

Catastrophe

La notion de catastrophe est issue de l'esthétique théâtrale classique. Corneille souligne ainsi qu'il n'a donné aux personnages de *Nicomède* « aucun dessein de parricide » afin d'ôter de la scène « l'horreur d'une catastrophe si barbare ». C'est pour faire part d'une même réticence à l'égard d'une trop grande violence du dénouement tragique que Racine emploie le mot « catastrophe » en préface à *La Thébaine* : « La catastrophe de ma pièce est peut-être un peu trop sanglante. En effet, il n'y paraît presque pas un acteur qui ne meure à la fin ». Ces deux exemples témoignent d'une familiarité qui n'est plus la nôtre à l'égard de la notion dramaturgique de catastrophe. Aussi l'analyse de son devenir – de ses troubles – dans le drame moderne et contemporain implique-t-elle à la fois une définition et une réactualisation.

À partir de la *Poétique*, la catastrophe peut être définie comme un dénouement qui est le lieu d'un renversement et d'un effet violent (*pathos*). Elle procède selon un renversement vers le malheur, pour lequel Aristote affirme une préférence qui ne fait l'objet d'aucune démonstration, comme s'il était évident que l'issue funeste d'une histoire est ce qui lui confère son caractère tragique. Face à ce défaut d'explication, on peut avancer l'hypothèse qu'Aristote privilégie le renversement funeste parce qu'il produit un effet violent, une « action causant destruction ou douleur », associant ainsi les différentes « parties de l'histoire » que distingue la *Poétique*. Parce qu'elle rassemble les catégories qu'Aristote place au sommet de son esthétique tragique, la catastrophe constitue le lieu par excellence de la production des émotions tragiques. Moment même du malheur, la catastrophe fonde le paradoxe de la *catharsis*. Forme épigonale de l'ataraxie – le spectacle du danger recherché pour mieux mettre à l'épreuve le confort du spectateur –, la catastrophe est au centre d'une esthétique de la réception correspondant à ce que Hans Blumenberg appelle la « configuration du naufrage avec spectateur ». C'est la crainte d'un tel naufrage qui explique les réserves de Corneille ou Racine à l'égard d'une catastrophe qu'ils qualifient de « si barbare » ou de « trop sanglante » : leur réticence témoigne d'une méfiance, commune aux dramaturges de l'âge classique, envers une catastrophe si destructrice et douloureuse qu'elle ne pourrait être réduite à une interprétation sensée.

La catastrophe relève aussi de l'étude des stratégies conclusives du texte dramatique. Elle apporterait, selon les termes de Hegel, « une solution définitive et complète » au conflit* dramatique et un « apaisement » tout aussi « définitif » au spectateur. « La progression irrésistible vers la

catastrophe finale » que théorise Hegel en fait le terme d'un déroulement logique, le lieu d'une clôture du sens. De ce point de vue, elle semble subir dans le théâtre contemporain une perte de sens radicale remettant en question ses fonctions traditionnelles et son existence. Devant l'effacement ou l'éclatement de l'action*, la fragmentation et l'hybridation de l'écriture, la catastrophe, devenue dérisoire ou superflue, pourrait disparaître pour seulement se survivre au second degré. Au sein d'un drame désormais sans solution, la catastrophe fonctionne comme une résurgence citationnelle – *Catastrophe* de Beckett – ou comme une image réinvestie de sens par un phénomène de métonymie sémantique : pur malheur, image de mort.

C'est précisément la prise en compte du sens courant du mot « catastrophe » qui donne tout son intérêt à une réactualisation de la notion. L'incendie qui ouvre *La Maison brûlée* de Strindberg, la mort de la jeune fille à partir de laquelle Maeterlinck construit l'action d'*Intérieur* constituent des malheurs déjà accomplis quand le rideau se lève. Derrière ces catastrophes non plus finales mais inaugurales se joue ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme « la *grande conversion* du théâtre moderne et contemporain ». C'est désormais comme un préalable que fonctionne la catastrophe, resémantisée, dans les *Pièces de guerre* d'Edward Bond, par la fiction d'une explosion nucléaire, ou associée, chez Müller, à une vision plus générale de l'Histoire comme succession de catastrophes. Dans *Fin de partie*, Beckett construit aussi, à partir d'un désastre indéfini, une dramaturgie d'*après* la catastrophe. C'est un renversement fondateur de notre modernité dramatique que prolongent ces catastrophes déplacées, et par conséquent privées de toute capacité conclusive.

Au-delà de l'épuisement de sa fonction de dénouement, la catastrophe demeure essentielle au théâtre en ce qu'elle représente un changement d'état. Ce sens, dérivé de la théorie mathématique des catastrophes, permet de réinterpréter la pièce homonyme de Beckett. Elle montre un metteur en scène et un éclairagiste en train de mettre au point une image théâtrale qui suscite du metteur en scène ce commentaire final : « Bon. On la tient notre catastrophe ». Pour « faire un malheur », il faut une catastrophe. Dès lors, on pourrait dire que la mise en scène est une catastrophe, et préférer à la notion classique de conflit celle de catastrophe, plus opératoire pour saisir les changements d'état que manifestent ou entraînent les paroles échangées sur la scène de théâtre. Par malheur, il arrive que le théâtre ne soit pas catastrophique. Une absence de catastrophe a un signe très clair, c'est l'ennui, et éventuellement le sommeil, changement d'état qui remplace la catastrophe manquante.

H. K., C. N. et J.-L. R.

Bibliographie

Aristote, 1980; Blumenberg, 1994; Hegel, 1997; Kuntz, à paraître; Sarrazac, 1989 et 2000 a.

SARRAZAC J.-P. (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain.
Lexique d'une recherche », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 22/2001.