

CEFEDM Bretagne - Pays de la Loire

**Réalisation artistique personnelle**

Spectacle de rue

**Aide aux  
Nombreuses  
Personnalités  
Egarées**

**Julie LISIACK**

**Formation initiale**

**Promotion 2008/2010**

**Discipline : Accordéon**

# Sommaire

<b>I/ Présentation du projet.....</b>	<b>3</b>
<b>1. La construction du spectacle.....</b>	<b>3</b>
a) Les personnages .....	3
b) L'histoire et son message .....	5
<b>2. La réalisation .....</b>	<b>8</b>
a) Le travail transversal .....	8
b) Les représentations publiques .....	9
<b>II/ S'adapter à un contexte .....</b>	<b>10</b>
<b>1. La communication.....</b>	<b>10</b>
a) Faire comprendre une histoire.....	10
b) Les ressorts du rire .....	11
<b>2. Le public de la rue.....</b>	<b>12</b>
a) Une hétérogénéité des « des passants ».....	12
b) L'absence du quatrième mur .....	12
<b>III/ Le rapport au public .....</b>	<b>14</b>
<b>1. Un rapport d'interaction.....</b>	<b>14</b>
a) La désacralisation de l'œuvre.....	14
b) Le « spect-acteur » .....	14
<b>2. Vers une œuvre ouverte.....</b>	<b>15</b>
a) Une prise de risque.....	15
b) La part d'imprévisible .....	15
<b>Annexes.....</b>	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>
<b>Photos de la représentation au square du lait de mai ....</b>	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>

« *Aide aux Nombreuses Personnalités Egarées* » est un spectacle de rue mélangeant musique, théâtre muet, mime et danse. Ce projet est le fruit de l'association de trois danseuses (Pauline AUBEDAUD, Lise LE BELU et Maïté ESPINASSE) et deux musiciens (Raphaël PINEAU et moi-même). Nous l'avons joué deux fois, le même jour, dans deux lieux différents, devant des publics aux profils différents. L'idée de départ était de créer une pièce de théâtre burlesque, mise en musique et en danse, destinée à être jouée dans la rue à un public non averti de l'évènement. Le choix de la rue n'est évidemment pas anodin ; car ce contexte particulier fut la base de notre réflexion et de l'orientation artistique qu'à pris ce projet. En nous appuyant sur le fil conducteur que constitue ce choix initial, nous retracerons au cours de ce dossier les principales problématiques auxquelles nous avons été confrontés lors de cette aventure. L'une d'elle concerne la communication avec le public, et l'autre est orienté sur la place que nous avons donnée aux spectateurs.

Avant d'aborder ces questions, nous retracerons les étapes de construction du spectacle. Nous revivrons ensuite celle des représentations publiques, ce qui nous conduira à développer les problématiques mentionnées plus haut.

## **I/ Présentation du projet**

### **1. La construction du spectacle**

#### a) Les personnages

La première étape dans l'élaboration du spectacle fut d'écrire le scénario de la pièce. C'est ainsi que sont nés cinq personnages :

- Un clown dépressif renvoyé de son cirque parce qu'il ne fait plus rire (Raphaël). C'est un personnage au caractère déterminé, qui incarne cependant une grande naïveté.
- Une accordéoniste ambulante à la recherche du métro nantais (Julie). Quant à elle, c'est surtout la jalousie et l'espièglerie qui la caractérise.

- Une danseuse de cabaret has-been (Lise). On imagine qu'elle a été renvoyée de son cabaret ; son pouvoir de séduction s'étant fané. Elle est orgueilleuse et susceptible.
- Une femme-automate hypocondriaque (Pauline). Ses douleurs imaginaires l'empêchent de rester immobile. Elle est râleuse, ronchon et plutôt stricte.
- Une voyante bienveillante mais manipulatrice (Maité). Elle influence les autres personnages et sème la panique puis décide de remettre les choses dans l'ordre. Elle a un rôle unificateur entre tous les autres personnages puisque c'est sa présence qui va provoquer les différentes rencontres entre ceux-ci.

Une musique est associée à chaque personnage et est jouée lorsque celui-ci est au centre de l'action théâtrale ou que nous voulons attirer l'attention du public sur lui. On retrouve ce procédé notamment dans le cinéma muet ou dans des spectacles pour enfants. Dans *Pierre et le Loup* de Sergueï Prokofiev par exemple tous les personnages ont un thème particulier qui apparaît à chacune de leurs entrées dans l'histoire. Les musiques que nous avons choisit pour représenter nos personnages sont :

- *Vive la piste* de Bernard Hilda pour le clown
- *Can-can* de Jacques Offenbach pour la danseuse
- *Soir de Paris* de Louis Ferrari pour l'accordéoniste
- *Cradle song* de Johannes Brahms pour l'automate
- Le silence pour la voyante
- *Je cherche après Titine* musique des *Temps modernes* de Charles Chaplin, qui est notre musique « neutre » ; celle qui ne correspond à aucun personnage en particulier, et que nous jouons lors d'une déambulation qui nous permet de nous déplacer d'un lieu public à une autre.

Ces morceaux peuvent être joués de manières différentes suivant le caractère de la scène qui se déroule. Ainsi la narration de l'histoire n'est pas présente seulement dans le déroulement

visuel de la pièce, mais aussi dans l'enchaînement des musiques. L'accompagnement musical « raconte l'histoire ».

D'autres personnages dont nous n'avons pas encore parlé sont également présent dans la pièce :

- Le guichetier du bureau de l'Aide aux Nombreuses Personnalités Egarées
- Des ouvriers de chantier
- Les danseurs de la guinguette
- Les visiteurs du musée des automates

Il s'agit de rôles distribués au cours du spectacle à des volontaires du public.

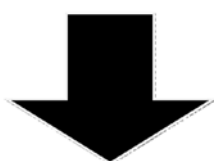
#### b) L'histoire et son message

Au début de la pièce, les personnages que nous incarnons, à l'exception de la voyante, sont en « errance d'eux-mêmes », ils ne savent plus très bien qui ils sont. Un clown dont plus personne ne rit peut-il encore être un clown ? Que peut devenir une accordéoniste de métro sans métro ? Bref, ces quatre personnages se trouvent dans une situation qui les débussole et remet en cause leur identité. C'est ainsi, espérant trouver une solution pour reprendre leur activité et regagner leur identité, qu'ils se retrouvent au bureau de l'Aide aux Nombreuses Personnalités Egarées, dont le sigle « ANPE » n'est pas sans rappeler celui de l'Agence Nationale Pour l'Emploi. Le guichetier (personne du public) leur propose alors quatre offres d'emploi, qui par le plus grand des hasards correspondraient bien à nos quatre personnages :





**Matériel fourni**



(Un accordéon est fourni avec cette offre)

Un cinquième personnage, la voyante, qui est d'une grande lucidité sur la situation, bouleverse leurs vies, afin qu'ils se confrontent à eux-mêmes. Une succession d'évènements et de rencontres des personnages entre eux et avec le public, leur permettent de réaliser qui ils sont vraiment. En premier lieu elle fait en sorte qu'ils ne choisissent pas l'offre d'emploi correspondant le mieux à leur rôle. En essayant d'être quelqu'un d'autre, chaque personnage va plus que jamais se confronter à lui-même et réaliser qui il est en réalité. La voyante va concocter tout à long de la pièce des situations pour qu'ils puissent s'épanouir dans leurs rôles d'origines. Par exemple elle provoque le rire des spectateurs pendant que le clown essaie d'être accordéoniste, afin qu'il reprenne confiance en lui, pensant qu'il sait à nouveau faire rire les gens. Il redevient clown dans le regard des gens et retrouve son identité. Pour la danseuse, la voyante a l'idée de la relooker. Elle soigne l'automate de ses maladies imaginaires grâce à un antidote placebo, et pour l'accordéoniste, elle fait construire une bouche de métro en carton par les ouvriers de chantier. Les choses rentrent petit-à-petit dans l'ordre.

La structure narrative de la pièce peut se découper en cinq scènes.

➤ **La déambulation : Appel du public et présentation de la situation initiale**

Avant de nous installer à un endroit pour démarrer la pièce, nous déambulons dans les rues en jouant notre musique de « générique » *Je cherche après Titine*. Cette déambulation est un moment important, car c'est là que le public découvre nos personnages, grâce à nos costumes, nos maquillages, notre attitude mais aussi les pancartes que nous portons dans le dos :

ACCORDEONISTE  
AMBULANTE  
À LA RECHERCHE  
DU MÉTRO NANTAIS

FEMME  
AUTOMATE  
HYPOCONDRIQUE

CLOWN  
DÉPRESSIF  
QUI NE FAIT PLUS RIRE

Danseuse  
de Cabaret  
Has been

Une fois arrivés au lieu de destination nous posons le matériel et le décor tout en continuant à jouer. Des personnes du public sont invités à jouer certains des rôles qui leurs sont réservés, et la pièce commence.

➤ **Tableau 1 : Eléments déclencheurs des échanges de rôles**

La voyante influence les autres personnages lorsqu'ils s'apprêtent à choisir le métier qui leur correspond, et sème la panique dans la répartition des offres d'emploi. Personne n'a le métier qui lui correspond.

➤ **Tableau 2 : Expérimentations des nouveaux rôles**

Chaque personnage s'essaie à son nouveau métier avec plus ou moins de difficulté. C'est un moment où les personnages sont amenés à se rencontrer. Certaines scènes de disputes, d'échanges de costumes, de jalousies ou d'entraide ont lieu.

➤ **Tableau 3 : Eléments déclencheurs de retour aux rôles d'origines**

La voyante manipulatrice va tout faire pour amener les personnages à réaliser qui ils sont et leurs permettre d'exister en temps qu'eux-mêmes dans le regard des spectateurs.

➤ **Tableau 4 : Chacun a retrouvé son identité**

Le tableau final est une valse sur laquelle le public est invité à danser, avant que l'accordéoniste appelle ses nouveaux amis à descendre avec elle dans la bouche de métro.

## **2. La réalisation**

### a) Le travail transversal

Notre souhait de concevoir un spectacle transversal nous a conduits à un travail d'échange très intéressant. Nous possédions chacun des compétences différentes en matière de musique, théâtre, mime et danse ; c'est donc la mise en commun et le partage de toutes ces compétences qui nous ont permis de progresser. Les danseuses ont ainsi pu accompagner certaines musiques par des percussions, et Raphaël et moi avons beaucoup appris sur la mise en espace et l'attitude scénique.

Par ailleurs, nous avons souhaité avec Raphaël pousser l'échange des métiers entre le clown et l'accordéoniste jusqu'à l'échange de nos instruments. La situation tombait en effet très bien,

puisque j'avais acquis un trombone depuis peu et avait commencé à prendre des cours. Quant à Raphaël, il avait depuis longtemps le désir de débiter l'accordéon ; c'était donc le moment idéal pour s'y mettre. Cette situation fut l'occasion d'établir de nombreux liens entre nos deux instruments, afin d'aborder par exemple certaines difficultés techniques par transposition des sensations connues sur notre instrument principal vers le nouvel instrument. Nous avons eu un échange pédagogique très intéressant.

Durant le travail de mise en danse, en espace, en musique et en gestes du projet, le scénario à évidemment nécessité quelques ajustements. Certaines scènes se sont avérées non réalisables et d'autres sont nées dans le tâtonnement.

Un autre aspect important du travail est la construction du personnage. Le fait que le spectacle se déroule dans un contexte où de nombreux imprévus peuvent se produire (réactions des passants, participation du public, etc.) Nous ne pouvions pas seulement apprendre un rôle et le réciter. Il fallait que notre personnage existe réellement et que son attitude soit cohérente à son identité et son caractère, dans toutes les situations, qu'elles soient prévues ou non. J'ai moi-même pris des cours de théâtre, ce qui m'a beaucoup aidé pour la construction émotive et gestuelle de mon personnage. Afin de faire vivre le clown, la danseuse, l'accordéoniste, l'automate et la voyante, nous nous sommes livrés à des répétitions dans la rue, où nous devons quoiqu'il arrive réagir dans la peau de notre personnage. Déjà ces premiers pas dans la rue nous donnaient un aperçu de ce que nous allions vivre à plus forte échelle lors des représentations publiques...

#### b) Les représentations publiques

Comme nous l'avons dit en introduction, « *Aide aux Nombreuses Personnalités Egarées* » a été joué dans son intégralité deux fois, dans deux endroits de la ville de Nantes ; au pied du château des ducs de Bretagne la première fois et dans le square du Lait de Mai pour la deuxième. Ces deux représentations, qui ont eu lieu l'après-midi du 24 avril 2010, se sont déroulées de manières très différentes :

- Au pied du château, les gens présents étaient principalement des groupes d'adolescent et des personnes âgées, venus pour profiter du beau temps. Certains marchaient, d'autres étaient assis par terre ou sur des bancs. Lorsque nous nous sommes installés pour commencer le spectacle, très peu de gens se sont approchés. Le public était assez

loin de nous et ne s'est pas livré très facilement au jeu de la participation. Cette représentation fut la plus difficile, car c'est celle qui correspondait le moins au scénario que nous avons imaginé.

- Dans le square, nous avons eu affaire à un public familial avec des enfants. Nous avons eu une qualité d'écoute assez remarquable dans ce lieu, et les gens ont facilement accepté de prendre part à l'action.

Nous développerons les particularités de ces deux situations au cours du dossier, en les rapprochant des deux axes que nous avons choisis d'aborder ; la communication et le rapport au public.

## **II/ S'adapter à un contexte**

### **1. La communication**

- a) Faire comprendre une histoire

Le problème de la communication de la narration fut une grande préoccupation dans le travail de la pièce. Nous avons envisagé dans un premier temps d'écrire des répliques à nos personnages, mais très vite nous avons préféré l'option du théâtre muet. Ce choix à bien sûr induit la nécessité de convoquer d'autres modes de communication que la parole pour faire passer nos messages et cela nous a paru plus pertinent. Lorsque l'on a l'usage de la parole, le piège peut-être de trop s'appuyer sur celle, voir de se cacher derrière elle pour dire ce que l'on a à dire en oubliant les aspects plus visuels. De plus dans un environnement en plein air, la voix porte beaucoup moins qu'un intérieur et est donc moins intelligible.

Pour pallier à l'absence de la parole, nous avons eu recours au mime, ainsi qu'à un jeu de pancartes (vues dans le chapitre précédent).

L'attention du public est beaucoup plus difficile à obtenir dans la rue. Ainsi pour se faire comprendre, il faut faire en sorte que le public puisse s'accrocher à des éléments qui vont immédiatement faire mouche dans son imaginaire. Les éléments de costumes et de maquillages, qui ont en effet été choisis selon les représentations communes que l'on a des différents personnages, participent à la communication de la narration.

#### b) Les ressorts du rire

« *Aide aux Nombreuses Personnalités Egarées* » étant un spectacle burlesque, nous nous sommes penchés sur les ressorts du comique, et le sujet du rire est revenu de manière très présente lors de l'écriture du scénario. Notre démarche concernant les arrangements des musiques s'inscrit tout-à-fait dans cette recherche du comique. Nous avons fait de ces morceaux connus, des reprises volontairement en décalage avec leurs styles d'origine :

- *Cradle song* version musique brésilienne
- *Can-can* version klezmer
- *Vive la piste* en décallant les temps forts afin de donner une impression bancale
- *Je cherche après Titine* dans une mesure à 5/8

Le burlesque, qui fait rire grâce à un comique de l'absurde et de l'irrationnel est typique de l'ère muette. Dans des films de Charles CHAPLIN, Stan LAUREL et Oliver HARDY ou d'autres grands noms de cette esthétique, nous pouvons voir que l'effet comique est produit par des événements extraordinaires qui ne cessent de faire irruption sans raison, dans le quotidien. La cohérence n'a jamais le temps de s'installer. C'est ce que nous avons voulu créer par l'enchaînement des coïncidences que vivent nos personnages. Cet aspect du ressort comique concerne le déroulement global de la pièce ; une scène sortie du contexte de la pièce perd son effet comique. Il existe donc un autre levier du rire ; celui des événements ponctuels relevant plus du numéro comique que d'une construction narrative burlesque. Nous avons eu beaucoup plus de difficultés à exploiter ce deuxième levier, car nous ne sommes jamais sur qu'un gag puisse fonctionner « à tous les coups » et bien vite la « peur du bide » s'installe. Nous avons d'ailleurs remarqué lors des représentations, que l'effet comique qui avait

provoqué des rires dans un lieu avec certaines personnes, ne fonctionnait pas forcément dans un autre contexte.

Comment faire rire le public ? Qu'est ce qui déclenche le rire ? Ceci me fait rire mais cela fait-il rire les autres ? Ces questions furent récurrentes lors de notre travail et nous nous sommes finalement rendus compte, en représentation publique, que les rires se déclenchent plus souvent à notre insu, que là où on l'attend. N'est-ce pas au fond la condition du clown ou de l'artiste du burlesque que d'accepter cette réalité là ?

## 2. Le public de la rue

### a) Une hétérogénéité des « des passants »

L'une des principales difficultés du spectacle de rue est d'attirer un public et de faire en sorte qu'il ait envie de rester. Avant d'être spectateurs, les personnes du public sont des passants. Ils ne sont pas prévenus de l'évènement et se trouvent dans ce lieu pour d'autres raisons ; de ce fait ils n'ont pas souhaité nous voir, c'est nous qui venons à eux. Il peut ainsi arriver que nous dérangions certaines personnes, soit parce qu'elles n'aiment pas ce que nous leur proposons, soit parce que le bruit causé par la musique les empêchent de terminer tranquillement leur discussion, ou pour bien d'autres raisons. Il peut arriver également que des gens souhaitent rester mais ne peuvent pas s'attarder. Certains en revanche s'arrêtent et se laissent captiver par notre univers. A ce moment là le spectateur doit toujours avoir quelque chose à regarder ou à écouter, l'action ne doit pas s'interrompre si nous ne voulons pas que son attention baisse, qu'il se lasse et parte.

### b) L'absence du quatrième mur

Une des particularités du théâtre est la notion du « quatrième mur » inventée par André Antoine<sup>1</sup>. Il s'agit d'un mur imaginaire qui se situe entre la scène et la salle, séparant l'acteur du spectateur. Denis Diderot, dans le *Discours sur la poésie dramatique* (1758), avait déjà formulé l'idée qu'un mur virtuel devait séparer les acteurs des spectateurs : « Imaginez sur le

---

<sup>1</sup> Notion inventée par André ANTOINE (1858-1943) acteur, metteur en scène, directeur de théâtre et réalisateur français.

bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. » Stendhal disait également : « *L'action se passe dans une salle dont un des murs a été enlevé par la baguette magique de Melpomène, et remplacé par le parterre. Les personnages ne savent pas qu'il y a un public.* »

Dans ce contexte, le public voit une action qui est censée se dérouler indépendamment de lui. Il se trouve en position de voyeur : rien ne lui échappe mais il ne peut pas intervenir. Il arrive qu'un personnage brise cette illusion en faisant un commentaire directement au public, ou en aparté. L'effet produit reste cependant anecdotique et ce court instant de complicité entre l'acteur et le public se dissout rapidement, laissant à nouveau place à notre mur imaginaire.

Ce qui différencie principalement le « théâtre de salle » du « théâtre de rue », est que dans ce dernier le quatrième mur n'existe pas. Bien sûr certains metteurs en scène de salles tentent aujourd'hui de le faire tomber, mais le lieu et le contexte font qu'il est naturellement présent, et bien des efforts sont nécessaires pour changer cette tendance. Dans la rue le phénomène est inversé ; le quatrième mur n'est naturellement pas présent, mais certains choix artistiques peuvent le faire exister.

L'absence de cet écran imaginaire dans la rue est dû à l'hétérogénéité du public que nous avons évoqué plus haut, mais aussi au fait que le public n'est pas dans une posture confortable qui l'entraînerait facilement dans la passivité ; il est debout, exposé aux caprices du temps (vent, froid, soleil, chaleur...). Il ne faut pas oublier non plus qu'avant de nous appartenir en tant que scène, la rue appartient aux passants qui y évoluent librement et peuvent continuer d'y évoluer librement même lorsqu'un spectacle s'y déroule. Ils peuvent partir au bout de deux minutes, revenir ensuite s'ils le veulent, continuer à discuter ou se déplacer autour de l'espace scénique, ce qui est beaucoup moins faisable dans une salle de théâtre.

Partant de ce constat, deux options s'offraient à nous pour concevoir le spectacle. Nous pouvions essayer de mettre en place un contexte favorable à la passivité du public, ou au contraire jouer de cette non passivité en le rendant encore plus actif. C'est évidemment dans l'optique de la deuxième solution que nous avons choisit de jouer dans la rue.

### **III/ Le rapport au public**

#### **1. Un rapport d'interaction**

##### a) La désacralisation de l'œuvre

Lorsque le spectacle se déroule, l'idée est de donner l'impression au spectateur que l'action fait partie de la vie réelle ; un clown dépressif, une danseuse de cabaret has-been, une accordéoniste à la recherche du métro nantais, une voyante et une femme-automate hypocondriaque se trouvent sur cette place publique au même titre que tel ou tel passant, et ce qui se passe entre eux relève de la vie quotidienne. Le passant et le personnage sont alors placés sur un même plan. Ainsi le passant qui observe le personnage peut à son tour être observé par celui-ci. Même si notre démarche tendait à cela, cette représentation reste une utopie. Le passant a conscience d'une distance qui le sépare de ce personnage fictif, en revanche nous avons pu observer une certaine désacralisation de l'œuvre, ce qui permettait au public d'oser venir interagir dans le spectacle lorsque nous lui en donnions l'occasion.

##### b) Le « spect-acteur »

Dans le souci de profiter de la non-passivité du spectateur, nous avons imaginé plusieurs moyens de le rendre actif dans le déroulement de la pièce :

- Garder une des personnes du public du début à la fin du spectacle (dès qu'un personnage termine une scène avec lui, un autre arrive et l'embarque pour une autre aventure).
- Intégrer des gens en les faisant devenir des personnages indispensables au spectacle (le rôle du guichetier ou des ouvriers par exemple).
- Aller chercher les gens pour danser avec eux.
- Rendre les spectateurs complices de l'un des personnages (ce que fait la voyante par exemple en leur dévoilant la supercherie du faux antidote).
- Inviter les gens en consultation de voyance en leur distribuant des flyers publicitaires.

Transformer le spectateur passif du théâtre, en « spect-acteur » capable d'agir sur l'action dramatique, est un des concepts développés par Augusto BOAL, notamment dans son ouvrage *Théâtre de l'opprimé*. Bien sûr il existe plusieurs degrés de responsabilité donné au spect-acteur, et nous ne sommes pas allés aussi loin que BOAL. Nous avons la maîtrise du déroulement de l'histoire, cependant il pourrait être intéressant de retravailler la pièce en imaginant que le public ait à faire de véritables choix qui pourrait faire changer la fin du scénario.

## 2. Vers une œuvre ouverte

### a) Une prise de risque

La part de responsabilité laissée au public a été la source de notre principale angoisse, car même si les spect-acteurs n'ont pas la possibilité de changer radicalement l'histoire racontée, ils sont indispensables au déroulement la pièce.

Lors de notre représentation au pied du château certains des spect-acteurs sont partis en plein milieu du spectacle, il a donc fallu aller chercher des remplaçants, ce qui a occasionné des inversions dans l'enchaînement des scènes. Dans ce type de situation une part importante est laissée à l'improvisation, et notre capacité d'adaptation est largement mise à contribution.

Cela nous amène à dire que le public, malgré son impuissance sur la forme globale de la pièce, a quand-même le pouvoir de faire changer certains événements, en cela, *Aide aux Nombreuses Personnalités Egarées* tend à être une œuvre ouverte.

### b) La part d'imprévisible

Lors des répétitions, il n'y avait pas de public et donc pas de spect-acteur. Avant de jouer la pièce dans la rue, nous avons une idée du produit fini, mais nous n'avons jamais vécu la pièce réellement, étant donné que les personnages issus du public n'avaient encore jamais existé au-delà de notre imagination. Lors de la première représentation, nous avons été frappés par la différence entre ce que nous avons imaginé et la réalisation sur le terrain. A la deuxième représentation les réactions du public étaient beaucoup plus en adéquation avec nos

prévisions, mais nous avons quand-même dû improviser certains changements ; une scène a notamment dû être supprimée.

J'aimerais conclure ce dossier en soulignant l'enrichissement personnel que m'a apporté cette expérience. Le travail et la réflexion engagé dans ce projet m'a ouvert des perspectives nouvelles, concernant notamment le rapport au public et la l'intérêt de la transversalité. Dans la perspective de continuer à faire exister ce spectacle, nous souhaitons le retravailler à partir de l'analyse de ces deux présentations publiques, et le revivre de nombreuses fois dans la rue. C'est en effet dans ce contexte qu'il a besoin d'évoluer et que nous développerons notre capacité à l'adapter aux diverses réactions du public.



## Annexes

### Photos de la représentation au square du lait de mai

Photos n°1. Situation initiale :



Photo n°2. Chacun s'essaie à son nouveau métier :



Photo n°3. Entraide entre la danseuse essayant son nouveau rôle d'automate et l'automate essayant son nouveau rôle de danseuse, pendant que les ouvriers de chantier construisent une bouche de métro pour l'accordéoniste :



Photo n°4. Le clown a découvert qu'il pouvait encore faire rire et retrouve son identité :



Photo n°5. Tableau final où tout le public est invité à danser :



Photo n°6. Salut final avec les spect'acteurs :

