

**UdeM international**



## Les théories des atmosphères et le théâtre au Festival d'Avignon

Jean-Marc Larrue  
CRILCQ

École d'été d'Avignon – 2025  
« Voir avec les lieux »

### RÉSUMÉ

Au croisement de l'intermédialité et des Nouveaux matérialismes, se déploie une pensée de la matière – des « choses » – lui reconnaissant un « pouvoir d'agir » qui lui est propre et qui définit en bonne partie son agentivité. Les théories des atmosphères portent sur un aspect majeur et omniprésent de cette agentivité qui fait qu'un espace, quel qu'il soit, génère une atmosphère, une ambiance qui lui est propre. L'atmosphère est liée à des lieux spécifiques dont, évidemment, le lieu construit ou naturel où se déploie la représentation théâtrale. L'intervention porte sur la nature de ces atmosphères, elle aborde certaines des modalités de leur genèse, de leur diffusion et de leur perception.

---

Nous sommes réunis pour vivre une expérience singulière : voir avec les lieux dans ce contexte assez exceptionnel qu'offre le festival d'Avignon, dans quatre lieux différents qui illustrent bien la capacité du théâtre à s'adapter à des espaces divers mais qui, il faut le dire, ne sont pas représentatifs de la réalité théâtrale saisie dans son ensemble, en France comme dans le reste du monde occidental.

Cette invitation, qui est en fait presque une injonction, « voir avec les lieux », répond au besoin de mieux se sensibiliser au lieu, construit ou naturel, dans lequel se déroule la représentation théâtrale et dans lequel se déploie l'espace dramatique, c'est-à-dire celui où vivent les personnages. Ce lieu premier qui préexiste à la représentation, qui préexiste à l'histoire représentée, ce lieu littéralement « préhistorique » est rarement pris en compte dans les critiques des spectacles de théâtre, comme vous avez pu le constater, et il est peu théorisé dans le champ des études théâtrales. Il y a à cela de multiples raisons. J'en retiendrai deux.

La première tient justement de la construction de l'espace de la fiction à l'intérieur de ce lieu, ce qui a généralement pour effet de l'occulter ou, du moins, de réduire sa

présence sauf dans des cas rares, comme ceux que nous allons vivre durant ce séminaire. Je pense à la cour d'honneur du Palais des Papes ou à la carrière de Boulbon. Là, la présence du lieu s'impose, mais cela a valeur d'exception, pas de règle bien sûr. La tendance dominante est de faire en sorte que ce lieu préexistant soit effacé, invisibilisé. Une deuxième raison qui explique le peu d'attention qu'on accorde au lieu théâtral est d'ordre institutionnel. Elle relève de cette quête d'efficacité pratique qui a mené à l'uniformisation des scènes et des équipements qu'on y installe. Ce mouvement d'uniformisation est évidemment accentué par le régime des tournées.

Notre intention et notre vœu dans ce séminaire, c'est d'explorer plus précisément cette fonction du lieu préhistorique dans le contexte des quatre spectacles du festival *In d'Avignon* que nous allons voir : la cour d'honneur du Palais des Papes, la Carrière de Boulbon, la FabricA et la cour du lycée Saint-Joseph.

Par définition et comme nous le rappelle le sociologue français Jean-Paul Thibaud, le lieu est situé et il est toujours lié au corps.

[Il] engage des qualités sensibles plus ou moins prégnantes, qui peuvent croître ou décroître : luminosité, chaleur, rugosité, etc. [...]. En mettant le corps en mouvement, en l'affectant et en le saisissant, il fait montrer d'une puissance d'imprégnation qui ne laisse pas intact celui qui le traverse<sup>1</sup>.

Il existe bien sûr des études majeures et nombreuses sur le lieu théâtral, mais les perspectives qui y dominent sont soit **celle de l'architecture** – et j'inclurai à cela les questions esthétiques et acoustiques –, soit **celle de l'histoire**. Les études qui se consacrent à la fonction du lieu dans la représentation sont rarissimes et concernent toujours des spectacles précis – je pense à des spectacles de Romeo Castellucci ou de Robert Lepage<sup>2</sup>, par exemple.

Ce manque d'attention portée au lieu m'en rappelle un autre. Il y a maintenant une quinzaine d'années, avec des collègues de différentes universités, nous nous sommes rendu compte que le son du théâtre, qui est pourtant un élément important de la représentation, avait été peu étudié. Nous avons donc lancé ce que nous appelons aujourd'hui les études sonores en théâtre. Le projet de ce séminaire n'est peut-être pas aussi ambitieux, mais il participe d'une volonté de même nature : mieux comprendre un impensé qui n'a pas sans doute pas, de façon générale, l'importance du son, mais qui mérite quand même qu'on y réfléchisse.

## Une quadruple convergence

Nous aurons l'occasion, avec les collègues, d'expliquer notre intérêt pour le lieu, nos motivations, nos approches. Personnellement, j'aurais tendance à situer cet intérêt pour le lieu à la confluence de quatre mouvements ou événements : l'émergence des études intermédiaires, la pensée des Nouveaux matérialismes, les suites de la pandémie

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Thibaud, « L'horizon des ambiances urbaines », *Communications*, 73, septembre 2002, p. 185.

<sup>2</sup> Je pense à *Inferno* de Romeo Castellucci dans la cour d'honneur du Palais des Papes en 2008 et à *la Trilogie des dragons* de Robert Lepage dans le hangar (désaffecté) no 9 du Vieux-port de Montréal en 1987.

et des effets des mesures sanitaires prises lors de la pandémie de COVID, et une nouvelle sensibilité esthétique.

On définit généralement l'intermédialité comme l'étude des relations entre les médias, mais l'intermédialité est aussi et surtout l'étude des médiations. D'un point de vue intermédiaire, le théâtre est un média, c'est même un média complexe composé de différents médias qui collaborent à cette médiation commune qu'est la représentation. Cela inclut le texte, le jeu, la mise en scène, la scénographie, la conception sonore, l'éclairage, les costumes, etc. C'est en raison de cette collaboration intermédiaire singulière que certains intermédiaires, comme le Néerlandais Chiel Kattenbelt, qualifient le théâtre de « média intermédiaire par excellence » et, plus précisément même, d'« hypermédia<sup>3</sup> ».

Je ne vais pas m'étendre sur la question de la médiation pour laquelle on peine à trouver une définition globale qui fasse consensus – c'est d'ailleurs la même chose pour le média –, mais de toutes les définitions existantes, souvent liées à un contexte disciplinaire spécifique, je retiendrai les deux suivantes, parce qu'elles sont en lien avec l'objet de ce séminaire, c'est-à-dire les atmosphères et les questions esthétiques qu'elles soulèvent.

La première définition est de nature phénoménologique, anthropocentrique ou zoocentrique. L'intermédiaire suédois Lars Elleström affirmait ainsi :

La médiation consiste à rendre perceptible à la conscience ce qui, sans la médiation, ne le serait pas.

La seconde définition que j'ai retenue est fournie par l'Américain Richard Grusin, co-auteur avec Jay Bolter du retentissant essai *Remediation. Understanding New Media* paru en 1999.

Pour Grusin,

[la] médiation est un processus, une action ou un événement qui produit ou fournit les conditions d'émergence de sujets et d'objets, en vue de l'individuation d'entités à l'intérieur du monde [...]<sup>4</sup>.

Et ce serait dans cette individuation que résiderait l'esthétique car, comme le rappelle Jean-Paul Thibaud, « [s'il y a de l']expérience esthétique, c'est parce que quelque chose se détache sur l'espace ou dans le temps, surgit du fond et s'impose<sup>5</sup>. »

Un autre facteur qui nourrit cet intérêt pour le lieu est cette nécessité, pour l'intermédialité, de prendre en compte tout ce qui contribue à la médiation, ce qu'on appelle, dans certains cas, le dispositif ou l'appareil, dans d'autres les conjonctures

---

<sup>3</sup> Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, coll. « Themes in Theatre », Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, p. 37.

<sup>4</sup> (Traduit de l'anglais) Richard Grusin, « Radical mediation », *Critical Inquiry*, vol. 4, n° 1, automne 2017, p. 137-138.

<sup>5</sup> Jean-Paul Thibaud, « L'horizon des ambiances urbaines », *Communications*, 73, septembre 2002, p. 195.

médiatrices<sup>6</sup>. Le lieu théâtral, quel qu'il soit, fait partie de cette constellation de phénomènes portés par des matérialités qui font que la médiation advient.

La pensée des Nouveaux matérialismes, qui émerge à peu près en même temps que l'intermédialité il y a une trentaine d'années, participe aussi, à mon avis, à cet intérêt pour le lieu, mais pour d'autres raisons. La principale d'entre elles est cette prise de conscience que la matière a une agentivité, c'est à dire un pouvoir d'agir, une capacité d'agir qui lui appartient en propre, indépendamment de ce que l'humain a fait d'elle ou attend d'elle. L'Américaine Karen Barad, théoricienne phare du réalisme agentiel<sup>7</sup>, a grandement contribué à cette prise de conscience qui nous amène à voir autrement les matérialités et phénomènes à l'œuvre lors de la représentation théâtrale et sa préparation.

Pour illustrer cette agentivité de la matière, je prendrais l'exemple des machines à fumée qu'on utilise au théâtre, au cinéma, dans les concerts rock ou à la télévision cinéma pour différents objectifs et selon différentes techniques, mais qui ont toutes un point commun : ces machines illustrent, en dépit de leur sophistication, l'incapacité de contrôler rigoureusement la propagation des molécules qu'elles projettent dans l'air. Ces lieux qui nous intéressent, construits ou non, ont une agentivité et les atmosphères qui s'en dégagent en font partie.

Quant à la pandémie, on sait qu'elle a radicalement modifié pour un temps notre façon de travailler, de communiquer, d'être présents les uns aux autres. Et l'un des effets corollaires des privations vécues a été de reconsiderer la valeur et la spécificité de la coprésence, être ensemble dans le même lieu en même temps.

La pandémie a ainsi, et de façon inattendue, relancé un débat qui a profondément déchiré le monde du théâtre et des études théâtrales au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, principalement dans le monde anglo-saxon. Il s'agit de ce qu'on a appelé le « Débat Phelan-Auslander », du nom de ses deux principaux protagonistes. Ce débat qui, à ma connaissance, a eu peu d'échos en France, a été lancé par ceux et celles qui, comme Peggy Phelan, considéraient que le théâtre ne devait pas intégrer de reproductions médiatiques, en l'occurrence la vidéo, à la représentation.

Seule la vie est au présent. La **performance** ne peut pas être sauvegardée, enregistrée, documentée ou entrer de quelque façon que ce soit dans la circulation de représentations de représentations ; si elle fait cela, elle devient autre chose. [...]

Plus une **performance** tente d'entrer dans l'économie de la reproduction, plus elle trahit et affaiblit les espoirs de sa propre ontologie<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Voir Jean-Marc Larrue et Marcello Vital Rosati, *Media Do Not Media Do Not Exist : Performativity and Mediating Conjunctures*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2-19.

<sup>7</sup> Voir en particulier son livre *Meeting the Universe Halfway* (Duke University Press, 2006)

<sup>8</sup> [Traduit de l'anglais] Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres/New York, Routledge, 1993, p. 146. Je surligne le mot «performance» car il a, en anglaise, le sens de spectacle et celui d'art de la performance. Si Phelan part bien de cet art, son argumentation a vite été élargie à l'ensemble de la pratique théâtrale.

Cette déclaration particulièrement percutante, qui est d'ailleurs la plus citée du monde des études théâtrales anglophones, a suscité de fortes réactions, en particulier de la part de Philip Auslander qui prétendait, au contraire, que ce qui était technologiquement reproduit, le « médiatisé », n'était pas l'opposé du *live*, c'est-à-dire de la présence, et ne menaçait pas le *live*. Il lui était même utile puisqu'il pouvait améliorer la médialité du théâtre. Et pour ces raisons, le médiatisé – la représentation de représentation – pouvait être intégré au spectacle théâtral sans le dénaturer, sans porter atteinte à sa « pureté ontologique ». La dispute, malgré sa virulence initiale, n'a pas vraiment connu de conclusion. Sans doute, l'usage fréquent de la vidéo dans les productions théâtrales – mais on pourrait ajouter la bande son qui est aussi une reproduction technologique – n'a pas entraîné la disparition du théâtre, et l'appel à la pureté ontologique de Peggy Phelan a perdu en pertinence.

La crise pandémique a d'une certaine façon ravivé ce débat, mais sur une autre base et avec un autre objectif qui est de mieux comprendre la nature de la présence et de ce qu'elle permet d'éprouver, de mieux comprendre ces diverses médiations propres à la présence<sup>9</sup>. Abandonnant la perspective anthropocentrique qui avait caractérisé le débat à ses débuts, les réflexions actuelles sur la présence portent sur toutes les présences scéniques, y compris les éléments du spectacle qui sont de nature matérielle. La question des atmosphères, qui est indissociable de la matière, fait partie de ce nouveau paradigme des recherches sur la présence.

Il y a enfin un quatrième élément contextuel qu'il faut garder à l'esprit si on veut comprendre l'intérêt grandissant pour les atmosphères, un élément auquel les historiens et les philosophes de l'art réfléchissent depuis quelques années. Nous serions en effet passés d'une esthétique du sens, fondée sur le signe et le principe de la représentation – puisque le signe renvoie à autre chose que lui-même –, donc d'une esthétique du sens à une esthétique du sensible. Pour certains théoriciens, dont Yves Michaud, ce changement majeur marque à la fois, d'une part, le déclin de la sémiotique et la fin de la domination de l'ocularcentrisme – le visuel, l'image – qui a marqué le XX<sup>e</sup> siècle, et, d'autre part, un déplacement de focal de l'œuvre d'art elle-même vers ce qui émane d'elle et son ressenti, c'est-à-dire, en somme, sa présence.

Dans son essai *L'Art, c'est bien fini*, Yves Michaud affirme :

Dans le domaine de l'Art lui-même, une nouvelle esthétique axée sur la sensibilité plutôt que sur le sens aussi est requise. L'image, avec le privilège qu'elle conférait à l'iconologie, à la sémiotique et à l'interprétation, n'a plus la primauté. Le déluge contemporain des images le confirme par l'absurde : qu'y a-t-il sérieusement à déchiffrer en savant sémiologue dans un flot aussi gigantesque et ininterrompu d'images aussi mauvaises ?

Pour les œuvres récentes, ce à quoi elles renvoient compte moins et même pas du tout par rapport à leur présence immédiate — cette présence que je qualifie, pour ma part, de gazeuse ou vaporeuse<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Voir à ce propos le colloque international tenu à l'Institut de Recherche en Études Théâtrales (Sorbonne Nouvelle Paris 3), « Le théâtre à l'ère de la reproductibilité technique » du 2 au 4 avril 2025 (Bibliothèque Sainte-Barbe, Paris).

<sup>10</sup> Yves Michaud, *L'art, c'est bien fini. Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Paris, Gallimard NRF, 2021, p. 115.

Le « gaz » ou la « vapeur » de cette présence, c'est évidemment l'atmosphère qui s'établit entre l'œuvre d'art et les personnes qui sont en sa présence. Mais ils ne sont pas exclusifs – le gaz et la vapeur – à l'art, ils sont à des degrés divers également perceptibles et actifs dans la vie quotidienne.

Fait à signaler, mais qui n'a rien d'anecdotique, cette évolution marque en effet, en premier lieu, l'émancipation de la pensée esthétique au-delà du domaine strictement artistique. Gernot Böhme, sur lequel je reviens très bientôt, rappelle que ce qu'il appelle le « travail esthétique » existe aussi dans la nature, dans la vie quotidienne et sa principale manifestation, son vecteur, ce sont les atmosphères. Au point que, pour Böhme, « L'atmosphère [est] le fondement d'une nouvelle esthétique<sup>11</sup> ».

Mais cette évolution correspond à une autre émancipation, hors de la logique représentationnelle. Une atmosphère ne représente rien, elle est vécue pour ce qu'elle est, dans l'épaisseur du présent. Il s'agit, nous dit Thibaud, de redécouvrir l'immédiateté du rapport à la matière sensible en s'émancipant autant que faire se peut du monde de la représentation<sup>12</sup>. Les atmosphères du lieu ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes. C'est, en termes intermédiaux, ce qu'on appelle une « médiation radicale ».

Rétrospectivement cette quadruple convergence, intermédialité, Nouveaux matérialismes, intérêt renouvelé pour le *live* et renouveau de la pensée esthétique, qu'elle soit réfléchie, consciente ou non, explique et éclaire le dynamisme de la recherche actuelle sur les atmosphères. C'est à présent à ce qu'on convient d'appeler la théorie des atmosphères que je vais me concentrer.

### **La question des atmosphères**

La question des atmosphères soulève de longue date l'intérêt des créateurs et théoriciens, et le théâtre est sans doute l'un des domaines, avec le design, l'architecture et la musique, qui s'en préoccupent le plus. Le terme atmosphère a une longue histoire mais il a pris le sens d'« ambiance » – c'est un quasi synonyme – qu'on lui connaît aujourd'hui au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. La question des atmosphères a beaucoup intéressé les philosophes, mais sa théorisation a commencé assez récemment, en particulier sous l'impulsion du philosophe allemand Gernot Böhme (1937-2022), qu'on peut considérer comme le fondateur des études atmosphériques.

Böhme s'est largement inspiré d'un devancier, un autre philosophe allemand, Hermann Schmitz, qui rappelait que :

Les atmosphères sont toujours spatiales : « sans bordures, en flux, [...] ], c'est-à-dire non localisables », ce sont des puissances émotionnelles saisissantes<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> C'est d'ailleurs le titre de l'article qu'il a expressément écrit pour la revue *Communications* et qui ouvre le numéro consacré aux ambiances : Gernot Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, 102, 2018, p. 25-49.

<sup>12</sup> Jean-Paul Thibaud, « L'horizon des ambiances urbaines », *Communications*, 73, septembre 2002, p. 192.

<sup>13</sup> Cité par Gernot Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, 102, 2018, p. 31-32.

Imprégné de ces idées, Gernot Böhme définit l'atmosphère comme « l'union première et indéniable dans notre expérience d'une spatialité et de sa tonalité<sup>14</sup> ». Il ajoute :

[L']esthétique des atmosphères [...] est une théorie générale de la perception. Le concept de perception est [...] libéré de sa réduction à un traitement de l'information, à un simple approvisionnement en données ou à une cognition située. La perception comprend l'impact affectif de l'observé, la « réalité des images », le corps vivant et son ressenti. Elle désigne la manière dont on est corporellement présent pour quelque chose ou quelqu'un, mais aussi un état corporel lié à un environnement. Le premier « objet » de perception, ce sont les atmosphères<sup>15</sup>.

Le principe fondamental des atmosphères, c'est qu'elles ne peuvent se manifester et donc n'exister qu'à travers le corps qui les perçoit. C'est donc la conjugaison de ce qui émane d'un lieu et d'un corps récepteur qui crée l'atmosphère.

La particularité du concept d'atmosphère, sa difficulté théorique, est qu'il renvoie à un phénomène intermédiaire typique. Les atmosphères se situent entre le sujet et l'objet : elles peuvent être caractérisées comme des sentiments quasi-objectifs qui flottent de façon indéterminée dans l'espace. Cependant, elles doivent aussi être caractérisées comme subjectives, dans la mesure où elles n'existent pas sans un sujet qui en fait l'expérience. Mais c'est précisément dans cet entre-deux que réside leur grande valeur<sup>16</sup>.

L'entre-deux en question ne se limite pas au lieu et au corps, il est aussi le résultat et le principe d'une impureté fondamentale. Faisant une analogie avec l'univers sonore dans lequel nous baignons continuellement, Böhme suggère, sûrement avec raison, qu'il n'y a plus d'atmosphère pure qu'il n'y a de son pur dans la réalité sensible, les sons étant continuellement traversés par d'autres sons qui les transforment. Mais précise Böhme, tout son a une source unique et il existe des outils pour le mesurer. Ce n'est pas le cas des atmosphères. Si ces moyens de mesure n'existent pas, c'est bien parce qu'on n'a pas encore compris le rôle qu'y tient le corps ressentant.

Cet entre-deux, ces dynamiques relationnelles montrent bien les affinités entre atmosphères, intermédialité et Nouveaux matérialismes qui relèvent tous de pensées de la relation, de l'entre-deux, du *in-between*. Ce sont bien, en effet, ces dynamiques relationnelles qui caractérisent les atmosphères et en rendent l'analyse si délicate.

D'autant plus que, comme le rappelle Böhme :

---

<sup>14</sup> Céline Bonicco-Donato et Céline Flécheux (dir.), « L'esthétique des atmosphères de Gernot Böhme et ses usages », *Pistes. Revue de philosophie contemporaine*, n°4, hiver 2023, p. 7.

<sup>15</sup> Gernot Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, 102, 2018, p. 47.

<sup>16</sup> Céline Bonicco-Donato et Céline Flécheux (dir.), « L'esthétique des atmosphères de Gernot Böhme et ses usages », *Pistes. Revue de philosophie contemporaine*, n°4, hiver 2023, p. 15.

[L']atmosphère qualifie quelque chose d'incertain et de diffus – mais non pas d'imprécis [...]. On dispose en fait d'un riche vocabulaire pour caractériser les atmosphères : elles peuvent être joyeuses, mélancoliques, plombées, enjouées, chaleureuses, accueillantes, érotiques, etc. En fin de compte, les atmosphères sont surtout incertaines en termes de statut ontologique. Il est difficile de savoir s'il faut les inscrire au compte des objets et des contextes dont elles émanent ou bien à celui des sujets qui en font l'expérience. On ne sait pas vraiment non plus où elles sont : elles semblent d'une certaine manière emplir l'espace avec leurs tonalités affectives à la façon d'un brouillard<sup>17</sup>.

Cet extrait illustre bien le paradoxe du concept d'atmosphère. Si on ressent assez vite l'atmosphère qui règne dans l'endroit où on se trouve, on est encore mal outillé non seulement pour la mesurer mais pour savoir où elle réside, d'où elle vient, ce qui la produit, comment elle est perçue, ce qu'elle provoque. Comme le remarque Jean-Paul Thibaud, « si la *doxa*, l'opinion commune, semble particulièrement bien armée pour saisir ce domaine fluctuant et labile, il en va tout autrement du discours scientifique<sup>18</sup>. »

L'incertitude ontologique des atmosphères, qu'évoque Böhme, n'empêche pas l'adoption d'un cadre analytique en deux volets, celui de la production des atmosphères et celui de la réception des atmosphères.

Pour ce qui est de la production, on peut en dégager la synthèse suivante en recoupant plus sieurs études dont celles de Böhme et de Thibaud :

- L'atmosphère est spatiale  
C'est la tonalité d'un espace.
- L'atmosphère est indivisible  
On ne peut la saisir que dans sa globalité, on ne peut pas la fragmenter dans l'espace, la compartimenter. Si l'atmosphère est indivisible, elle se distingue par son degré de prégnance (plus ou moins forte et marquée).
- L'atmosphère est immédiate  
Elle procède d'une mobilisation corporelle et se spécifie par le type de motricité (des mouvements, des gestes, des postures, des tensions ou relâchements physiques) qu'elle convoque.
- L'atmosphère est omniprésente  
C'est-à-dire qu'il est difficile de s'en extraire autrement qu'en sortant du lieu où on se trouve.
- L'atmosphère est diffuse

---

<sup>17</sup> Gernot Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, 102, 2018, p. 26.

<sup>18</sup> Jean-Paul Thibaud, « L'horizon des ambiances humaines, *Communications*, 73, 2002, p. 195.

Elle se propage en mobilisant aussi bien des propriétés que des savoirs. D'où encore une fois la complexité de l'analyse.

- L'atmosphère émane de la matérialité du lieu tel qu'il est perçu par le corps.

Or, nous prévient Böhme, il ne faut plus penser la « chose » comme on le fait spontanément, en termes de sa différence avec d'autres choses, mais plutôt à partir de la manière dont elle émane ou sort d'elle-même. Il propose, pour décrire comment les choses « émanent », sortent d'elles-mêmes ou irradiient, l'expression « extases des choses », du grec *ekstasis* qui signifie « transport ».

L'extase est la façon dont les choses font une certaine impression sur nous-mêmes et, en conséquence, modifient notre humeur, la façon dont nous nous sentons<sup>19</sup>.

Ainsi, la nature ne se limite pas à montrer un ensemble d'interactions mais se présente comme un ensemble de relations communicationnelles, une interaction continue entre se montrer et percevoir. Les êtres de la nature ne se tiennent pas juste en interaction les uns avec les autres, ils émanent hors d'eux-mêmes<sup>20</sup>.

Les « extases » des choses sont perçues par le corps présent à l'atmosphère, ce qui le relève de la perception des atmosphères. Il existe une conscience du corps, un phatique dont on sait qu'il ne reste pas cloisonné mais qu'il active d'autres processus, par exemple de motricité mais également cognitifs. Les extases sont diversifiées dans leur nature comme dans leur conjoncture. Par exemple, l'atmosphère d'un lieu diffère selon ce qu'il est, bien sûr, mais aussi selon qu'on en connaît ou non l'histoire, selon aussi son degré de familiarité. Je ne reviendrais pas sur la complexité des agentivités à l'œuvre dans toute médiation, mais on se doute bien que vivre aujourd'hui l'expérience d'un spectacle à Épidaure<sup>21</sup> est bien différente de celle du public de l'époque qui en avait l'habitude. La familiarité, comme le dépaysement et l'inconnu participent des atmosphères.

Si la production des atmosphères est difficile à cerner, leur réception l'est encore davantage. On peut présumer que les atmosphères sont perçues par les sens mais lesquels, de quelle façon et à quel degré ?

Faut-il se concentrer sur nos cinq sens extéroceptifs qui nous informent en permanence sur le monde extérieur ? Mais qu'en est-il des sens proprioceptifs qui nous renseignent, eux, sur la position et les mouvements de nos muscles et de nos articulations, surtout dans le cas fréquent où les atmosphères déclenchent des mouvements moteurs ? Même chose pour les sens intéroceptifs grâce auxquels nous percevons notre état intérieur (la thermoception sur la température extérieure à notre corps ou la chronoception qui module notre rapport au temps et à la vitesse) ? Sans

---

<sup>19</sup> [Traduit de l'anglais] Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, New York, Routledge, 2017, p. 5.

<sup>20</sup> Gernot Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, 102, 2018, p. 42.

<sup>21</sup> Célèbre théâtre grec bâti au IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère.

compter enfin tout ce qui relève de l'intuition et de l'instinct, du pressentir (par exemple d'un danger, d'une douleur appréhendée).

Notre corps est une machine sensorielle complexe, capable de percevoir une multitude de signaux pour que nous puissions nous adapter et interagir rapidement avec notre environnement. Les neuroscientifiques ne s'entendent pas sur le nombre total de sens que possède notre corps (au moins 9), mais ils pensent unanimement que les perceptions sensorielles se combinent. Dans ce contexte et en tenant compte des objets et des limites de ce séminaire, on pourrait s'attarder, pour commencer, au rôle que peuvent jouer nos cinq sens extéroceptifs, les sens classiques, dans la perception des atmosphères.

Les travaux du mathématicien Florencio Gonzales Asenjo peuvent nous guider dans cette démarche puisqu'il a proposé une modélisation des facultés réceptives de ces cinq sens dans un livre justement intitulé *In-Between. An Essay on Categories*, paru en 1988<sup>22</sup>. Yves Michaud revient sur cet auteur relativement oublié du grand public aujourd'hui ans dans son ouvrage déjà cité, *L'art, c'est bien fini*, dont je reprends ici quelques grandes lignes<sup>23</sup>.

Pour Asenjo, la première précaution à prendre – et cela s'applique aux perceptions atmosphériques – est de ne pas accorder la primauté au visuel puisque ce dernier nous rend aveugles à la sensorialité et aux formes de pensée que les sens non visuels génèrent.

L'ouïe, par contre, nous donne un univers sans intérieur ni extérieur, sans horizon et sans autre côté. Le son est en soi et hors soi, en même temps. Dans cette perspective, l'ouïe serait un sens prédominant dans l'expérience atmosphérique et, particulièrement dans le cas d'une représentation théâtrale, il serait bon de fermer à l'occasion les yeux pour se laisser pénétrer du son atmosphérique ambiant.

L'odorat offre une autre sorte de perception concentrée et localisée où domine toujours une composante, même si on peut en discerner plusieurs.

Le goût présente des différences, mais selon une autre logique que le visuel qui situe les parties les unes en dehors des autres, à côté des autres. Dans le goût, il y a un amalgame fusionnel où domine, comme dans l'odorat, une caractéristique. Par contre, si ce sens joue un rôle déterminant dans la vie quotidienne – comme ont pu le constater des personnes infectées par le COVID 19 pendant la pandémie en perdant le goût pour des périodes plus ou moins longues –, il intervient peu dans l'expérience spectatorielle au théâtre.

Le toucher, par contre, joue un rôle prépondérant dans cette même expérience car il est le sens de la vibration, de la pression, celui de la chaleur aussi. Et la composante temps y est majeure, physique, concrète.

---

<sup>22</sup> Florencio Gonzales Asenjo, *In-Between. An Essay on Categories*, Washington DC, University Press of America, 1998.

<sup>23</sup> Voir en particulier le chapitre V, « Saillances, synesthésies, extases : trois concepts d'atmosphères », *L'art, c'est bien fini*, Paris, Gallimard NRF, 2021, p. 98 et ss.

Les cinq sens classiques n'ont pas la même charge de subjectivité. Le caractère concret de la sensation tactile implique le soi beaucoup plus que les autres sens, surtout quand on le compare au visuel.

L'élément fondamental des atmosphères est, rappelons-le, qu'elles se construisent dans un entre-deux, cet espace de rencontre qu'évoque Karen Barad lorsqu'elle propose de « rencontrer l'univers à mi-chemin » (« *meeting the universe halfway* »). Ce qui renvoie à l'affirmation liminaire de Böhme :

[L'] atmosphère est quelque chose qui se trouve entre un sujet et un objet et peut donc être approchée par deux voies distinctes : soit la perception esthétique soit la production esthétique. [...]. Les atmosphères sont quasi objectives; elles sont, pour ainsi dire, juste là, vous pouvez entrer par surprise dans une atmosphère, vous pouvez être saisi par elle. Mais, par ailleurs, les atmosphères ne se comportent pas comme des choses. Elles ne sont rien sans un sujet qui les ressent<sup>24</sup>.

Si la perspective sensorielle nous plonge dans l'univers de la réception et du sujet, ces « extases » intrigantes qu'évoque Böhme relèvent de la production des atmosphères. Selon des modalités qui restent à préciser, elles « génèrent » des atmosphères, ce qui amène Böhme au concept général de « générateur<sup>25</sup> » d'atmosphères. Dans l'exercice qui nous rassemble, « voir avec les lieux », on pourrait, sans bien sûr l'épuiser, se baser sur cette liste indicative de ces « générateurs d'atmosphères » que sont :

la configuration de l'espace,  
les formes qui s'y déploient,  
la monumentalité,  
le(s) positionnement(s) par rapport au(x) sujet(s) (plans, échelles, orientations),  
les couleurs,  
la luminosité et ses variations,  
le(s) son(s),  
les odeurs,  
la tactilité (les sensations de perception de rugosité, de douceur, de lisse),  
la température,  
la mobilité et la vitesse (du vent, des mouvements),  
l'histoire, la réputation (pré-médiation),  
la temporalité (moment de la journée, moment de l'année, durée),  
les conditions météorologiques (vent, précipitations, couverture nuageuse / ensoleillement),  
la masse réceptive (sentiment et effet de groupe – ou non),  
etc.

Puisque nous sommes au théâtre, je conclurai en rappelant l'effet amplificateur observé quand l'atmosphère est perçue par un groupe. Une recherche effectuée par Geoffrey West – un spécialiste de physique théorique qui s'intéresse à la

<sup>24</sup> [Traduit de l'anglais] Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, New York, Routledge, 2017, p. 1-2.

<sup>25</sup> Pour une analyse des « générateurs » d'atmosphères en milieu urbain, voir Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, New York, Routledge, 2017, p. 129-132..

mathématique des villes – sur la vitesse des piétons dans les grandes villes, a révélé qu'ils y marchaient deux fois plus vite que dans les petites villes<sup>26</sup>. On peut présumer qu'une atmosphère vécue en groupe au théâtre est amplifiée par sa masse réceptive.

À cela s'ajoute le fait que, au théâtre, l'étude des atmosphères présente un degré de difficulté supplémentaire puisque nous devons aussi dissocier, dans notre expérience spectatorielle, l'atmosphère créée et voulue par l'œuvre théâtrale (sa tonalité, sa scénographie, son éclairage, son univers sonore, etc.) de celle émanant du lieu pour mieux voir comment elles interagissent. Essayer, alors, d'imaginer ce que nous voyons et entendons dans un autre lieu qui nous est familier, voilà qui pourrait être instructif.

Je finirais cette présentation par une longue citation d'un « philosophe du jardinage » allemand qui a fortement marqué Böhme et qu'il associe à un travail scénographique. Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792) est l'auteur de Théorie de l'art du jardinage<sup>27</sup>. Il utilise le mot « scène » pour désigner les arrangements naturels qui rendent une atmosphère sereine, héroïque, doucement mélancolique ou sérieuse. Il met ainsi en lumière le mode de production de ces atmosphères.

L'endroit doucement mélancolique est formé par le blocage de toute perspective, par les profondeurs et les dépressions ; par les forêts et bosquets épais, souvent déjà par de simples groupes d'arbres au feuillage épais (plantés rapprochés), dont les cimes balancent doucement avec un son creux ; au travers d'eaux stagnantes ou proférant un morne murmure dont la vue est cachée ; Un feuillage d'un verre sombre ou presque noir ; par des feuilles basses et des ombres étendues ; par une absence de tout ce qui peut annoncer de la vie ou de l'activité. Dans un tel endroit, la lumière pénètre juste assez pour éviter que l'influence de l'obscurité ne lui fasse prendre un aspect triste ou effrayant. Le calme et la solitude ont ici leur domicile. Un oiseau qui volette sans entrain, un pigeon ramier dont les roucoulements résonnent dans le tronc creux d'un chêne et un rossignol déboussolé qui se lamenté d'un chagrin solitaire suffisent à compléter la scène<sup>28</sup>.

Plus loin dans sa réflexion, Hirschfeld explique que tel arbre produit tel fruit qui attire tel oiseau, qu'une certaine eau stagnante attire tel type d'animaux qui émettent différents sons distinctifs. Il y a, dans tout cela, une remarquable pensée écosystémique. Mais Hirschfeld ne parle pas du lieu qui préexiste à ce « paysage » ni de l'effet qu'il a sur lui.

C'est précisément là le défi de cette école d'été à Avignon<sup>29</sup>. Pour l'été 2025, l'objectif serait de s'en tenir au repérage de ces « générateurs », dont la liste et la

<sup>26</sup> Voir le compte rendu qu'en fournit Véronique Nahoum-Grappe, dans son article « L'épaisseur du présent. Courte réflexion ethno-phénoménologique », *Communications*, 102, 2018, p. 233.

<sup>27</sup> *Theorie der Gartenkunst* (Leipzig, Weidemanns Erben und Reich, 1779-1785).

<sup>28</sup> Gernot Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, 102, 2018, p. 40-41.

<sup>29</sup> L'étape suivante sera d'examiner sur quelles bases, avec quelles modalités, selon quels principes esthétiques et dramatiques, est pensée, négociée ou ignoré la coprésence de ce lieu théâtral – le lieu

définition sont à enrichir. L'étape subséquente consisterait à examiner sur quelles bases, selon quelles modalités, en fonction de quels principes esthétiques et dramatiques, est pensée, négociée ou ignorée la coprésence de ces deux espaces, le lieu théâtral – le lieu préhistorique – et l'espace dramatique tel qu'il a été conçu pour la représentation – l'espace où évoluent les personnages. C'est là un autre chantier d'envergure pour les années à venir.

---

préhistorique – et celle de l'espace dramatique tel qu'il a été conçu pour la représentation – l'espace où évoluent les personnages. C'est là un chantier autre d'envergure