si épaisse qu'elle s'est hissée jusqu'au couronnement de la Chicago Tribune Tower... Encore ? Un parc d'attraction abandonné où la végétation a pris ses aises, un immense *parking* aux véhicules là aussi abandonnés, un porte-avion échoué près du Golden Gate Bridge de San Francisco où la terre ferme a remplacé l'eau et, là encore, sans être humain, le « Stark », plus grand échangeur autoroutier de Los Angeles avec ses voies superposées sur plusieurs niveaux, disloqué sous un ciel de nuées... Où est le problème ? Cette production visuelle, si elle se montre fort suggestive, est aussi des plus attendues... et plutôt peu convaincante. Produit-elle l'effroi ? Pas vraiment.

L'émerveillement, plutôt, en lieu et place. Se perpétue pour l'occasion, fort esthétisé, presque raffiné, le modèle spectaculariste, à rebours du sentiment d'effarement. Difficile dès lors d'y croire.

Si le vieux peintre autrichien Oskar Kokoschka, en 1950 encore, se plaît à représenter une *Apocalypse*⁹ fort conventionnelle avec cavaliers, damnés qui implorent le salut et grand trou de lumière dans le ciel, suivant en cela les canons du roman terminal chrétien, les plasticiens post-boschiens de la fin du XX^e siècle se suffisent, pour leur part, des lieux communs en circulation ; ceux, en l'occurrence, que vulgarise le papier peint postapocalyptique évoqué à l'instant, pour lequel l'apocalypse devient un joli décor de chambre d'adolescent ou de fond de garage. Plutôt qu'à l'apocalypse chrétienne, la tendance dominante va à la représentation du monde déréglé et déglingué (Sandow Birk, Wenn Juin, Ioan Dumitrescu, spécialistes de la peinture de ruines d'univers urbanisés ou postindustriels) ou encore à la représentation systématisant la faillite technologique (*Abandoned Post Earth* de Feng Zhu Design). C'est fréquemment, dans ces chromos censés faire peur ou nous prévenir du pire, qu'une nature désertique ou anormalement luxuriante remplace la vision du jardin d'Éden et son arbre aux 40 fruits (Marc Simonetti). Vogue invariable du paysage dystopique. On compte en nombre, sur le modèle d'un Ev Shipard, les artistes spécialisés dans l'exposition – le plus souvent grandiose, l'effet avant tout – de paysages désolés aux ruines, sans rien du romantisme de celles signées deux siècles plus tôt « Hubert Robert », de périmètres calcinés, ponctués d'incendies rémanents et de fumerolles chimiques, d'objets rouillés et de gisants squelettiques sur fond de carcasses d'automobiles, d'avions écrasés au sol ou de postes de télévision aux écrans crevés.

L'absence de salut dans ces productions souvent imaginatives et d'une esthétique précise, volontiers hyperréaliste – souvent celle au registre de l'inspiration des jeux vidéo de type *Doomlike* –, est patente, suivant en cela un cycle inauguré avec la Première Guerre et ses hécatombes, imposant le modèle du territoire détruit sans âme qui vive ou avec fragments intégrés de corps humains déchiquetés (Georg Grosz, *Explosion* ; Otto Dix, le triptyque *La guerre*). L'inspiration perceptible ici, encore, vient des peintres de la « désolation » (Giorgio di Chirico¹⁰), voire des univers étranges, sans identité définie, exprimant une perte définitive des repères topographiques et symboliques (Yves Tanguy et, à un moindre égard, Salvador Dalí). Et l'humain dans ce paysage après la bataille ? Le voilà disparu, volatilisé ou bien, de justesse, demeuré un survivant, mais alors sous l'apparence solitaire de l'« Apocalypse Survivor » du jeu vidéo *The Last of Us (Le dernier d'entre nous)*. Cet ultime résistant de l'espèce humaine, alors, a adopté les traits d'un guerrier de la fin des temps, vêtu comme un cosmonaute. Il transporte à même son baudrier de lourdes armes qu'on devine très sophistiquées, se mouvant dans un environnement dévasté, en quête d'un salut plus qu'improbable. Une figure de héros, malgré tout. Le dernier des hommes ? Certes, mais un résistant, un standard de gloire.

UNE IMPOSSIBLE REPRÉSENTATION PLASTICIENNE DE LA FIN DU MONDE ?

Déception ? Oui. Pour qu'une image en impose, il lui faut dépasser le maniérisme, toujours. Il lui faut contenir son thème telle l'icône, censément, qui contient le corps du dieu, comme le voulait Jean Damascène, partisan de l'iconodoulie. Il faut que l'image, en somme, soit « pleine », gravide de son sujet, antiartificielle. Ce n'est pas le cas. Cette iconographie apocalyptique, tout au plus, relève du simulacre, de l'imagination délirante. En elle, rien ne s'incarne, ou très peu : une allusion, une vague évocation, vite oubliée, qui ne marque les sens qu'en surface et qui ne les transit en rien. Un frisson en passant.

Quelle serait la raison principale, s'il en est une, de cette dérive de la représentation apocalyptique vers le spectacle et son corollaire, la fascination sans densité ? Les avis, sur ce point, diffèrent. Pas assez

spectaculaire, pour les uns ; pas assez documentaire, pour les autres ; pas assez adaptée, pour d'autres encore. Or, le déficit de représentation *dense* des arts plastiques de la fin du XX^e et du tournant du XXI^e siècle en matière de catastrophisme ultime émanerait moins de l'incapacité à représenter que d'un différentiel d'échelle. Qu'entendre par là ? D'une part, que les arts plastiques sont trop peu productifs en termes de sensationnalisme, d'« émotionnalisme » – par rapport au cinéma, par exemple –, pour rendre compte de la catastrophe absolue que représente le péril écologique, cette avant-première de la fin du monde. D'autre part, que le péril écologique, serait-il représenté jusqu'à épuiser les créateurs d'images, tant et plus, et au-delà de la saturation visuelle, engage une problématique d'une violence symbolique telle qu'elle sidère l'esprit humain et lui passe toute envie d'en jouir, ne serait-ce que par le seul regard. En effet, la catastrophe écologique, rien de moins, lève le rideau sur l'apocalypse ultime, sur un monde où l'humanité survivra peut-être, mais dans des conditions épouvantables, tous ses acquis remis en question, voire éliminés, sans espoir d'un retour à l'« avant ». L'art, cette fois, ne saurait nous consoler de cette perte, irréparable. « Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité », écrivait Nietzsche. Lorsque c'est la vérité qui nous tue, il est clair que l'art ne sert plus à rien. Il n'y a pas de catharsis possible, pour cette raison éminente : il n'y aura pas, une fois le monde mort, de lendemain pour se reprendre. Se purger de sa peur au spectacle du pire, dans ce cas, n'est plus envisageable. L'art meurt avec la mort du monde. ◀

Notes

- 1 John Steinbeck, *Les raisins de la colère* (1939), M. Duhamel et M.-E. Coindreau (trad.), Gallimard, 1947, p. 9.
- 2 Philip Jones Griffiths, *Agent Orange : « Collateral Damage » in Vietnam*, Trolley Ltd, 2003, 174 p.
- 3 Nick Brandt, *Chronique d'une terre dévastée (Across the Ravaged Land)*, Abrams, 2013, La Martinière, 2013, 118 p. Le livre est dédié « aux milliards d'animaux passés, présents et futurs, qui sont morts sans raison aux mains de l'homme ».
- 4 Cf. Paul Virilio, *Ce qui arrive* [exposition], Fondation Cartier, Paris, 29 novembre 2002-30 mars 2003.
- 5 « Dieu n'a fait pour toi qu'un monde périssable et [...] tu es toi-même promis à la mort ». Aurelius Augustinus (Saint Augustin), « Sermon LXXXI : Les scandales présents », Œuvres complètes de saint Augustin, vol. 6, Lagny, 1866, p. 361.
- 6 Edmund Burk, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, E. Lagetie de Lavaisse (trad.), Pichon, 1803, p. 131 et 231.
- 7 Cf. Paulin Césari, « De l'Apocalypse considérée comme un art » [en ligne], *Le Figaro.fr*, 8 décembre 2012, www.lefigaro.fr/culture/2012/12/18/03004-20121218ARTFIG00581-de-l-apocalypse-consideree-comme-un-art.php ; Roland Lehoucq (CEA, Saclay), *La SF sous les feux de la science*, Le Pommier, 2012, 214 p.
- 8 Stanley Kubrick, *Docteur Folamour ou Comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe (D' Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)*, 1964, 95 minutes ; d'après le thriller *Red Alert (Two Hours to Doom)* écrit par Peter Bryant, alias Peter George.
- 9 Oskar Kokoschka, *L'Apocalypse* [triptyque], Courtauld Institute of Art, Londres, 1950.
- 10 Les paysages vides, ou presque, des villes « métaphysiques » de ce peintre italien de la première moitié du XX^e siècle sont un signe que la catastrophe finale, si du moins elle n'a pas tout à fait eu lieu, a en tout cas commencé.

Paul Ardenne est historien de l'art, écrivain et commissaire d'exposition. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence sur la création moderne et contemporaine : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'art dans son moment politique* (2000), *L'image corps* (2001), *Un art contextuel* (2002), *Art, le présent* (2009), *Cent artistes du street art* (2011), *Heureux, les créateurs ?* (2016)... Plus récentes publications : *Roger pris dans la terre* (roman, 2017), *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène* (essai, 2018).