

The Curtains and the Sixth Sense: the Invisible at Theatre

Erik Anspach
erik.anspach@ensci.com

This article proposes to examine extra-sensorial tendencies in the theatre, the (third) eye that looks towards hidden, (para)theatrical spaces and phenomena. It begins by asserting the primordial role of the wings in the contemporary popular imagination, while underlining their absence from the theoretical corpus, even that questioning the spatial and experiential limits of performance. Then, through a number of examples taken from the historical development of the French theater, the study demonstrates how attention is consistently drawn towards invisible aspects situated offstage, thereby inciting the audience to further hone a sixth sense so as to fully grasp the performance.

Les coulisses et le sixième sens, ou l'invisible au théâtre

di Erik Anspach
erik.anspach@ensci.com

This article proposes to examine extra-sensorial tendencies in the theatre, the (third) eye that looks towards hidden, (para)theatrical spaces and phenomena. It begins by asserting the primordial role of the wings in the contemporary popular imagination, while underlining their absence from the theoretical corpus, even that questioning the spatial and experiential limits of performance. Then, through a number of examples taken from the historical development of the French theater, the study demonstrates how attention is consistently drawn towards invisible aspects situated offstage, thereby inciting the audience to further hone a sixth sense so as to fully grasp the performance.

Cette opération, refusant un naturel feint, ne doit pas se faire n'importe comment : son but, entre autres, est de montrer et de faire entendre, ce qui passe inaperçu *d'habitude*¹.

Dans la culture occidentale actuelle, l'on constate une multiplication des actes dits « performatifs », et ce malgré une croissance technicienne de par sa numérisation. Au lieu de rendre la performance obsolète, la soi-disant révolution numérique a engendré de nouvelles plateformes ou nouveaux langages – même codés – d'expression théâtrale. Dans ce contexte davantage rapide, le théâtre a lieu, « come to pass », au même instant où il avance ou disparaît, « pass away », une progression qui est passage, à la fois ici et en connexion directe avec un ailleurs ; pour ainsi dire, le théâtre est médium².

Cette image se révèle utile dans ses multiples sens pour une étude qui propose d'analyser l'invisible au théâtre et sa communication particulière via l'inexplicable. L'on rencontre donc la tâche relativement impossible qui consiste à éclaircir des zones d'ombres, dans le cas précis du théâtre, les

¹ J. Genet, « Lettres à Roger Blin », in *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, Paris 1968, pp. 262-263.

² S. Weber, *Theatricality as Medium*, Fordham UP, New York 2004, p. 7.

coulisses, espace tapi de par sa conception même. Comment définir le parathéâtre, ses multiples surfaces et fonctions ? Où se référer pour déceler des indices ? L'histoire et théories du spectacle respectent ces lieux dans leur volonté de rester dérobés, en les négligeant ou les oubliant entièrement aux marges du théâtre. Mais ces espaces de préparation et précognition, ces loges d'artistes et corridors, comme d'autres endroits parathéâtraux, quel est leur impact sur l'expérience théâtrale ? Ces volumes hors scène habités par les spectateurs que sont les foyers ou baignoires, autant que ceux dédiés à la maîtrise technique, qu'ils soient souterrains comme les trappillons et monte-charges, ou en hauteur comme les grils et les cintres, comment contribuent-ils au vécu du spectateur ? Enfin, les bureaux administratifs et les stocks des décors et costumes, en définitive les coulisses elles-mêmes, comment ces espaces cachés fournissent un sens au spectacle ?

Cette étude avancera que tous ces éléments dissimulés lors de la présentation théâtrale, de par leur contribution à la formation d'une délimitation de l'artifice du théâtre, d'un encadrement du visible ou *proscenium*, participent à une perception plus ou moins consciente de l'invisible qui vient compléter l'expérience des cinq sens physiologiques. Le parathéâtre englobe le spectacle et crée une zone de transit, une porte d'entrée poreuse, ainsi infusant, influençant – surtout silencieusement et de manière indétectable – la définition ontologique du théâtre et de la performance.

Mais le parathéâtre fait également office de frontière floue, imprégné à la fois de la vie quotidienne et du spectacle, en somme un entre-espace, comme un lien entre visible et invisible, entre passé, présent et futur, dont seul le médium semblerait être natif. En formant une zone physique où chevauchement et métissage complexes des réalités sociétales et de leurs représentations théâtrales peuvent avoir lieu, le parathéâtre participe également à la performance sociale de tous les jours, dont découlent la construction des identités, communautés, codes et cultures. Garant de ces histoires et ses lignées, le parathéâtre tient des frontières multiples, diverses, mouvantes, ce qui permet de questionner la capacité de dessiner une barrière entre le monde et la scène tout court. Par extension, le

parathéâtre participe à une interrogation plus globale des logiques conceptuelles qui cherchent à définir des périphéries de manière générale. J'irai jusqu'à constater que le parathéâtre représente même l'impossibilité avérée de ces efforts, les cloisons hermétiques imaginées entre les genres artistiques et les disciplines académiques par exemple, y compris celles dressées entre le sensoriel et l'extra-sensoriel, entre la physionomie, la psychologie et, enfin, la parapsychologie.

Dans le cadre de cette étude nous nous limiterons à la culture française, qui présente un exemple de véritable obsession avec le revers du spectacle, notamment les coulisses, et qui ne pourrait qu'influer sur la perception extrasensorielle des « spectateurs ». En effet, l'ensemble de ma recherche à ce jour a porté sur la relation complexe avec la notion de la transparence au sein de la culture française. Lors de ces études, j'ai pu démontrer comment des activités assez éloignées des arts du spectacle se dotent des espaces cachés et qui sont, dans l'imaginaire populaire, théâtralisés. Cette application des « coulisses » à tout aspect de la vie quotidienne requiert la perception, l'identification, la compréhension, voire la méfiance du secret omniprésent, normalement limité d'accès, zone opaque où les actions déterminantes d'une situation ordinaire peuvent être dissimulées. L'existence de ce phénomène même au sein des aspects culturels comme le patrimoine, la gastronomie, ou le sport, tous les trois considérés à forts enjeux pour la conservation d'une « identité nationale », incite le développement des pouvoirs permettant de voir au-delà – la spécialité du médium – des masques, qu'ils soient assumés et entretenus, ou socialement imposés³. Dans ce contexte, la capacité de cultiver un pouvoir extrasensoriel ou l'intuition devient davantage clef pour naviguer dans le monde qui nous entoure, une attention particulière portée non pas à la surface théâtrale des choses – *theatrum mundi* – mais aux coulisses – *paratheatrum mundi* – où une « vérité », ou des connaissances convoitées, demeurent.

Clairement, cette étude ne saurait se limiter à une démonstration de la montée en puissance des « coulisses » dans l'imaginaire collectif en France,

³ E. Anspach, « Le théâtre et les coulisses de la famille chez Daudet » (2014), *Le Petit chose*, 4, 103, 2014, pp. 33-35.

malgré le manque d'œuvres à ce sujet et l'intérêt que cela pourrait engendrer⁴. Néanmoins, il conviendrait ici de réaffirmer les utilisations multiples de cette expression qui continuent à infiltrer la société entière en dehors du domaine des arts de spectacle. Cela permettra, par la suite, de revenir à l'importance implicite que peut avoir la perception extrasensorielle du caché ou de l'invisible lors d'un spectacle théâtral, qui est toutefois l'épicentre de la dissémination de cette image figurative envahissante. Car celle-ci persiste à irriguer les médias exposant et commentant des sujets disparates, que ce soit des élections politiques étrangères ou d'événements violents sur le sol français, du tourisme jusqu'aux actes bénévoles des citoyens⁵. Une source récente a utilisé l'expression même deux fois dans une seule édition pour attirer l'attention simultanément sur l'activité « pédagogique » d'un commerce à grande surface ainsi que sur les opérations policières destinées à la protection des biens des particuliers⁶. Certes, ces exemples exposent parfois un jeu commercial lors duquel l'impression d'un accès privilégié aux informations généralement dissimulées provoque

⁴ Pour une étude plus approfondie, voir E. Anspach, *Visibilité réduite : The Paratheater in French Literature and Culture* (Ph.D. dissert.), Seattle 2011.

⁵ AFP, « Présidentielle américaine : dans les coulisses de la convention républicaine, où Donald Trump doit être investi », dans *Francetvinfo*. Publié le 18 juillet 2016, consulté le 25 juillet 2016. Disponible à l'adresse : http://www.francetvinfo.fr/monde/usa/presidentielle/video-etats-unis-dans-les-coulisses-de-la-convention-republicaine-ou-trump-doit-etre-sacre_1553089.html

Auteurs multiples, « Attentat de Nice : dans les coulisses de l'horreur », dans *Le Point*. Publié le 19 juillet 2016, consulté le 25 juillet 2016. Disponible à l'adresse : http://www.lepoint.fr/societe/attentat-de-nice-dans-les-coulisses-de-l-horreur-19-07-2016-2055389_23.php

N. Cosson, « Athis-Mons : dans les coulisses de l'aéroport d'Orly », dans *Le Parisien*. Publié le 24 juillet 2016, consulté le 25 juillet 2016. Disponible à l'adresse : <http://www.leparisien.fr/athis-mons-91200/athis-mons-dans-les-coulisses-de-l-aeroport-d-orly-24-07-2016-5991567.php>

A. Beneytoux-Saintes, « Dans les coulisses de l'épicerie solidaire », dans *Sud Ouest*. Publié le 14 juillet 2016, consulté le 25 juillet 2016. Disponible à l'adresse : <http://www.sudouest.fr/2016/07/14/dans-les-coulisses-de-l-epicerie-solidaire-2434334-1531.php>

⁶ A. Defives, « Dans les coulisses de... : la boulangerie d'Auchan Leers », dans *La Voix du nord*. Publié le 23 juillet 2016, consulté le 25 juillet 2016. Disponible à l'adresse : <http://www.lavoixdunord.fr/region/dans-les-coulisses-de-la-boulangerie-d-auchan-leers-ia24b58795n3647203>

A. Bayeul, « Armentériens : dans les coulisses de l'opération 'Tranquillité vacances' », dans *La Voix du nord*. Publié le 23 juillet 2016, consulté le 25 juillet 2016. Disponible à l'adresse : <http://www.lavoixdunord.fr/region/armentierois-dans-les-coulisses-de-l-operation-ia11b0n3646980>

ensuite l'achat d'un journal ou renforce l'image d'une marque. Cependant, le point de départ de cette étude consiste en constater que, de par la diversité des situations et contextes que véhicule cette expression « coulisses », son sens imaginé ou figuré s'étend de manière plus large. Ce dernier imprègne tout objet ou événement de la vie courante d'un espace invisible de préparation, de secrets, de machinerie théâtrale, ainsi influant et modifiant la conscience, sous-conscience, voire surconscience extrasensorielle et collective à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice théâtral.

Pour continuer, il suffira de constater que les usages de l'expression « coulisses » dépeignent une expérience du monde qui nous entoure comme comportant une marge, en dehors de sa scène, où réside la majorité de son sens. Cette marge est vécue différemment en fonction des contextes socio-culturels et géo-temporels, et elle est donc essentielle à l'élaboration d'une grille de lecture ou d'analyse des sens visés ou véhiculés au théâtre. Cette étude avance surtout que, en tant que symbole phare ou lieu commun omniprésent d'une relation particulièrement complexe avec la transparence au sein de la culture française, l'arrière-scène complète la vision de ce qui est perçu, montré et abouti, avec ce qui est marginal, caché et, dans le contexte du sixième sens au théâtre, ce qui est perçu autrement que par la présentation scénique et les sens physiologiques.

La suite de cette étude interrogera comment les coulisses étaient partout au cœur du développement de la scène française informant le concept figuré commenté ci-dessus, comment l'arrière-scène continue à influencer à travers une forme de télépathie unique, et ce malgré son relatif abandon par les théories de théâtre. Pour illustrer ce constat, je propose de mettre en lumière plusieurs exemples tirés de cette tradition, non pas pour retracer l'histoire de celle-ci – exercice qui ne correspondrait ni aux objectifs de cet article, ni de ce volume – mais pour révéler comment quelques éléments clefs du théâtre français que l'on a cru intimement liés aux sens physiologiques et à la construction scénique creusent, au contraire, un chemin menant derrière les rideaux.

Prenons comme première illustration les bienséances de l'époque classique qui, bien évidemment, ont joué un rôle important dans la

définition de la tradition française. Une des notions centrales des fondations de cette tradition bannit certains types d'action, et donc de transparence, de la scène, ainsi reléguant toute action véritablement diégétique aux coulisses. Par exemple, dans ses théories du théâtre, ou « convenances dramatiques », Jean de la Taille interdit d'ensanglanter la scène⁷. Par conséquent, le théâtre devient un espace dédié au verbe, où la parole – ou, pour Starobinski, le regard – est la seule chose à « voir ». Ce dernier précise, « Nous disions, tout à l'heure, que l'acte de voir, chez Racine, visait une essence unique et profonde. Mais il faut ajouter que cette essence, toujours entrevue, visée, désirée, n'est cependant jamais atteinte et jamais possédée. Ce que le désir voulait si passionnément rejoindre – la profondeur du regard des autres – se dérobe à toute prise »⁸. Autrement dit, l'essence des personnages fuit la vue des autres, saisie visuelle qui est toujours d'avance vécue comme une condamnation, une honte. Selon la lecture de Starobinski, l'attirance, le pouvoir même des personnages dans la tragédie classique tient à leur profondeur insondable, leur imperceptibilité : « où fuir, où me cacher »⁹. Par conséquent, pour le spectateur démuné d'une lecture des actions menées hors de la scène, le sens perçu des émotions que les personnages narrent est altéré, ainsi inculquant au spectateur une curiosité pour ce qui est caché au théâtre : une attention impérative à l'invisible.

La période classique présente également des considérations sur les pauses en temps théâtral. Les critiques contre les entractes dénoncent la rupture dans l'illusion scénique qui, en principe, détruit la crédibilité de la pièce. Les apologies du théâtre, quant à elles, expliquent que toute fermeture des rideaux ne gêne point l'audience, qui croit pleinement que les événements se déroulent hors de la scène pendant l'interruption, et leur seront contés dès la reprise du spectacle¹⁰. Dans ce scénario, les spectateurs sont aiguisés sur les activités des coulisses : ils continuent à imaginer les actions de la pièce pendant les entractes sans autres sens que leurs

⁷ C. Arnaud, *Les Théories dramatiques au XVIIe siècle : Étude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, Picard, Paris 1888, p. 118.

⁸ J. Starobinski, *L'œil vivant*, Gallimard, Paris 1961, pp. 82-83.

⁹ J. Racine, *Phèdre*, in *Théâtre complet*, II, Flammarion, Paris 1965, p. 241. J. Starobinski, *L'œil vivant*, cit., p. 73.

¹⁰ C. Arnaud, *Les Théories dramatiques au XVIIe siècle*, cit., pp. 226, 235, 238.

intuitions, spéculations ou ressentis, et il leur suffit que les faits soient confirmés ou révisés par le texte au retour des acteurs.

C'est donc le texte qui sort de l'ombre à la fin de l'entracte, objet certes audible mais physiquement invisible lors du spectacle, aperçu à travers les voix des acteurs ainsi que les émotions qu'il provoque. Il constitue une dernière institution de l'époque classique qui appuie nos propos, dans la mesure où l'écriture du message, l'art de l'auteur, sera consacré pendant cette période par l'apparition des écrivains phares de la cour, tandis que ces derniers n'ont que peu ou aucune interaction physiologique avec les audiences publiques. En effet, le travail de l'écrivain avait résidé en arrière-scène avant que la publication accessible au grand public leur y a ouvert l'accès. Ce « génie », si l'on veut, se communique uniquement à travers une réputation ou un effet dramatique ressenti en loge, ces derniers étant des notions éphémères et des impressions qui n'engagent aucune stimulation physiologique notable. Par extension, le savoir-faire de l'écrivain et le culte érigé autour de ce dernier pendant la période baroque et qui traversera les siècles suivants mettent en exergue tout le travail et les métiers naissants pendant cette époque. L'émergence de ces métiers mène à la valorisation des personnes et des efforts absents de la scène ainsi que la croissance de ces derniers de par la professionnalisation des arts du spectacle, un point sur lequel nous reviendrons. Petit à petit, le spectateur avait compris que sans les ouvriers dérobés du théâtre, l'illusion serait imparfaite, une appréciation qui résonne silencieusement jusque dans la salle.

Pour résumer, toute la logique du théâtre classique, de sa définition jusqu'à sa défense, ses contraintes, ses développements et son savoir-faire, pour ainsi dire, son « capital culturel », réside dans l'acculturation à l'invisibilité, à un sixième sens. L'époque classique bâtit non seulement les soubassements d'une tradition théâtrale parmi d'autres, mais aussi la manifestation d'une étrange télépathie entre espaces parathéâtraux, entre mécanismes de création artistique en coulisses et leurs cibles en loges. Suivant les théories d'« anti-théâtre » élaborées par Martin Puchner, ces fondations continuent à nourrir l'expérience théâtrale française de nos

jours, ne serait-ce que par leur rejet ; pour reprendre le formule de Starobinski, « le caché fascine »¹¹.

L'importance du texte – *logos* – qui domine sur les sens visuels du théâtre classique nous rappelle que cette tradition est intimement liée à des racines chrétiennes. Certains vont jusqu'à avancer que « les frontières entre le rite religieux [...] et le drame théâtral n'ont jamais existé car le rite religieux était théâtre et ce dès le début de la période médiévale ».¹² Dans la continuation de la *skene*, dès les origines du drame religieux en France, les coulisses étaient parties intégrantes du spectacle et impactaient le contenu et le vécu de ce dernier. Par exemple, la forme des espaces parathéâtraux (ou mansions) augmentaient la signifiante eschatologique de la production à travers leurs dénominations – « paradis » ou « enfer » – ainsi confirmant la présence obligatoire d'un être divin hors scène¹³. Lors de ses rares apparitions, ce dernier se montre créature d'arrière-scène à tout instant, car il dépend de la machinerie des coulisses – *mekhane* – afin de monter par le sol ou descendre du ciel et de s'offrir à la vue du spectateur. L'on est donc amené à imaginer un monde en marge de la scène où il réside, où ses activités quotidiennes ont lieu, où ses décisions toutes puissantes sont prises, sans lequel les destins dessinés par le divin n'ont plus de sens. Ces observations mettent en lumière l'importance des espaces cachés et, surtout, des perceptions extrasensorielles requises pour la compréhension des mystères médiévaux où la religion, même scénique, nécessitait une déité invisible, méconnaissable au travers des sens physiologiques, ainsi qu'un refuge pour cette dernière dans les cieux ou sous les planches.

D'autre part, l'implication du théâtre dans l'éducation des mœurs chrétiennes, décrite dans les textes de Scudéry, Bossuet ou d'Aubignac, a

¹¹ « In fact, I argue that it was [...] resistance to the theater that proved to be the driving force behind the reforms and revolutions in the theater for which they are now most well known » (M. Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, Johns Hopkins UP, Baltimore 2002, p. 19). J. Starobinski, *L'œil vivant*, cit., p. 9.

¹² « The boundary [...] between religious ritual (the services of the Church) and drama did not exist. Religious ritual *was* the drama of the early Middle Ages and had been ever since the decline of classical theater » (O.B. Hardison Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Johns Hopkins UP, Baltimore 1965, p. VII).

¹³ H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Age*, PUF, Paris 1980, pp. 27-38.

intégré la notion que l'instruction morale doit avancer sur scène masquée – *larvatus prodeo* – se glissant dans le dialogue. Pour Guez de Balzac, par exemple, les principes moraux doivent être « rép[andus] invisiblement et doucement, comme le sang coule dans les veines »¹⁴. Partie intégrante des fondations d'une tradition théâtrale française, l'histoire de la didactique cachée au sein du spectacle, traduite en didascalie, texte silencieux en marge de celui-ci, se préoccupe encore une fois de ce qui est du domaine des perceptions extra-physiologiques, ce qui peut être vu vis-à-vis de ce qui devrait être partout disséminé de manière dissimulée, éphémère, voire inexplicable.

Au niveau scénique, une transformation progressive dans la tradition française s'est opérée dans la durée, passant du temple anonyme de la tradition classique jusqu'aux châteaux à géométrie interchangeable de l'époque romantique, des salons standardisés à quatre portes du théâtre bourgeois jusqu'aux scènes quasiment vides de certains courants avant-gardistes contemporains. En revisitant les décors canoniques, la tradition française révoquait la spécificité oculaire de ces derniers de façon récurrente ; les éléments donnés à voir manquaient de fournir des repères architecturaux en termes de scénographie, ainsi transmutant l'excitation des sens visuels en panoramas lors du XIX^{ème} siècle et, par la suite, en cinéma. El Nouty confirme ces propos, en nous rappelant la continuité d'une proximité entre théâtre et texte que nous avons citée précédemment : « Depuis la Renaissance, le théâtre n'a jamais tout à fait réussi à se libérer de son annexion par la littérature. Encore aujourd'hui, pour le distinguer du cinéma, on oppose volontiers la prépondérance de la parole sur la scène à la royauté de l'image sur l'écran »¹⁵. La lignée de l'évolution scénique évoquée ici démontre comment la tradition « intellectualisée » française a incrémentalement réfuté le sens initial du *theatron* – espace pour regarder – condamnant l'institution théâtrale à « l'indigence spectaculaire »¹⁶. L'usage des décors substituables a réussi à purger certains sens physiologiques du

¹⁴ C. Arnaud, *Les Théories dramatiques au XVII^e siècle*, cit., p. 163.

¹⁵ H. El Nouty, *Théâtre et pré-cinéma : Essai sur la problématique du spectacle au XIX^e siècle*, Nizet, Paris 1978, p. 9.

¹⁶ Ivi, p. 17.

théâtre en instaurant des aspects prévisibles, oubliables, au privilège de ce qui est communiqué autrement, le « je ne sais quoi » invisible apparemment inné au savoir-faire/être français.

Pour revenir sur le point de la professionnalisation des arts du spectacle, l'histoire de l'institution théâtrale témoigne du développement des activités et des métiers parathéâtraux qui modifient et amplifient l'importance des coulisses dans l'imaginaire populaire. J'aborderai ici les rôles du metteur en scène, de la presse, et des financiers et m'appuierai sur l'exemple du Palais Garnier.

Une analyse de ce dernier démontre que la presse avait droit aux places réservées spécialement pour elle lors des premières représentations, et que certains critiques théâtraux de l'époque, tels que Sarcey et d'autres, continuent à être des références incontournables pour les historiens littéraires et du théâtre de nos jours¹⁷. Par ailleurs, les témoignages et anecdotes des événements sociétaux des loges et des foyers – le parathéâtre – étaient très suivis à travers la presse bien avant la construction de ce monument¹⁸.

La presse s'occupait surtout des affaires du « beau » public, dont les acteurs principaux au Palais Garnier étaient composés des membres les plus fortunés de la société de l'époque, les grands financiers et capitalistes, avec comme point culminant l'accès au foyer de la danse. Cet espace parathéâtral réservé aux membres sélects constituait un lieu discret, voilé, une salle pour mener ses affaires financières loin des regards, mais aussi ses occupations romantiques. Ainsi la pièce contribuait à un imaginaire collectif construit autour d'affaires financières douteuses et de « spéculations » évasives de l'époque, et accordait également aux élus l'opportunité de participer au financement des danseuses : « Le privilège le plus envié, le plus entériné aussi par une longue tradition, est la permission concédée aux abonnés de pénétrer au foyer de la danse, pendant les entr'actes [...] ce droit exclusivement conféré aux abonnés de sexe masculin, est revêtu d'un plus

¹⁷ F. Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne: 1875-1914*, Mardage, Liège 1991, p. 304.

¹⁸ J. S. Ravel, *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*, Cornell UP, Ithaca 1999, pp. 53, 202-204.

grand prestige encore à l'ouverture du Palais Garnier »¹⁹. Par ailleurs, pour prétendre à la direction de cette institution, seuls les candidats disposant d'une capacité importante de soutien financier étaient considérés, ainsi anticipant et institutionnalisant, en quelque sorte, le métier de Producteur²⁰. Car d'importantes sommes d'argent étaient maniées en coulisses, et le Palais Garnier reste parmi les exemples les plus opulents : « l'Opéra de Paris, première scène nationale, [restait] conjointement livré à une entreprise privée, gérée par un homme seul qu'assistent des commanditaires recrutés dans le monde de la finance ou de l'industrie et qui apportent à l'entreprise une contribution financière bien supérieure à celle de la subvention publique »²¹. Enfin, l'argot du XIX^{ème} siècle tiré du milieu de la bourse – « coulissier » – s'enrichissait alors de multiples sens de par l'affirmation du rôle des financiers en marge du spectacle et l'importance déterminante de ces derniers à une époque clef de l'agrandissement industriel et économique de la France. En combinaison avec la mobilité sociale romancée des danseuses et les secrets romanesques des sous-sols humides, les aspects mythiques du Palais, ceci a sans doute déclenché un essor de la fascination populaire avec les espaces que ces hommes fréquentaient, et les zones cachées où ils menaient leurs conquêtes et affaires : les coulisses.

En fin de siècle, l'évolution du rôle du metteur en scène éclaircissait particulièrement une préoccupation avec ce qui peut être montré et ce qui doit absolument rester dans l'ombre dans un contexte contemporain. Non seulement le metteur en scène orchestre ces décisions en arrière-scène, les unifiant dans une esthétique cohésive (voire coercitive) de « direction artistique », mais pour certains qui considéraient avoir développé un style prononcé, ces interprétations deviennent parties intégrantes des (ré)interprétations ainsi guidant ce que l'on est censé en tirer. La montée en renommée et puissance des metteurs en scène au XX^{ème} siècle et leur tendance à désormais écrire des manifestes sur leurs visions artistiques

¹⁹ F. Patureau, *Le Palais Garnier*, cit., p. 360.

²⁰ Ivi, p. 32.

²¹ Ivi, p. 436.

démontrent comment, non pas la réalisation de la scène, mais le débat sur ce qui doit demeurer en coulisses, devient une considération principale, au niveau du contenu moral dans les écrits de Rolland par exemple²². Or, parallèlement, l'on constate du scepticisme quant à la compréhension de l'audience sur ce qui est montré, ainsi amplifiant la transmission émotive ou expérientielle hors sens physiologiques. Tout d'abord, Adolphe Appia considère que le public voit la performance uniquement de la manière la plus fondamentale et basique²³. Ou encore, Jarry constate que, pour le public, n'importe quel décor daigné artistique conviendrait, car la foule ne cerne strictement rien par elle-même, et attend d'ingérer des indications afin d'interpréter la scène²⁴. Tandis qu'un effort visant à démocratiser le théâtre animait les pratiques théâtrales de cette époque, paradoxalement, on questionnait la capacité de l'audience à saisir les apports sensoriels en scène. Ainsi l'on comptait sur la composition du directeur artistique pour transmettre de manière télépathique les intentions latentes de l'œuvre à un public apparemment dépourvu d'intelligence observatrice.

Pour résumer cette analyse des différents acteurs/coulistiers, en valorisant les décisionnaires derrière les rideaux – du goût (journalisme), des productions (financiers), ou de scénographie (metteur en scène), la visibilité croissante des rouages de l'industrie – la *techne* des coulisses, ou le « métier » que réclamait Copeau²⁵ – servent *in fine* à souligner le travail derrière tout spectacle, une connaissance manifeste de l'existence et l'importance des acteurs pourtant absents physiquement de la scène.

De nos jours, certains courants avant-gardistes bien documentés se révoltent contre cette scission entre la scène et le public. Ils emploient une approche censée atteindre « minimal separation [...] [where] the alienating

²² R. Rolland, *Le Théâtre du peuple : Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Hachette, Paris 1913, p. 100.

²³ A. Appia, *Music and the Art of Theatre* (1897), tr. R. W. Corrigan et M. Douglas Dirks, ed. Barnard Hewitt, Miami UP, Coral Gables 1962, p. 33.

²⁴ A. Jarry, *Of the Futility of the 'Theatrical' in Theater* (*De l'inutilité du théâtre au théâtre*, 1896), in M. Huxley and N. Witts, *The Twentieth-Century Performance Reader*, Routledge, New York 1996, pp. 209-210.

²⁵ « [...] s'aggrave de jour en jour le divorce abstrait entre deux notions inséparables : la notion d'art et la notion de métier » (J. Copeau, *Critiques d'un autre temps*, Nouvelle-Revue Française, Paris 1923, p. 183).

risk dwindles into the [...] network [...] [and] the psychological dimension ha[s] vanished into [...] that apparent transparency of immediate visibility, when nothing is left unexposed, or so it seems [...] the indiscernible space between to be and not to be »²⁶. En effet, la société actuelle semble prêcher la notion de présence absolue, d'un instant présent, du « mindfulness » ou du « power of now », d'une transparence dite « exemplaire »²⁷. L'analyse des modifications apportées au spectacle physique par les mouvements avant-gardistes démontre, encore une fois, une préoccupation non seulement avec les modes scéniques et la transmission polysensorielle, mais aussi avec le rôle des coulisses et leur implication dans une rupture entre le spectateur et le théâtre. En découlent de nombreuses pratiques qui effacent les limitations de la scène ou – suivant Debord²⁸ – la médiation au détriment de l'expérience pure, comme par exemple, des théâtres dits « black box » où l'on ne perçoit plus les coulisses et où l'espace est déstructuré pour plus de mobilité et de contact ; des spectacles de rue ou des installations interactives ou tactiles ; des représentations où les acteurs sont parmi les spectateurs ; le « found theater » ; etc. Dans ce contexte avant-gardiste, l'utilisation croissante de la polysensorialité (odeur, toucher, etc.) provoque également un détournement du regard vers ce qui ne saurait être communiqué de cette manière explicite et physique, et ce dans un souci de retrouver une Présence complète, enrobante, ou transcendante, tout en questionnant si cela est possible, voire même souhaitable.

Parmi les nombreuses définitions de l'avant-garde, une en particulier identifie son émergence au moment de la perte de Présence, là où le théâtre ne cherche plus à couvrir, résoudre, ou à soigner la déchirure originelle de l'expérience humaine, mais au contraire, expose ou même ouvre davantage

²⁶ H. Blau, « Who's There? — Community of the Question », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28/2, 2006, pp. 11–12.

²⁷ Pour plus sur ce point dans le contexte actuel, voir E. Anspach, « Les Châteaux de Soulié : le diable et la transparence des mœurs au XIXe siècle », in A.-M. Cocula et M. Combet eds., *Le Château, le diable et le bon dieu*, Ausonius, Pessac 2016, pp. 254-255.

²⁸ « Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*. » (G. Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris 1992, p. 15).

ces plaies pour l'exploration²⁹. En réfléchissant sur le mode tragique par exemple, Jaspers explique que le théâtre émerge là où l'unité (l'imminence ou la Présence) prend fin, où l'on peut montrer et, surtout, ressentir cette scission³⁰. En revanche, dès la publication de sa philosophie de l'art (une œuvre relativement éloignée de l'avant-garde) Hegel dépeint la complexité de la psyché humaine comme but théâtral : « Dramatic action, however, is not confined to the simple and undisturbed execution of a definite purpose, but depends throughout on conditions of collision, human passion and characters, and leads therefore to actions and reactions, which in their turn call for some further resolution of conflict and disruption [...] living personalities pregnant with conflict »³¹. En d'autres termes, tout en étant exprimé par des manifestations physiques (mouvements, sanglots, etc.), le trouble interne ou psychique des « conflits » qui anime la scène est surtout caché et invisible, encapsulé à l'intérieur du corps. Cette approche dialectique axée sur l'expression de la douleur ou la violence interne sera nuancée par un certain nombre de théoriciens du spectacle contemplant les mouvements de l'avant-garde, parmi lesquels l'on peut citer évidemment Artaud. La dialectique de la scission, quant à elle, réside néanmoins à l'intérieur insondable de l'homme ou la « personnalité imprégnée » elle-même. Ainsi, une opposition invisible attire l'attention dans cette conception du théâtre dont les limites ou frontières sont ténues au niveau de la peau, à fleur de peau même, et dont les coulisses se situent par conséquent forcément au-delà de l'être vivant, lorsque la Présence convoitée s'évapore dans l'Absence totale d'un discours unifié au sein de l'Être.

²⁹ « What is avant-garde is when the performance does not try to heal over rifts or fractures but further opens these for exploration » (R. Schechner, « The Five Avant-Gardes or ... Or None? », in M. Huxley and N. Witts eds., *The Twentieth-Century Performance Reader*, cit., p. 320).

³⁰ « Tragedy arises wherever in the world there is disunity, and where its consequences become visible. To be able to say this requires no deduction, but simply an elucidation of what is before us. » (K. Jaspers, *Tragedy is not Enough*, tr. Reiche, Moore et Deutsch, Golancz, London 1953, p. 103).

³¹ G.W.F. Hegel, *Philosophy of Fine Art* (1835), tr. F.P.B. Osmaston, vol. IV, G. Bell and Sons, London 1920, p. 249.

Plusieurs théoriciens du théâtre ont décrit cette pirouette au sein de l'avant-garde, passant de textes focalisés sur la Présence à d'autres tournés vers l'Absence. Pour ne reprendre qu'un exemple, Elinor Fuchs écrit :

The exalted goal served by the actor was nothing less than the recuperation of full Reality [...] The Presence cultivated [...] was staked on the revelations of the self and a corresponding suspicion of the text [...] The desire was to come closer and closer to a center of human experience through a self-exploration of such intensity that it redefined the self [...] A decade or more later, the work of this next generation of theatre artists and theoreticians has increasingly been marked by an aesthetics of Absence rather than of Presence [...] the assumption that it is within the power of human nature to enter a Now, to become entirely present to itself, has been powerfully challenged in the past two decades [...] [concluding that] such a thing as a self-same Presence is merely a self-serving illusion.³²

Constatons que l'attention portée à comprendre l'Absence, c'est-à-dire un objet ou être invisible car toujours-déjà parti, est précisément la spécialité du médium. L'Absence se fait ressentir comme un vide qui échappe à l'inventaire des sens physiologiques, comme un manque, intérieurement ; elle est communiquée par le non-dit, par un sixième sens, ainsi inscrivant même les évolutions les plus récentes de la pratique théâtrale dans une tradition plus ancienne et ancrée de communication par l'impalpable, par l'invisible.

Dans cette étude nous avons exposé, dans un premier temps, l'ampleur de l'infiltration des coulisses dans l'imagination collective et la transposition et diversification de ses sens dans le contexte socio-culturel actuel. Ensuite, nous avons parcouru des éléments au sein de la tradition théâtrale française qui soulignent l'importance du parathéâtre, marge ou revers qui fait jaillir un sens incommunicable par la scène, un parasens, extra sens, sixième sens, et qui appuient une explication, au moins en partie, de l'ampleur qui a pris ce sens figuratif des « coulisses » dans la société contemporaine. Enfin, des discussions sur les théories récentes et des avant-gardes ont permis de saisir comment le parathéâtre continue à influencer sur les redéfinitions successives de l'« ontologie » du théâtre, notamment comme Présence ou Absence, c'est-à-dire entre pleine vie et au-delà, ainsi illustrant le rôle

³² E. Fuchs, « Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida » in *Performing Arts Journal*, Vol. 9, No. 2/3 (1985), pp. 164-166.

d'interface et d'interaction – de médium – qu'est le parathéâtre, sans lequel nous perdons une compréhension du théâtre et de tous ses sens.