



**HAL**  
open science

# De la tragédie de l'atmosphère à la quête de respirabilité

Pierre Causse

► **To cite this version:**

Pierre Causse. De la tragédie de l'atmosphère à la quête de respirabilité. Théâtre/Public, 2023, 247, p. 15-22. halshs-04166745

**HAL Id: halshs-04166745**

**<https://shs.hal.science/halshs-04166745>**

Submitted on 20 Jul 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# De la tragédie de l'atmosphère à la quête de respirabilité

## Pierre Causse

Article publié dans la revue *Théâtre/Public* n° 247 d'avril-juin 2023, dossier « La condition écologique », dirigé par Julie Sermon.

Le souci de l'atmosphère au théâtre n'est pas neuf. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au moins, « créer l'atmosphère » est devenu l'une des voies par lesquelles s'affirme le travail de mise en scène. Si après une période d'éclipse l'atmosphère revient dans les théories et les pratiques et fait aujourd'hui couler beaucoup d'encre, supportant des définitions qui ne sont pas toutes compatibles<sup>1</sup>, c'est sans doute parce que la notion, hier comme aujourd'hui, invite à penser des enchevêtrements et des glissements entre ses deux sens principaux : la masse d'air qui environne la Terre (sens premier qui apparaît à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle) et la manière d'être de l'air qui s'attache à un espace, l'impression globale qui s'en dégage (sens figuré qui s'affirme à partir des années 1830).

### Littéral et métaphorique

La plupart des récentes réflexions sur l'atmosphère et son rapport avec la scène, en particulier les deux volumes dirigés par Chloé Déchery et Martin Welton<sup>2</sup>, se réclament de sa conceptualisation par Gernot Böhme. Le philosophe allemand en a fait le concept fondamental d'une esthétique rendue à sa mission première de science de l'expérience sensible, et s'inscrit dans une démarche néo-phénoménologique. Les atmosphères constituent dans ce cadre « l'objet premier de la perception<sup>3</sup> » et sont considérées comme quasi-objectives : *objectives* parce qu'elles sont engendrées par les propriétés des choses qui entourent le sujet, et *quasi* parce qu'elles n'existent pas sans être vécues par un sujet. Böhme définit « la production d'atmosphères comme la tâche essentielle du travail esthétique, et sa réception dans un espace déchargé de toute action comme l'expérience artistique par excellence<sup>4</sup> ». Erika Fischer-Lichte a montré l'intérêt de la notion ainsi comprise pour la description de l'expérience théâtrale<sup>5</sup>. Partout et nulle part à la fois, l'atmosphère est ce qui saisit en premier le spectateur entrant dans l'espace de la représentation, ce qui émane de la totalité de la scénographie, de l'éclairage et du son. L'attention à l'atmosphère invite de ce fait à dépasser le clivage entre frontalité et immersion, en considérant toute forme scénique, quelle que soit la place attribuée au public, comme immersive. Les spectateurs ne sont pas mis devant une atmosphère : ils sont au contraire pris, entourés et imprégnés par elle. Comme les odeurs, les atmosphères sont de surcroît transitoires et évolutives : invisibles mais sensibles, elles rendent évident le partage d'un même espace entre acteurs et spectateurs et possèdent une durée et une persistance propres, au-delà de toute construction symbolique.

Grâce à Böhme et à Fischer-Lichte, la notion gagne un statut théorique et une consistance, mais, comme le fait remarquer Tim Ingold, l'atmosphère ainsi définie n'a plus rien à voir avec l'atmosphère dont parlent les climatologues<sup>6</sup>. La référence au sens premier est évacuée, et avec

---

<sup>1</sup> Voir le vertigineux panorama bibliographique de Tonino Griffèro, « Is There Such a Thing as an “Atmospheric Turn”? Instead of an Introduction », in *Atmosphere and aesthetics. A plural perspective*, Tonino Griffèro et Marco Tedeschini (dir.), Cham, Palgrave Macmillan, 2019, p. 11-62.

<sup>2</sup> Chloé Déchery et Martin Welton (dir.), *Staging Atmospheres: Theatre and the Atmospheric Turn, Ambiances*, n° 6 et 7, 2020 et 2021, en ligne.

<sup>3</sup> Gernot Böhme, *Aesthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, Dijon, Les Presses du réel, 2020, p. 55.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>5</sup> Je résume dans les lignes qui suivent l'analyse d'Erika Fischer-Lichte dans *The transformative power of performance*, Londres et New York, Routledge, 2008, p. 114-120.

<sup>6</sup> Tim Ingold, *The life of lines*, Londres et New-York, Routledge, 2015, p. 74.

elle la portée écologique de la notion. Car notre condition écologique est, en premier lieu, une condition atmosphérique. Nous vivons dans ce lieu commun que constitue l'atmosphère, reliant humains, animaux et plantes – la co-existence des vivants étant essentielle à la respirabilité même du monde. Et ce bien commun est menacé, en raison de la progressive modification de sa composition causée par les activités du vivant, et plus particulièrement des humains (mais pas tous), depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si l'atmosphère rassemble la totalité des vivants par ce qui leur est le plus nécessaire et intime, la respiration, elle est aussi le lieu d'un conflit d'usage (mais c'est là employer un langage simplificateur qui la réduit à une ressource), un espace de tensions où se joue une grande part de l'avenir écologique.

Or, si par *atmosphère* on cherche à désigner la production de situations sensibles, sans prise en compte particulière de ce sens concret et vital de l'atmosphère, mieux vaudrait peut-être parler d'*ambiance*, terme qui a pour avantage de n'être pas métaphorique<sup>7</sup>. La scène est certes une fabrique d'atmosphères, mais si l'on souhaite conserver la portée écocritique d'une telle affirmation (ce qui n'est pas obligatoire !), il importe de maintenir la référence à l'air. Entre la position d'Una Chaudhuri, considérant que « l'écologie théâtrale appellera [...] à un tournant vers le littéral, à une résistance programmatique à l'utilisation de la nature comme métaphore<sup>8</sup> », et la conceptualisation esthétique des atmosphères qui évacue toute référence à la nature, je propose une position médiane. Il me semble que pour maintenir l'intérêt de la notion d'atmosphère, il faut en conserver la dimension métaphorique (et examiner les métaphores à travers lesquelles nous vivons est une tâche primordiale selon Lawrence Buell<sup>9</sup>) mais que pour préserver sa portée écocritique, il faut garder la référence à la couche d'air dans laquelle nous respirons, et assurer ainsi la possibilité d'une circulation du sens du littéral au métaphorique et inversement.

En croisant différentes théorisations de l'atmosphère, il s'agit ici d'évoquer la manière dont celle-ci a pu être prise en compte par le passé et quelles formes peuvent actuellement être identifiées à un « théâtre des atmosphères », afin d'en penser les promesses et les écueils. Dans une démarche prospective, je tenterai ensuite d'indiquer deux voies opposées dans lesquelles pourraient s'engager des recherches scéniques et dramaturgiques qui s'emparent de la condition atmosphérique.

## Tragédies de l'atmosphère

On peut considérer que c'est à partir des années 1880, avec les dramaturgies du carrefour naturalo-symboliste, que la condition atmosphérique fait son entrée en scène. Non que l'atmosphère au sens climatique du terme soit un objet théâtral entièrement nouveau : elle s'inscrit à la suite d'une longue tradition d'emploi des phénomènes météorologiques au plateau. Chez Shakespeare, la tempête et l'orage permettent d'articuler microcosme et macrocosme tandis que la tragédie lyrique française met en scène des divinités maîtrisant les cieux et déclenchant foudres et tempêtes que subissent les mortels. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le mélodrame recourt à des schémas dramaturgiques récurrents et efficaces pour susciter l'émotion : les coups de tonnerre servent de marqueur rythmique aux scènes d'assassinat, la chute de neige souligne la misère de personnages en marge, les insinuations du vent suggèrent l'intrusion du fantastique... Dans les coulisses, toute une panoplie de machines et d'instruments de bruitage, dont le maniement exige un certain savoir-faire, est alors déployée : rouleaux ou plaques de tôle pour le grondement du tonnerre, éoliphone pour les mugissements du vent, pipe à poudre de lycopode pour les éclairs par exemple. L'imitation des phénomènes météorologiques s'inscrit alors dans une logique de l'effet et sert ponctuellement, selon les

---

<sup>7</sup> Voir Bruce Bégout, *Le Concept d'ambiance. Essai d'éco-phénoménologie*, Paris, Le Seuil, 2020, p. 17.

<sup>8</sup> Una Chaudhuri, « "Il doit y avoir beaucoup de poissons dans ce lac" : vers un théâtre écologique », trad. F. Aït-Touati, *Thaître*, n° 4, [1994] 2019.

<sup>9</sup> Cité par Julie Sermon, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, Paris, B42, 2021, p. 56.

besoins d'une scène. Le passage du météorologique à l'atmosphérique fin XIX<sup>e</sup> fait désormais de l'air et de ses qualités un facteur d'explication et d'unification, à l'échelle d'un acte ou d'une pièce entière<sup>10</sup>.

Émile Zola réclame ainsi « des personnages en chair et en os, apportant avec eux l'air qu'ils respirent » et exige que le « décor réel » se développe pour que le personnage soit « pos[é] dans l'air qui lui est propre<sup>11</sup> ». Côté symboliste, on peut penser à l'attention des personnages des *Aveugles* (1890) de Maurice Maeterlinck envers la nature qui les entoure, à leur angoissante verbalisation d'une atmosphère faite du bruit du vent dans les feuilles mortes, du froid qui vient et de l'odeur des asphodèles. Naturalistes et symbolistes se rejoignent dans une interprétation tragique de la condition atmosphérique. Chez Zola et chez André Antoine s'impose l'idée déterministe selon laquelle chaque être appartient à un milieu et à son atmosphère, dont il subit l'influence, et n'en change pas impunément ; chez Maeterlinck, l'atmosphère traduit sensiblement les agissements de puissances inconnues, accomplit le destin, répond de lois de l'existence inaccessibles à la raison. De l'atmosphère on ne s'en sort pas, et cela sonne ici comme une condamnation. La pièce *Les Revenants* (1881) d'Henrik Ibsen témoigne peut-être avec le plus d'acuité de ce tragique de l'atmosphère. Le jeune peintre Oswald se sent accablé par la grisaille qui teinte son pays natal, atmosphère pesante faite autant du brouillard pluvieux qui ne se lève pas au long des deux premiers actes que de l'obstination d'une société conservatrice à transformer l'existence en « vallée de larmes ». Sa quête désespérée de la « joie de vivre » s'exprime par une exigence de soleil, revendication en apparence puérile qui est aussi insurrection contre l'époque. Mais lorsqu'à la dernière scène le soleil entre enfin par les fenêtres du salon familial, il est temps pour Oswald de mourir : mort d'un personnage dont l'espoir avait été de changer d'air, et dont le destin est poignant parce qu'il tient tout entier dans une révolte désespérée contre le temps qu'il fait.

Cette même interprétation tragique se retrouve au cœur d'un certain nombre de spectacles français des années 1920 et 1930, période où les « films d'atmosphère », « romans d'atmosphère » et « pièces d'atmosphères » se multiplient. *Le Simoun* (1920) d'Henri-René Lenormand ou *Cyclone* (1923) de Simon Gantillon – pièces devenues définitivement inmontables à cause des présupposés raciaux et sociaux qui fondent en partie leur écriture – érigent l'atmosphère en puissance dramatique à part entière, oppressant continuellement les personnages, attisant leur violence, et les menant parfois au bord de la folie. Le phénomène naturel censé expliquer les désordres et les violences (l'influence du climat saharien sur les corps non habitués des colons français dans *Le Simoun*), sert toutefois bien souvent de masque à la domination sociale. L'ambiguïté avec laquelle les pièces de cet ordre jouent d'un « tragique climatérique », selon une expression d'époque, risque de faire accepter la violence comme une réaction *naturelle* aux effets de l'atmosphère, rendant plus que salutaire la critique brechtienne du naturalisme invitant à arracher le masque de la nature pour montrer le visage de la toute humaine domination se dissimulant derrière<sup>12</sup>.

Toujours est-il que, des *Revenants* aux pièces d'atmosphère de l'entre-deux-guerres, la valorisation de la puissance atmosphérique diffuse une vision non triomphaliste du rapport entre l'humain et la nature : loin de toute imagination aérienne, l'atmosphère engourdit, écrase, ramène les humains à leur statut terrestre dans un geste d'humiliation. Mais dans l'économie interne des pièces, les capacités d'agir des personnages vis-à-vis de cette force insidieuse sont minées, et l'action de l'atmosphère est perçue non seulement comme fatale, mais encore absurde, puisqu'aucune cause ni intention n'est attribuable à ce poids tombé du ciel. La formule dramaturgique écarte ainsi toute responsabilité et mène à la résignation ou au nihilisme. Cette

---

<sup>10</sup> Sur tout ce point, je me permets de renvoyer à ma thèse : *Météores en scène. De la représentation du temps qu'il fait à la création de l'atmosphère, 1827-1947*, sous la direction d'Olivier Bara, Université Lumière Lyon 2, 2021.

<sup>11</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Bruxelles, Complexe, [1881] 2003, p. 89 et 93.

<sup>12</sup> Voir Bertolt Brecht, *L'Achat du cuivre*, Paris, L'Arche, 2008, p. 56.

lecture tragique de la condition atmosphérique ouvre finalement la voie au sublime de la catastrophe climatique et à la mise en scène de personnages qui subissent les assauts de l'atmosphère sans avoir la moindre prise sur eux. À bien des égards, ce modèle tragique semble inadapté à une approche dramaturgique en prise avec notre condition écologique, dont on découvre toujours davantage qu'elle est faite de boucles de rétroaction.

## Rendre sensible à l'atmosphère

L'une des hypothèses fortes quant au rôle de la scène dans notre situation écologique affirme qu'elle constitue un lieu propice pour rendre sensible à un certain nombre de faits, d'êtres et de phénomènes que le quotidien nous laisse ignorer, pour susciter de nouveaux régimes d'attention et des manières différentes d'être affecté<sup>13</sup>. Rendre sensible à la condition atmosphérique de la vie et de la perception semble être l'enjeu de la plupart des spectacles, installations et performances, décrites par Peter Eckersall, Helena Grehan et Edward Scheer sous la bannière d'un récent « Theatre of atmospheres<sup>14</sup> ». Dans les « sculptures de brume » de Fujiko Nakaya, employées à la scène par Trisha Brown et Gisèle Vienne, dans la performance *ACTOR#1* (2010) de Kris Verdonck, ou encore dans les installations *The Weather project* (2003) d'Olafur Eliasson ou *Blind Light* (2007) d'Antony Gormly, il s'agit de faire de la fumée, de la brume ou de la vapeur l'actrice principale, de produire ainsi un micro-climat dans lequel le spectateur est invité à une pleine attention aux processus physiques. En explorant toutes les nuances de l'épaisseur et de l'opacité de l'air, ces œuvres travaillent les dynamiques d'une « matérialité instable<sup>15</sup> » et les modifications de l'humeur et du comportement que celle-ci provoque chez le spectateur. Elles interrogent l'agentivité de l'atmosphère et représentent ainsi autant d'efforts pour restituer à une entité aussi fuyante sa place sur le devant de la scène.

L'intérêt des dispositifs décrits est de mobiliser le spectateur moins à travers le sens de la vue qu'à travers les sens de l'ouïe et du toucher, mais aussi de sens souvent oubliés pour n'avoir pas été listés jadis par Aristote, et que l'architecte Juhani Pallasmaa estime essentiels à la perception atmosphérique : « ceux issus des sensations d'orientation, de pesanteur, d'équilibre, de stabilité, de mouvement, de durée, de continuité, d'échelle et d'éclairage<sup>16</sup> ». Autant de sens non directionnels, qui favorisent une appréhension globale de l'environnement et de l'insertion du corps à l'intérieur. Il s'agit donc moins de rendre sensible à l'atmosphère elle-même qu'à des capacités de sentir qui sont autres, de développer une « intelligence atmosphérique<sup>17</sup> ». Ceci rejoint les positions de Böhme lorsqu'il affirme que l'expérience sensible doit être défendue comme constitutive d'une humanité accomplie – ce qui ne signifie pas de simplement revenir aux sens, mais acquérir la « compétence » nécessaire pour « intégrer l'expérience sensible<sup>18</sup> », apprentissage auquel doit servir l'esthétique des atmosphères. En matérialisant de façon instable le médium dans lequel les corps se déplacent, en brouillant les frontières entre sujet et objet, les installations relevant du théâtre des atmosphères peuvent ainsi prétendre produire « une expérience moins binaire du monde<sup>19</sup> », et en ce sens susciter, loin de toute séparation tragique, le sentiment d'une participation écologique des individus à leur milieu.

---

<sup>13</sup> Voir J. Sermon, *Morts ou vifs*, op. cit., p. 145-146.

<sup>14</sup> Peter Eckersall, Helena Grehan et Edward Scheer, *New Media Dramaturgy. Performance, Media and New-Materialism*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, p. 81-105.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>16</sup> Juhani Pallasmaa, « Percevoir et ressentir les atmosphères. L'expérience des espaces et des lieux », *Phantasia*, vol. 5, 2017, p. 112.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>18</sup> G. Böhme, *Aesthétique*, op. cit., p. 224.

<sup>19</sup> P. Eckersall, H. Grehan et E. Scheer, *New Media Dramaturgy*, op. cit., p. 102.

## Revenir à l'air

Le recours récurrent aux machines à fumée, aux brumisateurs et à leurs raffinements dans les dispositifs qui viennent d'être évoqués suggère à quel point, en l'absence de ces procédés, nous sommes habitués à appréhender l'espace comme si rien ne se tenait entre les divers objets qui s'y trouvent, que le vide. Le fait est peut-être symptomatique de cet « oubli de l'air » dont parle David Abram dans sa quête d'une « écologie des sens ». Le philosophe remarque que de nombreux peuples de tradition orale associent l'air, le souffle, le vent et l'esprit avec la totalité de la vie consciente elle-même, tandis que dans les civilisations de l'écrit, à partir de la Grèce classique, la psyché a été séparée de l'air et de la nature sensible, et transformé en entité immatérielle. En retour, l'air a été progressivement dépouillé de sa « profondeur psychique », de son statut de « mystère prodigieux unissant le monde humain au monde extrahumain<sup>20</sup> », et la multiplication des sources de pollution atmosphérique depuis les débuts de la révolution industrielle constitue la preuve effrayante de ce mépris de l'air. Finalement, selon Abram, « aussi longtemps que nous ferons l'expérience des profondeurs invisibles qui nous entourent comme d'un espace vide, nous serons en mesure de nier, ou de dénier, notre interdépendance radicale avec les autres animaux, les plantes et la terre vivante qui nous nourrit<sup>21</sup> ».

L'appel d'Abram à « s'éveiller à l'air<sup>22</sup> » peut s'entendre dans une logique de déplacement vers l'animisme. Si un tel changement cosmologique ne saurait se décréter, il peut paraître fécond d'adopter, comme expérience de pensée ou comme méthode de recherche artistique, un animisme provisoire, stratégique ou circonstanciel. Renouer avec l'idée de l'air, c'est prendre le parti de considérer cette « énigme invisible » en tant que totalité physique et psychique, puissance fondamentale conférant la vie à toute chose, et renoncer donc à la notion (occidentale et moderne) d'atmosphère qui renvoie à une réalité physique décomposable<sup>23</sup>. Que donnerait au plateau un tel retour à l'air ?

Une piste : parmi les remarques d'Abram, certaines font directement signe vers les arts de la performance vocale et de la poésie orale. Il note que chez les Navajos, « parce que l'Air ou le Vent est le médium même par lequel les autres forces naturelles vivent et agissent, en transformant l'Air à travers un chant, le chanteur est capable d'affecter et de subtilement influencer les grands pouvoirs naturels eux-mêmes<sup>24</sup> ». L'air nous fait, mais nous faisons aussi l'air qui passe par nous, et nous pouvons structurer notre action sur l'air à travers le chant et donc participer à modifier l'âme du monde et espérer l'embellir ou la vivifier – l'idée peut s'avérer inspirante. On peut imaginer des exercices scéniques partant de consignes comme : chantez la venue du brouillard, réchauffez l'air par vos paroles, travaillez la murmuration qui hâte le printemps, composez le chant polyphonique qui répare la couche d'ozone... On pourra prendre la liste au sérieux ou au ridicule ; au-delà des jugements de valeur, l'important est sans doute de travailler en suivant la démarche d'Abram qui assume de se préoccuper « moins de la vérité "littérale" des affirmations proposées dans [son] livre que du type de relations qu'elles rendent possibles<sup>25</sup> ».

Autre piste : considérer l'air comme appui et partenaire de jeu. En croisant sa pratique du *qi gōng* et ses observations des répétitions de *Celui qui tombe* (2014) de Yoann Bourgeois, Martin Givors lance l'hypothèse que « l'observation de la béance de l'air » pourrait être « la clef,

---

<sup>20</sup> David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, [1996] 2021, p. 331 et 326.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>23</sup> La « révolution » de l'atmosphère apportée par Lavoisier dans son *Traité élémentaire de chimie* (1789) consiste à montrer que dans l'air, jusque-là considéré comme un élément, se distinguent un gaz respirable, l'oxygène, et un gaz irrespirable, l'azote.

<sup>24</sup> D. Abram, *op. cit.*, p. 307.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 345.

paradoxalement, de la (re-)matérialisation ou (ré-)animation de l'atmosphère<sup>26</sup> ». La confiance des interprètes dans le fait que « l'air, cet agrès atmosphérique, répondra présent », développerait la dimension écologique du spectacle en manifestant sensiblement les « relations tissées entre les forces environnementales et les acteurs<sup>27</sup> ». Sur un plateau nu, faire percevoir, sans vapeur ni fumée mais grâce à quelques gestes et regards, non pas un espace vide mais un espace plein d'air – avec ses courants, sa force subtile, ses échanges avec les vivants – n'est pas un mince défi à relever.

Que l'on adhère littéralement à ces propositions de réactivation animiste de l'air ou qu'on ne les considère que comme des fictions provisoires, cette voie permet d'envisager le rapport à l'atmosphère autrement qu'en tant que support de symboles et qu'espace d'expression d'une menace métaphysique. Mais dans leur quête de déplacement du regard et d'adoption d'une autre cosmologie, ces pistes ne sont pas exemptes de la tentation de l'appropriation culturelle. Le risque est ici que la quête d'une écriture scénique visant une certaine « reconnexion » écologique mène paradoxalement à une pratique déconnectée de ses conditions effectives d'émergence.

Simultanément, envisager l'air sous l'angle de l'intelligence atmosphérique et de la reconnexion revêt une dimension lénifiante qui occulte ce qu'il peut y avoir de trouble et d'inquiétant, voire de terrifiant, dans le rapport à cet invisible qui nous entoure. Y porter attention n'est pas qu'une affaire de sentiment océanique, mais aussi une question d'affect douloureux, qui doit composer avec la crainte des virus aéroportés, la paranoïa des pollutions inodores, le sentiment d'impuissance face au réchauffement. Comme le note Jean-Christophe Cavallin, la peur qui revient face à la crise écologique « mélange tout », mais ce mouvement « éco-phobique » peut avoir une vertu initiatique : la panique est « le sentiment du tout, la brusque révélation qu'on appartient à quelque chose, que ce quelque chose est un tout, qu'on n'en est qu'une partie, une infime particule anéantie dans sa présence<sup>28</sup> ». La panique constitue en ce sens une intéressante voie négative pour « se reconnecter », réanimer l'air, débarrassée du risque de récupération par le capitalisme hédoniste (éveillez vos sens), de l'injonction à l'harmonie et de la prétention de la maîtrise.

Dans l'optique de Cavallin, cette écophobie participe d'un retour du tragique : terreur et pitié, effets propres à la tragédie selon Aristote, deviennent le « couple de passions tristes<sup>29</sup> » écophobie et écopathie. La terreur envers l'environnement qui s'exprime dans les tragédies de l'atmosphère du tournant XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> nous permet peut-être de les lire, rétrospectivement, comme traversées d'une intuition écologique, mais cette écophobie n'est alors équilibrée par aucune écopathie, cette affliction pour le sort du vivant propre à notre temps. C'est par l'alliance des deux affects que, pour Cavallin, de nouveaux récits et rituels pourraient posséder la vertu cathartique de produire une *sympathie* (au sens d'un sentir ensemble) avec ce qui a lieu, dans une dramaturgie cherchant à produire à son dénouement un mouvement d'« accordance<sup>30</sup> » avec les puissances troubles de l'époque.

### « We do not all breathe the same air<sup>31</sup> »

L'oubli de l'air et l'impuissance face à l'atmosphère ne sont vrais que dans une certaine limite : ce sont des points de départ utiles à certains récits – la quête de reconnexion à l'élémentaire, la

---

<sup>26</sup> Martin Givors, « À l'écoute des forces. Excursion anthropologique au pays des courants d'air », *Recherches en danse*, n° 6, 2017.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Jean-Christophe Cavallin, *Valet noir : Vers une écologie du récit*, Paris, Corti, 2021, p. 216.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>31</sup> Titre d'une exposition de Tomas Saraceno, neugerriemschneider, Berlin, 2021.

tragique humiliation, l'accordance à l'époque – dont le point commun est de minimiser la place de l'action.

Les réflexions de Peter Sloterdijk peuvent s'avérer ici utiles, en ce qu'elles mettent l'accent sur les différents modes de production de l'atmosphère et leur caractère polémique. Le philosophe rappelle que loin de tout oubli, les techniques de contrôle et de manipulation de l'air n'ont cessé de se multiplier depuis plus d'un siècle : climatisation, aération, transport réfrigéré, *air design*, marketing olfactif... Il propose d'ailleurs de marquer l'ouverture symbolique du XX<sup>e</sup> siècle par la date du 22 avril 1915, jour de la première utilisation du gaz chloré à grande échelle comme moyen de combat par l'armée allemande. Cet « atmoterrorisme » étatique, qui vise non le corps de l'adversaire mais la respirabilité de son environnement, signe le passage dans une époque « condamné[e] au souci formel pour le climat et au design atmosphérique<sup>32</sup> ». L'atmosphère n'y peut plus servir de facteur unifiant, mais participe au contraire aux effets de clôture entre groupes humains (ce que Sloterdijk nomme la « climatisation », ou les « systèmes immunitaires »). Guy Debord signifiait autrement il y a un demi-siècle que l'atmosphère est un terrain de lutte, en remarquant qu'en mai 68, on obtint « un beau ciel, parce que quelques voitures avaient brûlé et que toutes les autres manquaient d'essence pour polluer<sup>33</sup> ». Le beau temps se gagne, littéralement et métaphoriquement, contre le capitalisme fossile. Sur un autre plan, Harriet A. Washington a montré que les familles noires américaines respirent un air de moins bonne qualité que des familles blanches d'un niveau social pourtant inférieur<sup>34</sup>. Nos conditions atmosphériques sont inégales. Et nul doute qu'elles deviendront de plus en plus un enjeu politique.

Les exemples de conflits atmosphériques, ouverts ou larvés, ne manquent d'ailleurs pas. À vaste échelle, on pourrait évoquer les tensions provoquées par le développement des projets de géoingénierie visant la maîtrise des phénomènes météorologiques menés par les grandes puissances mondiales, permettant entre autres de faire tomber la pluie sur des récoltes, déclenchant des batailles juridiques et géopolitiques tenant à la propriété des nuages. À petite échelle, on pourrait détailler très finement tout ce qui se joue dans une discussion autour de la décision d'ouvrir ou non la fenêtre d'une salle de classe en plein hiver alors que circule un virus (faut-il aérer au risque de frigorifier les élèves ? accepter un surcroît de chauffage polluant ? etc.). Entre bien des exemples possibles, on pourrait présenter la multiplicité des acteurs concernés et des modes d'action mis en place lorsqu'un collectif d'associations se monte pour militer contre la création de « Tropicalia », projet de construction de la plus grande serre tropicale du monde dans le Pas-de-Calais, parc de loisir où les visiteurs, immergés dans une bulle micro-climatique, s'émerveilleraient de la faune et de la flore tropicale importées, et seraient ainsi « sensibilisés au respect de la nature et de la biodiversité » selon le discours des promoteurs<sup>35</sup>. Dans chacun de ces cas, on retrouvera des calculs d'intérêt divergents, du savoir et de la technique pris dans des enjeux de pouvoir, et une opacité des problèmes accrue par la difficulté de prévoir et de percevoir les conséquences des actions. Bref, tous les ingrédients d'une intrigue complexe, où les acteurs ne sont pas des jouets de l'atmosphère, mais reconnus comme des co-producteurs d'atmosphère en conflit. Dans une telle dramaturgie du conflit des atmosphères, la liste des actants possibles semble s'étendre à l'infini : individus et collectifs humains (associations, entreprises, États, lobbys), végétaux (de la plante en pot à la forêt primaire), animaux volants, mammifères, océans... Et la gamme des actions s'étend : aérer, polluer, climatiser, respirer, photosynthétiser, isoler, créer des bulles...

---

<sup>32</sup> Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphères III*, Paris, Maren Sell, [2003] 2005, p. 116.

<sup>33</sup> Guy Debord, *La Planète malade*, Paris, Gallimard, [1971] 2004, p. 93.

<sup>34</sup> Harriet A. Washington, *A terrible thing to waste. Environmental racism and its assault on the american mind*, New-York, Little, Brown Spark, 2019.

<sup>35</sup> Voir [www.nonatropicalia.fr](http://www.nonatropicalia.fr).



Dans un tel théâtre, il y a enfin tout lieu de penser que la respirabilité devienne un aspect central. Mouvements pour le climat, contestation du port du masque, dénonciation des violences policières et du racisme systémique à travers la dernière parole de George Floyd devenue slogan « *I can't breathe* » : ces dernières années ont suggéré la puissance de mobilisation politique du thème de la respirabilité. Si Paul Valéry notait déjà « La liberté est une sensation. Cela se respire<sup>36</sup> », l'aphorisme a pris une dimension plus littérale que jamais. Que serait une dramaturgie de la respirabilité – travaillant les motifs de l'oppression, de l'essoufflement, de la suffocation, de l'asphyxie, de l'inspiration et de l'expiration – est une question pour un théâtre qui s'empare de la condition atmosphérique. Parallèlement, on pourrait dire que l'une des tâches de l'écocritique théâtrale est d'interroger les spectacles à l'aune de la question : que font-ils de l'irrespirabilité de notre temps ?

---

<sup>36</sup> Paul Valéry, « Respirer » in *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, [1944] 1988, p. 303.