

De la catastrophe comme fabrique sociale et artistique: Katrina. 21 scénarios pour une catastrophe

Nicolas MURENA

Chercheur associé au Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL) – Université de Reims Champagne Ardenne –
contact@compagniegalilee.fr

Soumis le 18/09/2024

Révisé le: 14/12/2024

Accepté le: 15/12/2024

Résumé

Cet article explore le traitement réservé à l'ouragan Katrina (2005) dans une pièce de théâtre contemporaine, dont la singularité est d'être particulièrement attentive aux contextes spatiaux et sociaux liés aux événements. L'article interroge la façon dont la pièce recourt notamment à une importante documentation scientifique pour représenter la catastrophe, et montre comment les catastrophes dites «naturelles» sont indissociables des récits et des représentations que l'on porte sur elles.

Mots-clés: Catastrophes, spectacle vivant, sociologie, géocritique, écopoétique .

عن الكارثة كمصنع اجتماعي وفني: كاترينا. 21 سيناريو لكارثة

ملخص

يدرس هذا المقال إعصار كاترينا (2005) في مسرحية معاصرة، والتي تتميز بكونها تهتم بشكل خاص بالسياقات المكانية والاجتماعية المرتبطة بالأحداث. حيث يتناول المقال كيفية استخدام المراجع، على وجه الخصوص، للوثائق العلمية المهمة لتمثيل الكارثة، ويوضح كيف أن ما يسمى بالكوارث "الطبيعية" لا يمكن فصلها عن الروايات والتمثيلات المقدمة عنها

الكلمات المفتاحية: كوارث، عرض حي، علم الاجتماع، تشفير جغرافي، بيئة شعرية.

On Disaster as a Social and Artistic Factory: Katrina. 21 Scenarios for a Disaster

Abstract

This paper analyses the representation of the hurricane Katrina (2005) in a contemporary play, which particularity is to focus on social and spatial components related to this event. The paper is a reflexion about the use of documentary sources in this play in order to represent the disaster, and it shows how natural disasters are linked to stories we write and representations we have about them.

Keywords: Disasters, live performance, sociology, geocriticism, ecopoetry.

Auteur correspondant: Nicolas MURENA, Nicolas.Murena@ac-reims.fr

Introduction:

Comme l'ont établi de nombreux travaux en sciences humaines et sociales depuis les années 1970 environ (C. Meillassoux & J. Copans, 1974; J. Copans, 1975), les catastrophes dites «naturelles» n'ont en réalité rien de naturel, mais sont plutôt le produit d'une rencontre entre un aléa climatique (tempête, tremblement de terre, inondation...), extrême ou non, et l'état de vulnérabilité d'une société, en un temps donné et un espace donné. Elles possèdent donc avant tout des causes politiques, économiques et sociales régulièrement étudiées par les géographes ou les sociologues (S. Cartier, 2002; R. Huret, 2005; S. Beccerra et A. Peltier, 2009; V. Duvat, A. Magnan, 2014), dont les travaux contribuent peu à peu au développement d'actions publiques concertées afin d'en prévenir les risques et de développer des stratégies d'adaptation ou de résilience.

En raison de leur caractère spectaculaire, des drames humains qu'elles provoquent et des débats qu'elles suscitent, ces catastrophes constituent également une matière de choix pour le spectacle vivant. Et pourtant, s'il est intéressant de constater combien les chercheurs et chercheuses en SHS usent volontiers de la métaphore théâtrale pour parler des catastrophes (S. Revet, 2015; C. Bonneuil, J.B. Fressoz, 2016), il est tout aussi étonnant de remarquer à quel point les artistes tendent au contraire à faire généralement peu de cas de leurs contextes précis, soit que leurs pièces fonctionnent sur le principe de la fiction d'anticipation⁽¹⁾ – la catastrophe est alors imaginée, et l'invention d'un cadre, bien que parfois inspiré de catastrophes réelles, reste faiblement esquissé –, soient qu'elles donnent des catastrophes une représentation générale et allégorique pour parler de notre temps. Dans ce dernier cas de figure, il n'est donc pas question de telle ou telle catastrophe, mais d'un état catastrophique du monde en sa totalité⁽²⁾.

La pièce *Katrina. 21 scénarios pour une catastrophe*, contrevient cependant à cette observation. Écrite par Laura et Stéphane Librizzi-Hurt en 2012, cette dernière se singularise en effet des textes existants par le fait de porter sur un événement en particulier – l'ouragan Katrina (2005) –, et d'appréhender cette catastrophe à partir d'une information géographique, sociologique et politique bien documentée. Dans le texte inscrit en quatrième de couverture, les deux auteur.ice.s définissent ainsi leur ouvrage comme une «adaptation de ce fait historique en pièce», où le geste d'écriture revient à «extraire tous les éléments qui font de cette catastrophe un dramatique "spectacle vivant" à travers la description de protagonistes fictionnalisés, avant, pendant et après le passage de l'ouragan»⁽³⁾. Quel socle commun, quels points de rapprochements unissent donc «catastrophes» et «spectacle vivant», pour justifier une telle appétence réciproque entre géographie, sociologie et théâtre? Que peut apporter l'usage du document ainsi que l'information scientifique à la représentation artistique des catastrophes?

Dans cette contribution, nous tenterons d'abord d'observer comment et pourquoi L. et S. Librizzi-Hurt incorporent des savoirs à leur spectacle. S'agit-il, en effet, d'imaginer la pièce comme un espace de vulgarisation scientifique, ou bien ce recours à une information précise est-il mis au service d'autres enjeux? Puis, nous tenterons de voir comment le spectacle joue plus généralement avec un ensemble de récits (scientifiques, donc, mais aussi politiques, médiatiques ou même théologiques), dont l'existence participe elle aussi, bien qu'après coup, à la construction sociale de l'ouragan, c'est-à-dire à son objectivation ainsi qu'à sa construction mémorielle. Dans ce cadre, on pourra notamment se demander quel récit la pièce propose de Katrina, avec quelles conséquences concrètes dans la pratique. Enfin, si les catastrophes semblent posséder un substrat spectaculaire et dramatique qui en font un objet propice aux représentations artistiques, nous tenterons de voir ce que L. & S. Librizzi-Hurt retiennent de ce potentiel dans la mise en forme concrète d'une pièce sur Katrina. La catastrophe, en effet, est-elle par exemple à l'origine d'un spectacle à «grands effets», ou bien sa réalité matérielle et sociale donne-t-elle lieu à d'autres choix?

1-Katrina, adaptation d'un fait historique en spectacle vivant:

1-1- Le spectacle vivant comme espace de vulgarisation scientifique:

Dans *Katrina*, L. et S. Librizzi-Hurt sont animés par le désir de transmettre des informations précises sur l'ouragan et ses conséquences. La pièce, qui a fait l'objet d'un travail de recherche documentaire, regorge ainsi de données historiques, géographiques, sociologiques, qui se traduisent notamment par des dates, des chiffres ou des noms de lieu dont le nombre est peu commun pour une pièce de théâtre. À ces éléments s'ajoutent aussi des notions de sciences humaines et sociales – comme celle de «vulnérabilité» – et même des explications scientifiques, certes simplifiées et non exhaustives, mais tout de même dignes de figurer, par ailleurs, dans un article de revue ou un ouvrage spécialisé. La pièce possède ainsi une forte dimension informative, dont témoigne par exemple la deuxième scène du spectacle («Scénario 1»). Dans cette dernière, en effet, un personnage de «*maître de conférences, Historien des États-Unis à l'époque contemporaine*», donne un cours magistral en amphithéâtre. Sous la forme d'un long développement ininterrompu, cet enseignant commence par exposer la situation géographique de la Nouvelle-Orléans:

La topographie particulière de cette ville la rend particulièrement vulnérable aux inondations: située en dessous du niveau la mer et bordée par le lac Pontchartrain au nord et le golfe du Mexique à l'est, tandis que le Mississippi la traverse. La prévention des inondations et des ouragans préoccupe les habitants depuis fort longtemps au vu de cette configuration⁽⁴⁾.

Puis, le propos se poursuit logiquement par une énumération des causes d'origine humaine qui ont favorisé la catastrophe. Parmi celles-ci, on compte notamment le choix de construire une ville dans une zone particulièrement exposée aux aléas climatiques, mais aussi la présence d'infrastructures de prévention peu entretenues («digues», «ouvertures», «réservoirs», «canaux de drainage»), ou bien encore la mise en œuvre de certaines politiques publiques en matière d'économie et d'aménagement du territoire:

La grande vulnérabilité des populations de la Nouvelle-Orléans découle de choix politiques ayant provoqué une disparition des services publics à l'échelle locale et nationale. L'invisibilité de la FEMA résulte de décisions bureaucratiques parfaitement assumées par les acteurs. [P. 19]

Comme l'expliquent par exemple Alexandre Magnan et Virginie Duvat, dans un article intitulé «La Fabrique des catastrophes "naturelles"» (2015), la rupture des digues à l'origine de Katrina est en effet largement imputable à des choix réalisés au sommet de l'État:

(...) le passage du cyclone Katrina s'est produit dans un contexte d'importantes défaillances dans l'entretien des digues et la présence de brèches dans les canaux de drainage. Ces facteurs de fragilisation du système sont très majoritairement imputables à un affaiblissement des moyens financiers et humains de la FEMA (Federal Emergency Management Agency), l'autorité fédérale en charge de la lutte contre les risques naturels⁽⁵⁾.

Les causes politiques de l'ouragan Katrina avancées dans la pièce sont donc particulièrement fidèles à la réalité.

Mais cette scène nous rend également attentifs aux facteurs sociologiques qui expliquent pourquoi les populations les plus pauvres ont davantage été touchées par la catastrophe. L. et S. Librizzi-Hurt ont par exemple soin de rappeler que par «enracinement local», absence de «moyens» et de «relations», ou par «crainte d'abandonner leur communauté locale», les habitants les plus modestes sont davantage restés sur place que les autres, et ont par conséquent davantage subi l'ouragan – arguments et explications que nous pouvons retrouver, cette fois-ci, sous la plume d'un géographe comme François Mancebo (2009), par exemple.

On voit donc combien la présence d'un personnage de «maître de conférences» – ou, plus loin («Scénario 5»), d'un chercheur du «Louisiana State Hurricane Center» – permet d'intégrer un discours technique et scientifique à une pièce de théâtre, et combien L. et S. Librizzi-Hurt s'efforcent d'être complets, puisqu'ils mêlent ici des connaissances issues de la géographie physique et culturelle, de la sociologie et de l'analyse des politiques publiques pour offrir une vision aussi panoramique que possible de l'ouragan.

Cette pluralité de savoirs mise au service du théâtre témoigne de la volonté des auteur.ice.s de toucher à la réalité de cette catastrophe dans sa complexité. Loin d'établir un portrait rapide de l'événement, en mettant l'accent, par exemple, sur les seules souffrances ou les

seuls dégâts matériels, la pièce se présente ainsi comme un véritable moment de vulgarisation scientifique, apte à fournir des clés de compréhension particulièrement fines.

1-2- De l'usage de l'information scientifique pour pousser à l'action:

Il serait cependant assez réducteur de limiter la lecture de la pièce à cette seule dimension, dans la mesure où ce savoir de la catastrophe est avant tout mis au service d'une vocation éthique et politique qui va au-delà du contexte particulier de Katrina. Comme l'affirment L. et S. Librizzi-Hurt dans un court texte intitulé *L'art est une catastrophe bien réelle*, en effet:

Écrire ou décrire ces moments de souffrance est un devoir.

Nous sommes là pour dénoncer. Nous sommes là pour choquer. Nous sommes là pour montrer au monde une autre réalité cachée derrière les faits historiques.

L'art est l'écho de la vérité. Le monde est une catastrophe permanente qui se renouvelle pour mieux bouleverser nos acquis⁽⁷⁾.

La volonté de présenter des faits vrais et complets possède donc plus d'un intérêt. Il s'agit en effet, tout d'abord, de pouvoir rendre compte de la réalité de ce type d'événements – de dire: «ceci a eu lieu», «ceci est bien réel», contre un discours officiel qui tend à minimiser sa part de responsabilité, notamment. C'est une des caractéristiques des théâtres documentaires, bien décrite par Béatrice Picon-Vallin et Erica Magris (2019), qui apparaît ici, à savoir le fait de recourir à une base documentaire ainsi qu'à des figures d'autorité comme matériau afin de confronter les spectateurs à la réalité, d'éviter tout faux-semblant, toute stratégie de contournement et de déni possible. Mais il s'agit aussi, on le comprend, de s'appuyer sur le bouleversement que provoque ce matériau pour provoquer un «choc» des consciences. Parce qu'elles mettent en avant les limites de nos sociétés, qu'elles provoquent des moments de crise, les catastrophes correspondent en effet à des moments critiques qui ouvrent des brèches pour une réflexion sociale et politique. «Retournement» ou «renversement», au sens étymologique, elles possèdent autrement dit un potentiel révolutionnaire que cherchent à exploiter L. et S. Librizzi-Hurt dans l'espoir de renverser l'ordre des choses, à savoir: les inégalités sociales, les faillites de l'État providence, les stigmatisations raciales, sexuelles ou sociales de différentes natures – thématiques qui sont tour à tour développées dans la pièce, et qui trouvent un terrain d'accueil bien au-delà du seul cadre américain.

Si la pièce se présente ainsi comme une «adaptation» d'un fait historique, on voit ici une «limite» évidente à cette adaptation: celle du point de vue adopté. À la différence du discours historique ou scientifique, en effet, dont la déontologie est plutôt de conserver une posture objective face à son objet, le compte rendu des événements est ici fortement subjectivisé, dans la mesure notamment où il est incarné par des personnages, soit par des êtres placés dans des situations précises et animés par des pensées et des émotions qui sont aussi celles de leurs auteurs. Le discours tenu par le chercheur du Louisiana State Hurricane Center («Scénario 5»), par exemple, est tout à fait révélateur à ce sujet, tant il est marqué par la présence du sentiment, de la révolte et de la prise de position:

J'ai eu la confirmation que 10000 personnes ont déjà trouvé refuge dans le Superdome, et plus encore arrivent. Les conditions d'accueil sont déplorables, à ce qu'on m'a dit... Rien n'est prévu pour nourrir les familles. L'absence d'air conditionné, la chaleur suffocante, l'insuffisance du nombre de sanitaires et la coupure du courant rendant les conditions de vie super difficiles ! Alors d'accord la catastrophe désorganise les forces d'intervention, les pompiers, les policiers et les soldats de la garde nationale, mais bon, il faut se réveiller là, merde...⁽⁸⁾

Bien entendu, on pourrait faire remarquer que la littérature scientifique, à son tour, n'est jamais totalement neutre, ni jamais totalement placide dans la transmission de son savoir. Dans un article intitulé «Compter et raconter les catastrophes» (2015), l'anthropologue Sandrine Revet met ainsi en avant la manière dont la constitution des bases de données sur les catastrophes et leur présentation formelle constituent également des vecteurs d'émotion:

Les cartes et les graphiques traduisent en couleurs cette idée d'urgence dramatique à coups de cartes peignant un monde en jaune, orange et rouges de plusieurs sortes, de points rouges distribués sur des continents ou de graphiques qui montent en flèche, dont l'ensemble constitue une tentative d'objectivation des catastrophes à l'échelle de la planète et paradoxalement crée chez le lecteur une sensation angoissante de débordement. Les catastrophes sont partout, ne cessant de croître et de produire des effets dévastateurs, nous dit ce récit.⁽⁹⁾

On peut ici se rendre attentifs à l'expression «d'urgence dramatique», ainsi qu'au mot de «récit», qu'emprunte Sandrine Revet au lexique de la littérature et du théâtre pour parler des catastrophes. Ces mots, en effet, ne constituent pas exactement des métaphores, mais permettent plutôt de décrire très concrètement la *mimèsis* scientifique, soit la façon dont ce savoir s'expose, prend la forme d'une représentation liée à des choix esthétiques ainsi qu'à la recherche d'effets: provoquer l'angoisse, développer un sentiment d'urgence, etc. Il existe donc, comme on le constate, un véritable *continuum* entre représentation scientifique (graphiques, cartes, données) et représentation artistique, ainsi qu'une convergence possible de leurs récits.

Ce rapprochement inattendu nous mène donc sur la voie d'une autre fonction, encore, des sources scientifiques dans *Katrina*: celle de faire de ce matériau un véritable outil de dramatisation, ainsi qu'une fabrique artistique. Dans le «scénario 1», par exemple, les «carte[s]» et les «images satellites» qu'utilise abondamment le «maître de conférences» jouent un rôle important dans la construction dramatique de la scène, qui mêle de la sorte discours et vidéo pour dénoncer les responsables de l'événement et provoquer la consternation de l'auditoire. Il en va de même de l'usage des chiffres employés dans le «Scénario 5», où le chercheur du Louisiana State Hurricane Center explique que «7000 habitants sont atteints du virus du sida», que «plus de 11% des habitants sont diabétiques», ou bien encore que «10 000 habitants ont déjà trouvé refuge dans le Superdome». Si ces chiffres sont véridiques, en effet – ou tout au moins vraisemblables –, ce n'est pas ici la qualité de l'information qui prime, mais la portée émotive qui les accompagne. Ces chiffres, pris en eux-mêmes, sont en effet trop incomplets pour permettre une compréhension aussi précise des événements que ne pourrait le faire, par exemple, une véritable enquête sociologique. Du texte de théâtre aux documents scientifiques, c'est donc surtout la proportion des fonctions d'information, d'objectivation et de dramatisation qui diffère. Là où la documentation scientifique est essentiellement informative, le spectacle vivant est davantage ancré dans le sentiment et l'humain. C'est même sa principale qualité: permettre de retrouver, de façon plausible, la matière sensible d'une situation vécue, afin de toucher un public et permettre une autre compréhension de l'événement.

2- Raconter les catastrophes:

Ces observations nous rendent attentifs à la façon dont une catastrophe, comme du reste tout événement historique, est inséparable des représentations qui en construisent la mémoire, et jouent à leur tour un rôle dans la perception de nouveaux événements du même type. Or, comme l'indique une fois encore Sandrine Revet, ces représentations sont par essence plurielles, et révèlent l'existence de cadres de pensée parfois très divergents:

Aucun phénomène naturel – ouragan, tsunami, séisme ou éruption volcanique – ne devient «catastrophe» sans un récit capable de le soutenir. Ce récit, souvent composé d'une multitude de voix, utilise une base dramaturgique qui combine différents ingrédients: le récit par les personnes affectées de ce qui leur est arrivé «ce jour-là», les images de destruction mettant en scène une nature déchaînée et des constructions humaines chamboulées, déchirées, souillées, «sens dessus dessous», et finalement des chiffres qui tentent de prendre – et de donner – la mesure de l'événement.⁽¹⁰⁾

Or, il importe d'ajouter que ces récits participent aussi à la fabrication de la catastrophe, dans le sens tout d'abord où ils contribuent à son objectivation, c'est-à-dire en partagent l'existence et la font être aux yeux de celles et ceux qui ne l'ont pas vécue, mais aussi dans la mesure où ils déterminent, après coup, un ensemble de pratiques spatiales: se rendre sur les lieux pour porter secours aux victimes, faire la *catharsis* de l'ouragan, commémorer, se rendre compte... ou bien se délecter du plaisir des ruines, comme dans le cas du tourisme macabre qu'étudie par exemple Julie Hernandez (2008), et dont le rôle n'est à son tour pas anodin dans la construction mémorielle de l'événement. Comme le note Bertrand Westphal dans son ouvrage fondateur sur la géocritique (2007), il existe en effet une interaction entre le spatial et les récits que l'on porte sur lui: d'une part, ces récits représentent l'espace, et d'autre part, ils contribuent à le configurer, et cela sans que l'on sache toujours qui construit l'autre.

La catastrophe de Katrina n'échappe pas à cette règle générale, puisque la mémoire que nous en possédons aujourd'hui est tout à la fois constituée par la littérature scientifique, par un ensemble de témoignages de victimes – par exemple observables dans le recueil *On n'est pas faits pour vivre comme ça* (2015) –, par le discours des autorités, par les images et les textes produits dans la presse régionale, nationale et internationale, et donc, aussi, par les œuvres d'art: de l'abondante filmographie sur l'ouragan, à la pièce de L. et S. Librizzi-Hurt. Mais comment donc situer cette pièce à l'intérieur de cette imposante polyphonie? Quel récit livre-t-elle de la catastrophe? Contre quel(s) autre(s) récit(s) possible? Pour quelle(s) forme(s) d'engagement dans la pratique?

2-1-Récit officiel et récit des victimes:

Avant toute chose, on peut noter que L. et S. Librizzi-Hurt ne proposent pas un point de vue unique dans *Katrina*, mais tentent de se faire l'écho de perceptions et de sensibilités variées. Le sous-titre de la pièce, *21 scénarios pour une catastrophe*, manifeste d'ailleurs clairement cette intention: à travers la quarantaine de personnages mis en scène, ce sont pour ainsi dire autant de cadres de pensée qui se juxtaposent, comme s'il ne pouvait exister un récit de Katrina, mais plutôt un archipel de récits croisés qui tantôt se confortent, tantôt s'opposent. En l'occurrence, c'est plutôt le mode de l'opposition qui est privilégié, dans la mesure où celui-ci permet de faire naître des conflits dramatiques dans lesquels certains personnages s'affrontent «thèse contre thèse», et où se révèlent ainsi des conceptions politiques, sociales ou humaines très divergentes. C'est le cas, par exemple, au sein du «scénario 19», où L. et S. Librizzi-Hurt dressent l'un contre l'autre une employée de l'administration publique à un survivant ironiquement nommé «Louis A. Lafortune»:

L'employée: Très bien, reprenons... Vous avez de la famille?

Louis A. Lafortune: Oui, mais je ne sais pas où ils sont.

L'employée: (sans émotion) Comment cela?

Louis A. Lafortune: Notre famille a été envoyée aux quatre coins du pays dans des camps de réfugiés.

L'employée: Vous n'êtes pas un réfugié, Monsieur, puisque vous me dites que vous êtes un citoyen américain.

Louis A. Lafortune: Réfugié est le terme employé pour nous qualifier.

L'employée: Ce n'est qu'un mot. Ne vous arrêtez pas à cela.

Louis A. Lafortune: Si seulement la terminologie était le seul problème.⁽¹¹⁾

Cette bataille de mots, dans son aspect anodin, est en réalité une bataille entre deux visions de la catastrophe et de ses victimes. Elle est en effet conduite entre deux personnages que tout oppose, puisque l'un représente l'autorité publique, tandis que l'autre revendique un statut bien précis: celui de «réfugié climatique». En l'occurrence, L. et S. Librizzi-Hurt se font ici l'écho de débats qui ont réellement eu lieu au lendemain de Katrina, et dont la teneur engagea des réflexions sur les mesures à mettre en œuvre au profit des victimes. F. Mancebo (2009), dans son étude sur «Les déplacés du cyclone Katrina», explique ainsi que si les victimes de Katrina peuvent légitimement être considérées comme des «réfugiés environnementaux», ce terme a cependant souvent été contesté au profit de celui de simples «citoyens», ou bien encore de «migrants environnementaux», dont les connotations sont bien différentes et ne conduisent à «aucun statut, ni protection spécifique». Il est ainsi peu surprenant d'apprendre que l'accueil des populations déplacées de Katrina a été le plus souvent minimaliste, quand il n'a pas été hostile, ainsi que le souligne encore F. Mancebo dans son article. On voit ainsi concrètement comment une divergence de représentation engage aussi des réponses très différentes. Et l'on comprend, du même coup, l'importance de constituer certains récits de la catastrophe et de les imposer dans le champ social et médiatique, puisque c'est en particulier de ces récits, en effet, que dépend ensuite la mise en œuvre d'actions publiques.

Au-delà du déni, c'est cependant la froideur et la dimension implacable du discours institutionnel qui est ici interrogé par L. et S. Librizzi-Hurt. Alors qu'il parvient finalement à imposer cette étiquette de «réfugié» et non de simple «citoyen», le pauvre Louis A. Lafortune butte ensuite sur l'absurdité d'un système bureaucratique, dont les démarches semblent rapidement inadaptées:

L'employée: Soit. En tant que «réfugié» comme vous dites, vous avez la possibilité d'obtenir une de nos aides financières.

Louis A. Lafortune: (Soulagé) Merci

L'employée: Bien entendu, vous pouvez me présenter l'acte de propriété de votre ancien logement.

Louis A. Lafortune: (Surpris) Non, ma maison a été entièrement détruite, et les papiers avec.

L'employée: C'est fâcheux, toutefois avec vos papiers d'identité, nous pourrions vérifier cela.

Louis A. Lafortune: Je ne les ai plus. Je les ai perdus au Superdrome.

(...)

L'employée: Écoutez, Monsieur Lafortune, si c'est bien votre nom. Vous n'avez pas de famille, vous n'avez pas de maison, vous n'avez pas d'argent, vous n'avez pas de papier... Techniquement vous êtes mort⁽¹²⁾

Ce récit officiel correspond en effet à un récit essentiellement technique, dont la mécanique se passe de jugement humain et de capacité à apprécier la singularité de la situation. Il donne l'image d'un État tout à la fois puissant et lointain, dont chacun des employés répond avec une rigueur synonyme de rigidité. C'est donc avant tout contre ce type de réponse, ainsi qu'en faveur de la voix des victimes, qu'œuvrent à l'évidence L. et S. Librizzi-Hurt. Si Katrina, en effet, «donn[e] à voir l'Amérique des gens de peu et des laissés pour compte, trop souvent invisibles dans le discours et l'espace public», comme l'explique le «maître de conférences» du «scénario 1», alors la pièce de L. et S. Librizzi-Hurt peut sans aucun doute se comprendre comme une tentative d'amplifier la visibilité de ces populations marginalisées, de réhumaniser la perception des faits, et par conséquent de rééquilibrer le bras de fer entre ces populations et ceux qui les gouvernent.

2-2- Le récit théologique, ou le portrait d'une Amérique puritaine:

Le récit officiel n'est cependant pas le seul récit au cœur de la critique, puisque L. et S. Librizzi-Hurt ont également à cœur de se moquer d'une compréhension théologique des événements. Le scénario 9, qui prend la forme d'un débat d'idée entre deux hommes de religion, nous en offre un exemple:

Homme 1: Dieu a entendu nos prières cher ami, je te le dis.

Homme 2: La vie dans le quartier va mieux, c'est certain. Je ne sais pas si Dieu est directement responsable mais le résultat est là.

Homme 1: De quoi me parles-tu?

Homme 2: De l'amélioration indéniable de la vie dans les environs. À force de s'engager auprès des plus démunis, de les soutenir et dans certains cas, aider à leur accès à l'éducation, l'Église a permis à toutes ces familles de connaître des jours meilleurs.

Homme 1: Ah ! Oui... c'est plutôt pas mal certes. Mais je te parle de Katrina.

Homme 2: Quel est le rapport entre Dieu et cette tragédie?

Homme 1: La causalité mon ami.

Homme 2: (Surpris) Quelle causalité? J'admets que toute cause a un effet mais là je ne vois pas le rapport.

Homme 1: La Nouvelle-Orléans, c'est la «Sodome Américaine». La ville était malade de ses péchés, Katrina a été la cure.⁽¹³⁾

Le quiproquo constitutif de ce début de scène, ainsi que le débat qui le suit, repose sur une divergence d'opinion liée aux causes de la catastrophe. Là où le premier personnage voit dans la catastrophe une réponse divine aux péchés humains, le second explique, un peu plus bas, que «les coupables sont les dignes qui ont lâchées».

Le point de vue théologique de l'«Homme 1» peut prêter à sourire, et son discours possède sans aucun doute une dimension volontairement caricaturale. Cependant, il serait peu rigoureux de considérer ce type d'explication comme marginal, et cela pour au moins deux raisons. Pour une part, en effet, ce genre de discours sur la catastrophe reflète l'opinion d'une partie de l'Amérique puritaine, pour qui La Nouvelle-Orléans, composée aux deux-tiers d'une population africaine-américaine ainsi que de nombreux artistes et homosexuel. le.s, constitue une cité «débauchée» (Mancebo, 2009). D'autre part, l'idée d'une transcendance de la catastrophe, même détachée de tout contenu religieux, ne cesse d'occuper une place importante, et peut-être même majoritaire, dans l'opinion publique, soit que les catastrophes soient interprétées comme de purs aléas contre lesquels il serait impossible de lutter (scénario

de «la faute à pas de chance»), soient qu'elles soient comprises comme une forme de réponse du système-terre aux agissements humains, dans une perspective néo-animiste. Ici, autrement dit, c'est le hasard et la fatalité qui sont placés en lieu et place de la divinité, et là, c'est la nature, souvent érigée au rang de déesse personnifiée, au sein même quelques fois de textes de sciences-humaines⁽¹⁴⁾. Ces récits, certes, ne font pas toujours l'impasse sur quelques causes humaines, politiques et sociales à l'origine des catastrophes; cependant, ils n'en conservent pas moins certains rouages structurants du récit théologique, dont ils offrent une sorte de version «laïque». J'en prendrais pour seul exemple la récurrence du mythe diluvien dans plus d'une pièce contemporaine sur les catastrophes (Presniakov, 2006; Churchill, 2019; Kirkwood, 2019; Zeniter, 2019) et l'apparition, en particulier, de deux motifs-clés au sein de ces dernières:

1. le motif de la culpabilité humaine – dans le récit du Déluge, en effet, la catastrophe est imaginée comme une punition divine destinée à éradiquer une humanité coupable;
2. et le motif d'un recommencement, d'une seconde genèse – puisque le mythe diluvien s'achève par la création d'une nouvelle humanité, et constitue par conséquent un acte de purification: une tabula rasa à partir de laquelle façonner une nouvelle humanité, plus juste et plus pieuse.

Toujours, dans ces scénarios, la catastrophe apparaît en effet comme une réponse tombée d'en haut pour punir les excès humains, ainsi que comme un mal nécessaire, qui ouvre parfois la porte à une autre société. La catastrophe, ainsi, est appréhendée comme un remède dans le mal. Elle semble presque être désirée et considérée comme le seul mode de sortie possible de la société actuelle, dans son fonctionnement politique et industriel. L. et S. Librizzi-Hurt, notons-le, ne dérogent d'ailleurs pas totalement à cette tendance, puisque la pièce se conclue par une «chorégraphie de l'espoir», dont les accents sont pour le moins mystiques:

Une scène de délivrance sur une terre aux confins imprécis, où l'atmosphère enveloppe, dessine, aiguise et transporte. (...) Un espace d'éblouissement, un appel à la vivance... (...)

Un bal jaillit alors de ce moment, l'espace de retrouvailles, d'une dynamique jubilatoire.

Nous parlons d'un espoir nouveau.⁽¹⁵⁾

À la noirceur des paysages dévastés et d'une humanité souffrante succède donc une irruption de la lumière («un bal jaillit») dans un espace éthéré («une terre aux confins imprécis»), où règnerait le bonheur et la fraternité («l'espace de retrouvailles, d'une dynamique jubilatoire»). Bien qu'elle se présente ainsi comme une adaptation d'un fait historique, *Katrina* n'en possède donc pas moins une part de fiction, non dans la mesure où les personnages mis en scène ne seraient pas directement empruntés à la réalité (ce qui est effectivement le cas), mais au sens où L. et S. Librizzi-Hurt imaginent à leur tour une forme d'humanité nouvelle: une sorte de recommencement qui prendrait la suite de toutes les injustices sociales et politiques dénoncées.

2-3- Le discours médiatique:

Une autre voix, enfin, trouve une place dans *Katrina*: celle des médias, dont le rôle apparaît comme particulièrement ambivalent dans la gestion de la catastrophe. Pour une part, en effet, les médias contribuent à délivrer un récit sensationnaliste qui peut être critiquable par bien des aspects, mais, par ailleurs, les journaux télévisés ou la presse écrite jouent également un rôle de quatrième pouvoir en relayant les critiques et les témoignages des victimes.

Ce paradoxe est notamment décrit au cœur du «scénario 10». Dans ce passage, en effet, un reporter et son caméraman tournent, caméra à l'épaule, un reportage pour «une émission à sensation d'une grande chaîne télévisée», dans lequel apparaissent des victimes en situation de grande vulnérabilité:

Nous nous trouvons actuellement dans une des pièces du Superdrome où comme vous pouvez le voir sur nos images certains patients sont opérés à l'aide de lampes torches. On dirait même que la présence de notre caméra apporte un peu de lumière au médecin... au sens strict, heu... bien sûr (*Rire nerveux*).⁽¹⁶⁾

Et plus loin encore:

Eh bien mes amis, je vous le dis, dans ce pays il y a des gens exceptionnels ! En effet, nos confrères d'une chaîne concurrente ont arrêté de filmer les dégâts de cet épouvantable ouragan pour porter secours aux victimes. Nous allons nous approcher (...) moi, bien évidemment, je dois continuer à filmer car sinon qui pourrait vous montrer le courage de nos confrères? Je continue mon travail jusqu'au bout pour vous, chers téléspectateurs.⁽¹⁷⁾

Deux éléments, on le constate, sont au cœur de la critique. Tout d'abord, L. et S. Librizzi-Hurt pointent le cynisme du journalisme à sensation, dont le principe est de filmer des images chocs pour capter l'attention des téléspectateurs et assurer de bonnes audiences. Comme l'explique André Kaspi (2004), ce phénomène est particulièrement prononcé aux États-Unis, dans un système médiatique dominé par l'existence de plusieurs grands groupes privés. Afin de tirer son épingle du jeu, le journalisme à sensation est en effet contraint d'aller dans le sens d'une surenchère qui retient essentiellement l'aspect spectaculaire. Mais c'est aussi, implicitement, le goût des spectateurs qui est interrogé, dans la mesure où l'intérêt pour de tels reportages relève sans doute d'une forme de curiosité malsaine. Comment la délectation des souffrances d'autrui, en effet, pourrait-elle être morale? À ce propos, on peut en particulier s'interroger sur la passivité de celui qui filme – ou regarde – ces victimes. Ne conviendrait-il pas mieux, en effet, d'interrompre son activité de spectateur pour porter secours à ces dernières – comme le font ici les «confrères d'une chaîne concurrente»? Et cependant, comment le journaliste pourrait-il continuer à jouer son rôle de témoin des événements s'il le faisait? Certes, l'homme qui prend la parole dans ce passage est deux fois ridicule: tout d'abord parce que la lumière de sa caméra n'aide guère les soignants qui opèrent les patients du Superdrome, et ensuite parce que le fait de filmer l'héroïsme de ses confrères ne possède qu'un faible intérêt journalistique. Cependant, sa justification mérite d'être prise au sérieux: si l'urgence de l'aide à apporter suppose de se livrer entièrement à l'action, n'est-il pas également légitime de filmer pour attester du drame en cours? En outre, si les images tournées sont sensationnelles, et peuvent être jugées immorales ou excessives au regard de l'intimité des victimes, ne sont-elles pas également en mesure de provoquer l'émotion nécessaire à la prise de conscience ainsi qu'à la mobilisation?

Sans doute – et la pièce, d'ailleurs, ne manque pas de jouer à son tour avec la forme du JT («scénario 3») ou du reportage à sensation, comme cela peut être le cas au sein de cette scène. Ces procédés permettent en effet une fois encore aux dramaturges de livrer des informations sur l'événement, d'introduire des témoignages de victime, de projeter des images sur le plateau – autrement dit: de faire spectacle, et de parvenir comme ils le souhaitent à «choquer». On touche donc ici au paradoxe de ce type de récits. D'un côté, ces derniers semblent critiquables en ce qu'ils ne montrent qu'un aspect réduit de la catastrophe et culminent dans une forme d'observation jouissive dont l'éthique est discutable; mais de l'autre, ils jouent leur rôle dans le processus d'objectivation de la catastrophe, ainsi que dans la mise au jour de ce que d'autres récits – comme le récit officiel, par exemple – préféreraient adoucir ou passer sous silence.

3- La catastrophe comme fabrique esthétique:

Il existe donc une pluralité de voix et de récits pour dire la catastrophe, dont l'existence contribue à façonner la perception des événements ainsi que les pratiques de celles et ceux qui les écoutent. Ces récits, néanmoins, ne naissent pas *ex nihilo*, et il est intéressant de constater combien les catastrophes, à leur tour, semblent se prêter particulièrement à la mise en récit.

3-1- Un petit art poétique:

Le mot catastrophe n'a pas toujours été employé pour désigner des aléas climatiques ou technologiques, mais vient en effet à l'origine du théâtre, où il renvoie à un événement qui engendre un «retournement» de l'action – en grec, *strophê* renvoie à l'action de «tourner», et *kata* signifie «vers le bas». Si le mot, comme le note Pierre Judet de la Combe (2012), n'est pas employé dans la *Poétique* d'Aristote, qui lui préfère celui de *péripétie*, on le trouve en revanche un peu plus tôt chez un auteur de comédie: Antiphane. Contre une idée reçue, «catastrophe» ne s'emploie donc pas spécifiquement pour la tragédie, et n'implique pas

non plus – à l’origine, tout au moins – l’idée d’un retournement nécessairement négatif, mais concerne plus généralement le théâtre, institué comme genre de la rupture et du renversement, c’est-à-dire de la mise en scène d’un événement qui change le cours de l’action et marque une brèche dans le temps.

Ce n’est qu’au XIX^e siècle qu’on commence à appliquer ce dernier à des aléas climatiques. Auparavant – Furetière (1727), Prévost (1750), Ménage (1750), Féraud (1788), Académie Française (1799) –, la catastrophe ne renvoie qu’à ce sens poétique d’une «révolution heureuse ou malheureuse», et, seulement par extension, à des drames de ce type, mais sans que l’exemple des aléas climatiques ne viennent trouver une place entre les colonnes de ces ouvrages spécialisés. Ce n’est qu’en 1835 que le dictionnaire de l’Académie Française applique le mot à ce nouveau champ d’attention, en écho, semble-t-il, au tremblement de terre de Lisbonne, intervenu quelques décennies plus tôt. «Ce tremblement de terre fut une épouvantable catastrophe», explique en effet, en guise d’exemple, le dictionnaire de l’Académie Française (1835), bientôt repris, quelques années plus tard, par le Littré (1873).

Le fait de désigner les catastrophes naturelles par le mot de «catastrophe» relève donc, à l’origine, d’une métaphore théâtrale. Par cet usage, on entend ainsi désigner, tout à la fois, le caractère soudain de l’événement, sa force de retournement, sa dimension tragique (grand malheur, mort) et les émotions négatives qu’il implique. Que conservent donc L. et S. Librizzi-Hurt de ces définitions? Quels éléments font des catastrophes une bonne matière artistique? Pour quelles esthétiques? C’est à ces questions que répondent notamment L. et S. Librizzi-Hurt en introduction du «Scénario 8», dans un texte qui prend la forme d’un petit art poétique:

Comment la catastrophe véhicule, porte, par ses implications mécaniques, métaphoriques, politiques et mémorielles, un dérèglement, une inquiétante étrangeté. Comment elle suscite un état de vulnérabilité extrême. Comment elle porte des traces, convoque des énergies.

De quelle manière se traduit-elle dans nos corps? Dans chacun des corps présents à cet acte de représentation, et dans l’expérimentation que nous en avons et quelles écritures, temporalités, spatialisations détermine-t-elle? La catastrophe est du domaine de l’insaisie, de la fugacité, du ressort, elle crée une brèche. Comment une catastrophe est-elle également motrice, initiatrice, de la marche, de la course, du soulèvement, du transport, de la fuite et de l’aller vers? Par la danse, décrire la catastrophe, la peur et la misère qui en découle.⁽¹⁸⁾

Ce texte, précisons-le, n’est pas inséré dans la pièce hors de tout contexte, mais se présente comme une didascalie dont l’objectif est de décrire une scène chorégraphique intitulée: «l’ouragan, la survie, la misère». Ce contexte explique notamment l’importance accordée à la danse, et plus particulièrement au mouvement, qu’il soit «marche», «course» ou «soulèvement». Cependant, ces quelques lignes peuvent néanmoins servir de fil rouge à une exploration plus générale de la pièce, et met en avant au moins trois manières dont la catastrophe engage des choix formels et esthétiques:

1. Avant toute chose, la catastrophe est en effet présentée ici comme un objet insaisissable et fugace, qui pose notamment la question de sa représentabilité. Est-il possible, en effet, de représenter l’ouragan en tant que tel, ou s’agit-il plutôt de le rendre manifeste à travers les «traces» qu’il laisse dans l’espace (les décombres) et les corps (déplacés, transportés, poussés)?

2. Par sa force de destruction et de remise en cause, la catastrophe est ensuite à l’origine d’un «dérèglement», dont on peut trouver un équivalent formel dans la pratique du fragment.

3. Enfin, elle n’est pas seulement l’objet passif d’une représentation, mais aussi «motrice» ou «initiatrice», c’est-à-dire porteuse d’une agentivité dont on peut notamment capter la singularité à travers la pratique de la danse.

C’est à ces trois pistes d’analyse que nous pouvons nous attarder pour finir.

3-2-Catastrophe et «inquiétante étrangeté»:

Selon L. et S. Librizzi-Hurt, la catastrophe serait donc à l’origine d’un sentiment d’ «inquiétante étrangeté». Cette expression, reprise à Sigmund Freud dans un essai du même

nom (2019), désigne à l'origine un sentiment de malaise que l'on peut rencontrer en soi-même ou dans un objet familier. L'*Unheimlich* est en effet ce qui, au sein même de l'intime, provoque une forme de trouble, d'incertitude et de hantise à l'origine, notamment, de la littérature fantastique. Peut-on en déduire qu'une pièce comme *Katrina* relèverait de ce type de littérature? Dans ce texte, la véracité des événements n'est jamais remise en cause. Les personnages, en effet, ne sont pas en situation de douter de ce qu'ils voient et sont au contraire bien contraints d'accepter la réalité qui se déploie sous leurs yeux. Cependant, la catastrophe possède peut-être quelque chose de fantastique en cela qu'elle bouleverse le quotidien au point de le rendre irréel, tant les chamboulements qu'elle provoque sont importants:

Dès le lundi soir, le voisinage était méconnaissable. Le vent a arraché les toitures, l'eau s'infiltre dans les maisons. Et des corps flottent sur les eaux. Les habitants ont trouvé des refuges dans les greniers et sur les toits ou dans les bateaux de fortune⁽¹⁹⁾.

Par ailleurs, l'ouragan apparaît dans la pièce comme un objet pour ainsi dire fantomatique et insaisissable. Si le vent est plusieurs fois évoqué – s'il est même quelque peu montré à travers les corps qu'il agite, notamment –, il est notable que peu de scènes se déroulent pendant la catastrophe, et que ces dernières, par ailleurs, n'ont pas lieu directement dans les rues de la Nouvelle-Orléans, mais mettent plutôt en scène le plateau d'un JT («scénario4»), une téléconférence («scénario 5») ou le bureau d'une grande administration («scénario 16»). Tout en constituant l'élément central de la pièce, l'ouragan n'est donc pas ou peu montré en lui-même, et la pièce tend plutôt à se concentrer sur la temporalité de l'après.

Cette ellipse pose la question de la représentabilité descatastrophes dans un spectacle vivant, et par conséquent celle d'une éventuelle spécificité du théâtre dans sa capacité à rendre compte d'un tel régime de spectacularité. On pense ici à la catégorie du sublime, qui est parfois avancée pour parler de la représentation des catastrophes dans les arts (Tenezakis, 2020), et qui semble par excellence trouver sa place au cinéma, notamment, dont le média serait davantage lié à un déchirement de l'image (Szendy, 2012). Cependant, soit par une relative faiblesse de moyens techniques et économiques, soit par la situation d'énonciation propre au spectacle vivant, qui rapproche un public et des artistes, le théâtre tend plutôt à mettre en avant les débats que soulève la catastrophe et les affrontements qu'elle génère, plutôt que son image. L'ouragan, en quelque sorte, est donc le grand absent de la représentation, tandis que les dérangements et les incertitudes qu'il introduit sont au cœur du spectacle et de son propos.

3-3- Une esthétique du dérèglement:

Si l'ouragan est observable dans la pièce, c'est donc davantage à travers les ruptures et les dérèglements qu'il génère, et qui semblent mener L. et S. Librizzi-Hurt à une forme d'esthétique fragmentaire.

Cette esthétique est d'abord observable au niveau de la composition de la pièce, dont aucune des scènes n'est reliée à une autre de façon linéaire. Loin de se conformer au «bel animal» de la fable traditionnelle, chacun des 21 scénarios possède en effet une existence autonome, et ne se rattache au suivant que par une ellipse ainsi que par un changement d'espace. La chronologie, d'ailleurs, est elle-même assez libre. Une progression est certes organisée entre un «avant», un «pendant» et un «après» la catastrophe, mais quelques scènes autorisent des retours dans le temps, et l'ancrage temporel reste en général assez flou. Chaque «scénario» flotte ainsi dans une temporalité peu définie, au point qu'il n'est pas toujours possible de savoir à quel moment tel scénario se déroule par rapport à tel autre.

Par ailleurs, chacune des scènes – sans exception – s'achève par un noir – convention lumineuse spécifique au théâtre qui marque par excellence l'absence de transition. Le plus souvent, ce moment de noir fait rimer la fin de la scène avec la fin d'une saynète dont l'unité narrative est complète (le scénario est alors comme une petite pièce que le noir viendrait clore et articuler au scénario suivant). Mais dans d'autres passages, le noir intervient également de façon abrupte, et vient couper le scénario au milieu du dialogue, de sorte qu'il n'existe plus de

coïncidence entre l'unité scénique et l'unité dramatique. C'est le cas, en particulier, lors du scénario 18:

Slashy: Et le plus beau, dans tout ça, tu sais ce que c'est?

Tom: Non?

Noir.⁽²⁰⁾

Les vingt et un scénarios proposés par L. et S. Librizzi-Hurt correspondent ainsi à vingt et une tranches de vie, dont les lieux, les personnages et les moments ne coïncident pas tout à fait entre eux, et ne s'enchaînent pas sous la forme d'une continuité claire et évidente. Comment expliquer le choix d'une telle pratique fragmentaire? Doit-on supposer que cette composition morcelée correspondrait à la réalité d'un monde lui-même mis en morceaux? À ce titre, le fatras des scènes serait le reflet, en quelque sorte, des débris de la catastrophe, de l'état de désorganisation qu'elle provoque, des certitudes qu'elle abat? Ou bien la fragmentation rendrait-elle compte, par exemple, de l'éclatement des points de vue et des récits, afin de manifester les différentes manières dont la catastrophe est vécue par les différents groupes sociaux? S'agit-il, autrement dit, de mettre l'accent sur l'éclat, la perte de repère, la perte de sens, ou bien au contraire de chercher à tisser des liens entre des scénarios et des expériences de vie contraires, pour restituer une compréhension de l'événement? On pense, ici, à la ligne de partage proposée par David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert à propos des écritures fragmentaires dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* dirigé par Jean-Pierre Sarrazac (2005):

[Il existe] une ligne de rupture entre les écritures fragmentaires qui tranchent, morcellent ou «cassent des cailloux», voire fabrique de la charpie, comme le dit François Regnault, et celles qui, participant du même projet, travaillent dans le même mouvement à fabriquer des liens.⁽²¹⁾

Bien qu'elle œuvre dans le sens d'un dérèglement formel qui serait l'écho du «dérèglement» véhiculé par la catastrophe, la pièce de L. et S. Librizzi-Hurt appartient davantage à cette seconde catégorie. Si on observe en effet un éclatement des points de vue, des ellipses systématiques et des jeux de rupture, les différents scénarios n'en proviennent pas moins d'un même tissu et n'en demeurent pas moins reliés par une même unité thématique: l'ouragan. Le choix d'une narration sous la forme de bribes n'a donc pas pour objectif de renvoyer à l'opacité des signes d'un monde qui serait devenu incompréhensible; au contraire, tout l'enjeu de cette composition est de faire sens. Donner voix à un maximum de points de vue et d'histoires vécues, c'est certes montrer que la réalité de la catastrophe ne peut être représentée sans être morcelée, mais c'est aussi tenter de restituer une partie de la complexité de l'événement.

3-4- Énergies, mouvements, spatialités:

La pièce de L. et S. Librizzi-Hurt, cependant, n'est pas seulement rendue hétérogène par sa structuration fragmentaire et le nombre de ses personnages, mais aussi par le ton – tantôt grave, tantôt comique – et par l'hybridation des moyens employés: théâtre, danse, performance, installation, musique et vidéo, dont l'usage renforce encore l'impression de suture, plutôt que de continuité.

Parmi tous ces moyens, la danse joue un rôle de premier plan, dans la mesure notamment où elle est donc désignée comme un moyen privilégié pour exprimer non seulement les sentiments véhiculés par la catastrophe, mais aussi les mouvements et les pratiques spatiales qu'elle engage: «marche», «course», «soulèvement», «transport», «fuite», «aller vers». Le «scénario 2» en offre un bel exemple. Dans cette scène, en effet, deux personnages, Peter et Falk, parlent de leur volonté de rester coûte que coûte à la Nouvelle-Orléans, malgré la rumeur de l'ouragan:

Une terrasse de café. Deux hommes. Du vent. Un choix.

Peter: (*Réajustant son chapeau*) Tu as décidé quoi alors?

Falk: Je ne pars pas.

Peter: Moi non plus.

Falk: De toute façon, je dois prendre soin de ma grand-mère.

Peter: Je te comprends, moi j'ai dit à ma voisine que je garderai ses chats.

Moment chorégraphique: ils finissent leurs cafés. Un coup de vent fait s'envoler leurs chapeaux mais ils les rattrapent.⁽²²⁾

Toute la scène est construite sur la répétition du même motif dramatique, sous la forme d'une gradation du même incident: tandis que Peter et Falk énumèrent les différentes raisons qui les poussent à rester (l'attachement au quartier, la présence de leur famille dans cette ville depuis des générations, l'échec de ceux qui sont partis tenter leur chance ailleurs...), le vent souffle de plus en plus fort, ce qui entraîne à chaque fois leur chapeau un peu plus loin, les fait tomber de leur chaise, jusqu'à les pousser tout simplement en dehors du plateau: «Le vent les fait une nouvelle fois s'envoler et cette fois ils n'arrivent pas à retrouver leurs places, nouvelle chorégraphie du vent (...).»⁽²³⁾ La scène est donc peu réaliste et amène une forme de surnaturel au sein de la tranquillité du quotidien. Elle est portée par la danse qui exprime la contrainte de quitter la ville malgré l'attachement et le désir de rester.

Ce type de procédé n'est pas isolé dans la création contemporaine, et rappelle par exemple le travail mené par Maguy Marin dans *Umwelt* (2013). Dans cette pièce chorégraphique, dont la thématique porte sur les dérèglements climatiques et sociaux, une soufflerie présente sur scène permet en effet de créer un vent initiateur de mouvement et par conséquent de contrainte artistique dans le travail des interprètes (agitation des cheveux, corps ballottés, etc.). Le vent, dans ces œuvres, constitue ainsi une métaphore des turbulences sociales et environnementales contemporaines, en même temps qu'il est matière à création. Loin d'être seulement un sujet de conversation, les éléments déchaînés des catastrophes naturelles sont en effet constitués comme des actants du drame, jusqu'au point d'occuper pratiquement le rôle de figures d'opposition dans un schéma actanciel. Par opposition à une époque où la nature constituait plutôt un simple décor dont se détachait l'action humaine, celle-ci tend donc de plus en plus à «entrer en scène» pour jouer un rôle dans la conduite des événements. Ce type d'évolution est sans doute le reflet de ce que les chercheur.euse.s nomment aujourd'hui l'Anthropocène, et dont la nouveauté se caractériserait par une «réponse» de la nature à l'action humaine:

(...) en cette nouvelle époque, nous avons affaire non plus seulement à une nature à «protéger» contre les dégâts causés par les humains, mais aussi à une nature capable, pour de bon, de déranger nos savoirs et nos vies. (Isabelle Stengers)⁽²⁴⁾.

Si notre futur a partie liée avec un basculement géologique de la Terre, alors on ne peut plus croire en une humanité qui ferait seule sa propre histoire: cette nature que Michelet voyait comme le décor statique de nos exploits est clairement entrée en scène de la façon la plus puissante et la plus dynamique qui soit. (Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz)⁽²⁵⁾.

L'usage de la métaphore théâtrale témoigne, encore une fois, de l'existence d'un *continuum* dramatique, et d'un certain degré de consubstantialité entre les catastrophes et la théâtralité. Tandis que les catastrophes constituent des manifestations de la nature qui font irruption dans le champ de la conscience contemporaine, les artistes du spectacle vivant utilisent en retour ces catastrophes non seulement comme des métaphores, mais aussi comme des opérateurs de création. Il s'agit, en effet, de jouer avec la matière sensible des catastrophes (le vent, l'eau), pour créer et cristalliser le sens des perturbations contemporaines.

Maguy Marin, *Umwelt* (2013)**Conclusion:**

Indépendamment de tout jugement esthétique – laissé à l'appréciation de chacun – la pièce de L. et S. Librizzi-Hurt possède un mérite singulier: celui d'appréhender la catastrophe de Katrina à partir d'un matériel historique, géographique et sociologique en définitive assez rare, au théâtre, dans la représentation d'événements de ce type. Ce parti pris, qui relève d'une forme de théâtre documentaire, permet en effet de mettre en avant des acteurs sociaux et politiques précis, et par conséquent d'appréhender les causes sociales de la situation environnementale contemporaine de façon plus précise qu'une partie au moins, du discours technicien, médiatique ou artistique actuel, où prime davantage une forme de généralité abstraite faisant de l'humanité en sa totalité la cause des dérèglements climatiques. Mais bien entendu, le geste artistique de L. et S. Librizzi-Hurt ne se borne pas à une chronique documentée des événements de Katrina, et se nourrit plus profondément de l'observation d'un substrat commun entre art et catastrophe, pour faire de l'ouragan une matière à création susceptible d'ébranler les convictions et d'ouvrir une brèche dans nos modes de fonctionnement. Dans ce théâtre, l'art comme la catastrophe sont en effet considérés comme deux forces jumelles et révolutionnaires: elles permettent le renversement politique et social que les deux artistes appellent de leurs vœux.

Notes:

- 1- On peut notamment penser à la pièce *Les Enfants* (2019), de Lucy Kirkwood, qui, tout en mettant en scène une situation catastrophe inspirée de Fukushima, situe son action au sud-est de l'Angleterre.
- 2- C'est par exemple le cas des pièces suivantes: *Avant le déluge* (2006), de Oleg et Vladimir Presniakov; *La Fin* (2016) et *Prémises* (2023), de Giuliana Kiersz; *Le Tourbillon de la Grande Soif* (2018) de Jean-Paul Allègre; *Quand viendra la vague* (2019), d'Alice Zeniter; *Du ciel tombaient des animaux* (2019), de Caryl Churchill; *Même si le monde meurt* (2023), de Laurent Gaudé.
- 3- Laura & Stéphane Librizzi-Hurt, *Katrina. 21 scénarios pour une catastrophe*, Éd. L'Harmattan, coll. «Théâtre des cinq continents», 2012.
- 4- p. 16.
- 5- p. 19.
- 6- p. 101.
- 7- Ce texte est disponible sur le site des éditions de L'Harmattan: [StephaneHurt - Biographie, publications \(livres, articles\) \(editions-harmattan.fr\)](http://StephaneHurt-Biographie.editions-harmattan.fr)

8-p. 37.

9- p. 88.

10- p.81.

11- p. 79-80.

12- p. 81-82.

13- p. 47.

14- Je pense en particulier, ici, à la proposition d'Isabelle Stengers de nommer «Gaïa» la nature de l'Anthropocène, pour désigner plus précisément son action de réponse aux activités humaines, et sa manifestation sous la forme d'ouragans, de raz-de-marée, de tempêtes... Cette dénomination, qui a valeur de concept, tend en effet à personnifier la nature, à lui restituer une forme de volonté, par opposition au discours naturaliste de la tradition, au sein duquel la nature est davantage considérée comme un objet neutre et inerte.

15- p. 89.

16- p. 54.

17- p. 55-56.

18- p. 45.

19- p. 37.

20- p. 78.

21- p. 88.

22- p. 21.

23- p. 22.

24- p. 10.

25- p. 47.

Bibliographie:

- ATD QUART MONDE (2015), On n'est pas faits pour vivre comme ça, Éd. Quart Monde, France.
- Sylvia BECERRA, «Vulnérabilité, risques et environnement: l'itinéraire chaotique d'un paradigme sociologique contemporain», La revue électronique en sciences de l'environnement, vol. 12, n°1, mai 2012.
- Sylvia BECERRA et Anne PELTIER, (2009), Risques et environnement: recherches interdisciplinaires sur la vulnérabilité des sociétés, Éd. L'Harmattan, France.
- Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ (2016), L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous, Éd. Seuil, coll. «Points Histoire», France.
- Raymond BURBY, «Hurricane Katrina and the paradoxes of government disaster policy: bringing about wise governmental decisions for hazardous areas», Annals of the American of Political and Social Science, 604, 1, p. 171-191.
- Stéphane CARTIER (2002), Chronique d'un déluge annoncé. Crise de la solidarité face aux risques naturels, Éd. Grasset, France.
- Jean COPANS, Claude MEILLASSOUX (1974), Comité Information Sahel, Qui se nourrit de la famine en Afrique? Le dossier politique de la faim au Sahel, Cahiers Libres 292-293, Éd. François Maspero, France.
- Jean COPANS (1975), Sécheresses et famines du Sahel. I. Ecologie, dénutrition, assistance, Éd. Maspero, France.
- Virginie DUVAT, Alexandre MAGNAN (2014), Des catastrophes... «naturelles»? , Éd. Le Pommier, France.
- Jean-Pierre DUPUY (2004), Pour un catastrophisme éclairé: quand l'impossible est certain, Éd. Seuil, France.
- Jean-Pierre DUPUY (2005), Petite métaphysique des tsunamis, Éd. Seuil, France.
- Sigmund FREUD (2019), L'inquiétant familial (L'inquiétante étrangeté)», Éd. Payot, France.
- Jean-Christophe GAILLARD, «Vulnerability, Capacity and Resilience: Perspective for Climate and Development Policy», Journal of International Development, 22, 2010, p. 218-232.
- Julie HERNANDEZ, «Le tourisme macabre à La Nouvelle-Orléans après Katrina: résilience et mémorialisation des espaces affectés par des catastrophes majeures», dans Norois. Environnement, aménagement, société, n°208, 2008/3.
- Pierre JUDET DE LA COMBE, «Catastrophe et crise: de l'épopée à la tragédie», Critique, n°783-784, Éd. de minuit, 2012, p. 642-652.

- André KASPI (2004), et. al., La civilisation américaine, Éd. Presses Universitaires de France, France.
- Alexandre MAGNAN, Virginie DUVAT: «La fabrique des catastrophes "naturelles", Natures Sciences Société, n°23, 2015, p. 97-108.
- François MANCEBO, «Les déplacés du cyclone Katrina: de l'exode à la migration forcée», dans Espaces et sociétés, Ed. Eres, 2009, n°139, p. 141 à 158.
- Sandra PLANCHON, «L'ouragan Katrina, une catastrophe "historique"?, Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin, n°31, 2010/1.
- Béatrice PICON-VALLIN et Erica MAGRIS (2019), Les Théâtres documentaires, Éd. Deuxième époque, France.
- Sandrine REVET, «Le sens du désastre. Les multiples interprétations d'une catastrophe "naturelle" au Venezuela, Terrain, 54, mars 2010, p. 10-27.
- Sandrine REVET, «Penser et affronter les désastres: un panorama des recherches en sciences sociales et des politiques internationales», Critique internationale, 2011/3, n°52, p. 157-173, Ed. Presses de Science Po.
- Sandrine REVET, «Compter et raconter les catastrophes», 2015, Communications, n°96, Paris, Ed. Le Seuil, p. 81 à 92.
- Jean-Pierre SARRAZAC (2009), Lexique du drame moderne et contemporain, Éd. Circé, France.
- Isabelle STENGERS (2013), Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient., Éd. La découverte, France.
- Xénophon TENEZAKIS, «Sublime catastrophe», dans Le partage de l'universel, Ed. Esprit, 2020, p. 192 à 202.
- Anne UBERSFELD (1996), Lire le théâtre, I, Éd. Belin, France.
- Bertrand WESTPHAL (2007), La Géocritique. Réel, fiction, espace (2007), Ed. de Minuit, France.