

Qu'est-ce qu'un lieu ? Une sorte de centre mis en rapport avec un ensemble. Non plus un endroit détaché, perdu, vain. En ce point on dressait jadis des autels de pierres. C'est l'évidence au val des Nymphes. Dans les lieux il y a communication entre les mondes, entre le haut et le bas ; et parce que c'est un centre, on n'éprouve pas le besoin d'en sortir, il y règne un repos, un recueillement.

Philippe Jaccottet, *Les Semaçons* (1954-1967)

L'Extase des choses

On ne peut séparer la pensée du monde. C'est ainsi que Bruno Latour affirmait, tentant de comprendre l'unique focalisation de la sociologie sur la dimension symbolique du social :

Pourquoi ne pas faire appel à autre chose, à ces objets innombrables absents chez les singes, omniprésents chez les humains, qu'il s'agisse de localiser une interaction ou de la globaliser ? Comment concevoir un guichet sans l'hygiaphone, le buffet, la porte, les murs, la chaise ? Ne façonnent-ils pas, au sens littéral, le cadre de l'interaction ?¹

L'impensé de la sociologie, pour ce théoricien, ce sont ces objets qui permettent, cadrent, localisent les significations « échangées » entre les acteurs sociaux. Ce paysage, loin de n'être qu'un support aux interactions, a, dans sa propre ontologie, une agentivité tout à lui ; Latour donne l'exemple du berger qui délègue à la barrière la tâche de contenir les moutons : « Qui agit pendant que je dors ? Moi, le charpentier, et la barrière² ». Avant même la pensée de Karen Barad, ce philosophe propose de repenser la notion d'« interaction » et de se défaire du « mépris des moyens³ » ayant trop souvent cours en sciences humaines.

J'introduis ce texte ainsi puisque les réflexions de Latour et Barad m'ont fourni une sorte de prémédiation à ce séminaire. Car ce mépris des moyens énoncé par ce premier m'a aussi longtemps touché et, au cours de notre semaine avignonnaise, j'en suis venu à me dire que ma pensée elle-même fut toujours sans objet. Ce séminaire fut une possibilité de me défaire de cette attitude, presque malgré moi : tout, durant cette semaine, fut radicalement médié ; tout

¹ Bruno Latour, « Une sociologie sans objet ? Note théorique sur l'interobjectivité », *Sociologie du travail*, vol. 36, n° 4, 1994, p. 596.

² *Ibid.*, p. 603.

³ *Ibid.*, p. 606.

fut radicalement actif. Qui a agi pendant cette semaine ? Moi, les gens, la ville, et les choses, dans toute leur extase. Au-delà de toute communication au sens strict, les lieux et les pièces se sont de cette façon présentés à moi sous une facette que je n'avais que trop peu envisagée : me fut mis en lumière leur « puissanc[e] émotionnell[e] saisissant[e]⁴ », leur atmosphère.

Ainsi, cette force de l'atmosphère, dans toute sa non-localité extatique et diffuse, me fut intensément palpable, notamment, à deux moments : les performances de *NÔT* et de *Delirious Night*. Deux expériences des plus opaques, où l'accent mis sur la folie, sur le grotesque et sur l'excès nous situe d'ores et déjà dans le régime de l'inintelligibilité. Ces deux performances dansées produisirent des ambiances intenses qui, dans l'illisibilité et le contraste, m'ont rendu l'atmosphère intensément présente. C'est à partir de ce constat que cet essai cherchera à explorer en quoi les spectacles *NÔT* et *Delirious Night* ont, par le non-sens, l'excès et les contrastes, construit un espace d'attention à l'inintelligible, aux sensations et donc à l'atmosphère ; ce rapport entre inintelligibilité et *sentiment de présence* constituera le fil rouge de cet essai.

En tant que performances ambiguës – Marlene Montero Freitas affirme que l'« ambiguïté et ces tensions [celles entre contraires] deviennent des puissantes machines créatrices⁵ » ; Mette Ingvartsen parle elle de « sentiments ambivalents⁶ » –, ces deux spectacles débordent du cadre de communication, remis en cause par Böhme⁷, et viseraient dès lors à nous livrer une atmosphère, une présence, un engagement : c'est cette critique de Böhme, et une présentation générale de son esthétique, que je tenterai de clarifier en premier lieu. Je tâcherai ensuite d'aborder les deux pièces successivement par l'angle böhmien en soulevant leurs capacités semblables à mettre en évidence les atmosphères, l'une par la discrédence (concept

⁴ Gernot Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, vol. 102, n° 1, mai 2018, p. 32.

⁵ Entrevue disponible sur le site web du festival : <https://festival-avignon.com/fr/entretien-avec-MMF-352793>

⁶ Entrevue disponible sur le site web du festival : <https://festival-avignon.com/fr/entretien-avec-mette-ingvartsen-352744>

⁷ Gernot Böhme, *op. cit.*, 2018, p. 27.

de Böhme) et l'autre par des éléments analysables par le biais de la pensée de l'excommunication. Je conclurai en réfléchissant brièvement à la portée politique que permettent l'excommunication et les atmosphères.

Au-delà du schéma de la communication

Au tournant du XXe siècle, la vague positiviste, toujours le vent en poupe, engageait les sciences humaines à s'inscrire dans les nouveaux « discours de la méthode ». De Durkheim à Saussure, le mot d'ordre fut d'ériger des sciences et la linguistique de ce dernier en devint le modèle-type. Cette dernière se fondait sur au moins cinq points : 1) le langage doit être supposé en tant que réalité inclassable (contrairement à la langue qui sera l'objet d'une linguistique générale ; le paradigme structural se fondant ainsi sur un rejet des unités non-classables) ; 2) le signe est arbitraire d'un point de vue interne et d'un point de vue systémique ; 3) *ergo*, il n'y a de propriétés que différentielles ; 4) le système d'opposition est nécessaire et demeure indépendant du monde empirique (différence entre signe et référent) : le fameux *arbitraire du signe* ; 5) le signe est une valeur (il n'a aucune signification indépendamment du système). La distinction esthétique de la clôture romantique prit de cette façon l'avenue scientifique de la plénitude du système linguistique. Le structuralisme et sa sémiotique se fonderont sur ces principes : Barthes définit cette tendance comme une « recherche systématique soumise à la pertinence sémantique et inspirée du modèle linguistique⁸ » (du modèle linguistique saussuro-hjelmslevien plus précisément). L'œuvre d'art se pense dans ce paradigme comme une convention sémiotique qui obéit, comme n'importe quel fait humain, au modèle linguistique : le schéma de Jakobson fournit, avec ses fameux 6 éléments et fonctions, une manière de comprendre ce qui fait d'un message une œuvre d'art.

⁸ Roland Barthes, « Réponse à une enquête sur le structuralisme » [1965], *Œuvres complètes II (1962-1967)*, Seuil, Paris, 2002, p. 715.

Cette prédominance de la sémantique et de la communication fut donc généralisée à l'ensemble des sciences humaines, notamment à l'esthétique. C'est ainsi que Böhme affirme que cette orientation « led to a dominance of language and to the present dominance of semiotics in aesthetic theory. This situation gives literature precedence over the other kinds of art, which are also interpreted by means of the schema of language and communication⁹. » Si ce théoricien retrace cet état de l'esthétique au tournant kantien et hégélien, j'ai préféré ici partir du tournant structural qui est plus parlant quant à l'accent sur la sémantique (dû, principalement, à Hjelmslev et sa sémantique structurale). Devant cette focalisation sémantique, Böhme propose une position alternative fondée sur d'autres présupposés que le sens et la communicabilité.

La pensée böhmienne se situe dans la mouvance post-heideggerienne de la « nouvelle phénoménologie allemande » qui, selon Hermann Schmitz, « se donne pour mission de rendre la pensée capable de conceptualiser l'expérience vécue involontaire¹⁰ ». Se détournant ainsi des phénoménologies de la perception reposant sur l'intentionnalité du sujet et la transcendance de l'objet, Böhme entend refonder l'esthétique par une *aisthétique* entendue comme « théorie de la perception¹¹ », avec comme concepts centraux ceux de *Spüren* (l'expérience esthétique, le « sentir »), de *Stimmung* (« état d'âme » ou « atmosphère »¹²) et d'atmosphère. Dès lors, ce mouvement d'une esthétique sémiotique à une esthétique de l'expérience se base sur le constat que cette discipline ne doit pas simplement fournir un « langage de l'art » pour le critique, mais offrir les outils pour comprendre le travail esthétique, exercice défini comme « the production of atmospheres¹³ ». Les mots de Céline Flécheux résument brièvement cette réflexion : « Avant

⁹ Gernot Böhme et Jean-Paul Thibaud, « Atmosphere as a fundamental concept of a new aesthetics », dans *The aesthetics of atmospheres*, London ; New York, Routledge, coll. « Ambiances, atmospheres and sensory experiences of space », 2017, p. 13.

¹⁰ Cité dans Céline Flécheux, « Atmosphères : de la sensation à la production », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n° 46, Presses universitaires de Strasbourg, décembre 2019, p. 63-83.

¹¹ Gernot Böhme, *op. cit.*, 2018, p. 42.

¹² Gernot Böhme, *Aisthétique: pour une esthétique de l'expérience sensible*, trad. Martin Kaltenecker et Franck Lemonde, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2020, p. 9.

¹³ Gernot Böhme et Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, p. 14.

même de savoir *ce que* nous vivons, nous expérimentons avec notre corps une relation dans un espace ; avant même que nous ne puissions nommer ce qui se passe, notre corps a déjà, involontairement, déterminé ce qui lui ou ce qu'il fallait fuir, ou simplement senti¹⁴ ».

Le concept d'atmosphère, central dans cette nouvelle esthétique, prend racine chez deux penseurs : d'abord chez Walter Benjamin et son aura, représentant le surplus de l'œuvre, son émanation unique, « the empty characterless envelope of its presence¹⁵ » ; ensuite chez Hermann Schmitz qui, dans sa phénoménologie, introduit les expériences de pouvoirs affectifs ambiants sous le terme d'« atmosphère ». L'ajout majeur de Böhme quant à ces idées, en plus de les développer et en concevoir une nouvelle discipline, est de les légitimer et les préciser en les libérant de la dichotomie sujet-objet¹⁶. Si Schmitz avait définitivement dépassé le cadre de la communication avec ses atmosphères, une ontologie plus classique (reposant notamment sur les concepts aristotéliens de qualité, d'accident ou de forme) réactualisant cette dualité risquerait une dévaluation des idées précédentes : pensons à la notion de forme, qu'on peut définir par « ce par quoi la matière est actualisée de telle sorte que se constitue une substance bien définie » ; cette délimitation bien stricte des choses occulte leur émanation externe, leur radiation, leur présence.

Ce qui peut m'intéresser ici avec le pas franchi par Böhme, c'est que les « atmospheres are thus conceived not as free floating but on the contrary as something that proceeds from and is created by things, persons, or their constellations¹⁷ » : s'il n'y a pas de communication d'atmosphère au sens d'un destinataire émettant un message à un destinataire, il y a tout de même une production d'atmosphère qui touche un sujet¹⁸. De ces dernières idées, nous pouvons, avec l'aide d'Yves Michaud, parler de « “faiseurs d'atmosphères” [...] les

¹⁴ Céline Flécheux, *op. cit.*

¹⁵ Gernot Böhme et Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸ Le sujet ici n'est plus un sujet dont l'intention crée l'objet, mais un corps qui ressent l'atmosphère, et donc cocréé. C'est là le dépassement de la dichotomie précédemment abordée.

“esthétiseurs”, les travailleurs de la mise en scène, les producteurs de l’esthétisation publicitaire ou politique¹⁹ ». Le fait que les atmosphères ne sont pas seulement des choses flottantes (c’est la pensée de Schmitz) mais des *quasi-choses* produites, non pas seulement ressenties, nous permet d’appliquer cette pensée aux arts vivants. J’aborderai dès lors, successivement, les deux pièces précédemment nommées en réfléchissant à leur production d’atmosphère particulièrement sensible, ainsi qu’aux raisons de cette évidence sensorielle.

***NÔT* et la discrédance**

Les premiers mots échangés avec mes camarades après la représentation de *NÔT* furent symptomatiques d’une expérience esthétique étrangement réussie : « Je ne sais pas pourquoi, me dit Halima, mais j’ai définitivement adoré ». Il me paraît aujourd’hui clair que toute l’efficace de cette performance reposa sur une mise en place d’ambiance plutôt que d’un message particulier, une atmosphère que nous avons, directement après la pièce, caractérisée de « carnavalesque ». Le carnaval est perçu dans son sens bakhtinien comme un événement où « le sujet est le peuple, hors de toute hiérarchie sociale, dont le lieu est la place publique, et dont les rites expriment l’ambivalence fondamentale en abolissant les distances et en associant les contraires²⁰ ». La pièce de Marlene Monteiro Freitas joue sur ce jeu avec les contraires et les distances dans une totalité *synesthésique* (dans le sens böhmien d’une rencontre plurisensorielle) en usant à la fois de la configuration spatiale, des dimensions, des mouvements corporels, de la lumière et du son. Mais, c’est avant tout un carnavalesque *discrépant* qui prend place par la performance. Définissons d’abord ce dernier concept böhmien pour en analyser la manifestation plus particulière effectuée à l’occasion de ce spectacle.

¹⁹ Yves Michaud, *L’art, c’est bien fini: essai sur l’hyper-esthétique et les atmosphères*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2021, p. 116.

²⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006, p. 15.

Un exemple donne au concept toute sa puissance : imaginons que je vive un deuil durant une journée de printemps magnifique ; ce décalage entre mon état d'esprit ne résulte pas d'une résonance, qu'on associe régulièrement aux atmosphères, mais d'une *discrépance*. Dans la dissonance entre mon état affectif et le monde, je perçois la *quasi-objectivité*²¹ des atmosphères : je ressens à la fois ma tristesse et la beauté flagrante de la journée printanière, cette deuxième pouvant même accentuer la première. C'est ainsi qu'une expérience de discrédance comme non-adhésion à l'atmosphère (opposée à l'insertion) implique une mise en évidence de ce dernier. *NÔT* a fonctionné pour nous comme une grande expérience discrédante carnavalesque et cela sur plusieurs niveaux que j'aborderai successivement.

D'abord, la configuration et l'utilisation de l'espace furent la discrédance la plus évidente pour moi. Il y a, lorsqu'on entre dans l'espace discursif d'Avignon, un sentiment presque religieux, de respect pour la Cour d'honneur : elle fut le centre du pouvoir pontifical et ecclésiastique, puis devint une caserne militaire après la Révolution, avant que les traces de cette existence soient effacées (merci aux historiens qui nous accompagnaient pour ce récit) ; tout, surtout pour un « médiéviste » comme moi, dans ce lieu immense, pousse au respect silencieux. L'envergure de la Cour d'honneur lorsqu'on y pénètre surprend, le Mistral nous glace quelque peu pendant la canicule, les bancs de velours rouges se distinguent et la grande façade illuminée impose à la petitesse de nos corps son regard millénaire et altéré. On ne peut que parler d'atmosphère ici et il n'y a rien de surprenant lorsqu'on apprend l'intérêt qu'eut Böhme à l'égard de l'architecture. Cette atmosphère architecturale se ressent par notre présence dans ce lieu, ce sentiment de « whereness » s'expérimentant par une distance face aux choses (les perspectives) et par la géométrie spatiale (dans le sens d'une « suggestion of movements²² »). Le matériau nous frappe pareillement : cette pierre médiévale, qui se dissimulait initialement, dissimulée et enveloppée d'une nature qui ne retenait pas l'attention

²¹ Gernot Böhme, *op. cit.*, 2020, p. 48.

²² Gernot Böhme et Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, p. 138.

(comme l'architecture traditionnelle, selon Böhme²³), se métamorphose aujourd'hui, après des siècles ; dans le cadre du spectacle, elle se libère de sa fonction primaire de matériau du palais pontifical pour fonctionner librement et se révéler aux spectateurs comme matière émancipée. De même pour ces gargouilles présentées par Antonia Amo-Sanchèz : à l'entrée du palais des Papes, j'ai observé la présence d'une de ces



créatures d'un seul côté de la façade, une drôle d'asymétrie ; la réminiscence de la présentation le jour précédent et de toutes les gargouilles rencontrées, leur poids culturel, symbolique, le fait qu'elle gargouille, tout cela m'a frappé d'un seul coup, j'ai tout de suite reçu le lieu. Tous ces éléments s'affrontent, consolident la grandeur locale, l'atmosphère presque grave. Et, *soudainement*, la pièce. Cette dernière n'utilise qu'assez peu la Cour d'honneur, les murs sont vierges et la scène épurée, pleine de ces grilles blanches, de ces lits aux draps ensanglantés... Mon état affectif de gravité se renverse par un bouleversement carnavalesque par le côtoiement de cette construction scénographique ne s'insérant pas synthétiquement dans son lieu. Et de ce fait, je ressens ces atmosphères encore plus intensément : elle se situe là, la force de cette utilisation du Palais.

En lien avec l'organisation spatiale, le jeu sur les dimensions alimente également l'effet de discrédance carnavalesque. C'est en premier lieu par les personnages, tous petits aux yeux des spectateurs, dont la singularisation la plus frappante est celle d'une personne de petite taille comme performeuse principale (Mariana Tembe). Les costumes des interprètes se rapprochant de la marionnette et de la poupée consolident cette petitesse qui détonne d'autant plus avec ce sérieux monumental et pluriséculaire. En deuxième lieu, l'épuration du décor avec ces grilles blanches qui contrastent par leur simplicité et leur pauvreté avec la richesse papale, comme si

²³ *Ibid.*, p. 142.

le temps d'une nuit (d'une *nô*t), la simple folie s'offrait d'habiter le lieu où se réunissaient, il y a de cela presque mille ans, les cardinaux. Il y a dans ce travail sur les dimensions une volonté de production d'une atmosphère contraire à celle du palais où le spectacle se déroule.

À ces éléments spatiaux s'ajoutent les gestes, la danse, les mouvements corporels minimalistes, répétitifs et grotesques. Face à l'aération de la Cour d'honneur, où le Mistral souffle avec force et nous flatte fraîchement la peau, la danse se veut ici grotesque et quelque peu inquiétante. Le plus frappant pour moi fut ce long moment (apparemment drastiquement raccourci !) où le personnage rigolant circulait sur la scène et entre les rangées pour feindre de déféquer et de vomir dans un pot, qu'il renversait ensuite sur la tête du spectateur. L'illisibilité est à son comble et le renversement du haut et du bas (spectacle dans la Cour d'honneur > excréments) fait s'affronter deux atmosphères qui, par leur non-adhésion, choquèrent le public qui quitta massivement les lieux. À cela s'ajoutait tout le geste érotique, la masturbation et le sang, au sein même d'un haut-lieu historiquement religieux, menant à une tension atmosphérique palpable et choquante.

À ces facteurs j'aurais pu ajouter le son (bruits grotesques, musiques répétitives) et la lumière (la lumière et la *nô*t), notamment, mais on comprend assez bien le mode de fonctionnement que j'ai voulu mettre en lumière : cette performance joue sur les ambivalences spatiales, sur les ambiguïtés physiques, sur les mises en tension d'atmosphères contraires, tout cela en utilisant la Cour d'honneur comme une sorte de place publique où le carnaval discrèpant peut advenir. Par cela, par cette obscurité et ses renversements, la présence est accrue, l'extase des choses se ressent intensément. Finalement, l'efficace de ce spectacle aurait été drastiquement diminuée dans un lieu différent : sentir avec les lieux prend ici tout son sens, ils agissent tout autant que les interprètes.

***Delirious Night* et l'excommunication**

Une analyse de *Delirious Night* par le biais du phénomène de discrédence pourrait être tout aussi valide et pertinente que pour *NÔT*, mais je préfère en appeler à la pensée de l'excommunication : elle s'applique tout particulièrement bien à cette performance et à la problématique de ce travail lorsqu'on envisage, comme ce séminaire l'a promu, les atmosphères comme médiations excommunicationnelles. Dans le cas précis de cette pièce, la pensée de l'excommunication permet de comprendre comment *Delirious Night*, par l'obscurité communicationnelle, nous oriente vers une redécouverte de « l'immédiateté du rapport à la matière sensible en s'émancipant autant que faire se peut du monde de la représentation²⁴ », en nous faisant vivre une atmosphère particulière, celle d'une folie joyeuse.

Eugene Thacker offre une définition synthétique de l'excommunication :

excommunication is a double movement in which the communicational imperative is expressed, and expressed as the impossibility of communication. In excommunication, the very possibility of communication is annulled. Excommunication employs a logic of negation, a logic that dreams of an absolute negation, though the truth is that this negation is always shadowed by an enigmatic residue—the message that says “there will be no more messages²⁵”.

Cet appel vers l'inintelligible, cette médiation de ce qui ne se communique pas, porte le nom, chez Thacker, de *dark media* : cette obscurité repose dans l'incommunicable mis en évidence par la médiation. Le lien avec les atmosphères, déjà établi au cours du séminaire, me paraît clair : ces derniers reposent sur cette logique excommunicationnelle par leur caractère diffus, non-indexable et illimité, les atmosphères fonctionnant comme quasi-objets essentiellement opaques. C'est sur ce mystère, l'extase atmosphérique, que se fonde la pertinence du concept böhmien : l'incommunicabilité de ces ambiances renvoie à « the fantasy of an absolute end to all communication²⁶ », dans le sens d'une insuffisance essentielle de la communication comme modèle²⁷. En bref, l'idée des atmosphères comme médiation

²⁴ Gernot Böhme et Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, p. 192.

²⁵ Alexander R. Galloway, Eugene Thacker et McKenzie Wark (dir.), *Excommunication: three inquiries in media and mediation*, Chicago ; London, The University of Chicago Press, coll. « Trios », 2014, p. 80.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ *Ibid.*

excommunicationnelle prend tout son sens lorsqu'on envisage ces premières, notamment, comme des médiations obscures (*dark media*) débordant de tout cadre communicationnel, pointant vers les apories de ce dernier tout en se constituant comme forces émotionnelles et sensorielles.

Ces idées prennent un sens tout à fait concret lorsqu'on les envisage dans le cadre de la performance de Mette Ingvarsten. Ce spectacle produit une atmosphère obscure, opaque et folle qui, explicitement, réfère aux épidémies de danses de Saint-Guy. La chorégraphe affirme elle-même que la chorégraphie est « fondée sur des atmosphères nocturnes, inspirée de l'idée que nos affects et nos émotions ne sont pas totalement les nôtres, mais peuvent également être le fruit d'une forme de contagion collective²⁸ ». N'y a-t-il pas dans ce terme de « contagion » une juste explicitation du ressenti atmosphérique ? Cet accent sur la présence d'une atmosphère de crise dans la société se transpose ici dans une danse excessive qui mise entièrement sur son opacité significative pour transmettre cette manie collective, ce surplus. On ne cerne dans celle-ci aucune communication claire ; la scène est saturée de mouvements, de sons, de lumières de différentes couleurs, un excédent d'informations qui rappellent cette disparition du réel discutée par Baudrillard, là où l'abondance de signes créée par l'hyperréalité cache le simulacre qui le constitue : se trouve là une autre manière de parler de *dark media*. Cette présence-absence du simulacre, comme celle de la médiation, se matérialise par les masques grotesques et les déguisements, alternativement portés et enlevés.

En bref, on assiste, dans tous les excès de la *nuît délirante* à une démesure bacchanale, travaillant par le corps dénudé à une mise en évidence d'une réception atmosphérique particulière, montrant effectivement que l'atmosphère *fait* le monde, agit sur nous, sur les individus bougeant : l'accent sur corps nous rappelle concrètement leur *présence* et la nôtre. Outre ce corps dansant, la frénésie musicale nous fait ressentir ce trop-plein de la folie par une

²⁸ Entrevue disponible sur le site web du festival : <https://festival-avignon.com/fr/entretien-avec-mette-ingvarsten-352744>

atmosphère exagérant la manie générale en pointant vers son caractère typiquement inintelligible : la folie, c'est Foucault qui l'affirme, fut la déraison même qui dut, le plus possible, être ordonnée, contrôlée, enfermée pour être limitée. Ainsi, la lisibilité générale de la pièce est nulle, sans narratif, pour nous faire de ce fait sensoriellement vivre l'évidence affective du délire médiatique : la négation de la communication de l'excommunication concrétise et produit ces affects. Les idées de Böhme, encore une fois, éclairent et abondent dans le sens des propos de cette section, lorsqu'il affirme que la production esthétique permet d'approcher le *je ne sais quoi* du vécu des ambiances : « C'est l'art de la scénographie qui débarrasse les ambiances de ce parfum d'irrationnel. Il s'agit ici de "créer" des ambiances. Toute cette entreprise n'aurait pas de sens si les ambiances étaient purement subjectives²⁹ ». La quasi-objectivité de la manie collective se trouve ainsi pleinement observée et crée dans *Delirious Night*, où le spectacle nous affecte concrètement par l'excommunication propre aux atmosphères : notre sentiment de présence, d'être-affecté, se trouve dès lors accru par ce non-sens qui nous faire ressentir intensément l'obscurité sous-jacente à tout vécu.

L'infini de l'atmosphère

J'aimerais finalement raconter un épisode qui me permettra de conclure cet essai. Si nous avons habité le Lycée Saint-Joseph toute la semaine, l'aile dans laquelle se situait le lieu de performance ne nous était pas accessible avant la soirée de représentation de *Delirious Night* ; lorsque j'y arrivai, j'eus tout de même ce sentiment de reconnaissance d'un lieu plus ou moins familier. Ce n'est qu'en discutant avec l'historien (était-ce Vincent ?) que l'endroit me parla différemment. Pour donner de l'« étoffe » au lieu (c'est son expression), il raconta à

²⁹ Gernot Böhme, *Un paradigme pour une esthétique des ambiances : l'art de la scénographie*, Grenoble, À La Croisée, 2008, p. 223.

Ridouania et moi qu'au côté jardin de la scène se trouvait enterrée, on ne sait où précisément, Laure, la muse de Pétrarque. Il nous affirma qu'au XV^e siècle, on venait à Avignon de partout en Europe pour voir le palais des Papes et pour, ensuite, aller se recueillir sur la tombe de Laure. Selon certains, c'est ce qu'aurait fait François 1^{er}, y laissant même, apparemment, un poème sur le cadavre de celle dont le cercueil fut, pour l'occasion, ouvert. Sachant tout cela, le Lycée prit pour moi l'allure d'un mausolée et d'un mystère archéologique : personne n'a entrepris de chercher de cercueil, Laure est toujours là, sous nos pieds. Les ami.es et moi en avons fait une quête, une aventure où, la nuit même, nous irions déterrer les restes de cette femme pour les exposer au Mistral, se recueillir devant elle et lire, enfin, le sonnet (ce ne peut être qu'un sonnet) oublié. Il y eut, dans ces instants précédents la pièce, une création d'atmosphère grandiose où cette parcelle de terre inconnue nous obligeait au respect, à la gravité. Je sentis l'extase des lieux et la performance n'a, par cette discrétion précédemment définie, qu'intensifié ce sentiment.

Cette intensité des atmosphères fut la grande découverte de ce séminaire et je me suis questionné, depuis, sur la nature de leur efficace : j'en vins à me dire ceci. Ce qui m'advenait n'était ni sensé ni insensé, mais plutôt non-sensé. Je rappelle que Kant, dans sa *Critique de la raison pure*, distingue le jugement affirmatif (« Cet acte est moral »), le jugement négatif (« Cet acte n'est pas moral ») et le jugement infini (« Cet acte est non-moral »). Par ce dernier jugement, on ne se contente pas de nier, mais on suppose plutôt un autre régime, un autre champ sémantique, tout en gardant la forme affirmative : ce qui est dit non-moral (amoral) n'est pas pour autant immoral. L'expérience opaque des atmosphères se rapproche de ce tiers régime : ils sont, pour l'esthétique, le concept-limite de l'intelligibilité ; foncièrement non-totalisables et non-indexables, ils ne peuvent se réduire à quelque chose de particulier et de purement rationnel. Ce concept ouvre un nouveau territoire des possibles, un troisième espace (on dira « liminaire ») où d'autres discours sont légitimes, comme lorsque Böhme affirme :

La fonction synthétique de l'atmosphère permet aussi de légitimer une forme particulière de discours, celle que nous adoptons pour dire par exemple qu'une soirée est mélancolique ou qu'un jardin est serein. Dans cette nouvelle perspective, ces paroles sont tout aussi légitimes que l'affirmation selon laquelle une feuille est verte³⁰.

Ce penseur nous offre aussi un exemple éclairant pour expliquer cette manière dont les objets irradient l'espace, leur émanation externe qu'il nomme *extase* en opposition à *propriété*, qui, elle, relève du paradigme rationnel, délimité et affirmatif : « Cette divergence entre propriété et extase peut s'éclairer par l'antithèse convexe-concave : une surface liée au corps qu'elle enferme est convexe, mais devient concave par rapport à l'espace environnant³¹ ». La convexité sur la concavité, l'extase sur la propriété, l'inintelligible sur le rationnel, il y a bon nombre de ces renversements qui circulent dans la pensée de Böhme. Si je reste généralement sceptique devant les grands « renversements », la limpidité de ses propos et l'évidence presque naïve de leur validité m'a tout à fait convaincu.

La portée politique, il me semble, nous a été montrée par le biais des deux performances analysées plus haut : leur opacité et leur excès ont mis en évidence le caractère fabriqué de certaines atmosphères. Comme Jean-Marc Larrue l'affirme dans un article, la pensée de l'excommunication, pouvant nourrir la pensée böhmiennne, propose que, pour toute communication, il y ait « une excommunication qui lui est antérieure, qui la conditionne et qui la rend naturelle³² ». La naturalité de certaines communications reposerait dès lors sur une ambiance construite à laquelle s'attarde la théorie des atmosphères dans son versant d'étude de l'esthétisation de la politique. La manie collective dans *Delirious Night* et le carnaval discrédant de *NÔT* nous ont bien indiqué leur nature construite en développant un espace d'attention à leur inintelligibilité, à l'extase des choses, à notre propre vécu.

³⁰ Gernot Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, vol. 102, n° 1, mai 2018, p. 36.

³¹ *Ibid.*, p. 226.

³² Vous citez Galloway, Thacker et Wark. Jean-Marc Larrue, « De l'informe de Bataille à l'excommunication de Galloway : perspectives intermédiaires sur le théâtre du Long XXe siècle », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 62, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2017, p. 19-30.

BIBLIOGRAPHIE

- Barad, Karen, « On Touching—the Inhuman That Therefore I Am », *Differences*, vol. 23, n° 3, décembre 2012, p. 206-223.
- Bégout, Bruce, « L’ambiance comme aura. Le pouvoir atmosphérique des individualités », *Communications*, vol. 102, n° 1, 2018, p. 81-98.
- Böhme, Gernot, *Un paradigme pour une esthétique des ambiances : l’art de la scénographie*, Grenoble, À La Croisée, 2008, p. 221-228.
- , « L’atmosphère, fondement d’une nouvelle esthétique ? », *Communications*, vol. 102, n° 1, mai 2018, p. 25-49.
- , *Aisthétique: pour une esthétique de l’expérience sensible*, trad. Martin Kaltenecker et Franck Lemonde, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2020, 272 p.
- Böhme, Gernot et Jean-Paul Thibaud, *The aesthetics of atmospheres*, London ; New York, Routledge, coll. « Ambiances, atmospheres and sensory experiences of space », 2017, 217 p.
- Flécheux, Céline, « Atmosphères : de la sensation à la production », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n° 46, Presses universitaires de Strasbourg, décembre 2019, p. 63-83.
- Galloway, Alexander R., Eugene Thacker et McKenzie Wark (dir.), *Excommunication: three inquiries in media and mediation*, Chicago ; London, The University of Chicago Press, coll. « Trios », 2014, 210 p.
- Gaudin, Olivier et Maxime Le Calvé, « La traversée des ambiances : Regards sur les atmosphères en sciences sociales », *Communications*, vol. 102, n° 1, section Arts, Le Seuil, mai 2018, p. 5-23.
- Grusin, Richard, « Radical Mediation », *Critical Inquiry*, vol. 42, n° 1, The University of Chicago Press, 2015, p. 124-148.
- Hoelzl, Ingrid, « L’image-transaction : What You See Is Not What You Get », *Multitudes*, vol. 77, n° 4, section Philosophie, Association Multitudes, 2019, p. 129-140.
- Larrue, Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12, Centre de recherche sur l’intermédialité, 2008, p. 13-29.
- , « De l’informe de Bataille à l’excommunication de Galloway : perspectives intermédiaires sur le théâtre du Long XXe siècle », *L’Annuaire théâtral : revue*

québécoise d'études théâtrales, n° 62, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2017, p. 19-30.

———, « Où en sommes-nous et où sommes-nous ? L'intermédialité, le théâtre et le reste », *Communication & langages*, vol. 208-209, n° 2, section Arts, Presses Universitaires de France, octobre 2021, p. 115-134.

Latour, Bruno, « Une sociologie sans objet ? Note théorique sur l'interobjectivité », *Sociologie du travail*, vol. 36, n° 4, 1994, p. 587-607.

Michaud, Yves, *L'art, c'est bien fini: essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2021, 336 p.

Monfort, Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires. Revue de la jeune recherche franco-allemande*, n° 3, décembre 2009, en ligne, consulté le 29 juin 2025. URL : <https://journals.openedition.org/trajectoires/392#quotation>.