

### **Lorsque le temps et l'espace théâtral se changent en réalité...**

Commençons par le scénario d'un film de Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo* (1985) : l'héroïne féminine principale, Cécilia (jouée par Mia Farrow) est une petite serveuse de restaurant dans une banlieue du New Jersey pendant la Grande Dépression de 1930. Cherchant à échapper à la vie monotone, à la pauvreté et à son mari qui ne l'aime pas, elle passe toutes ses soirées au cinéma en regardant les films. Tom Baxter (joué par Jeff Daniels) est un personnage fictif – un jeune archéologue plein d'allant dans un film sorti dans les salles à l'époque, *The Purple Rose of Cairo*. Un jour, il décide de sortir de l'écran et d'entrer dans le monde réel pour rencontrer Cécilia qui vient de perdre son travail et cherche un refuge dans ce film. Le film cesse d'être un film, devenant un théâtre bi-dimensionnel où les autres personnages du film commencent à protester, à communiquer avec les spectateurs du monde réel. Les spectateurs, d'autre part, s'énervent et même agressent les personnages du film car le film, d'après eux, est en train d'avorter – le film ne peut plus continuer car l'histoire ne peut plus avancer sans la présence du héros, Tom Baxter. Le spectacle est donc un échec.

Plein d'esprit, ce film nous fait voir que le film, s'arrête de fonctionner comme un « film » mais plutôt un monde de théâtre dans lequel les acteurs se mettent en contact direct avec les spectateurs, et les spectateurs s'étonnent que le spectacle est un échec. « J'ai payé, donc je veux le voir », proteste l'un d'eux. L'échec dans ce cas-là vient-il car le public est forcé de sortir de sa passivité et s'oblige à jouer un rôle, à figurer du temps théâtral et de l'espace physique théâtral ? L'échec arrive-il parce que le public n'est plus le public, mais aussi un personnage ? Et par la suite, pour corser la démonstration, l'acteur qui jouait le héros, celui du film projeté dans le cinéma, entre en scène, et joue son propre rôle. Le double.

Telles sont des questions centrales de cette communication qui interroge la réception et la participation des spectateurs à l'intérieur d'un texte dramatique dans les champs temporel et spatial théâtraux. Cette problématique s'appuie sur la notion d'« échec » en analysant les risques qui émergent des corps-voix qui transgressent les limites de la scène à la réalité en tant que risques qui contestent les corps-voix pour passer de la réalité à la scène. Ainsi, le corps est l'instrument essentiel qui manipule les champs temporel et spatial théâtraux. Ainsi, on associe le corps comme notion du temps et de l'espace spatial, qui ouvre une autre approche du corps sur scène et au delà d'une scène – c'est le corps qui fait le temps et l'espace théâtral, non pas l'être. Afin de réinscrire les corps et les espaces temporel et spatial là où ils sont, il faut donc dépasser l'impasse de l'être. Comme illustrations spécifiques, la problématique expose les méthodes d'action théâtrale de Jerzy Grotowski et d'Augusto Boal, aussi bien que les scènes mises-en-scènes par les avant-gardistes américains (Robert Wilson, John Cage et Richard Schechner) car tous adressent un « échec » au théâtre en redéfinissant la possibilité et le phénomène d'une mise-en-scène : la participation active des spectateurs intervient précisément au point de jonction où le jeu se brise et se transforme à un événement social.