

Caroline RAFFIN  
Université de Bretagne Occidentale  
Faculté des Lettres Victor Segalen, Brest  
Maîtrise de Lettres Modernes :  
Septembre 2004

## Réception d'une écriture de la rue :

**Les spectateurs des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*,  
spectacle déambulatoire de la compagnie Oposito**



Sous la direction de Jean-Manuel WARNET

« L'artiste de rue invente un genre, un langage, fait voyager ses images, ses signes à travers des espaces a priori hostiles, les rues, les places et les cités. Il joue avec la lumière du jour, la place du soleil, l'heure de la nuit. Il cache la mer, sort par la fenêtre, s'accroche aux grues, détourne les trains ou fait danser les bateaux. Il est le contraire du sédentaire : il est mouvement et refuse de tourner en rond. Ses racines sont cosmopolites. Il se nourrit d'expériences. Il n'est pas opposé, il est à l'autre bout, ailleurs, surtout pas là où on l'attend ! »

La compagnie Oposito

## Avant-Propos

J'ai réalisé en commençant à réfléchir au choix de mon sujet que mes plus anciennes émotions artistiques remontaient à ma première expérience de spectatrice d'un spectacle d'Arts de rue. En 1988, la compagnie Kumulus plantait son décor, une cage de zoo, au cœur de Paris. Le Forum des Halles accueillait en effet toute une après-midi le spectacle « Les Squames ». Une dizaine de comédiens mi-hommes, mi-singes, étaient amenés menottés par la police et ensuite enfermés dans une grande cage à la vue du public. Cette situation décalée jouait sur la démarcation entre fiction et réalité, puisque les policiers étaient également des comédiens. Elle fut au travers de mes yeux d'enfant une expérience quelque peu traumatisante. Néanmoins, des années plus tard, je compris avec quelle force cette mise en scène offrait une cinglante illustration du non droit à la différence, du racisme et de l'enfermement de notre société. Cette année 1988 a été décisive pour un tout autre événement puisqu'elle marque la rencontre entre les citoyens bénévoles de « La tête et les mains »<sup>1</sup> et la compagnie Oposito. Ensemble, ils créèrent durant sept années, de 1989 à 1995, un festival hors du commun, les « Grains de Folie », duquel je fus, par mes origines bretonnes, une spectatrice fidèle. Cet événement qui convoquait le public à quatre heures du matin se déroulait sur vingt-quatre heures non-stop en investissant le Relecq-Kerhuon pour les deux premières éditions puis Plougastel. Si Michèle Bosseur et Claude Morizur, aujourd'hui co-directeurs du Fourneau, Scène conventionnée Arts de la rue [en Bretagne], apportaient le potentiel humain et leur profonde connaissance du territoire, Jean-Raymond Jacob et Enrique Jimenez, de la compagnie Oposito, usaient de leur savoir-faire artistique pour écrire les « Grains de folie », tout en utilisant leur réseau de collaboration dans le milieu professionnel des Arts de la rue. Ces images gravées à jamais dans ma mémoire entamèrent la construction de mon esprit critique jusqu'alors plutôt formé au théâtre en salle. Bien des années plus tard, poursuivant une maîtrise de Lettres Modernes, j'ai effectué un stage d'Animation Culturelle au Fourneau, curieuse de découvrir les acteurs et le fonctionnement d'une structure qui avait largement contribué à alimenter l'imagerie de mes souvenirs d'enfance. Mon mémoire allait

---

<sup>1</sup> Cette aventure associative de plus de deux cent cinquante bénévoles voit le jour en 1982 sous l'impulsion de Michèle Bosseur et Claude Morizur dans la commune du Relecq-Kerhuon. Alors instituteurs et membres actifs du Patronage Laïque de la commune, tous deux souhaitaient « lutter contre l'immobilisme de [leur] cité » en proposant une manifestation autour d'une exposition-vente d'artisanat d'art. Dès 1984, ils invitent des artistes de rue à investir la ville.

donc naturellement développer un sujet sur les Arts de la rue. Les liens étroits qui unissaient Oposito au Fourneau m'ont alors amené à m'intéresser de plus près aux créations de cette compagnie. La lecture du *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud m'a permis de réaliser que son ardente critique du théâtre contemporain occidental trouvait, à première vue, de larges résonances dans les spectacles de cette compagnie. Comme les artistes de rue, Artaud fait d'un retour à la confusion d'un spectacle avec la vie une condition d'intelligence du monde sensible, « Nous voulons ressusciter une idée de spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu. [...] Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacés par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. »<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1964, p.134

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>7</b>
<b>PARTIE 1 : INTENTIONS ET ECRITURE SCENOGRAPHIQUE.....</b>	<b>12</b>
<b>1.1. HISTOIRE DES TROTTOIRS DE JO'BURG... MIRAGE.....</b>	<b>13</b>
1.1.1. La compagnie Oposito .....	13
1.1.2. L'Afrique, terreau d'un spectacle .....	16
1.1.2.1. L'Ethiopie .....	17
1.1.2.2. L'Afrique du Sud.....	18
1.1.3. La programmation du titre .....	20
<b>1.2. DESCRIPTION DU SPECTACLE .....</b>	<b>22</b>
<b>1.3. ANALYSE .....</b>	<b>36</b>
1.3.1. Spécificités des espaces .....	36
1.3.2. Les spécificités du pacte de représentation.....	41
1.3.3. Les enjeux d'une écriture de la rue.....	43
1.3.4. Placements et déplacements du public.....	47
1.3.5. Un spectacle à l'échelle de la ville.....	50
1.3.5.1. L'univers musical .....	53
1.3.5.2. L'éclairage .....	55
1.3.5.3. Une démarche picturale et plastique.....	58
<b>CONCLUSION PARTIELLE : .....</b>	<b>61</b>
<b>PARTIE 2 : POUR UNE ETUDE DES SPECTATEURS .....</b>	<b>63</b>
<b>2.1. LE PUBLIC ET LES SPECTATEURS .....</b>	<b>64</b>
2.1.1. Le public, masse mystérieuse .....	64
2.1.2. Le spectateur .....	66
2.1.3. « La perception créatrice » du spectateur .....	67
<b>2.2. PRESENTATION DE LA RECHERCHE .....</b>	<b>69</b>
2.2.1. Description du questionnaire .....	70
2.2.2. Analyse de données du questionnaire.....	72
2.2.2.1. Portrait des répondants .....	72
2.2.2.2. Source d'information.....	73
2.2.2.3. Connaissances et représentations liées aux Arts de la rue.....	73
2.2.2.4. Appréciation générale des <i>Trottoirs de Jo'Burg... mirage</i> .....	74
2.2.2.5. Réception des Trottoirs de Jo'Burg... mirage.....	75
2.2.3. Les entretiens .....	76
2.2.4. De la réception à la perception.....	79
2.2.5. Les zones de perception.....	81
2.2.5.1. La zone de proximité .....	81
2.2.5.2. « La zone moyenne : l'équilibre du réel et de l'imaginaire ».....	82

2.2.5.3. La zone grand angle.....	83
2.2.5.4. Dans la déambulation .....	83
2.2.6. L'expérience spectatrice .....	85
2.2.6.1. Le spectateur novice .....	85
2.2.6.2. Le spectateur averti.....	86
2.2.7. Portraits de spectateurs .....	88
<b>CONCLUSION PARTIELLE.....</b>	<b>92</b>
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>94</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>99</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>100</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>102</b>

## INTRODUCTION

Le vocable « Arts de la rue » est apparu au début des années 80 afin de légitimer l'émergence de l'intervention théâtrale en espace public pratiquée dès la fin des années 60. Le foisonnement esthétique des années 1960-1970 a en effet affirmé l'apparition d'un nouveau champ artistique qui regroupe une large palette de propositions, tant dans la diversité des formats que dans la variété des contenus. Néanmoins, la préoccupation première de cette intervention artistique consiste en un dépassement de la codification de l'art par genre, et par une remise en cause des espaces conventionnellement rattachés à ces genres. Fuyant le théâtre fermé institutionnel considéré comme sclérosé, des artistes vont s'aventurer hors du lieu théâtral traditionnel pour explorer de nouveaux espaces de création et aller à la rencontre de nouveaux publics. Cette volonté d'inscrire l'acte artistique dans un lieu commun, « l'espace public », offre la possibilité à ces artistes d'instaurer de nouvelles relations entre eux et les spectateurs. Une définition préalable de l'espace public paraît nécessaire à l'exposition de notre démarche. Philippe Chaudoir, le premier universitaire à avoir consacré une thèse aux Arts de la rue<sup>3</sup>, reprend la définition de Jean-Samuel Bordreuil pour qui « l'espace public comme espace ouvert [...] est envisagé comme lieu de l'universel, de l'indifférence aux différences : ce qui s'y perd en identité s'y gagne en démocratie (en droit d'accès) [...]. Qu'est-ce qu'un espace public, sinon un espace, en droit, où tout le monde a accès ?<sup>4</sup> ». Dans sa thèse, il reprend également la conception du sociologue et philosophe allemand Jürgen Habermas qui le premier a tenté une modélisation de *L'espace public*<sup>5</sup>, en envisageant ce dernier comme un espace collectif de communication, d'échange d'opinions, de vie civile, lieu de naissance de l'opinion publique. Or, la ville d'aujourd'hui semble avoir perdu son caractère communicationnel, elle est devenue selon le sociologue E. Park « une « société de passants » où chacun vaque de son côté à ses affaires, frôle l'autre, mais où chacun se regarde ou s'ignore dans une indifférence polie ; où chacun est à la fois

---

<sup>3</sup> Philippe CHAUDOIR, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue*, Paris, La ville en Scènes, L'Harmattan, 2000, p.22

<sup>4</sup> Philippe CHAUDOIR, *L'interpellation dans les Arts de la rue* in *Les langages de la rue*, Paris, Espaces et sociétés n°90/91, L'Harmattan, 1997, p.171

<sup>5</sup> Jürgen HABERMAS, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, Collection Critique de la politique, 1986

physiquement proche et socialement lointain<sup>6</sup> ». Le discours et la pratique des artistes de rue revendiquent de travailler à une réappropriation des rues par la population et tentent ainsi de faire face au caractère déliquescents de la ville contemporaine. Désireux de toucher non pas un public mais des publics, les artistes de rue défendent un art à vocation culturelle et populaire que garantit la gratuité des spectacles. Il ne s'agit pas ici de définir ce que sont les arts de la rue, ni d'identifier l'ensemble des pratiques artistiques en espace urbain, mais bien plutôt de s'attacher à montrer qu'il existe, malgré la diversité et la pléthore des propositions artistiques, une écriture spécifique à la foule et aux grands espaces. Sans entrer dans une analyse exhaustive, puisque chaque spectacle comporte sa propre écriture, j'essaierai, au travers d'une expérience théâtrale, d'identifier les enjeux et les problématiques d'une écriture adaptée à la foule.

Mon champ d'analyse concernera un spectacle déambulatoire de la compagnie Oposito qui revendique une volonté de raconter des histoires aux villes. Son ambition artistique est de transformer la relation qui unit les hommes au lieu de leur quotidien, la ville, au moyen de l'expérience esthétique. Cette étude portera sur *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage*, « sorti de fabrique » le 14 août 2001 à Morlaix (29). Ce déambulatoire présente des personnages d'un autre monde qui, au fil de leur avancée, découvrent d'immenses poupées, mères nourricières de l'Afrique. Ils entraînent les spectateurs dans un voyage au sein de l'espace urbain pour leur présenter des images hommages à une Afrique réinventée. Jean-Raymond Jacob, co-fondateur et metteur en scène de la compagnie, adopte volontiers le terme de parade pour parler de son spectacle. Peut-être sans doute parce qu'il est le seul terme qui sous-entend un public de masse, J.-R. Jacob déclare qu'elle est « un des signes adaptés au langage des foules et des grands espaces », seule capable de « prendre le public par surprise, de tous côtés et l'entraîner avec lui pour lui raconter une histoire, l'embarquer comme passager inconditionnel d'un rêve magique, d'un délire communautaire – comme si vivre ensemble pouvait être encore possible<sup>7</sup> ». Ce spectacle multiplie en effet les espaces de jeu en alternant les déambulations et les tableaux fixes. Il empêche donc une vision interprétative totale, unique et unanime du spectacle puisqu'en

---

<sup>6</sup> Sylvia OSTROWETSKY, « Les nouvelles déambulations urbaines », in *Rue de la Folie*, n°5, juillet 1999, p.42

<sup>7</sup> Thierry VOISIN, « Transhumance, l'heure du troupeau » sur la thématique des Parades urbaines, in *Rue de la Folie* n°2, 1998, p.27

l'absence de « cadre » fixe dans lequel les spectateurs focaliseraient leur regard, chacun d'eux percevra à sa manière *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage*. La forme même de ce spectacle m'amène à une étude de la réception, car, plus que tout autre spectacle, celui-ci confronte ses spectateurs à une multiplicité d'interprétations. La perception d'un spectacle est fortement conditionnée par la position du spectateur dans l'espace de représentation. Or, comme celui-ci est sans cesse sollicité à se déplacer pour assumer son rôle de spectateur, il lui appartient en quelque sorte de se construire une interprétation du spectacle. Pour toutes ces raisons, il m'a paru pertinent de m'intéresser aux spectateurs des *Trottoirs de Jo'Burg...mirage* en plaçant la question de la réception au cœur de l'étude. Comment réagit le spectateur à cette forme particulière de spectacle ? Quelles attitudes adopte-t-il dans cette configuration théâtrale ? Comment parle-t-il de ce qu'il vient de vivre ?

Pour Anne-Marie Gourdon, « Le mode de réception du spectacle dépend autant du récepteur que de la nature même du spectacle. Un spectacle qui suggère ne fait pas appel au même pouvoir de l'imagination qu'un spectacle qui indique, qui démontre. Le premier s'adresse au pouvoir qu'a le spectateur de créer des symboles, le second à son pouvoir de s'ouvrir à des situations nouvelles<sup>8</sup> ». Aussi, l'analyse des modalités mises en œuvre par Oposito dans *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* pour engager un langage avec l'espace (théâtral et public) m'a semblé pertinente pour entamer une étude de la réception théâtrale. Une définition courante du terme « écriture » parle d'une « représentation des mots, des idées, du langage au moyen de signes »<sup>9</sup>. L'analyse de ce nouveau langage impliquera donc l'étude des différents signes ou codes mis en place par la compagnie Oposito pour s'adresser à la diversité des publics rencontrés et aux espaces qu'offre la ville mise en scène. Deux axes de recherche ont donc guidé cette étude : d'une part le projet des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* imaginé par la compagnie Oposito et d'autre part l'objet scénique perçu par les spectateurs. La pluridisciplinarité mise en œuvre dans ce spectacle n'a pas facilité son analyse. En outre, comme les spectateurs, je me suis heurtée à la difficulté de mettre en mots des réalités visuelles, sonores et olfactives de cet événement spectaculaire. Mon analyse sera donc complétée de schémas et de photos afin de faciliter l'appréhension de mes

---

<sup>8</sup> Anne-Marie GOURDON, *Théâtre, Public, Perception*, Paris, Edition du CNRS, 1982, p.132

<sup>9</sup> Dictionnaire encyclopédique illustré Hachette, 1996

propos. L'ampleur de cette étude reste limitée à l'analyse de la réception de quatre représentations des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*, et elle aurait mérité d'être étendue à l'ensemble de sa tournée en France comme à l'étranger. Cependant, elle a le mérite de proposer une démarche en posant les fondements d'une étude de la réception d'un spectacle théâtral déambulatoire. Afin d'évoquer l'attitude du spectateur dans le cadre des représentations théâtrales de la compagnie, il est nécessaire de décrire et d'analyser les moyens de production de cette écriture, terreau essentiel à l'appropriation du spectacle. C'est depuis cet angle que *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* vont être décrits et interrogés. Aussi, cette étude évoluera en deux parties distinctes.

La première s'attachera à rendre compte du travail des concepteurs en interrogeant leur pratique artistique. Parce que ce spectacle s'inscrit dans une démarche particulière, je commencerai par retracer la genèse de ce projet, avant d'analyser dans un second chapitre les modalités mises en œuvre par Oposito pour s'adresser à la ville et plonger le spectateur dans l'illusion poétique qu'il souhaite provoquer. Pour Jean-Raymond Jacob, « Le public ne se croise pas dans les rues, il faut changer cela »<sup>10</sup>, il s'agit donc de surprendre le spectateur pour décaler son regard sur la ville en lui offrant l'expérience d'une confrontation à l'altérité, à ses concitoyens. Des entretiens ont par ailleurs été réalisés avec des membres de la compagnie, et ce discours recueilli sur son travail sert de fondement à l'intention artistique d'Oposito. J'ai rencontré successivement : Jean-Raymond Jacob, metteur en scène et co-fondateur de la compagnie ; Enrique Jimenez, scénographe et co-fondateur ; Philippe Cuvelette, directeur technique ; Cristobal Carvajal, comédien au sein de la compagnie depuis avril 2001 et Erwann Cadoret, régisseur de la parade. *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* a été choisi au détriment, peut-être, d'autres productions d'Oposito, mais il semblait plus pertinent d'étudier un spectacle sur lequel je pouvais mener une enquête au cours d'une tournée. J'ai eu l'occasion d'assister au spectacle à quatre reprises, ce qui a constitué un terrain d'observation privilégié : Martigues (13) le 16 mai 2003, Louvain (Belgique) les 6 et 7 juin et Conflans-Sainte-Honorine (78) le 21 juin.

---

<sup>10</sup> Jean-Raymond JACOB, Extraits du Grand Forum Public du 16 mai 2001 à Brest sur le thème « Et les arts de la rue ? » organisé par les étudiants DESS Management du Spectacle Vivant de l'UBO, Brest

La seconde partie sera consacrée spécifiquement à l'étude de la réception des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. Nous nous intéresserons à la place du spectateur dans le temps de la représentation théâtrale. La méthode d'observation ethnographique, mise au point par Marie-Madeleine Mervant-Roux<sup>11</sup>, a pour cela été adoptée. Cette chercheuse du CNRS a consacré ses études de terrain à une vingtaine de salles toutes classiquement organisées et frontalement disposées. C'est donc depuis la salle qu'elle a observé les spectateurs. La première partie aura permis de présenter le spectacle et de révéler les spécificités des espaces scéniques. Cependant la mobilité constante des spectateurs m'empêchait de les suivre tout au long du spectacle pour observer leur comportement. Aussi, afin de pouvoir, comme elle, tenter de révéler la corrélation entre la place dans le dispositif scénique et la perception, la présente étude s'appuie sur des questionnaires individualisés des spectateurs qui auront suivi la représentation depuis différentes places. Nous chercherons à révéler le lien qui unit les spectateurs aux *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* en récoltant leurs mots et leurs ressentis. Des entretiens avec des spectateurs, effectués au terme des représentations, nous permettront d'alimenter une réflexion sur la lisibilité et l'impact d'un spectacle déambulatoire écrit pour la foule et les grands espaces. Ils nous aideront à interroger les enjeux de son intervention dans l'espace public. Afin d'exposer la pluralité de leurs discours, j'ai tenté de mettre en place une typologie de spectateurs pour me consacrer ensuite aux réalités scéniques qu'ils ont perçues. Leurs comportements s'ancrent profondément dans le type et le degré de décryptage du spectacle. Aussi cette enquête menée auprès des spectateurs et l'analyse de leurs remarques faites pendant et après les représentations permettront de rendre compte de la diversité des perceptions et donc des réceptions de cet objet scénique.

---

<sup>11</sup> Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *L'assise du théâtre, pour une étude des spectateurs*, Paris, Ed. CNRS, Coll. Arts du spectacle, 1998

## **PARTIE 1 : INTENTIONS ET ECRITURE SCENOGRAPHIQUE**

Un glissement sémantique s'opère aisément dans les discours entre « Arts de la rue », « Théâtre de rue » et « Théâtre dans la rue ». Or, s'il est vrai que les artistes de rue travaillent « dans » et « sur » l'espace public, peut-on dire qu'il suffit de transposer hors les murs un spectacle « de théâtre » pour qu'il soit théâtre de rue ? L'étude d'une spécificité de la rue semble donc devoir s'imposer. La préposition « dans » marque soit le lieu où l'on est, soit le lieu dans lequel on entre. L'expression « Théâtre dans la rue » montre qu'ici la nature même du lieu est secondaire et ce théâtre pourrait tout à fait regagner l'enceinte fermée d'une salle. Le dispositif scénique est simplement transposé dans la rue et conserve donc le rapport frontal traditionnel, marqué par la séparation entre la scène et le parterre. En ce qui concerne l'identification d' « Arts de la rue » au « Théâtre de rue », Philippe Chaudoir, dans une proposition de typologie du champ général recouvert par le terme générique d'Arts de la rue, parle d'une modalité métonymique, le terme de « théâtre de rue » étant majoritairement employé par les compagnies pour identifier leur pratique artistique. Aussi il remplace l'appellation Arts de la rue qui, elle, regroupe l'ensemble des pratiques. Ces deux expressions semblent ainsi pouvoir désigner des formes communes en développant les mêmes spécificités. Dans l'objectif d'analyser la réception théâtrale des *Trottoirs de Jo'Burg...mirage*, je m'attacherai à définir en quoi et comment la démarche spectaculaire d'Oposito engage des enjeux et des problématiques spécifiquement urbains. Le théâtre de rue et l'espace urbain semblent intrinsèquement liés et même interdépendants. Alors que le premier opère une mutation en transformant le second en un vaste espace de représentation, le second influence considérablement le premier, suscitant la création. Avant de voir comment *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage* s'ancre dans la ville qu'il investit pour qu'elle devienne sa muse et son décor, je commencerai par retracer l'histoire et la démarche d'écriture de cette compagnie.

## 1.1. Histoire des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*

### 1.1.1. La compagnie Oposito

Fondée sur l'île de Madère en 1978 par Enrique Jimenez, la compagnie Oposito était à l'origine un collectif de plasticiens, de peintres et de sculpteurs utilisant la marionnette comme véhicule d'expression. Au début des années 1980, période d'effervescence pour le Théâtre de rue et plus généralement pour les Arts de la rue, Jean-Raymond Jacob intègre la compagnie. Tous deux, basés à Saint Denis, commencent alors à élaborer les premiers spectacles de la compagnie. Leur rencontre en 1987 avec les citoyens passionnés du Patronage Laïque du Relecq-Kerhuon (P.L.R.K), petite ville située à cinq kilomètres de Brest (29), pour le festival « La Tête et les mains », est déterminante. Cette époque correspond en effet aux prémices de la reconnaissance d'une profession, même si l'institutionnalisation et la structuration du secteur des Arts de la rue ne font alors pas l'unanimité. Pourtant, dès 1981, les organisateurs de « La Tête et les mains » invitent des artistes de rue à investir la ville contribuant au retentissant succès de la manifestation. De quelques milliers de personnes, la fréquentation de « La Tête et les Mains » passe à 30 000 visiteurs, jusqu'à atteindre 50 000 spectateurs en 1987. Oposito présente cette année là deux spectacles dans la ville de Brest, *La Rumeur* et *L'Enfer des Phalènes* autour d'un personnage mythique des légendes locales, la Dame Blanche. Les premières pages d'une aventure singulière dans l'histoire des Arts de la rue commencent alors à s'écrire.

L'équipe des organisateurs et les artistes de la compagnie partagent une même envie : créer un événement exceptionnel qui, en jouant sur le décalage dans l'espace et le temps, puisse faire vivre à ceux qui y participent, public et artistes, des moments hors normes, des « Grains de Folie », comme l'indique le titre évocateur de la nouvelle manifestation. Ce projet prend corps au cours de nombreuses rencontres en 1988 entre les chefs de file, Michèle Bosseur et Claude Morizur de l'association « La Tête et les Mains » d'une part, Jean-Raymond Jacob et Enrique Jimenez d'autre part. Ils posent ensemble les principes de base de l'événement. Le « Grains de Folie » débute à quatre heures du matin et se déroule sur vingt-quatre heures. Il investit un site, différent à chaque édition, en le transformant entièrement. L'ensemble de la manifestation se déroule selon un scénario global dans lequel s'inscrivent les créations de chaque compagnie invitée.

Oposito définit le fil conducteur de la manifestation et écrit l'événement qui ouvre le « Grains de folie » au petit matin, ainsi que celui de clôture. L'ensemble des compagnies participent à ce moment collectif. Ensuite, chaque compagnie investit une partie de l'espace de la fête avec sa propre proposition le long de la journée. Les compagnies se retrouvent au moment de clôture de la fête au cœur de la nuit. Afin de stimuler la participation du public, qui doit être un élément moteur de la fête, l'entrée est payante à un tarif plutôt élevé (100 francs). Le démarrage décalé à quatre heures du matin et l'entrée payante sont effectivement d'excellents moyens pour réunir un public motivé. Les bénévoles se chargent de réaliser les décors et les costumes plusieurs mois en amont dans une ancienne manufacture que loue l'association rebaptisée « Grains de folie ». Ces six années de « Grains de folie », de 1989 à 1995, en permettant de disposer librement d'un temps et d'un lieu préservés, ont offert aux artistes accueillis une plate-forme d'expérimentation unique en son genre. Depuis 1990, Oposito s'est installée à Noisy-le-Sec (93). En parallèle des « Grains de folie », elle lance en 1992, un rendez-vous annuel à sa ville et à ses habitants, les « Rencontres d'Ici et d'Ailleurs ». La compagnie se charge ici aussi d'écrire et de mettre en scène la manifestation. Elle y invite d'autres compagnies à produire leur création et à prendre part à un spectacle monumental où se conjuguent les différents savoir-faire de ces équipes. De nombreuses compagnies, accueillies au cours de ces deux festivals, tournent aujourd'hui au niveau européen et international : Générrik Vapeur, Ilotopie, Délices Dada, la compagnie Off, Turbulence ou encore l'Illustre Famille Burattini... Ces deux exceptionnelles plates-formes de créations furent portées par Oposito. La rencontre et l'échange de tous ces metteurs en scène réunis amorcèrent une réflexion profonde sur la définition d'une écriture spécifique de rue.

Cependant, malgré les succès de Grains de folie et la participation aux Jeudis du Port, l'association « Grains de folie » ne dispose toujours pas d'un lieu à elle. L'équipe décide alors de prendre possession en novembre 1994 d'un ancien entrepôt désaffecté sur le port de commerce de Brest. La mairie n'est pas très enthousiaste mais l'Etat commence à affirmer son soutien au développement des Arts de la rue et à la création de structures permettant aux artistes de fabriquer leurs spectacles dans des conditions adaptées. L'occupation illicite finit donc par s'officialiser. Le 11 novembre 1994 à six heures du matin, le Fourneau voit le

jour. C'est le premier lieu de fabrique en Bretagne, subventionné par l'état pour accompagner les créations. L'action d'Oposito est alors en phase avec un contexte d'évolution général des Arts de la rue et après l'accord des différents partenaires institutionnels : le Ministère de la Culture et de la Francophonie, le Conseil Général de Seine-Saint-Denis et le Conseil Régional d'Ile-de-France et la Ville de Noisy-le-Sec, une ancienne ferme est réhabilitée dans le quartier historique de Noisy-le-Sec. Elle deviendra le « Moulin Fondu » le 7 janvier 1996. Cet espace « consacré, à la recherche et aux modes d'application de l'écriture dramatique aux arts dans la rue <sup>12</sup>» a participé à faire reconnaître le spectacle de rue comme un élément majeur des enjeux culturels contemporains puisqu'il s'inscrit aujourd'hui comme un des lieux moteurs du spectacle de rue en France et en Europe. Il a également permis de conforter la position d'Oposito dans le réseau des entreprises culturelles alternatives novatrices et modernes. Les deux cofondateurs d'Oposito, à l'occasion de la 12<sup>e</sup> édition du Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac en 1997, se sont d'ailleurs investis avec un grand nombre d'artistes, de directeurs de compagnies, de directeurs et de programmeurs de festivals, de responsables de Lieux de fabriques et de techniciens, dans la création d'une Association Professionnelle Française des Arts de la Rue, « La Fédération ». Avec pour vocation de fédérer le secteur professionnel des Arts de la Rue, cette association soutient et défend une éthique collective liée à sa spécificité de création, à savoir l'utilisation de l'espace de la ville comme scène en générant des formes artistiques nouvelles.

C'est donc depuis une vingtaine d'années que la compagnie Oposito intervient dans l'espace public. Jean-Raymond Jacob et Enrique Jimenez ont ainsi vu leur complémentarité artistique s'affirmer au fil des ans. Tous deux se sont, bien sûr progressivement, entourés d'une équipe aux racines multiples, en intégrant à la compagnie des comédiens, des danseurs, des plasticiens et des artificiers. Cette compagnie se plaît à évoluer dans les différents formats que permet le spectacle de rue, mais s'est essentiellement consacrée à l'écriture de spectacles déambulatoires, convaincue que cette forme de spectacle est la plus adaptée au langage des foules et des grands espaces. Le plus célèbre et le plus monumental est sans conteste *Transhumance, L'heure du troupeau....*, une parade en trois actes, avec laquelle Oposito s'est imposée comme une des compagnies

---

<sup>12</sup> Jean-Raymond JACOB, site internet de la compagnie : [www.lefourneau.com/artistes/oposito](http://www.lefourneau.com/artistes/oposito)

majeures des Arts de la rue. Présentée dans sa forme définitive à la clôture du festival VivaCité de Sotteville-lès-Rouen en juin 1997, cette parade, comme toutes les créations d'Oposito, est la conséquence de rencontres, d'expériences et de voyages.

Les déambulatoires de la compagnie sont des spectacles de « grosse production », à la hauteur de leurs rêves, ils nécessitent donc le soutien financier de partenaires<sup>13</sup>. La création des *Trottoirs de Jo'Burg...mirage* a en effet vu le jour grâce aux subventions de ses partenaires institutionnels, La Ville de Noisy-le-Sec, la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) d'Ile-de-France, le Ministère de la Culture et de la Communication et la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS), le Conseil régional d'Ile-de-France, le Conseil général de Seine-Saint-Denis, la Direction Départementale de la Jeunesse et des Sports (DDJS) du Ministère de la Jeunesse et des Sports. Il a également fallu compter sur le soutien de différents festivals en préachat du spectacle et de quelques Lieux de Fabrique en accueil de résidence.

La compagnie Oposito est convaincue que « le spectacle de rue est un langage artistique moderne aux racines cosmopolites, fortement inspiré du sens et de la générosité du théâtre, de la liberté de la poésie et de l'énergie des gens du voyage.<sup>14</sup> ». Elle aime provoquer les rencontres et « revendique sa volonté de raconter des histoires aux villes qui prennent le risque de les écrire avec elle<sup>15</sup> ». Entre 1997 et 2000, la compagnie tisse des liens avec l'Afrique, en collaborant à des créations artistiques en Ethiopie puis en Afrique du Sud. Ces deux séjours ont considérablement influencé son âme et ses projets et sont à l'origine des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. Pour Jean-Raymond Jacob, ce spectacle est la manière dont des artistes occidentaux ont reçu l'inspiration africaine. Au regard de ces deux expériences, commençons par analyser de quelles manières elles ont pu lui donner vie.

### 1.1.2. L'Afrique, terreau d'un spectacle

*Ces trois dernières années, notre itinéraire nous a menés sur le continent africain. Ces aventures subtiles et complexes, mélange de mirages et de réalités, resteront à jamais imprimées dans la vie de notre*

---

<sup>13</sup> Annexe 1 : Plaquette de présentation de la compagnie

<sup>14</sup> Annexe 1 : Plaquette de présentation de la compagnie

<sup>15</sup> Annexe 1 : Plaquette de présentation de la compagnie

*troupe, comme des temps émotionnels puissants, de ceux qui vous coupent le souffle, bouleversent votre esprit et nourrissent vos sens. Nous ramenons de ces voyages notre nouvelle parade, hommage aux femmes et enfants de ce continent. Il ne s'agit pas d'un spectacle sur l'Afrique, mais d'une succession d'émotions de voyage imprimées par la compagnie, en hommage aux femmes et aux enfants du monde qui vivent entre beauté et cruauté.*<sup>16</sup>

### **1.1.2.1. L'Éthiopie**

La première coopération africaine de la compagnie Oposito remonte à 1998. Cette année-là, Oposito saisit l'opportunité d'un échange avec Addis-Abeba dans le cadre du festival « Éthiopie en fête » qu'organise Xavier Croci du Forum de Blanc-Mesnil (Seine-Saint-Denis) avec le soutien du Conseil Général de Seine-Saint-Denis et l'Association Française d'Action Artistique. L'AFAA est l'opérateur délégué du ministère des Affaires étrangères et du ministère de la Culture et de la Communication pour les échanges culturels internationaux et l'aide au développement, dans les domaines des arts de la scène, des arts visuels, de l'architecture, du patrimoine, des arts appliqués et de l'ingénierie culturelle. Depuis 1991, la ville de Blanc-Mesnil développe un jumelage de coopération avec Debré Behran, localité située à 150 km au nord de la capitale éthiopienne. Ce jumelage envisagé comme un échange entre les deux populations a été élargi par le Forum de Blanc-Mesnil en lui donnant une dimension culturelle et en rapprochant artistes français et éthiopiens.

C'est ainsi que la compagnie Oposito a passé sept semaines à Addis-Abeba pour bâtir un véritable chantier de coopération avec les artistes du Circus Ethiopia, compagnie créée par un Québécois, Marc Lachance, avec la complicité d'un gymnaste éthiopien, Aweke Amiru. M. Gérard Guillet, conseiller culturel de l'Ambassade de France à Addis-Ababa, informé de l'échange artistique établi par ces deux équipes, a souhaité que l'événement puisse tenir lieu de spectacle clôturant le centenaire de l'amitié entre la France et l'Éthiopie. Cette proposition donnait à l'aventure un nouvel horizon et la dynamique d'un partenaire supplémentaire. La Gare d'Addis-Abeba, lieu symbolique et porteur d'histoire, a été choisie par l'Ambassade de France comme site accueillant l'événement. Celle-ci fut construite par les Français et la première locomotive, prénommée « Rhinocéros » arriva à Addis-Ababa en 1917. Cette collaboration a ainsi donné

---

<sup>16</sup> Annexe 1 : Présentation des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*

naissance à la première parade de spectacle vivant, fabriquée avec plus de cent cinquante jeunes, traversant Addis-Abeba le 10 janvier 1997.

### 1.1.2.2. L'Afrique du Sud

En 1999, Oposito commence une seconde aventure africaine, mais cette fois en Afrique du Sud. Le travail conjugué de Catherine Blondeau, directrice de « l'Institut Français » de Johannesburg, et de Roshnie, directrice du Festival « Arts Alive », a permis à Oposito de s'inscrire dans la réalisation de l'image finale de la cérémonie d'ouverture des septièmes jeux panafricains, les « All Africa Games » au stade de Johannesburg. Au cours de différents repérages en mars et juin 1999, des contacts furent pris avec la société de production Vulindlela chargée d'organiser les cérémonies d'ouverture et de clôture de cet événement. Vulindlela a ensuite proposé un contrat à l'équipe d'Oposito afin de collaborer avec le tissu artistique professionnel et amateur de Johannesburg. Ce travail s'est ainsi concrétisé par l'invention d'une image, les *Jo'Burg Dolls*<sup>17</sup>, venant s'inclure dans le parcours élaboré par Penny Jones, metteur en scène de la cérémonie d'ouverture le 10 septembre 1999. Dans un article consacré aux *Jo'Burg Dolls*, J-R. Jacob raconte l'origine de ce spectacle en évoquant son choix de travailler à partir de l'art Ndebele pour dessiner une image métaphore, hommage aux femmes et aux enfants d'Afrique.

*Lorsque je suis venu en Afrique du Sud (...), j'ai été très impressionné par toutes ces images d'Afrique exposées par les marchands sur les trottoirs, animaux de bois, de fer ou de papier, caméléons, sauterelles, éléphants, entourant des déesses aux jambes longues et ventre ronds, où des totems, rouges, noirs, nus ou en habits de cérémonie, ouvrent la route aux masques rituels de la vie et de la mort. Ces images sont familières aux gens d'ici et nous avons choisi de travailler à partir des poupées Ndebele, l'idée était de les agrandir, de les gonfler littéralement, jusqu'à ce qu'elles occupent toute la rue.*<sup>18</sup>

Un très bel ouvrage de la photographe namibienne Margaret Courtney-Clarke<sup>19</sup> illustre les peintures Ndebele d'Afrique du Sud. Elles montrent de larges figures géométriques en aplat sur les murs des concessions, des compositions savantes aux couleurs lumineuses, aux motifs complexes rythmés de noir et de

---

<sup>17</sup> Annexe 1 : Photos des Jo'Burg Dolls

<sup>18</sup> Hannelie BOOYENS, « Compagnie Oposito », entretien avec J-R. Jacob in *Rue de la Folie* n°7, avril 2000, p.5

<sup>19</sup> Margaret COURTNEY-CLARKE, *Ndebele. L'art d'une tribu d'Afrique du Sud*, Arthaud, 1991, 204 pages

blanc. On retrouve donc nettement cette inspiration dans la conception des poupées. De formes géométriques, elles lancent un écho sensible aux robes des acteurs du théâtre balinais, cher à Artaud, qui voit en eux la pure expression de « hiéroglyphes animés »<sup>20</sup>. Cet art de l'ethnie ndebele - ou, plus exactement, d'un sous-groupe, celui de la région du Sud-Transvaal, au nord de Pretoria et Johannesburg - est exécuté exclusivement par les femmes qui allient avec talent formes abstraites et couleurs vives. Celles-ci se retrouvent aussi dans les costumes qu'elles tissent avec des perles pour des cérémonies rituelles. De mère en fille, ces femmes perpétuent l'art de la peinture murale, peignant et décorant leur maison, assumant leur condition de femmes mariées à travers cette « prérogative exclusivement féminine ». A travers elle s'affirme, picturalement et socialement, l'identité de chacune : « une épouse se distingue des autres femmes par le style de ses décorations murales, le choix des couleurs et sa technique de construction<sup>21</sup> », par son inventivité, la richesse et la rigueur de ses compositions, dans un savant jeu de respect des conventions esthétiques traditionnelles et de prise de distance par rapport à ce registre commun. L'inspiration de cet art décoratif multiforme (peintures murales, mais aussi tissage de perles, art textile, etc.) et populaire pour la construction de jouets géants s'est donc imposée comme un hommage aux femmes et enfants d'Afrique. Dans le scénario imaginé par J-R. Jacob pour la réalisation de l'image, cent trente danseurs, enfants de Soweto, sortaient des robes de ces poupées, de « ces femmes et ces mères qui font l'unité du peuple africain<sup>22</sup> ». C'était par là-même un beau moyen de faire pénétrer ces enfants de la rue, avec lesquels Oposito avaient travaillé, dans le stade de Johannesburg pour une si prestigieuse occasion.

Six de ces poupées « *Jo'Burg Dolls* » se trouvent à nouveau au cœur des *Trottoirs de Jo'Burg...mirage*. Elles témoignent du fait que ces deux voyages en Afrique, riches en rencontres et en émotions, ont fortement alimenté l'imaginaire d'Oposito. L'aventure éthiopienne avait laissé des traces si fortes dans l'esprit de la compagnie qu'elle lui interdisait d'y puiser l'idée d'une création. Le séjour de la compagnie à Johannesburg a fait ressurgir les émotions vécues en Ethiopie et émerger l'envie d'un nouveau spectacle aux couleurs de l'Afrique. J-R. Jacob ajoute également avoir été profondément marqué par la danse et les chants

---

<sup>20</sup> Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Folio Essai, Edition Gallimard, 1964, p.83

<sup>21</sup> Margaret COURTNEY-CLARKE, op.cit., p.18

<sup>22</sup> J-R. JACOB, site internet de la compagnie

rencontrés en Afrique du Sud et déclarait vouloir en intégrer des éléments dans son futur travail, « en mettant l'accent sur la chorégraphie et le mouvement » :

*La grande danse contemporaine va arriver de l'Afrique du Sud. C'est un mélange entre la danse classique, la danse zoulou et le jazz et ces trois danses sont aujourd'hui imbriquées dans les mouvements des jeunes danseurs sud africains. Il s'agit de la grande danse de demain. C'est évident. J'ai auditionné des centaines de danseurs pour la création de l'image d'ouverture des jeux panafricains et c'est cela qui m'a profondément touché et qui fait que Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage est en mouvement perpétuel, tout le temps chorégraphié<sup>23</sup>.*

« *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage* est une réminiscence, après l'expérience africaine. On y retrouve les aventures artistiques croisées avec d'autres compagnies, on se nourrit des autres, on additionne les expériences et les rencontres<sup>24</sup> ». La danse et la musique sont indissociablement liées dans la culture africaine. La structure des partitions dansées répond donc naturellement à la partition musicale originale et s'inscrit dans le prolongement des recherches menées en Afrique. La collaboration avec le metteur en scène éthiopien Aweke Amiru, comme l'expérience sud-africaine, a contribué à l'influence du mélange des disciplines propre à la création africaine en devenir.

### 1.1.3. La programmation du titre : une métaphore des marchés de Johannesburg

L'idée maîtresse de ce spectacle a en effet germé dans la ville de Johannesburg, nommée « Jo'Burg » par les habitants eux-mêmes, où l'importante insécurité urbaine contraint à éviter un grand nombre de rues. Jean-Raymond Jacob s'est imprégné de la vie d'une avenue commerçante de Johannesburg qui, elle, est sécurisée et permet la libre circulation des citadins pour réaliser la matrice des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. Cette longue avenue du nom de « Rose Bank » accueille sur ses trottoirs de véritables marchés aux souvenirs. Des centaines d'objets manufacturés par les enfants, les femmes de tous les ghettos des pays pauvres d'Afrique y attendent leurs acheteurs. « Ces animaux sculptés et peints représentant la faune africaine constituent sur ces trottoirs une véritable parade<sup>25</sup> ». Ils sont petits sur ces trottoirs où peuvent marcher les habitants de Jo'Burg. J-R. Jacob a imaginé que ces objets grandissaient au point de ne plus

---

<sup>23</sup> Hannelie BOOYENS, loc.cit., p.5

<sup>24</sup> Annexe 3 : Entretien avec J-R. Jacob

<sup>25</sup> Annexe 3 : Entretien avec J-R. Jacob

avoir leur place sur ces trottoirs. Soudainement, eux aussi marchaient dans les rues. Cette métaphore transformant ces petits objets fabriqués par des gens démunis en animaux géants paradant sur les trottoirs, permettait par là-même à ces enfants et à ces femmes d'envahir la rue à leur tour.

Cette image métaphorique instituée en parade a donc pris le nom de *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. En outre, elle correspondait à l'écriture scénique particulière d'Oposito qui se passionne pour l'écriture de déambulatoire. Convaincu que son mouvement d'ensemble doit être construit sous la forme d'apparitions successives, Oposito voyait dans le mirage l'illustration parfaite de ce travail. *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* a donc naturellement pris la forme du déambulatoire pour raconter l'histoire d'une rencontre. Celle d'un groupe de nomades, venus d'un ailleurs emplis de poésie et d'émotions, avec la ville qu'il traverse. Cette peuplade composée d'hommes et de femmes ne fait que passer, elle repart aussi magiquement qu'elle est apparue. Son univers l'accompagne et, avec lui, elle prend le risque de traverser la ville avec les gens qui souhaitent la rencontrer. Ce spectacle procède à un mélange des genres, mêlant théâtre, danse, chorégraphie, arts plastiques, musique, pyrotechnie, machinerie et affirme par là une sorte de primat de la mise en scène, de la mise en espace, aux dépens du texte. Il engage donc une médiation théâtrale intéressante, avec l'espace urbain qu'il investit et avec les spectateurs qui choisissent d'écrire l'histoire avec lui. La particularité d'un déambulatoire réside justement dans la spécificité du pacte de représentation qu'il instaure avec les spectateurs. L'écriture doit en effet savoir manier la foule et son langage pour que le pacte ne soit pas rompu et que se réalise l'acte théâtral.

*Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* se compose de dix modules scénographiques ou séquences, appelés « mirages ». Il alterne les déplacements et les tableaux fixes, contraignant les spectateurs à se déplacer au gré des mirages qui se posent sous leurs yeux. Chacune des séquences est autonome et, pourtant, l'ensemble fait sens. Le spectateur s'approprie le spectacle par sa réception des images. Nous aborderons ce point dans la partie essentiellement consacrée aux spectateurs. Alors que l'espace réel, la rue, sert de lieu scénique, l'espace de la fiction est démultiplié, une fois la déambulation lancée et envahit l'espace réel. Le spectateur a donc le choix de voyager d'un espace à un autre en suivant la

déambulation. La démarche spectaculaire, nous le verrons après l'étude du spectacle, intègre en elle ces différents espaces.

## 1.2. Description du spectacle

*Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage*, par ses déambulations, convoque plus que tout autre spectacle une multiplicité de visions. En l'absence de cadre, dans lequel les regards focaliseraient le spectacle, il ne peut exister une vision interprétative totale et cohérente du spectacle et l'on trouvera autant de perceptions que de spectateurs. Mon objectif sera donc de donner une vision la plus large possible des réalités scéniques constitutives de la représentation, en essayant de présenter le spectacle tel qu'il a été pensé par l'équipe d'Oposito. Je commencerai par une présentation la plus précise possible des différents mirages en m'attardant sur une analyse des éléments concrets et palpables de l'espace scénique que l'œil du spectateur capte prioritairement. Je les commenterai à partir d'observations des spectateurs, relevées par ma position privilégiée. Les plans des villes de Martigues et Conflans-Sainte-Honorine, présentés en annexe 4, donneront une vision d'ensemble du parcours. Le découpage des séquences est celui présenté par la compagnie. Afin de rendre compte d'une démarche artistique la plus authentique possible, j'utiliserai le vocabulaire utilisé par Oposito pour nommer les « images-mirages » du spectacle.

Le premier mirage, « *L'apparition de la peuplade* », marque le début du spectacle. Il s'agit d'une déambulation qui se produit sur le lieu de rassemblement du public.

La place choisie pour le début du spectacle est vide de tout indice. Le public est convoqué à un endroit et à une heure très précise à la tombée de la nuit, 22h03 à Martigues, 23h02 à Louvain et 22h32 à Conflans-Sainte-Honorine. Ces horaires, dignes de la SNCF (Société Nationale des Chemins de Fer), font parler les spectateurs ponctuels. Certains plaisantent et s'interrogent sur l'éventualité d'une erreur. Oposito revendique, depuis les *Grains de folie*, la précision de ces horaires de programmation. Elle est pour elle un excellent moyen de proposer au public un départ en voyage. Ce choix délibéré d'investir la rue à l'heure où la pénombre projette son charme et son mystère sur la ville et ses édifices témoigne d'une volonté d'offrir aux spectateurs un moment propice à l'apparition d'une fiction.

Les spectateurs, nombreux, se sont regroupés autour du lieu de rendez-vous. Ils patientent, discutant par petits groupes, aux aguets du moindre indice annonçant l'acte théâtral. Soudain, les regards se focalisent sur des jets de lumière, presque stroboscopiques, préparant l'apparition d'une « peuplade » nomade, constituée de trente-quatre personnages. Ces hommes et ces femmes, au visage recouvert d'argile, sont enveloppés de capes jaunies. Ils portent chacun des tôles sur le dos. Une large capuche tombe sur leurs visages et laisse juste apercevoir un regard déterminé fixant le sol.



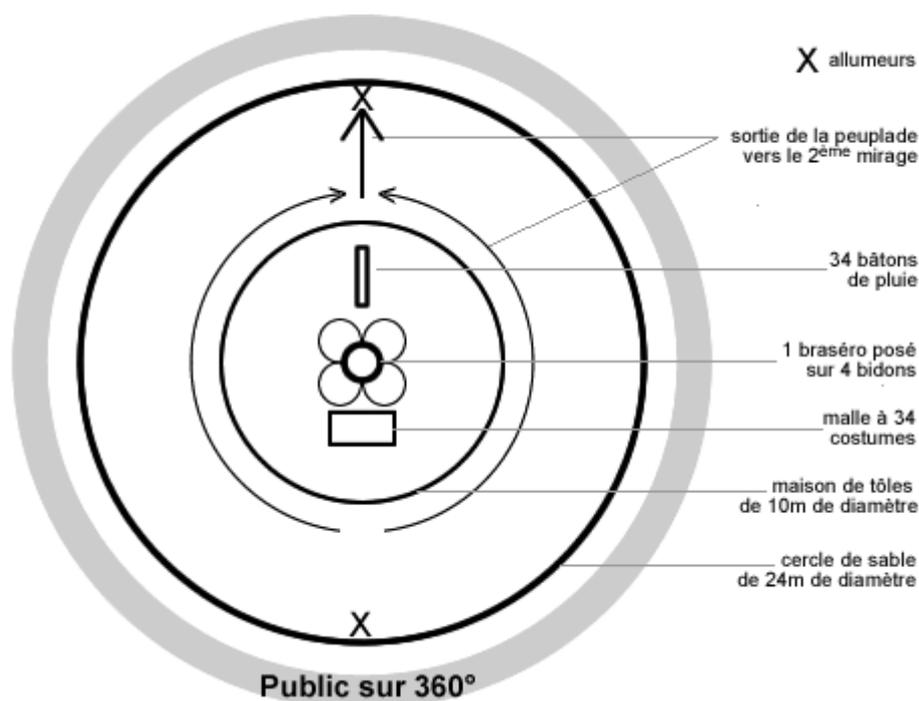
Cette peuplade semble venir de nulle part, progressant lentement dans le public. Elle avance et se fraie un chemin dans la foule vers un cercle de sable préalablement installé. Elle est aidée d'« allumeurs », des éclairagistes qui manipulent des artifices. L'atmosphère provoquée par les fumigènes des « allumeurs » inonde les spectateurs qui ont décidé de suivre de près les personnages.

Ces personnages mystérieux accélèrent le rythme et devancent le public pour permettre l'installation du deuxième mirage, « *La maison de tôles* ». Cette séquence se déroule sur un lieu fixe délimité par deux cercles de sable. Ils s'avancent et avec leurs tôles tenues à bout de bras, martèlent le bitume à proximité des spectateurs jusqu'à avoir circonscrit le plus petit espace circulaire dessiné au sol. Les chocs du métal sur le sol surprennent fortement le public par la surdité de ses bruits. Des personnes accompagnant la déambulation veillent à ce que les spectateurs des premiers rangs du second cercle s'asseyent afin de garantir une bonne vision au plus grand nombre de spectateurs. Les tôles brutes mises bout à bout forment une palissade circulaire enfermant les personnages. Les « allumeurs » tournent autour éclairant la mise en place de la case. A cet instant,

la tension est très importante. Le silence se fait, les spectateurs ont été surpris par la brusque agitation et tension imposée par la mise en espace de cette case.

Une fois la case formée, les personnages, cachés par les tôles, entament un chant rythmé, rappelant les palabres d'un marché. Le langage émis, s'il ne signifie rien en lui-même, est rendu signifiant par l'intonation. Les spectateurs, quelque peu surpris et « assommés » par le son du contact du métal sur le sol, sont très attentifs et silencieux à ce moment du spectacle. Ils écoutent avec vigilance ce que le spectacle leur offre. Dans la tension de ce silence, un mouvement simultané des comédiens fait tomber les tôles vers l'extérieur, comme les pétales d'une fleur qui s'ouvriraient. Le « rideau » tombe. Les lumières des feux à mains se sont arrêtées et seul un brasero disposé au centre du cercle de jeu laisse apparaître de somptueux personnages aux costumes bien curieux.

Éclairons notre propos par le schéma et les photos suivantes :



Une malle à costumes disposée à l'intérieur de la case leur a en effet permis de se débarrasser de leurs capes. Leur solennité et leur dignité font éclater la beauté et la diversité du métissage de leurs costumes. Ils illustrent la rencontre du costume occidental avec des matières et des tissus africains. Les personnages, tournés sur eux-mêmes, se sont emparés de lances, également préparées dans une

malle, qui, dans un mouvement les animant l'une après l'autre, sont allumées au moyen du brasero.



Les personnages, torches enflammées, se retournent alors dans un lent mouvement chorégraphié vers les spectateurs. C'est la première confrontation de face entre acteurs et public que le spectacle provoque. L'image est sublime. Il est arrivé que certains spectateurs applaudissent la beauté de l'image.



Soudainement, les personnages, le visage sérieux et grave, s'arment pour brusquement sauter sur les tôles en avançant vers les spectateurs. L'attaque simulée s'arrête à la limite de l'espace du public, provoquant le recul physique de certains spectateurs. La sérénité de l'instant précédent est rapidement cassée par cette agression soudaine. Les personnages, conscients d'avoir provoqué la peur, stoppent alors leurs mouvements pour laisser éclater leurs rires. Le calme s'installe de nouveau. L'ordre d'entrée des comédiens et leurs positionnements lors de la formation de la case a préparé l'ordre de sortie des personnages. L'air

décidé mais calmement, la peuplade quitte l'espace en longeant les deux arcs du cercle. Les regards et les gestes lancés aux spectateurs les incitent à les suivre de près.

La déambulation est donc reprise pour convoquer le troisième mirage, « *A la recherche des poupées* ». Les spectateurs se sont disposés tout autour de l'espace de jeu imposé et préservé par les comédiens, aidés de l'équipe d'Oposito.



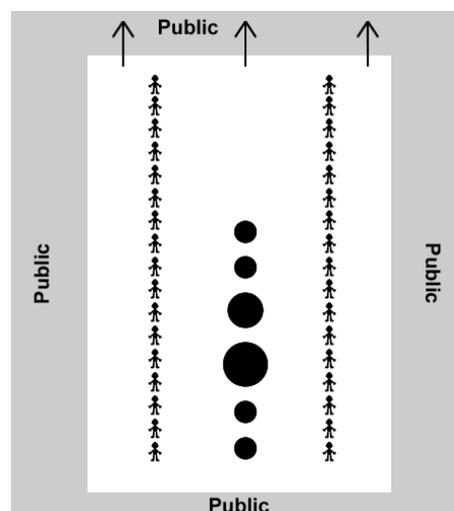
Aidés de leurs torches, ils progressent dans un mouvement rappelant celui des « passeurs de rivière » et emmènent avec eux le public. La dimension des torches leur confère une majesté et une solennité, par un éclairage chaleureux de leurs visages maquillés, tout en instaurant le positionnement de l'image.



Le public est physiquement contraint par les flammes des torches à conserver une certaine distance vis-à-vis des comédiens. L'aire de jeu est donc un large rectangle sur les côtés desquels les spectateurs sont positionnés. Cette mise à distance soulève une interrogation sur l'espace qui nous sépare de l'autre, nous obligeant à prendre conscience de l'espace et de l'autre. L'orientation des corps, disposés sur deux ou trois colonnes selon la largeur des rues, trace des lignes invisibles verticales qui sont appuyées par l'horizontalité des torches. Le

mouvement qui leur est donné les a transformés en « bâtons de pluie » et impose un rythme dansé de va-et-vient qui bouleverse l'équilibre de l'espace scénique en déplacement permanent.

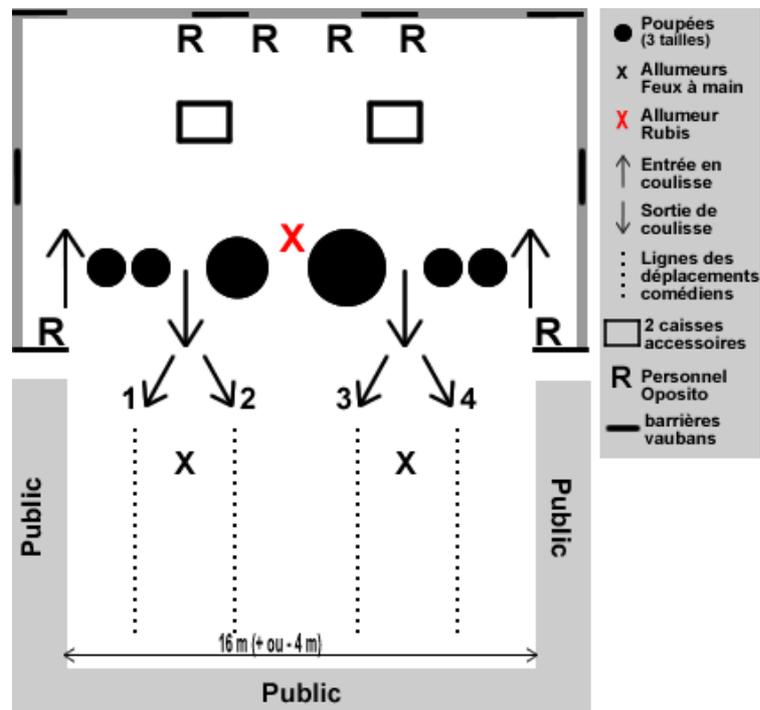
La partition rythmique provoquée par le son des bâtons de pluie fait résonner les bruits d'un univers musical onirique. Il s'agit du quatrième mirage qui s'intitule, « *L'apparition des poupées* ». Il est également en déambulation. Les spectateurs et les personnages voient arriver vers eux six majestueuses poupées en même temps que s'intensifient les sons. Ce sont elles qui diffusent l'univers musical. Les personnages, heureux et souriants, accueillent ces poupées en formant une haie d'honneur.



La taille imposante de ces poupées engage un rapport de domination avec les spectateurs qui sont contraints comme des enfants de lever la tête pour observer leurs formes. Désormais escortées des personnages, ces mères de l'Afrique progressent pour amener les spectateurs vers un nouveau lieu.

Elles font volte-face pour se positionner en « fond de scène » de ce nouveau mirage. Cette séquence, « *Les ombrelles* », se déroule sur un lieu fixe. Observons le schéma suivant pour comprendre comment se reproduit le rapport scénique frontal du théâtre traditionnel. Les poupées disposées à l'arrière plan de l'image servent de décor en même temps qu'elles abritent les coulisses. Oposito se sert également ici de barrières « vaubans » préalablement installées et du « rubalise », un ruban rouge et blanc, afin de préserver caché par du tissu noir l'espace des coulisses. On distingue également nettement l'avant scène qui fait la transition

avec l'aire de jeu. Les entrées et sorties des comédiens sont indiquées par les flèches.



Les personnages avaient accéléré le rythme pour devancer les pupées et le public et préparer l'aire de jeu. Pendant le positionnement des pupées, ils incitent les spectateurs à se disposer en « U », sur trois côtés de l'espace scénique. Tour à tour, et sur deux lignes, chacun d'eux gagne l'espace coulisse du fond de scène. Les derniers comédiens à y pénétrer veillent encore à ce que le public soit correctement positionné devant l'espace de jeu. Le regard des spectateurs est ici focalisé sur une scène fixe. Les croix, nous servant à représenter les « allumeurs », indiquent les différents points d'éclairage à l'entrée en scène des comédiens. Les feux de Bengale confèrent à l'éclairage de « fond de scène » une atmosphère d'un rouge étincelant et assurent la mise en lumière des volumineuses pupées. Après s'être débarrassés de leurs bâtons de pluie dans une caisse prévue à cet effet, les personnages, maintenant porteurs d'ombrelles colorées, gagnent l'aire de jeu dans un mouvement chorégraphié. Ils marchent en rythme avec la musique. Les lignes dessinées par les pointillés sur le schéma représentent le positionnement des comédiens à leur entrée en scène. Sur quatre lignes et toutes les quatre mesures, les comédiens se baissent alors que leurs ombrelles sont refermées sur leurs visages. Les « allumeurs » avancent au même rythme mais, tels des « Petits

Poucets », laissent derrière eux entre les lignes 1 et 2 et entre 3 et 4 des feux de Bengale. Ces derniers projettent de larges spectres de lumière tantôt blanche et tantôt verte. Presque stroboscopique, cette lumière accentue l'effet d'apparition des personnages.

La sortie des coulisses de tous les comédiens est marquée par un changement dans la musique, toujours diffusée par les poupées. Les personnages ont ouvert leurs ombrelles aux multiples couleurs (rouge, bleu, mauve, rose, vert) et avancent avec fierté et noblesse au devant de la scène suivant un pas chorégraphié.



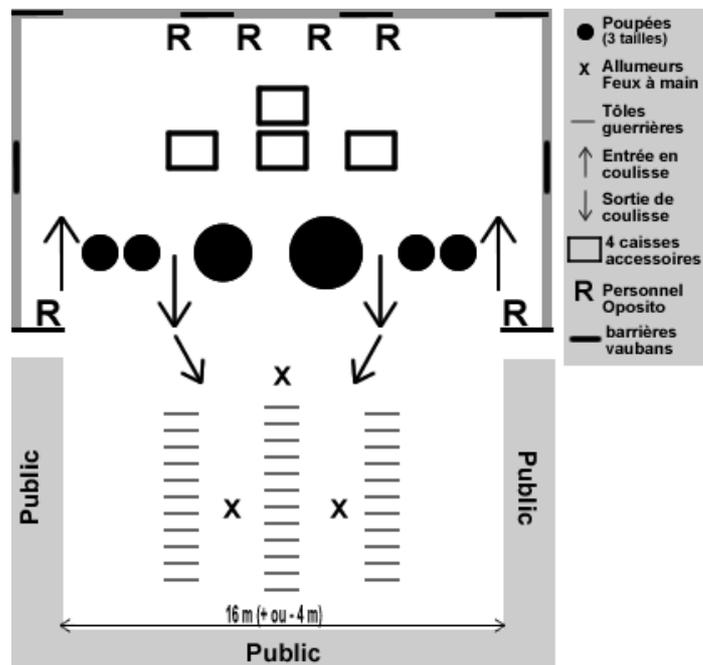
Après avoir longé la ligne les séparant des spectateurs, les personnages se regroupent pour s'accroupir ensemble et offrir l'image d'un soleil multicolore. Ils se relèvent avant de se baisser de nouveau faisant apparaître l'image d'un cœur qui bat. Des jets d'une forte lumière blanche jaillissent entre les ombrelles et renforcent cette image. Plusieurs fois, les personnages se dispersent sur l'aire de jeu avant de se regrouper de nouveau. Ce mirage s'inspire d'une vision vécue à Addis-Abeba. Dans le quartier du Mercato, considéré comme l'un des plus grands marchés du monde, se trouvent des cités d'un autre temps. Parmi elles existe un quartier réservé à la fabrication d'ombrelles sacrées : « sur une centaine de mètres, des rues, des maisons d'un autre âge où sont accrochées à chacune des devantures une centaine d'ombrelles ouvertes en plein soleil<sup>26</sup> ». Ces ombrelles reproduites par les costumiers pour le spectacle sont aussi un sensible écho aux parapluies noirs que les africaines portent pour se protéger du soleil.

---

<sup>26</sup> Annexe 3 : Entretien avec Jean-Raymond Jacob



Dans un dernier mouvement d'ensemble, les courtisans de ces ombrelles reprennent la déambulation en ouvrant le chemin aux poupées. Les spectateurs assis se relèvent pour reprendre la marche. Ombrelles levées, les personnages gravitent en courant autour des six poupées. Ils avancent vers un nouvel endroit, offrant l'image d'une queue de comète. Ce lieu accueille le sixième mirage, « *Les tôles guerrières* ». De la même façon, les poupées font volte-face pour se positionner au fond du nouvel espace. Le schéma suivant nous permet de constater un aménagement de l'espace des coulisses, similaire à celui du mirage des ombrelles. Cependant, l'entrée en scène des comédiens marque le point de départ d'une déambulation.



Les personnages disparaissent derrière les poupées pour réapparaître porteurs des « tôles guerrières ». On retrouve à nouveau des tôles mais sous une

esthétique différente. Les tôles brutes du premier mirage sont devenues de grands tableaux abstraits noir et blanc et offrent la vision de guerriers africains.

Les allumeurs indiqués ci-dessus sont extrêmement mobiles, il ne faut donc pas les imaginer fixes aux endroits indiqués. Ils sillonnent en effet le long et entre les lignes que forment les comédiens. Ces derniers tiennent cette fois leurs tôles verticales sur les genoux. Leurs dimensions cachent donc le buste et le visage des personnages. Ces guerriers personnifiés, avançant sur trois lignes, semblent partir au combat. Le public, en position frontale, voit arriver face à lui une « procession » de cartes à jouer géantes. Il est contraint de reculer par cette mise en espace. Les spectateurs de part et d'autre de la « scène » avancent au rythme des guerriers. Les allumeurs marchent dans le sens inverse des personnages et permettent d'éclairer ces tableaux noirs et blancs. Les guerriers s'arrêtent pour balancer au rythme du métal laissant les poupées disparaître et emporter au loin l'univers musical.



Ce départ correspond à un moment précis de la rythmique du métal. En effet, à l'arrêt de la musique, les tôles imposent au métal un choc violent sur le sol en même temps que finissent les lumières des feux de Bengale. Les comédiens font alors tourner leurs tôles pour former sur l'espace trois cases colorées. Les revers de ces tôles composent en effet d'autres tableaux sur lesquels apparaissent différents aplats de couleurs. Les bruits du métal sur le sol sont parvenus à agrandir l'espace de jeu en faisant reculer le public. Les premiers rangs de spectateurs se sont assis sur les trottoirs de la rue. S'impose ici un silence attentif du public qui voit se fabriquer devant lui ces trois cases. Les personnages et les allumeurs se sont réfugiés à l'intérieur et laissent les spectateurs tendus face à une

situation incompréhensible. Le public est sceptique, à nouveau seul face à des tôles. C'est donc dans le silence que les comédiens entament une nouvelle partition rythmique à l'intérieur des cases, au moyen de tiges de métal glissées sur des grilles. A ce son vient s'ajouter celui des « criquets<sup>27</sup> » actionnés par les comédiens. Le son s'amplifie en même temps que se rallument les feux de Bengale et que les cases commencent à trembler, projetant des raies de lumière à l'interstice des tôles. La tension s'amplifie jusqu'à l'éclatement des cases.



Les tôles colorées se positionnent pour lancer une autre partition rythmique cette fois sans déplacement. Les allumeurs se sont assis aux pieds des spectateurs laissant l'éclairage public assurer la mise en lumière de l'image. Les bruits sont sourds et puissants, le rythme tendu. Un tournoiement collectif des comédiens fait réapparaître les tôles guerrières. Les personnages s'écroulent au sol se tordant de douleur. Ils se retirent à reculons, traînant leurs tôles et symboliquement les corps de ces guerriers décédés derrière eux.

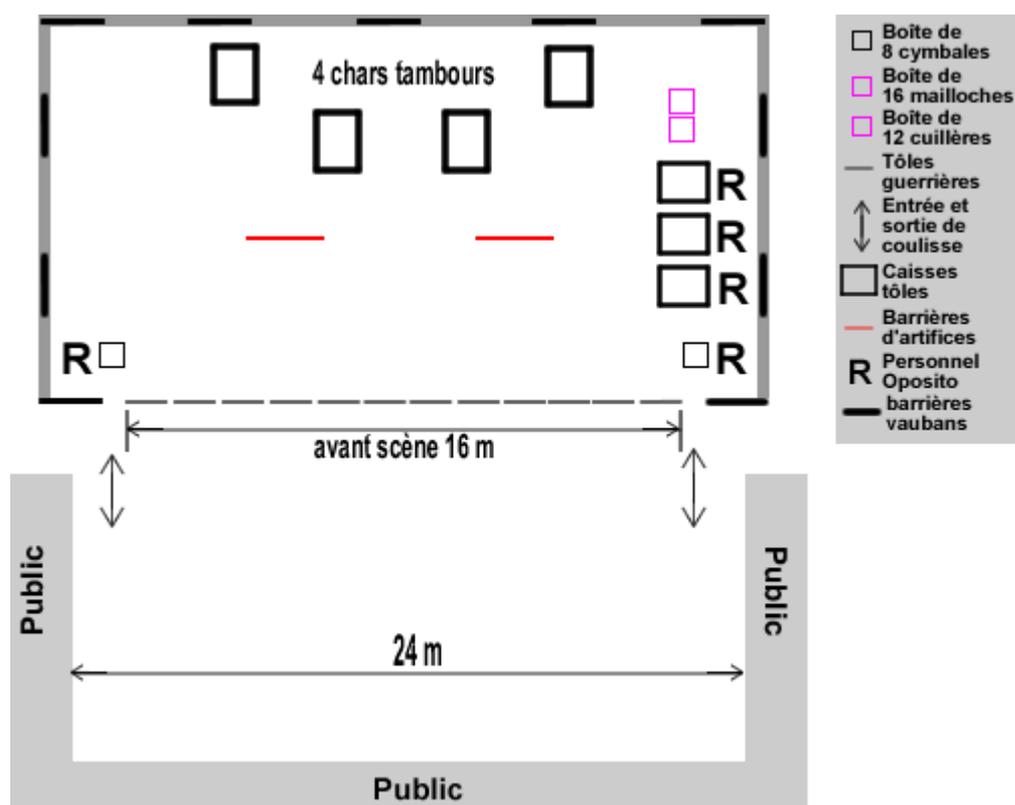


---

<sup>27</sup> Petit instrument qui diffuse un son ressemblant à celui de l'animal

Dans cette fuite cahotante, ils entraînent le public vers un nouvel espace pour un nouveau mirage, *La palissade couleur des masques-tambours*. Onze des trente-quatre personnages construisent une palissade de tôles colorées empêchant le public d'aller plus loin. Les autres pénètrent dans les coulisses par les côtés.

Utilisons à nouveau un schéma pour illustrer les espaces aménagés de ce mirage :



Quatre « chars tambours », un noir, un jaune, un rouge et un blanc, représentant des masques africains et installés derrière la palissade, donnent le tempo de cette partition rythmique. Les spectateurs ne les voient pas. Les onze comédiens se servent ici de la palissade comme support à percussions. Les autres, entrés en coulisse, se débarrassent de leurs tôles et s'emparent de mailloches et de cuillères pour compléter cette partition. A nouveau ici le public se retrouve « abandonné » face à une palissade de tôles. Ce barrage sonore inquiétant vibre avant de laisser surgir, sous une pluie d'artifice, les chars tambours poussés par des comédiens. Un bruit de pétards fait reculer le public avant que les percussionnistes des chars n'entament au plus près des spectateurs une déambulation sur un rythme tribal. Chacun des chars, extrêmement mobile, est équipé de phares, assurant ainsi l'éclairage de la déambulation.



Les spectateurs peuvent voir de loin les personnages disparaître. Ce passage sonore en mouvement mène le public vers un nouvel endroit. Il s'agit du lieu d'*Apparition du bestiaire* qui est le huitième mirage. Cet espace donne la possibilité d'accueillir le public sur 180°, il s'agit donc encore une fois d'un espace de type « scène/salle ». Les spectateurs voient apparaître en face d'eux un bestiaire d'animaux sauvages, actionnés par les personnages, de retour.

Suivi de près par une des poupées, un scorpion de feu ouvre le chemin. Le dard de cet animal, tracté par un comédien, sert de support aux voltiges d'un acrobate.



Successivement apparaissent mêlés aux poupées un oiseau rose qui poursuit une grenouille, un crocodile qui aspire à dévorer un poisson, un oiseau bleu, un caméléon monté par un cracheur de feu, une girafe. Ils sont accompagnés par les personnages qui se plaisent à danser autour d'eux. Cette longue déambulation forme une deuxième partie autonome de la scénographie. Elle dure approximativement trente minutes sur les une heure dix du spectacle et constitue le neuvième mirage, *La parade des Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. Cette image de parade, point de départ de la création, permet de retrouver tous les éléments du spectacle, à la manière de la parade circassienne. Les personnages de la peuplade, les poupées diffusant leur chant, les animaux montés sur des châssis métalliques,

tous déambulent sur un chemin qu'ils tracent dans le public. Une spectatrice évoque en ces mots l'entrée en scène de ce bestiaire : « Naissaient crocodiles carrés, oiseaux triangulaires, girafes longilignes jamais vues, caméléons ronds et spiralés... Ces volumes imaginatifs, libérés et libérateurs, ces formes instinctives, colorées, géométriques puisées dans les tréfonds sédimentés de l'histoire de l'homme ».



Un système a été imaginé sur le scorpion et le caméléon, animaux de feu, pour permettre la diffusion d'odeurs à partir d'encens. Ce mirage tente ainsi de convoquer tous les sens du spectateur, pour l'engager sur le long parcours de la parade.

Les premiers rangs de spectateurs sont stoppés dans leur marche par une partie de la peuplade de nouveau équipée de ses torches et par un dispositif de barrières, qui assurent ainsi la visibilité du dernier mirage, *La disparition*. Ils aperçoivent devant eux les derniers déplacements de la parade avant qu'un rideau de feu d'artifice ne vienne clore ce théâtre. Le reste des spectateurs, parvenu au terme du parcours, a formé une foule, tenue à une bonne distance des barrières. Ils n'aperçoivent de loin que la pluie des artifices et cherchent encore où pourrait se poursuivre l'aventure. Les applaudissements des premiers rangs finissent néanmoins rapidement par se propager dans le public remerciant chaleureusement ces artistes pour cette atypique « découverte » de la ville.

## 1.3. Analyse

La présentation de ces dix mirages a permis de donner une vision sensible de l'univers des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. Cette fresque poétique, ce déambulatoire visuel et sonore proposent au public un voyage dans la ville, une rencontre avec la diversité et la richesse du monde. Une progression s'établit au fil des espaces investis et offre de cette série de séquences, toutes enchaînées entre elles, une multitude de visions allant dans le sens du « mirage », de visions irréelles. Oposito propose aux spectateurs des villes qu'elle investit une fiction générée par l'apparition d'une peuplade. Cette création, composée sur un montage de séquences, révèle sa force et sa justesse au moment de la disparition, puisqu'elle renvoie le spectateur au premier mirage. L'absence de schéma narratif laisse donc aux spectateurs la possibilité de ne pas tout voir. Libre à eux de devenir spectateurs des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* ou de ne vivre que quelques uns de ces mirages.

Nous avons pu voir que les séquences demandent une configuration spécifique de l'espace et qu'elles restent les mêmes selon les villes traversées. Les schémas des différents espaces, présentés dans la description du spectacle, font en effet partie du dossier technique des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* et ne varient pas d'une ville à l'autre. Cependant, chaque séquence s'offre le privilège de s'adapter aux villes qu'elle rencontre et compose donc un « nouveau » spectacle à chaque programmation. Au regard des trois villes de notre travail, commençons par l'analyse des différents espaces publics pour comprendre que notre étude de la réception, proposée en seconde partie, sera relative à ces trois villes.

### 1.3.1. Spécificités des espaces

Ce théâtre, plus que tout autre, est un art de l'éphémère. En se confrontant avec un quartier, avec une ville, avec la dimension politique, sociale et idéologique du lieu qu'il investit, *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* s'apparente à une écriture « sur-mesure ». L'espace urbain est un élément signifiant et interactif de l'écriture en même temps qu'il intervient dans sa potentialité spatiale et sociale. Lorsque l'événement théâtral intervient dans l'espace urbain, tous deux vont réciproquement s'influencer. L'espace public, devenu espace scénique, s'inscrit dans un environnement chargé de signes préexistants qu'il appartient aux

metteurs en scène de faire parler. Cette relation qui les unit permet de concevoir l'espace public, le temps de la représentation, comme un espace « actif » du spectacle.

A Martigues, il s'agissait d'un parcours<sup>28</sup> démarrant à l'Hôtel de Ville pour évoluer ensuite, en très grande partie, sur un parking, espace très peu chargé en signes et architecture. Il suffit d'observer le plan de la ville pour comprendre que le parcours consistait en une série d'allers-retours sur ce parking. L'image finale de la disparition avait lieu sur le pont qui relie cette partie de ville moderne aux quartiers historiques de la vieille ville, qui se trouvent sur une île. Il faut ici préciser que le parcours est toujours décidé en accord avec le programmeur de l'événement qui peut imposer, dans la mesure du possible, le passage ou l'arrêt devant tel ou tel bâtiment ou monument. Le parcours choisi à Louvain, ville située à environ 20 km de Bruxelles, a permis de rendre hommage à la brillante architecture de cette cité. La Grand-Place de Louvain, qui accueillait la deuxième partie du parcours, formait en effet un ensemble architectural prestigieux, synthétisant le 15<sup>ème</sup> siècle. Le passage de la parade et de ses lumières a permis le recul nécessaire pour apprécier le monumental Hôtel de Ville, un chef-d'œuvre du style gothique, les lignes verticales de cette bâtisse de pierre élégamment ciselée, les pignons à tourelles et pinacles, les lucarnes et les quelques trois cent niches de ce bâtiment. Il est la merveille de Louvain, l'un des plus beaux édifices communaux de la Belgique, et est donc devenu pour deux soirs le décor de la parade des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. A Conflans-Sainte-Honorine<sup>29</sup>, la peuplade faisait son apparition dans un parc avant d'installer sa maison de tôles devant l'Hôtel de Ville. Elle empruntait ensuite une avenue passant sous un pont avant de gagner la gare ferroviaire. La parade s'effectuait sur une longue avenue bordée d'établissements scolaires.

La création sur-mesure, et donc éphémère, nécessite, nous l'avons déjà dit, une recherche au plus près dans la ville qu'elle investit. Le spectacle, écrit pour telle ville ou telle place, a lieu une fois, en une représentation. « Tu changes le lieu, tu interpelles les gens au passage. On est dans l'éphémère. Demain, il n'y aura plus rien<sup>30</sup> ». Si l'écriture des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* possède un

---

<sup>28</sup> Annexe 4 : plan de la ville de Martigues

<sup>29</sup> Annexe 4 : plan de la ville de Conflans-Sainte-Honorine

<sup>30</sup> Annexe 3 : Entretien avec J-R. Jacob

format fixe, d'une durée d'1h10 sur un parcours d'1,2 kilomètre maximum, sa projection dans l'espace public perturbe quelque peu l'écriture réalisée en amont. Jean-Raymond Jacob parle du spectacle en ces termes « *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* est porté par une écriture pérenne. Ce spectacle se déplace dans les villes et nous sommes sans cesse à la recherche d'espaces pour le faire évoluer. On ne cherche pas systématiquement la même place, le même endroit pour poser le même cercle, la même structure<sup>31</sup> ». Chaque représentation est unique et sert de « brouillon » à la suivante puisque le spectacle se nourrit à chaque fois de lui-même, de l'espace et du public, « nous ne faisons jamais le même spectacle. Nous travaillons avec une mémoire ; d'une ville à l'autre, notre mémoire sera différente et constituera à chaque fois un cahier des charges différent<sup>32</sup> ». Le spectacle nécessite donc la réalisation préalable de repérages dans le but d'établir un calibrage total de la ville. Ils permettent notamment d'acquérir une grande maîtrise de la configuration des lieux et des issues et de prendre en compte les potentialités des espaces. L'espace théâtral est ici revisité à travers l'investissement d'un lieu à l'origine non théâtral, la rue. Il s'agit donc « à la fois d'établir et d'explorer les pouvoirs de ce [nouvel] espace<sup>33</sup> » pour comprendre comment il conditionne l'appréhension et la réception du spectacle. Analysons dès maintenant, au regard des espaces choisis pour le début du spectacle dans les trois villes étudiées, comment Oposito adapte le spectacle à la nature des lieux qu'elle investit.

A Conflans-Sainte-Honorine, le rendez-vous fixé pour le début du spectacle était indiqué comme tel : « 22h32, au bas du parc du Prieuré ». L'image d'apparition du spectacle était nettement surélevée des spectateurs car ils attendaient en contrebas du parc municipal. Le jardin était fermé au public et les spectateurs étaient contraints de se tenir à une distance d'environ quarante mètres. Pour apercevoir l'image proposée, ils devaient obligatoirement lever la tête. L'effet de déstabilisation de l'espace par un « vertige » consciemment provoqué imposait d'emblée une vision oblique aux spectateurs. Or, positionner le spectateur en contrebas de l'image et tenu à une distance importante, le place dans une attitude similaire à celle d'un enfant qui, par sa taille, serait obligé de lever les yeux pour voir. Un monumental escalier marquait la distance entre les acteurs et

---

<sup>31</sup> Annexe 3 : Entretien avec J-R. Jacob

<sup>32</sup> Annexe 3 : Entretien avec J-R. Jacob

<sup>33</sup> Luc BOUCRIS, *L'Espace en scène*, Librairie Théâtrale, 1993, p.13

les spectateurs. Lentement ces personnages semblant venir de nulle part ont descendu les marches pour gagner la sortie du parc et descendre dans la rue. La présence de grands arbres dans le parc permettait également la mise en place d'un éclairage particulier. Une atmosphère vraiment étrange, renforcée par la lumière des feux de Bengale, provoquait l'apparition d'une vision irréaliste et préparait au mieux le spectateur à rentrer dans le monde des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. Au même titre que dans un théâtre en salle, les comédiens étaient sur une « scène », surélevés et inaccessibles. L'ouverture de la porte du parc rappelait celle du rideau, l'entrée des comédiens dans la rue annonçait « l'entrée en scène ». Ils étaient autant d'éléments qui signifiaient clairement aux spectateurs le passage dans la fiction.

Cette première image était en effet d'un tout autre ordre à Louvain et à Martigues. Dans le cas de Martigues, le rendez-vous public avait été donné au parvis de l'Hôtel de Ville<sup>34</sup>. Là, les personnages contournaient un bâtiment pour provoquer l'apparition au détour d'une façade de la mairie. La mise à distance s'effectuait différemment puisque l'entrée en « scène » ne proposait pas de différence de niveau. L'image était également nettement moins visible et n'imposait donc pas la même force d'émotion. A Louvain, par contre, le rendez-vous public était situé sur le parking d'une gare routière et les comédiens y accédaient par une rampe descendant des quais de la gare ferroviaire. Si le cadre avait tout à envier au parc de Conflans-Sainte-Honorine, le béton et le bitume ayant gagné toutes les portions de l'espace, la première image de l'apparition de cette peuplade était ici aussi surélevée. Cependant la rampe n'offrait pas la monumentalité de l'escalier du parc. L'immersion des comédiens au sein des spectateurs s'est d'ailleurs effectuée de façon beaucoup plus rapide. Ainsi, on peut dès à présent affirmer que les intentions d'Oposito intègrent en elles le dispositif de réception de ses spectateurs puisqu'elles conditionnent leurs perceptions.

Luc Boucris, dans *L'Espace en scène*, cite Jean Herrmann qui, en inventant l'espace-scénario<sup>35</sup>, s'est fait le plus probant représentant d'une volonté de voir l'espace suggérer et influencer la réception théâtrale :

---

<sup>34</sup> Annexe 4 : plan de la ville de Martigues

<sup>35</sup> Cette hypothèse s'appuie sur la notion de fonction oblique qui s'oppose à la neutralité d'un espace fondé exclusivement sur le système horizontal-vertical

« Ce serait un lieu suggérant un nombre suffisamment varié et variable de combinaisons dimensionnelles pour provoquer cet effervescence imaginaire, inciter à y créer des systèmes de communication multiples, bref, offrant une poésie spatiale susceptible de déclencher de nombreuses situations ludiques. Avant même que quelque chose s’y ordonne, assemblée ou spectacle, fête ou meeting, il éveillerait en nous, ou ranimerait s’il est éteint, ce goût d’explorer l’espace, si naturel chez le jeune animal et chez l’enfant, quand gravir, changer de niveau, s’abandonner à une pente, multiplier les orientations, était pour nous un mode fondamental de vivre<sup>36</sup> ».

Certes, l’espace imaginé par J. Herrmann joue sur un système de pentes et de contre-pentes et les spectateurs, privés de sièges, s’installent à leur gré sur les plans inclinés. Néanmoins, comme dans le cas de l’intervention théâtrale en espace public, aucun espace ne semble être réservé à la scène. Certes, la déambulation des *Trottoirs de Jo’Burg... mirage* nécessite un parcours relativement plat (les éléments de décor sont montés sur des roues). Néanmoins la monumentalité de la ville démultiplie les dimensions de l’espace de jeu. C’est d’ailleurs pour cette raison qu’Enrique Jimenez a inventé des jouets à l’échelle de la ville. Les volumes de ces structures, capables d’être vues de loin, déstabilisent ici le regard du spectateur. De plus, il faut compter sur la verticalité des bâtiments, présents sur les espaces, pour offrir aux regards des spectateurs des perspectives variables, qui leur sont bien souvent inconnues.

Les lieux sont interchangeable et sollicitent une adaptation d’ordre physique et matérielle. Ce lieu non conçu pour le théâtre a été choisi pour répondre à une forme particulière de représentation. Michel Crespin<sup>37</sup>, aime citer la métaphore de Pino Simonelli « *la ville est un théâtre à 360°* » parce qu’elle « *va beaucoup plus loin que la simple interprétation géométrique et spatiale. En effet, la ville, comme entité globale et complexe, provoque le processus même de la création théâtrale, lorsque cette création s’intéresse à la ville*<sup>38</sup> ». Les *Trottoirs de Jo’Burg...mirage* font de la rue leur espace de jeu, de la ville leur décor. Le spectacle transforme la ville, le temps d’une représentation parce qu’elle le provoque et l’influence. Les lieux dans lesquels est interprété le spectacle, nous l’avons vu, ne sont pas choisis au hasard. « Le scénographe travaille en osmose

---

<sup>36</sup> Jean HERRMANN, *Entre la lyre et le compas*, p.77, in Boucris Luc, *L’Espace en scène*, Librairie Théâtrale, 1993, p.148

<sup>37</sup> Metteur en scène et scénographe, fondateur du Festival européen de Théâtre de rue d’Aurillac, de la FAIAR, ancien directeur de Lieux Publics à Marseille, Centre national de création des Arts de la rue

<sup>38</sup> In *Le lieu, la scène, la salle, la ville*, Collectif, Etudes théâtrales, Louvain-la-Neuve

avec un metteur en scène pour faire une seule chose, le spectacle. Il s'agit d'inventer l'espace, de se servir des accidents de terrain. A partir de là, commence un travail de détournement de l'architecture urbaine. Le plasticien entre en jeu et fait des propositions pour que l'endroit s'adapte au spectacle »<sup>39</sup>. *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* illustre cette imbrication entre ville, espace de représentation et écriture. La scénographie générale du territoire de la ville, choisi comme espace de jeu, va donc être considérablement influencée par les paramètres physiques du lieu. Cette étude nous a permis de montrer comment Oposito « s'arrange » avec les espaces des villes pour se produire. Ainsi nous saisissons d'emblée que notre étude de la réception basée sur quatre représentations concernera trois spectacles spécifiques des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*, à Martigues, à Louvain et à Conflans-Sainte-Honorine.

Au préalable de cette étude de la réception, il paraît maintenant essentiel d'aborder le pacte de représentation des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. Parce que l'espace de rue et celui de la salle sont fondamentalement différents, il est nécessaire d'analyser les spécificités du « contrat » qui va lier acteurs et spectateurs pour faire exister la représentation.

### 1.3.2. Les spécificités du pacte de représentation

Le théâtre en salle est un temple, lieu ritualisé et orchestré à dessein, un espace fermé qui se protège des bruits et du monde extérieur. Les spectateurs sont assis et silencieux dans le noir. Chacun est à sa place et ne peut en changer. Comme le souligne Jean Caune citant Henri Gouhier, « la métamorphose du comédien implique la complicité du spectateur<sup>40</sup> ». Une sorte de contrat tacite va donc lier l'acteur et le public. La représentation ne fonctionne d'ailleurs que parce que les deux parties s'entendent sur les règles du jeu. C'est ce que nous appelons le « pacte de représentation ». Il est profondément remis en cause par le spectacle en espace public dont on perçoit ici une spécificité majeure mais périlleuse.

---

<sup>39</sup> Enrique JIMENEZ, Hors série de *Cassandra*, en coordination avec le Parc de la Villette et HorsLesMurs, Bayeux, octobre 1997

<sup>40</sup> Jean CAUNE, *Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots*, Nizet, 1996, Saint-Genouph, p.18

Le terme de « public » sous-tend une signification sociologique forte. On parle du public du Français<sup>41</sup>, du public du T.N.P., du public du Théâtre de la Ville..., chacun désignant un groupe relativement homogène socialement. En ce qui concerne la rue, Michel Crespin a imaginé la notion spécifique de « *public-population* ». L'élaboration d'une définition du public propre à la rue tend à prouver combien celui-ci est un enjeu central à la pratique en espace urbain.

*Le public-population est, par définition, le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôles, de fonction, d'âge, de classe sociale, personne n'ayant un pouvoir supplémentaire sur quiconque par le seul fait d'être là, à un instant. Le public inhérent à l'espace de la rue, la bande sociale la plus large que l'on puisse jamais trouver dans un ensemble de spectateurs. Bref, la population. Sa qualité première : le libre choix. De passer, d'ignorer, de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de participer, hors de toute convention<sup>42</sup>.*

Michel Crespin donne à sa définition du public de la rue la notion de « libre choix » et de possibilité d'action. Ce statut particulier lui permet de devenir « acteur » de son propre conditionnement conscient, d'être ou de ne pas être là, pour entendre une parole donnée. Cette définition a le mérite de souligner le désir profond de s'adresser directement, au plus prêt, au passant. Tandis que le théâtre en salle ne peut, par définition, toucher que ceux qui font la démarche d'entrer dans ses murs, le théâtre de rue détient, en puissance, le pouvoir de s'approcher de tous ceux qui circulent, passent et usent de l'espace public. Libres à eux de s'arrêter ou non, d'adhérer au spectacle ou non. Cette spécificité du théâtre de rue est ardemment revendiquée par les artistes qui se situent, dans cette logique, contre l'institution qu'ils jugent élitiste.

Oposito revendique la conquête de nouveaux publics qui ne trouvent pas satisfaction dans l'offre culturelle traditionnelle. Sa reconnaissance internationale et institutionnelle lui permet de créer des spectacles à gros budget, à l'échelle de son intervention artistique sur la ville. Programmée dans le cadre d'un festival ou à l'initiative d'une municipalité, elle utilise l'espace urbain sur un pan scénographique comme un lieu d'accueil ouvert à tous et convoque un public potentiellement très nombreux. Mais ce public possède la caractéristique

---

<sup>41</sup> Jean-Michel GUY, *Les publics de la Comédie Française, fréquentation et image de la salle Richelieu*, Ed. Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la communication, Paris, 1997

<sup>42</sup> Philippe CHAUDOIR, op.cit., p.66

essentielle de pouvoir, à tout moment, décrocher du spectacle. Le pacte de représentation est donc extrêmement fragile, car il peut être rompu à tout moment. Les codes normatifs et les protocoles préétablis de la salle n'existent pas et le public peut effectivement choisir de briser le cercle magique de l'espace de représentation installé par les comédiens. Il a la possibilité de commenter en direct, d'interpeller, d'agresser. Il appartient donc aux comédiens de parvenir à séduire le passant pour qu'il devienne spectateur de l'événement. Ceci tout en sachant que le spectateur n'est jamais acquis à leur cause puisqu'il peut, quand il le souhaite, se détourner, quitter l'endroit brutalement et redevenir passant. Ainsi, peut-on dire, la « scène » est infinie tant que le passant joue le rôle du spectateur. Une complicité entre les deux mondes s'établit dès lors que les comédiens mettent en place les aires de jeux. Les spectateurs sont priés de respecter la règle du jeu et d'accepter que l'espace, au moins pendant un moment, appartienne aux comédiens. De plus, ce pacte demeure fragile tout au long du spectacle, puisque l'espace scénique se construit tout au long de la manifestation. Il va donc être tenté de se rétrécir, de s'élargir lorsque, après avoir figé l'action sur scène, les comédiens vont solliciter un peu d'air et de place pour continuer la déambulation.

Ensuite, les *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*, par son extrême mobilité, met en place un pacte beaucoup plus risqué que dans toute autre forme de théâtre, car il sous-entend la participation physique constante du spectateur. Il oblige nécessairement les personnes présentes au lieu de rendez-vous à intégrer la déambulation. Seul cet engagement les transforme en spectateurs. Analysons de plus près les modalités mises en œuvre par Oposito pour rencontrer ce public de la rue et lui proposer son voyage dans la ville.

### 1.3.3. Les enjeux d'une écriture de la rue

Les « passants » présents à l'heure et lieu de départ du spectacle sont mobilisés en tant que spectateurs, puisque informés de la manifestation, ils ont fait la démarche d'y venir. Il s'agit donc pour Oposito de susciter chez eux la surprise et donc l'envie d'intégrer le mouvement du spectacle et de devenir « spectateur-acteur » des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. Tout au long du spectacle, Oposito travaille à recréer les conditions nécessaires à la transformation du passant en spectateur, à maintenir l'attention du spectateur et l'empêcher de redevenir

passant. Nous allons essayer de montrer comment cette compagnie recrée les conditions de la représentation pour capter l'attention de ses spectateurs.

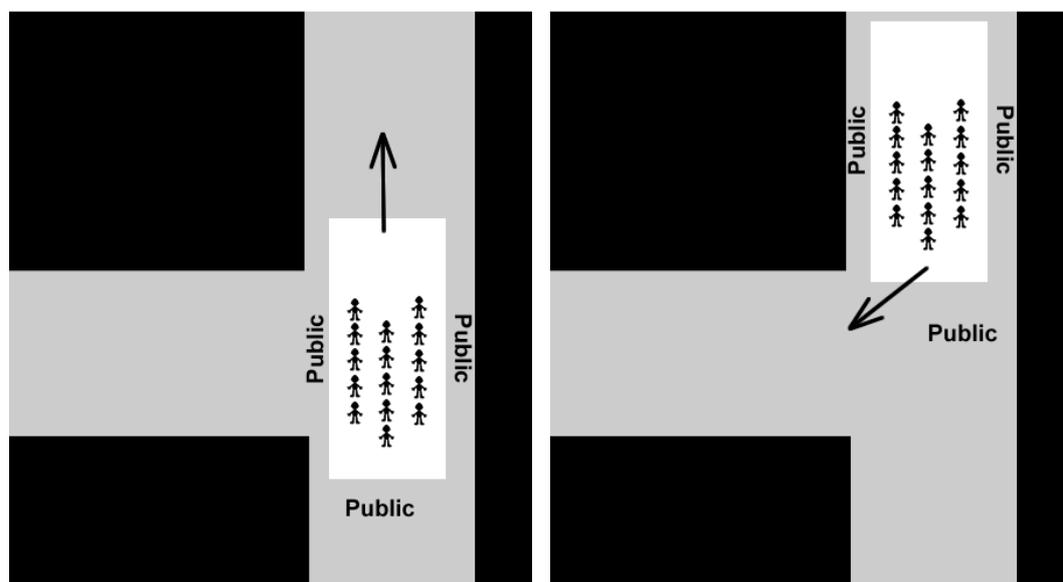
D'abord, sa première faculté est sans doute sa capacité à provoquer le silence. Alors que la rue est un lieu empli de parasites sonores, elle parvient, à force de bruits sourds provoqués par une rythmique de tôles, à faire cesser tous les autres bruits. Les regards des spectateurs réunis autour de la maison de tôles sont focalisés sur cette palissade, attentifs comme ils le seraient devant un rideau de théâtre qui tarderait à s'ouvrir. Soudainement dans la pénombre de la nuit qui s'installe, ils voient tomber devant eux ce « rideau » métallique formé par les tôles. A plusieurs reprises, les spectateurs se retrouvent seuls face à une palissade de tôles. Ces confrontations mettent en danger le déjà fragile pacte de représentation puisqu'elles leur donnent la possibilité de partir brutalement. Ce « rideau » coupe en effet la séquence en cours, laisse le public silencieux, et permet de relancer le jeu vers une nouvelle direction. Il entraîne pour ainsi dire un changement de « scène ». Ensuite, Oposito profite d'une intervention nocturne pour mieux focaliser les regards. Avant le commencement de l'acte théâtral, le public est en position d'attente, c'est l'utilisation des artifices dans l'obscurité de la nuit tombante qui va attirer son regard. Visibles de très loin, ils guident les regards vers l'aire de jeu et permettent de suivre de loin le mouvement de la déambulation. L'enjeu de la scénographie est d'autant plus important que ce pacte de représentation est intrinsèquement lié à l'auto-institution de l'espace public en espace de jeu. Il faut ici souligner que l'effet d'auto-institution de l'espace et la prise de risque du pacte de représentation sont considérablement minorés par le mode d'organisation de l'événement : programmation dans le cadre d'un festival international de Théâtre de rue, Leuven en scène pour Louvain, proposition du conseil d'animation à l'occasion du 44<sup>ème</sup> Pardon National de la Batellerie à Conflans-Sainte-Honorine, programmation dans le cadre de « l'Année des 13 Lunes<sup>43</sup> » pour Martigues. En effet, comment surprendre pour garder l'attention des spectateurs quand le spectacle est programmé ?

Oposito semble offrir une alternative intéressante à cette impasse. Conscient que la foule est un flux qu'il faut emmener à soi, elle envisage le public comme

---

<sup>43</sup> Saison des Arts de la rue à l'initiative du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, de Lieux Publics, Centre National de Création des Arts de la Rue et de Karwan, Pôle de développement et

un élément organique du spectacle. Son positionnement et ses mouvements sont pris en compte dans la mise en espace des dix séquences. Il est manipulé, ses mouvements et ses trajectoires sont guidés par Oposito qui parvient ainsi à le « maîtriser » de façon à lui imposer le rythme du spectacle du début à la fin. La mise en espace cherche par tous les moyens à le surprendre, à l'engager sur des voies qu'il n'a pas l'habitude de fréquenter. Oposito crée pour cela de nombreux volte-face, comme l'illustrent les deux schémas ci-dessous. Les comédiens entraînent les spectateurs dans une rue, avant d'inverser leur direction et de les prendre à contre-courant pour leur faire « redescendre la rue ». Ce changement brusque et inopiné de direction provoque une confrontation réelle et physique entre les différents spectateurs et bouscule considérablement leurs positions.



C'est véritablement l'alternance des tableaux fixes et de la déambulation qui permet d'imposer un rythme qui ne laisse que peu de répit aux spectateurs qui ont pris le risque de la rencontre. A aucun moment, ils n'ont la possibilité de se poser un long moment. Le spectateur n'est plus passif, le regard fixé devant lui, il est obligé de se mouvoir et de prendre position dans le choix de son angle de vision. Oposito joue à bousculer sa position afin de mieux le surprendre. Physiquement, le spectateur est toujours sur le qui-vive. Psychologiquement, le spectateur est également perturbé par ce qui lui est montré. En effet, Oposito se plaît à briser systématiquement l'image qu'elle s'est efforcée de mettre en place. Les personnages de *La maison de têtes* par exemple quittent leur triste visage et la

froideur de leurs capes pour faire exploser les couleurs de leurs somptueux costumes. Ensuite, ils donnent aux spectateurs le temps d'admirer leur beauté et leur dignité, dans un silence très solennel, avant de les faire reculer par une agression simulée à coups de lances enflammées. Les rires de ces personnages retentissent et font redescendre la tension.

Le rythme, basé sur le concept du mirage, tente de conserver l'attention du spectateur jusqu'au terme de la représentation. « Je voulais qu'on aille vers le mirage, que l'on travaille sur des images, que l'une apparaisse derrière l'autre, chassée par la première. C'est vraiment cette sensation que l'on a quand on est en Afrique, cette terre de contrastes<sup>44</sup> ». Aussi les différents mouvements, corporels ou « scéniques » intègrent en eux cette impression de mouvement continu. Au départ de la création, une chorégraphe avait été associée au projet des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. Cependant, afin de toucher au plus près la véracité du mouvement découvert lors de l'expérience africaine, entendons par là un profond désir de retranscrire le mouvement né des différentes rencontres artistiques éthiopienne ou sud-africaine, cette collaboration a été abandonnée. Martine Rateau, Thierry Lorent et Jean-Raymond Jacob ont donc travaillé à la mise en scène avec les comédiens en laboratoire afin de valider la cohérence des mouvements. En effet, chacun des trente-quatre personnages présentés dans *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* s'exprime par le corps. Il s'agit même de leur unique moyen d'expression puisqu'ils ne parlent pas. Leurs gestes et mouvements sont chorégraphiés et s'apparentent davantage à de la danse qu'à du théâtre. Chacun de leurs pas est mesuré et développé. On retrouve encore ici une vision du théoricien Artaud qui envisage une « sorte de danse supérieure, où les danseurs seraient avant tout des acteurs<sup>45</sup> ». L'établissement d'une telle relation par le geste met en place une véritable médiation entre comédien et public à travers une double donation de sens. Le spectateur choisit à son gré de décrypter, de donner une signification aux mouvements qui lui sont proposés. Nombre de comédiens du spectacle ont participé aux voyages africains. Ils y ont donc vécu les images que *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage* représentent. La période de création consistait donc à raconter les histoires, les émotions vécues à ceux qui n'avaient pas touché les terres de l'Afrique. Ces trente-quatre individus évoluent ensemble sur un

---

<sup>44</sup> Annexe 3 : Entretien avec Jean-Raymond Jacob

<sup>45</sup> Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1964, p.88

travail de chœur. Parce que l’Afrique réunit sa population en famille, en clan, ces personnages trouvent leur identité dans cette peuplade aux influences métissées. Ils sont tous différents les uns des autres, mais c’est parce qu’ils appartiennent à une même « tribu » que leurs différences ne les divisent pas. « A travers eux, on retrouve une uniformité mais nous avons travaillé à ce que chacun affirme sa différence, son droit à la différence<sup>46</sup> ». Les costumes et le maquillage comme le langage corporel trouvent leur source dans la personnalité du comédien puisque toutes les propositions étaient faites en collaboration avec les comédiens. Leurs mouvements dansés, l’enchaînement des séquences, motivent le suivi des spectateurs. Le mouvement « scénique », en alternant les tableaux fixes et la déambulation, donne aussi cette impression de mirage. Les images des mirages sont liées par des fondus enchaînés afin de mieux prendre le public par surprise.

*Les Trottoirs de Jo’Burg... mirage* appelle les « passants » des rues qu’il parcourt, potentiels spectateurs puisqu’ils ont fait la démarche de se rendre sur le lieu de rendez-vous, à devenir des spectateurs et à le rester jusqu’au terme du spectacle. Pour cela, Oposito lui impose un rythme soutenu par des volte-face, l’alternance de scènes en mouvement et de tableaux fixes. Analysons comment, lors de chacune des dix séquences, elle parvient à préserver les deux mondes, celui d’où l’on joue et celui d’où l’on voit et ressent.

#### 1.3.4. Placements et déplacements du public

La conduite du public est une variable fondamentale des *Trottoirs de Jo’Burg... mirage*. En effet, il faut à la fois préserver les espaces de jeu et imposer aux spectateurs les mouvements du spectacle. Oposito prévoit pour cela du personnel durant l’exploitation du spectacle. Si les artistes créent leurs aires de jeu et leurs trajectoires, ils sont soutenus par une équipe de huit personnes de l’organisation, qui travaille sous la direction technique d’Oposito. Ces personnes agissent donc à proximité des acteurs, au sein de la jauge public, afin d’aider les acteurs dans la mise en place des espaces de jeu et de veiller à ce que le public n’empiète pas l’aire de jeu. Arrêtons-nous un instant sur la théorie de l’espace vide, chère à Peter Brook, pour étudier comment *Les Trottoirs de Jo’Burg...mirage* parvient à préserver l’espace des acteurs et celui des spectateurs. La notion d’«espace vide» caractérise un mouvement de retour à une expression

---

<sup>46</sup> Annexe 3 : Entretien avec Jean-Raymond Jacob

théâtrale originelle dépouillée des artifices du lieu théâtral pré-construit. Antonin Artaud condamnait énergiquement le rapport scène/salle classique dans sa conception du théâtre de la cruauté. Ce faisant, il faisait l'apologie de l'expression corporelle et ramenait déjà le théâtre au jeu de l'acteur qui envahirait la scène vide. Peter Brook affine cette vision en renforçant la théorie de l'espace vide. Dans cette approche, il s'agit d'investir tout espace que l'on rencontre, construit ou non, indépendamment des contingences, pour en faire une scène de théâtre. Les éléments scénographiques, le jeu du comédien, la disposition du public devront prendre en compte les contingences du dit espace. L'essentiel sera alors la relation que l'on aura réussie à établir entre les acteurs et les spectateurs, et l'espace devient alors un outil. Pour Peter Brook :

*L'important ce n'est pas l'espace en théorie, mais l'espace en tant qu'outil [...]. Au théâtre, il y a des choses qui aident, et d'autres qui entravent. Hors du théâtre c'est pareil. Lorsque nous quittons les espaces conventionnels, pour aller dans la rue, la campagne, le désert, un garage, une étable ou n'importe quel endroit pourvu que nous soyons en plein air, cela peut aussi bien constituer un avantage qu'un inconvénient. L'avantage, c'est qu'une relation peut tout de suite s'installer entre les acteurs et le monde, ce qui ne pourrait pas se produire dans une autre circonstance. Cela donne au théâtre une nouvelle bouffée d'oxygène. Inviter le public à rompre avec ses habitudes conditionnées -notamment celle d'aller dans une salle spéciale- est un grand avantage du point de vue dramatique<sup>47</sup>.*

Dans *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage*, le bitume est occupé pour l'événement par les comédiens et les spectateurs, c'est donc sur une « scène » nue en plein air qu'évoluent acteurs et spectateurs. Marcel Freydefond reprend à juste titre la formule de Peter Brook : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé » pour affirmer qu'« au fond la place du spectateur est une parfaite métonymie de l'espace théâtral dans son ensemble. Puisque le spectacle est le résultat d'un dispositif plus ou moins délibéré de mise en vue et d'écoute, l'endroit d'où l'on voit et l'on entend constitue le déclenchement de l'effet spectaculaire<sup>48</sup>.

Ce personnel présent sur toute la déambulation fait s'asseoir et se lever les spectateurs des premiers rangs pendant les tableaux fixes. Lors des séquences de déambulation, ils sont au plus près des comédiens et veillent à préserver la

---

<sup>47</sup> Peter BROOK, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992, p.190

<sup>48</sup> Peter BROOK, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992, p.40

frontière invisible entre acteurs et spectateurs. Le maintien de ces deux espaces, celui de la fiction et celui du regard, est l'unique gage du dispositif spectaculaire. Deux personnes d'Oposito dont le directeur technique, Philippe Cuvelette, se placent en amont du spectacle pour préparer les espaces de la déambulation. Ils ouvrent notamment les rubalises, préinstallées pour réserver les espaces. Ils gravitent en satellite autour des aires de jeux afin d'éviter la rencontre d'obstacle, qui pourrait nuire à la fluidité du spectacle, sur les changements de direction. Ils assistent au début de l'image pour veiller à son installation et repartent avant tout le monde sur le lieu du mirage suivant. De plus, une équipe de douze agents des forces de l'ordre public (ou d'une entreprise de sécurité) est immergée dans la foule dans l'éventuelle nécessité d'une intervention sur ou au-delà des aires de jeux des artistes. Le spectacle utilisant de nombreux artifices, un cahier des charges lié à l'utilisation de ces produits et à la production de flammes réclame également cinq personnes de l'organisation qui sont réparties en deux équipes. L'une, composée de trois personnes, a la charge de récupérer la totalité des artifices usagés, l'autre, munie de couvertures et d'un « pulvérisateur d'eau à seringue », est chargé d'intervenir de l'intérieur du spectacle sur un éventuel départ d'incendie. Je ne rentrerai pas plus dans les détails du dispositif sécuritaire puisque le dossier technique en annexe récapitule l'ensemble de ces données. Cependant, l'importance du personnel présent pour le bon déroulement du spectacle, plus de cinquante personnes, témoigne des enjeux que suscite la mise en place d'un déambulatoire de cette ampleur. Son déroulement est d'autant plus complexe à gérer qu'il est fortement dépendant du nombre de ses spectateurs.

Si le spectacle guide les déplacements de son public, celui-ci va réciproquement influencer le mouvement du spectacle. Le public joue donc un rôle particulier dans l'écriture, puisque seule la confrontation réelle avec le public va permettre de la valider. Bruno Schnebelin souligne que les écritures pensées en amont « *sont totalement chamboulées par la réalité de l'acte public, par la vie du spectacle. C'est une épreuve de vérité.* »<sup>49</sup> *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage* est en effet bouleversé par l'intervention du public qui, selon ses réactions, sa participation et son adhésion ou son rejet, influence le déroulement du spectacle. Selon l'engorgement des rues et le nombre de spectateurs à déplacer, la

---

<sup>49</sup> Jean-Jacques DELFOUR, « Voyages dans Les Iles d'Ilotopie », in *Rue de la folie*, n°5, juillet 1999, p.37

déambulation va être ralentie ou accélérée. J-R. Jacob anticipe les déplacements du public pour que le positionnement de l'image se fasse à la bonne vitesse. Il est pour cela présent au plus près des comédiens et règle, par un système de talkie-walkie aux différentes régies, l'avancée de la déambulation en fonction de la foule à diriger. Il suffit d'ailleurs que les spectateurs l'observent pour comprendre à quel point le spectacle se joue sur le fil et qu'il nécessite une importante concentration pour « caler » les différents éléments de la scénographie.

La problématique du parcours est en effet liée aux déplacements entre les images. Ils représentent un risque majeur de perte du public. Totalement dépendants de la configuration des espaces sur lesquels ils évoluent, ils réclament au même titre que les images fixes des conditions d'écoute et de regard satisfaisantes. Les étranglements des rues, plus ou moins nombreux selon les villes, influencent en effet la lecture du spectacle. Ils ralentissent le mouvement du public et rendent difficile la visibilité des images. Oposito attache donc un soin minutieux aux actions préalables à la mise en place des images. Chacun des tableaux fixes se termine en effet par un déplacement vers l'image suivante qu'il convient de manœuvrer judicieusement pour conserver l'attention d'un maximum de spectateurs. En effet, tout en veillant à ne pas trop éloigner le public des images pour conserver un rapport physique avec lui, les comédiens et le personnel d'Oposito l'invitent à préserver et conserver l'espace de jeu. Le temps de la représentation, Oposito a entre ses mains les clés de la ville, ou du moins des espaces investis, et devient le maître des lieux. On comprend aisément qu'un spectacle de cet ordre ne s'improvise pas, l'étude de la préparation du spectacle nous permettra d'illustrer les moyens que déploie Oposito dans son expérience du maniement des foules, pour recréer sans cesse des conditions de visibilité et d'écoute, nécessaires à la représentation.

### 1.3.5. Un spectacle à l'échelle de la ville

*Imagine 100 personnes dans une maison, 10 000 passants chaque jour devant et souffrant tout autant que les occupants, si ce n'est davantage, du rayonnement parfois déprimant de la façade de cette maison insensible. Imagine aller dans les quartiers et tenter d'ouvrir pour les habitants une fenêtre vers des rêves autres que la survie quotidienne. Imagine pouvoir puiser de l'intérieur, dans les mémoires anciennes de la ville, se nourrir de l'histoire des populations, pour créer une fiction qui dévoile un réel enseveli sous l'habitude. Imagine créer un trompe-l'oeil, un trompe-l'oreille, un*

*trompe-le-nez pour substituer des utopies à l'ordre existant de l'image de la ville*<sup>50</sup>.

Ces mots du plasticien et scénographe Enrique Jimenez montrent que les vecteurs traditionnels du théâtre, c'est-à-dire la « scène », le décor, la lumière, le son, la technique, sont transformés pour être proposés dans l'espace urbain. Tout ici acquiert une dimension proportionnelle à la monumentalité de l'espace et à la foule de spectateurs que le spectacle s'attend à rencontrer. Comme le peintre pourrait choisir un format de toile, Oposito opte pour le format de la rue.

La programmation des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*, parce qu'il nécessite une lourde logistique et une maîtrise parfaite des lieux à investir, commence huit mois avant le jour de la représentation. La réalisation préalable de minutieux repérages est en effet capitale afin de fixer le parcours du spectacle, le positionnement des images sur la ville ainsi que les sites techniques et logistiques. Quatre personnes d'Oposito (le directeur artistique, le metteur en scène, le directeur technique ainsi qu'une personne de l'administration) font alors le déplacement pour rencontrer l'organisateur. Ils effectuent ensemble deux premiers repérages du parcours, un de jour et un de nuit, ainsi que les visites des sites techniques et logistiques. Tout est alors passé au crible de leur attention (mobilier urbain, éclairage public, hauteur des câbles électriques, dimension précise des rues et des espaces, trottoirs, dénivelé, etc...). La direction artistique et technique prend également en compte la jauge du public, le nombre de spectateurs estimé par l'organisateur, dans le positionnement et le déroulement des modules scénographiques sur la ville. Ainsi, pendant les repérages, la jauge du public est ajoutée au format technique de l'implantation des images. Oposito revient ensuite quatre jours en amont de la date programmée avec quatorze personnes pour implanter ses espaces d'atelier, de bureau de production et commence à assembler les éléments de la parade. Deux jours avant la manifestation, les cinquante-quatre personnes d'Oposito sont arrivées sur les lieux. La répétition générale, réalisée la veille à l'heure de la représentation, permet à chacun de se mettre en condition face aux espaces du parcours et surtout de se familiariser avec l'éclairage naturel. Le matin même de la représentation, les espaces logistiques, les « coulisses », sont installés sur le parcours, occultés du public par du tissu noir et protégé en cas de pluie, la scénographie et les accessoires y sont mis en place. Oposito transforme

---

<sup>50</sup> Propos d'Enrique Jimenez, recueillis sur le site de la compagnie

ainsi la ville en un gigantesque support de « petits théâtres » qui lui permettent de recréer au cours des dix mirages les conditions nécessaires à la représentation. Ces espaces accueillent la déambulation à ses arrêts et assurent le soutien logistique.

Il faut imaginer le quartier choisi pour le parcours balisé de coulisses, prêtes à accueillir les accessoires, les poupées, les animaux, la technique. Ces coulisses s'ajoutent bien sûr à celles des espaces fixes présentées dans la description du spectacle. Parfois, il est impossible d'occuper les espaces de coulisses, prévues à proximité des espaces de jeu. Des lieux de pré-stockage sont donc prévus en attendant l'heure où la circulation de la ville est coupée. Une d'elles est réservée pour le premier mirage. Elle permet d'y entreposer les tôles brutes de *L'Apparition* avant que les comédiens, arrivés par bus, ne s'en emparent et commencent leur jeu. Deux autres accueillent respectivement les poupées et le bestiaire et assurent la surprise de leur apparition. Ces espaces de coulisses, bien que masqués au maximum, ne peuvent disparaître complètement de la vue des spectateurs. Les plus attentifs peuvent en effet contempler l'envers du décor et comprendre le processus spectaculaire. Le jeu en vue empêche les allumeurs de disparaître lorsqu'ils ne participent plus à l'éclairage. Ils n'ont plus de rôle réel mais ne peuvent s'effacer pour autant. L'exemple du second mirage est pertinent à ce propos. La maison de tôles s'est formée sous leurs jets de lumière mais c'est le feu central du brasero qui participe à la dimension du rituel. Les deux allumeurs s'accroupissent alors à la limite du cercle du public et tentent de se faire oublier. Ils sont ensuite obligés de traverser la foule pour accéder rapidement au lieu d'apparition des poupées où ils assurent la mise en lumière, projetant les ombres de ces surprenants volumes. Ils sont donc à cet instant parmi les spectateurs, alors qu'ils ne sont plus en jeu.

Ce déambulatoire est donc rendu possible par un système de plusieurs régies, seules capables de pouvoir installer, désinstaller les espaces et préparer les éléments de décor mobile et les accessoires au moment adéquat. En effet, la transformation de l'espace public en espace de jeu implique nécessairement la désinstallation des espaces au fil du spectacle et un important système sécuritaire. Ces équipes sont polyvalentes puisque de nombreuses interactions s'effectuent au cours du spectacle. Il s'effectue un jeu de glissement de ces différentes équipes de régie. Lorsque l'une d'entre elles s'occupe du lieu d'apparition, l'autre est déjà partie sur l'espace de la maison de tôles afin de préparer l'accueil de la

déambulation. La première a suivi la déambulation jusqu'à ce deuxième lieu mais repart déjà vers le troisième endroit, etc. Le déplacement des accessoires s'effectue aussi en parallèle de la déambulation. Une équipe se charge d'acheminer les tôles d'un espace à un autre, les bâtons de pluie ainsi que les ombrelles. Certains accessoires tels que les torches, les mèches sur les animaux, parce qu'ils nécessitent du pétrole, extrêmement volatile, ne sont préparés et installés que quelques minutes avant leur utilisation. Ce personnel chargé de la logistique, habillé en noir, se déplace parmi les spectateurs, qui peuvent sentir les risques que comporte le spectacle par sa dimension et par la précision qu'il requiert. Ainsi, ces « petits théâtres » sont installés sur différents points du parcours avec leur régie et leur coulisse spécifique et pour assister la déambulation à son passage. L'enjeu est bien entendu ici de recréer sans arrêt des espaces d'écoute et de regard pour mobiliser le spectateur. Dans l'optique de l'étude de la réception de ce spectacle, nous allons nous arrêter sur certains éléments des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* qui participent grandement à capter l'attention. Nous étudierons donc d'abord l'univers musical avant d'aborder le système d'éclairage, puis la plasticité de ce spectacle qui donne à voir de tous côtés.

### **1.3.5.1. L'univers musical**

L'univers musical est un élément capital du spectacle. Par son originalité, il éloigne les spectateurs de leur quotidien et les aide à entrer dans la fiction. Il est le résultat d'un travail de recherche mené avec Michel Risse<sup>51</sup>. Ce musicien compositeur est un complice régulier de la compagnie Oposito. Fondateur, avec Pierre Sauvageot (aujourd'hui directeur de Lieux Publics), de la compagnie Décor Sonore, il se consacre exclusivement à la création sonore en espace libre. Il écrit et réalise donc avec Oposito *Cinématophone* en 1994, un déambulatoire musical, électroacoustique et spectaculaire. Ce multi-instrumentiste a également pris part à la direction de la partie musicale du monumental spectacle *Transhumance, l'heure du troupeau* avec Métalovoice, les Bagads de Brieg et Plougastel, et plusieurs formations symphoniques. *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage* lui doit donc ici les partitions vocales et rythmiques des quarante comédiens en jeu. Nous avons pu voir que différents instruments et objets assurent cette partition, des bâtons de pluie, des tôles frappées sur le bitume, des criquets, des mailloches frappées sur

les tôles, des cuillères manipulés par les comédiens, des cymbales. Michel Risse est aussi l'auteur de la composition musicale multiphonique que diffusent les six poupées. Très difficilement descriptible, elle est composée de chant, de percussions, de moulin à musique, de sons réels, d'objets ou d'instruments, de percussions africaines tels que la sanza. Cet instrument, par exemple, possède un système très simple de lames qui, actionnées, permet l'expression directe et spontanée de sons presque « aquatiques ». Cet univers musical fait naître des images abstraites, des couleurs, des sensations, et captive ainsi les spectateurs par son originalité et sa diffusion. On est en effet troublé de ne pouvoir identifier sa provenance puisqu'il est réparti sur l'aire de jeu grâce aux poupées. C'est Renaud Biri, également de Décor Sonore, qui a conçu le système de diffusion autonome et mobile de ces totems sonores. Il s'agit d'une bande sonore enregistrée et préalablement synchronisée sur les six poupées. Ainsi, elles libèrent en même temps la bande musicale au moyen d'enceintes placées à l'intérieur de chacune d'elles, alimentées par des batteries. Ce pool instrumental leur permet une relative autonomie, tout en assurant une spatialisation de l'univers musical. A un signal fourni par J-R. Jacob à la « régie des poupées », le son commence à se diffuser en même temps que les six poupées entament leur déambulation, poussées de l'intérieur par des comédiens. La durée de la bande sonore est calculée pour s'arrêter à une rythmique qu'imposent les tôles guerrières. Ce travail sur la spatialisation du son en espace extérieur au moyen de ces « totems sonores » vient ainsi compléter la partition musicale chantée et instrumentale interprétée en direct par le chœur.

Ces « nomades intemporels au visage de glaise », forme symbolique d'un peuple primitif, composent en effet une partition chantée, mise en forme par Jean-Philippe Dejussieu<sup>52</sup>, venu s'associer aux périodes d'écriture et de répétitions. Ces chants sont convoqués à des moments bien précis du spectacle, lorsque la tension imposée par le rythme est parvenue à imposer le silence du public. Ce travail de chœur est primordial, il agrmente la force émotionnelle provoquée par la tension. Il est dirigé à l'intérieur de la case du deuxième mirage par un « maître de chant » à qui il revient d'insuffler le rythme, de donner le tempo aux trente-trois autres comédiens. Pour J-R. Jacob, « cette case est une musicalité » et il sait que le

---

<sup>51</sup> Annexe 2 : Note d'intention des compositeurs

<sup>52</sup> Annexe 2 : Note d'intention des compositeurs

public y est très attentif, « quand on a la prétention de provoquer le silence, on va réussir à le provoquer une fois ». Peter Brook appelle cela l'accès au « véritable public », « lorsqu'on arrive au véritable public, le grand baromètre, ce sont les niveaux de silence<sup>53</sup> ». Cette mélodie vocale émeut parce qu'elle intervient juste après la dureté des sons provoqués par le contact du métal sur le bitume. Elle rassure par son humanité et permet d'admirer sans crainte la beauté du cérémonial. Ainsi, l'écoute du spectateur est sollicitée tout au long du spectacle. Quand elle ne l'est pas, c'est que le rythme est parvenu à imposer un silence tendu de la part du public et que son attention est monopolisée. En effet, comment aborder l'univers musical sans parler de l'omniprésence du rythme ?

Il donne aux *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* l'image d'un spectacle sans temps mort qui subit l'empreinte forte de ses influences africaines. Les moments des apparitions (de la peuplade -mirage 1, des poupées -mirage 4, des tôles guerrières -mirage 6, des animaux -mirage 8) installent un rythme lent, privilégiant la force de la vision. Ils alternent avec des moments de rythme soutenu provoqués par l'accélération de la parade. Ces mouvements vifs créent des moments d'effervescence soudaine et furtive sur la rue. Le rythme joue ainsi sur la fixité d'une image et son éclatement soudain. Tous les éléments sont manipulés et participent à cette même dynamique de mouvement qui chasse l'ennui et pousse le « passant » à conserver sa position spectatrice jusqu'au terme de la représentation. Portés par un rythme constant, touchés par une gamme sensible qui produit une accentuation du mirage en appuyant les images, les spectateurs participent à l'évolution de la peuplade dans la ville. Ils sont guidés par une mise en lumière qui seule participe à la lisibilité du spectacle.

### **1.3.5.2. L'éclairage**

Ce spectacle est avant tout visuel, l'éclairage occupe donc une place clé dans la représentation. Si « faire du noir » est impossible en rue, Oposito attend que le soleil se couche pour provoquer cet état. *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage* commence à la tombée de la nuit, c'est donc, comme au théâtre, la mise en lumière qui va lui donner vie. La forme déambulatoire, nous l'avons déjà dit, implique la mobilité de l'éclairage, puisqu'il s'agit d'assurer constamment la visibilité de tous les éléments du spectacle. Dans un souci de parfaire l'intrusion

---

<sup>53</sup> Peter BROOK, *Le Diable c'est l'ennui*, p.48, citée par Mervant-Roux M.-M., op. cit., p.185

d'un mirage au sein du réel, Oposito choisit de conserver l'éclairage public au maximum. Il constitue donc la première source d'éclairage des lieux qui le possèdent. Le système d'éclairage est sinon principalement assuré par trois allumeurs au moyen d'artifices. Ils l'inscrivent ainsi dans la dynamique du jeu en assurant sa mobilité. Intégrés par le costume à l'univers du spectacle, ils possèdent néanmoins une tenue spécifique qui identifie clairement leur fonction. Ces hommes se servent de « feux à main à tirettes » dit « rubis » ou de feux de Bengale. Si le premier système est déclenché par une goupille, le second est enflammé au moyen d'une mèche. Dans les deux cas il s'agit d'une composition chimique enfermée dans un tube en carton. Ce système est idéal pour la déambulation car il léger, tient dans la main et existe en plusieurs couleurs. Les allumeurs transportent dans une sacoche les artifices et sont autonomes pour une durée de quarante-cinq minutes. Un point de recharge est prévu au milieu du parcours, au lieu d'apparition du bestiaire, et leur permet d'éclairer l'autre partie du spectacle. Une fois allumés, les feux de Bengale brûlent en dégageant une lumière très intense et de la fumée. Celle-ci devient un fond d'écran, une surface qui réfléchit les personnages et les éléments de décor. Ils provoquent des effets surprenants, comme dans le parc de Conflans-Sainte-Honorine au moment de *L'apparition*, la lueur rouge et la fumée des rubis donnaient une forte impression d'incendie, qu'il aurait été difficile d'obtenir avec un éclairage classique. La forte température que dégagent ces artifices empêche une utilisation au plus près du public. Ces rubis sont donc utilisés aux moments des apparitions, de la peuplade au premier mirage, des poupées au troisième et de la parade, lorsque le public est suffisamment éloigné. Les allumeurs utilisent également des feux de Bengale clignotants projetant une lumière stroboscopique qui saccade les mouvements de la déambulation. Cette lumière verte ou blanche impose elle aussi un rythme cadencé et accentue notamment la dureté des visages des personnages lorsqu'ils partent au combat avec leurs tôles guerrières. Cette lumière fait disparaître partiellement les détails sur lesquels le regard pourrait s'attarder pour nous permettre de nous concentrer sur l'écoute de la partition musicale des tôles. La lumière est utilisée comme une matière à part entière et l'utilisation régulière de ces flashes de lumière témoigne de sa plasticité.

Ensuite, les allumeurs s'efforcent de jouer, dès qu'ils le peuvent, avec les ombres des modules (poupées et animaux). Les feux de Bengale et les rubis,

d'une durée de vingt à trente secondes, permettent en effet de faire ressortir en ombres chinoises les formes des poupées, des animaux ou des personnages. Ces effets font bien entendu partie de la scénographie et sont donc prévus en fonction des parcours. En plaçant ces artifices en contre-plongée, les volumes viennent s'inscrire sur les édifices des rues. Parfois l'éclairage public est trop puissant et empêche la mise en lumière des volumes des poupées ou des animaux par un « éclairage douche ». L'équipe d'Oposito se charge donc avant la représentation de diminuer ou de supprimer ces sources lumineuses. Ce problème s'est effectivement présenté à Conflans-Sainte-Honorine sur le parcours de la parade. La longue avenue qui l'accueillait était en effet trop éclairée. Oposito a ici fait le choix d'assurer l'éclairage. Les allumeurs étaient répartis en trois zones sur la parade en enchaînant les allers-retours afin d'éclairer la plastique des corps des poupées et animaux. Ils distribuaient également aux comédiens des feux de Bengale pour qu'ils assurent l'éclairage sur les éventuelles zones obscures.

Les autres systèmes d'éclairage se devaient également d'être autonomes. Parce qu'il fallait concevoir un moyen de mettre en lumière les animaux de la parade, Oposito a équipé les châssis de ces structures de petits projecteurs alimentés par des batteries. Ils assurent ainsi un éclairage autonome et permanent. Ensuite, plusieurs des animaux disposent d'un éclairage spécifique qui participe à la démarche spectaculaire. Les yeux des poupées sont des phares, ceux du caméléon sont des gyrophares. Une guirlande lumineuse habite le corps de la girafe, ce qui permet de faire jaillir de la lumière de ses taches. Ils ne servent pas la mise en lumière de leur volume mais sont un excellent moyen de leur donner vie. Par ailleurs, le premier animal à se présenter aux spectateurs, le scorpion, s'arrête un instant pour laisser admirer ses pinces, son dos et son dard enflammés. Le caméléon lui aussi dégage des flammes au moyen de mèches imbibées de « kerdane ». C'est d'ailleurs grâce à ces flammes que la diffusion d'odeur est possible. Une guirlande « d'allume barbecue » fixée sur les animaux permet ainsi de brûler des encens.

Les effets pyrotechniques et l'utilisation du feu ont toujours fait partie de l'univers d'Oposito. Ils participent à l'éclairage de ses spectacles en instaurant une atmosphère particulière. Dans le septième mirage, *La palissade couleur des masques-tambours*, une gerbe d'étincelles, provoquée par l'accélération des percussions, jaillit au moment où les chars tambours surgissent de la palissade. La

rythmique propre du feu, faite de jets, de détonations, de bruits fusants, vient alors se caler sur les percussions comme une « seconde voix ». C'est aussi une cascade de braises qui provoque la disparition de la parade. Un rideau de feu suspendu s'abat sur le passage des animaux pour clôturer le spectacle. L'élément feu, utilisé comme brasero ou torche, participe également à la symbolique du spectacle. Il impose sa force et la chaleur de son éclairage. Le point de feu central de *La maison de tôles* notamment confère à la séquence une atmosphère très « cérémoniale ». La forme canonique, universelle et immémoriale de la communauté liturgique : feu, cercle et vibrations répétitives est alors représentée. La sinuosité africaine du rythme de la partition entamée par les personnages maintient les spectateurs en éveil. Nous allons maintenant nous intéresser à la question de la plasticité des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. C'est une de ses plus grandes forces dans la mesure où les modules et les objets tels que les tôles, les bâtons de pluie, les ombrelles, émerveillent par leurs qualités esthétiques et participent chacun à leur manière à mobiliser l'attention des spectateurs.

### **1.3.5.3. Une démarche picturale et plastique**

Le caractère pictural et plastique de ce théâtre d'images en mouvement s'appuie sur le concept de la fresque. Il s'agit d'une suite de dix « événements », structurés en images, qui s'étalent dans le temps de la représentation. Avant qu'Enrique Jimenez et Jean-Raymond Jacob fondent l'actuelle Oposito, la compagnie était un collectif de peintres et de sculpteurs voulant faire des « images plastiques ». C'est véritablement leur rencontre qui va donner vie à ces images en les transformant en spectacle vivant. Soucieux de ne pas se heurter aux barrières de la langue, tous deux préfèrent l'image à la parole. J-R. Jacob évoque ainsi sa démarche d'écriture. « C'est une prétention de parler de langage universel. Pourtant, c'est ce que je cherche à faire, je tends en quelque sorte à gommer ma propre langue. Je cherche les ingrédients qui tendent à l'universalité. Je suis un homme d'image, et c'est plus facile pour faire le tour de l'Europe. Il faut toucher quelque chose de commun pour permettre à chacun d'envisager sa propre lecture<sup>54</sup> ». Les *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* est le spectacle vivant d'images et d'émotions vécues en Afrique par Oposito. Les personnages de la peuplade assument ce rôle de « passeurs d'émotions ». Ils forment « un peuple du monde,

---

<sup>54</sup> Jean-Raymond Jacob, Extraits du Grand Forum Public du 16 mai 2001 à Brest sur le thème « Et les arts de la rue ? » organisé par les étudiants DESS Management du Spectacle Vivant de l'UBO

intemporel. Ils portent les grandes histoires humaines : amour, haine, peur, humour. Ils connaissent la puissance des éléments et savent écouter leurs messages. Ils ne détiennent aucune vérité. Ils réagissent aux moments présents<sup>55</sup> ». Les costumes de cette peuplade sont à eux seuls une « scénographie » ambulante puisqu'ils ramènent le décor à l'échelle humaine.

De ses voyages en Afrique, Oposito ramène un carnet de bord dans lequel chaque membre de la compagnie raconte au jour le jour son histoire, ses impressions, ses émotions. Des poésies, des mots de ces « carnets de bord émotionnels » sont mis en peinture par E. Jimenez, le scénographe de la compagnie. Un « synopsis » met ensuite bout à bout les images du scénario imaginé par J-R. Jacob. Il s'en suit un long travail de recherche en laboratoire sur les différents mouvements que prendront ces images. Sous la houlette d'Enrique Jimenez, les différents modules, les poupées et les animaux sont construits, à des dimensions proportionnelles à l'échelle de la ville<sup>56</sup>, par les plasticiens d'Oposito. Ces animaux « sont un hommage à la faune africaine, derniers représentants d'une libre circulation d'animaux sauvages. Ils sont le lien entre les hommes et les éléments. Leur présence est très forte, naviguant au-dessus de la foule. Ils semblent être indifférents à ce qui se passe au sol car leur horizon est autre part<sup>57</sup> ». Aussi on peut identifier ces jouets géants, de bois et de métal à des images plastiques vivantes.

Ensuite, observons comment les modules des poupées ainsi que les objets manipulés cumulent plusieurs fonctions au cours du spectacle. Ces poupées, nous l'avons vu, servent à diffuser l'univers sonore en rendant hommage aux femmes d'Afrique. Elles sont également éléments de décor lorsqu'elles abritent les coulisses en position de fond de scène, au mirage des ombrelles et à celui des tôles guerrières. L'exemple des tôles est sans doute le plus révélateur du caractère plastique des éléments des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. La première vision du spectacle est celle d'hommes et de femmes recouverts de grandes capes jaunies, qui avancent à pas lents portant sur leur dos des tôles. Ces tôles brutes, ondulées, utilisées pour les toits, sont bien sûr ici le symbole métonymique de la maison africaine. Cet objet du monde réel, transposé dans l'espace théâtral, connote

---

<sup>55</sup> Annexe 2 : Note d'intention du metteur en scène

<sup>56</sup> Annexe 6 : Dossier technique, format de la parade

<sup>57</sup> Annexe 2 : Note d'intention du metteur en scène

fortement l'image de la pauvreté et de la précarité. La dureté et la froideur de ce matériau sur les épaules de ces hommes, les regards fixés sur le sol, laissent penser qu'ils portent le poids du monde sur leur dos. Ces tôles endossent une autre fonction au mirage suivant et sont utilisées comme éléments de décor puisqu'elles servent de « paravents ». Ce sont elles qui provoquent l'effet théâtral quand elles tombent toutes ensemble devant les spectateurs et laissent éclater les couleurs de la peuplade. L'enthousiasme vient alors remplacer la dureté et la noirceur de la vie symbolisées juste précédemment. Ensuite, au mirage des tôles guerrières, de nouvelles tôles servent de praticables, tenues à bout de bras par les comédiens. Elles sont alors supports de peintures, créatrices d'espaces abstraits : un des côtés représente des guerriers, l'autre est recouvert de grands aplats de couleurs. L'utilisation des deux côtés permet d'assumer un enchaînement de séquences sur le thème de la guerre. D'abord, ces guerriers, qui avancent à pas cadencés, symbolisent le départ au combat. Les comédiens utilisent ensuite les tôles colorées comme paravents pour entamer un rituel de concentration. Ils forment alors trois cases colorées sur une aire de jeu rectangulaire. C'est le moment de communion avant le début du combat. La guerre est en effet symbolisée juste après grâce à une rythmique orchestrée par les tôles guerrières. Ces praticables sont donc ici devenus des instruments de musique. La défaite a sonné, les guerriers tombent à terre et c'est l'enlèvement des morts qu'expriment les personnages traînant leurs tôles guerrières. Ils battent en retraite jusqu'à la palissade couleurs que les premiers guerriers sont parvenus à construire. Comme au deuxième mirage, on passe du noir et blanc à la couleur.

Les réminiscences africaines du plasticien Enrique Jimenez, qui connaissait l'Afrique puisque d'origine marocaine et espagnole, évoquent l'omniprésence et la force sous-tendues par ces couleurs :

*Pour un occidental aux nuances colorées, en Afrique tu n'as pas peur de la couleur. C'est la couleur qui a peur de toi. Tes propres peurs de plasticien coloriste, tu les conjugues avec l'âme d'un enfant, loin des valeurs académiques et des canons esthétiques. Alors tu oses. C'est le pied. La couleur VIE. La couleur HAINE. La couleur REMÈDE. L'omniprésence de la couleur rédemptrice, expression sublime d'une violence souveraine et libératrice, qui explose dans un paroxysme d'énergie. La couleur toujours partout cloisonnée dans des traits noirs qui racontent des histoires, de l'intérieur ou libérées<sup>58</sup>.*

---

<sup>58</sup> Annexe 2 : Note d'intention du scénographe

Bien entendu, la démarche picturale d'Oposito passe par la couleur qui offre une cohérence à l'ensemble du spectacle. Elle est choisie selon une symbolique convenue et grandement inspirée du continent africain. M.J. Hourantier faisant part de la symbolique des couleurs rapporte d'un entretien avec un vieux sage Bassa<sup>59</sup> ceci :

*Pour l'Africain (...) deux couleurs contiennent toutes les autres couleurs, le noir qui les absorbe et le blanc qui les manifeste. Dans la vision exotérique, le noir est matériel, c'est la couleur de la terre ; le blanc est immatériel, c'est la couleur de la lumière, de l'esprit. Dans la vision ésotérique, toutes les données sont inversées : le noir est immatériel, car à l'instar de l'esprit, il ne peut être souillé, et il évoque un changement d'état. Le blanc devient matériel, il supporte toutes les taches et symbolise alors la mort, la destruction. Et l'Africain qui axe tout sur l'homme a besoin du rouge, symbole du sang de l'homme pour relier le ciel à la terre, pour mettre un pont entre deux mondes qui doivent vivre en étroite relation<sup>60</sup>.*

La symbolique du noir et du blanc s'affirme sur la totalité du spectacle. Il suffit d'observer le maquillage<sup>61</sup> des personnages de la peuplade pour comprendre à quel point l'esthétique des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* justifie les propos d'Hourantier. Des traits noirs ou rouges prolongent leurs yeux et dessinent autour d'eux les lignes du visage. Ces regards sont ainsi rendus distinctement visibles pour les spectateurs et participent eux aussi activement à focaliser leur attention.

## **Conclusion partielle :**

Avant de s'intéresser directement aux spectateurs, il s'imposait d'analyser le cadre de représentation dans laquelle ils se situent. L'étude des intentions et de l'écriture des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* nous aura permis de révéler le contexte culturel dans lequel Oposito puise son imaginaire dès lors que son objectif assigné est celui de toucher non pas un public ciblé mais une foule de spectateurs. Aucune vérité sur l'Afrique n'est clairement avancée, ce continent en est juste le thème. *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* n'a pas à proprement parler d'histoire, il est porté par la fiction construite autour d'une peuplade qui disparaît aussi « magiquement » qu'elle est apparue. Entre les deux, on nous présente l'évolution de cette peuplade dans les rues de la ville sous forme d'images plastiques, vivantes et musicales. L'intérêt de l'analyse du dispositif scénique tient en ce qu'elle démontre que la place du spectateur est mise en scène. Elle ne va pas

---

<sup>59</sup> Ethnie du Cameroun

<sup>60</sup> M.-J. HOURANTIER, *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984, p 173

de soi comme elle est imposée en salle puisqu'il s'agit au fil des espaces de recréer un espace de visibilité pour le public et un espace de jeu, en gardant à l'esprit que les mouvements de la foule interagissent sur celui du spectacle. L'intention des concepteurs intègre plus ou moins en elle le dispositif de réception, dans la mesure où leur travail consiste à recréer, dans les différents espaces investis, les conditions de visibilité et d'écoute nécessaires à l'attention des spectateurs. Le pacte de représentation offre au spectateur une extrême liberté. Il est libre à tout instant de redevenir le passant qu'il était et de rompre le pacte de représentation. Dans l'impossibilité de maintenir son auditoire, ce spectacle se rejoue donc à chaque instant. Cette prise de risque est d'autant plus forte que le spectateur doit la plupart du temps accepter de ne pas tout voir pour apprécier l'énergie d'ensemble. C'est pourquoi on peut dire que la mise en scène, l'alternance de la déambulation et des tableaux fixes, s'allient aux codes de représentation pour surprendre le spectateur et conserver son attention, de l'apparition à la disparition de cette peuplade. A la différence d'un théâtre où les spectateurs conservent la même place et donc le même angle de vue du début à la fin, le théâtre déambulatoire appelle un suivi systématique de ses spectateurs. Ainsi, ils sont seuls à choisir leurs positions devant les différents espaces scéniques, fixes ou mobiles, et leur visibilité et leur perception seront donc variables et variées. C'est sur cette étude de cas, réalisée à partir d'observations de terrains et d'une enquête, que va se fonder notre étude du spectateur.

---

<sup>61</sup> Annexe 7 : Portraits

## PARTIE 2 : POUR UNE ETUDE DES SPECTATEURS

En tant que moment d'écriture, de composition et/ou de structuration, la représentation théâtrale ne doit pas être envisagée du seul point de vue de ses concepteurs mais également du point de vue de son spectateur. La première partie de cette étude a permis de mettre en lumière les spécificités du pacte de représentation de ce spectacle qui appelle le suivi constant de ses spectateurs. Oposito se donne pour ambition de pousser le spectateur à vivre une expérience, une aventure, en lui proposant des visions éloignées de son quotidien. La place qui lui est accordée dans le dispositif scénique et l'étude des éléments constitutifs de la représentation témoignent des modalités mises en œuvre par Oposito pour recréer tout au long du parcours les conditions nécessaires à la représentation. Le langage polysémique qui se déploie dans ce qui se donne à voir et à entendre, dans l'image et dans l'espace, appelle une appréhension et une interprétation strictement personnelles du spectacle. Cette deuxième partie tentera justement d'explorer l'univers de la réception du théâtre visuel, musical et déambulatoire d'Oposito à partir d'une étude menée sur le terrain des représentations des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. L'écriture déambulatoire vise à déconstruire la relation frontale classique au spectateur. Cette démarche répond au désir de sentir le spectateur actif et réactif. Par l'écriture, Oposito va ainsi pousser le spectateur à construire sa propre histoire, à faire des choix pendant la représentation. Elle n'impose pas une vision et une interprétation unique, univoque, dans un souci de vouloir s'adresser à la diversité des publics. *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* joue sur les sons, les multiples dimensions de l'espace, le rythme, et provoque davantage d'ambiguïté qu'un spectacle qui s'appuierait sur des mots. La scénographie crée plusieurs foyers de jeux, obligeant le spectateur à en élire un en particulier. Le spectateur ne peut en voir qu'un s'il choisit de quitter les lieux. Il y a ici un refus de la scénographie traditionnelle où tous les regards fixent le même point. Les spectateurs des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* ne voient pas tous le même spectacle et leurs paroles en témoignent. On peut en effet voir ce spectacle comme un dispositif perceptif délibéré de mise en vue et de mise en écoute proposant aux spectateurs un large éventail de places et d'angles de vision. Il s'agissait donc de comprendre la manière dont le spectateur se comporte pour appréhender le spectacle, de saisir la façon dont il conçoit le monde spectaculaire d'Oposito pour essayer de mesurer l'impact d'un spectacle déambulatoire.

## 2.1. Le public et les spectateurs

### 2.1.1. Le public, masse mystérieuse

Les écrits sur le théâtre produits par les metteurs en scène, les critiques ou les universitaires ont presque tous systématiquement recours au terme « public » plutôt qu'à celui de « spectateur ». L'un et l'autre semblent utilisés indifféremment et sans discernement. Le public est une masse mystérieuse et inconnue dont les caractéristiques et la vie échappent aux praticiens du théâtre. Si Bernard Dort écrit sur le spectateur<sup>62</sup>, en tant que spectateur, la plupart des recherches réalisées autour des occupants des salles sont des études statistiques du public.

En 1984, la revue *Théâtre/Public*, au titre évocateur, consacre un numéro<sup>63</sup> à la publication d'un débat en deux volets intitulé « Le rôle du spectateur ». La première journée, consacrée au « *spectateur face à la pratique théâtrale, se plaçant du point de vue des spectateurs (dans le sens salle-scène en quelque sorte) ; la deuxième, Le spectateur dans la pratique théâtrale, du point de vue des praticiens (dans le sens scène-salle)* »<sup>64</sup>. La première journée commence par le public et sa perception – on constate déjà le remplacement du terme « public » par celui de « spectateur » - et par la présentation par Anne-Marie Gourdon des résultats de son étude publiées aux éditions du CNRS sous le titre *Théâtre, Public, Perception*<sup>65</sup>. S'en suit un long débat sur la pertinence des statistiques et des résultats de l'enquête de perception réalisée par interviews et questionnaires autour de cinq spectacles. Les spectateurs sont absents du débat. Prennent la parole des chercheurs, des metteurs en scène, un chargé du ministère, etc. Certains contestent l'effet de « *massification* »<sup>66</sup> du processus d'enquête au détriment de « *l'addition de « moi »* »<sup>67</sup>. Tous finissent par en venir à discuter du projet théâtral et des gens de théâtre. Le deuxième débat de la journée est « Le lieu théâtral » et la scénographie, et c'est à Denis Bablet que revient d'exposer un point de vue. Evoquant l'interaction entre lieu, scénographie et spectateur, il accorde à ce

---

<sup>62</sup> Bernard DORT, *Le jeu du théâtre, Le spectateur en dialogue*, Ed. P.O.L, Paris, 1995, p.8

<sup>63</sup> *Le rôle du spectateur*, in revue *Théâtre/Public*, Théâtre de Gennevilliers, n°55, 1984, p.28

<sup>64</sup> *Le rôle du spectateur*, in revue *Théâtre/Public*, Théâtre de Gennevilliers, n°55, 1984, p.1

<sup>65</sup> Anne-Marie GOURDON, *Théâtre, Public, Perception*, Ed. CNRS, Paris, 1982

<sup>66</sup> Ariane MNOUCHKINE, *Le rôle du spectateur*, in revue *Théâtre/Public*, Théâtre de Gennevilliers, n°55, 1984, p.14

<sup>67</sup> IDEM, *ibidem*, p.14

dernier une forme de « perception créatrice ». L'échange qui procède tourne essentiellement autour de la question des lieux théâtraux, de leur conception et de leur occupation. Des remarques par ailleurs pertinentes sont émises, et il ne s'agit pas de se livrer ici à une critique détaillée des débats, mais bien de souligner que le public et les spectateurs restent dans une certaine mesure parfaitement inconnus des praticiens du théâtre. Depuis la tenue de ce débat en 1983, de nouvelles études de public ont été réalisées. La production de chiffres nous apprend qui se rend au théâtre mais ne nous donne que peu d'informations sur ce public en action, sur les spectateurs qui le composent. Il ressort du dossier publié par Théâtre/Public et des publications plus récentes que, comme le souligne justement Marie-Madeleine Mervant-Roux, « l'orientation générale (...) par rapport à l'analyse du spectacle [est] prioritairement tournée vers la scène, même lorsqu'elle s'occupe du public »<sup>68</sup>.

Le 12 février 2004, une conférence publique était donnée dans le cycle de conférences « Les Jeudis de la Sorbonne » et se consacrait au thème « Culture Jeune, les Jeunes et la Culture » en interrogeant la pratique des Arts de la rue. Ces conférences consacrées à l'art, à la médiation de la culture artistique et à l'ingénierie culturelle invitent des artistes, des médiateurs, des concepteurs de projet culturel, des chercheurs pour réfléchir sur la présentation publique de toutes les formes artistiques. Michel Crespin y était convié et a rappelé sa définition du public de la rue au travers de la terminologie de « public-population », choisie au détriment du terme « non public » ou de « tout public ». Ce public comporte donc une bande passante générationnelle très large. La rue est cet espace où potentiellement se mélangent toutes les générations issues de tous les milieux sociaux et culturels. Cependant, cette définition, qui défend la thèse du lien social que parviendrait à tisser le théâtre de rue, est discutable. En effet, considérer que le théâtre de rue touche tout le monde revient à nier la segmentation sociale qui s'effectue dans tous les lieux pour rêver d'un espace public partagé par tous. Or, on sait que les lieux d'une ville, le centre ville ou les quartiers anciens par exemple, ne sont pas fréquentés par toutes les populations. Il se produit donc d'emblée une certaine homogénéisation du public.

---

<sup>68</sup> M-M. MERVANT-ROUX, op.cit. p.11

De plus, il semble que la seule connaissance que l'on puisse obtenir d'une masse aussi imprécise que la composition sociale du public de la rue soit celle provenant des chiffres. Or, on sait que le libre choix et la possibilité d'action sont les portes d'accès à l'individualisation des spectateurs anonymes composant le public. En effet, avec ce grand degré de libre choix de comportement, le spectateur devient non pas acteur, mais actant de sa présence face à la création proposée, car aucun code de réceptivité n'est imposé au public, contrairement au théâtre de salle. En outre, confirmant l'idée de l'homogénéisation du public de la rue, Jean-Michel Guy avance le paramètre de « *L'espace-temps social* <sup>69</sup> ». Le rapport au temps libre, la propension à s'accorder du temps et de la disponibilité varient effectivement socialement et influent donc considérablement sur le public et sur la représentation elle-même. Diverses variables viennent influencer cet espace-temps social. L'histoire et la topologie des lieux où se déroule le spectacle, la composition socio-démographique des quartiers et les caractéristiques de l'habitat, l'heure, le jour, le mois et le climat. Cela contribue à renforcer l'idée que, même si l'artiste aspire à toucher tout le monde, la réception de sa proposition artistique effectuera un tri sélectif dans le public potentiel. Une certaine homogénéisation des publics se produit d'elle-même puisque la représentation, il est certain, ne retiendra pas tous les spectateurs.

### 2.1.2. Le spectateur

Pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, le public des salles demeure mystérieux et inconnu des praticiens de théâtre, parce qu'il est relégué à une position mineure, écarté de la lumière, soumis au silence, face au jeu éclairé, sujet de tous les regards focalisés. La posture physique de ce public n'en fait pas un actif dans la représentation classique. Son corps est enfoncé dans un fauteuil, limité dans sa mobilité. Cette situation assise et réduite est un élément majeur du pacte de représentation du théâtre de salle. Le spectateur est fondu dans le public au statut de regardant invisible et passif. Pourtant, c'est bien par lui que sont envisagées les déconstructions et reconstructions du dispositif classique de la mise en scène. Si le public reste dans l'ombre des comédiens, c'est précisément parce que ceux-ci s'adressent à lui en tant qu'assistance une et indivisible. Il semble que le rapport frontal, le maintien de la séparation entre sphère de jeu et sphère des

---

<sup>69</sup> Jean-Michel GUY, *Public-spectateur, la question du public des arts de la rue*, Rue de la Folie,

regardants, demeurent les meilleurs moyens de laisser le public dans l'ombre. Le public légitime la représentation de la pièce de par sa présence, qui est pourtant passée sous silence. La représentation est fondée sur un principe de reconnaissance à sens unique.

Pourtant ce public est composé de spectateurs. Cette évidence flagrante mérite d'être soulignée, car elle rappelle que le tout, le public, n'existe que par la présence de la partie, le spectateur. Parler des spectateurs plutôt que du public, c'est opter pour l'individualisation des premiers. Il semble relativement peu opportun de tenter de réaliser une étude de réception de public et ce, quel que soit le spectacle en question. Le public n'a pas d'existence perceptive globale. Si l'on peut identifier des zones de perception dans un dispositif général, le déterminisme, il est important de le souligner, n'existe pas. Une étude de réception peut mener à une généralisation, mais elle est nécessairement fondée sur la réception personnelle d'un individu qui a vécu et lu le spectacle à sa manière. Il ne s'agit pas ici d'enfoncer des portes ouvertes en affirmant la subjectivité de la réception mais, bien plutôt, de mettre le spectateur devant le public. Deux personnes venant voir le même spectacle, l'une à côté de l'autre, le racontent tour à tour à une tierce personne qui n'y était pas. Les deux discours produits sont si radicalement opposés que la tierce personne en vient à se demander si ses deux interlocuteurs ont réellement assisté à la même représentation. Cette anecdote souligne combien la perception du spectateur intervient dans la réception du spectacle. S'intéresser au spectateur, c'est admettre qu'il fait lui aussi le spectacle, qu'il en a une appréhension personnelle, une lecture que la compagnie peut ne pas avoir envisagée. Le spectateur est certainement le « point de composition » de la représentation. C'est aussi l'expérience spectatrice qui est gage de l'autonomie de la représentation, de cette possibilité pour elle de devenir fiction, de faire sens autrement que par l'agencement de ses parties. Considérer le spectateur, c'est admettre qu'au bout de la chaîne de production du spectacle, le spectateur a sa propre part de création.

### 2.1.3. « La perception créatrice » du spectateur

L'idée que le spectateur est dans une position créatrice face à la représentation, qu'il participe pleinement à l'émergence de l'œuvre, est devenue

un lieu commun. Il ne s'agit pas de confirmer ou de discuter cette idée, mais plutôt d'analyser cette « création spectatrice » en ce demandant ce qu'est devenu l'acte d'écriture des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* pour le spectateur ?

La perception du spectacle est un acte qui relève du domaine esthétique. En effet, le spectateur est conscient du fait qu'il doit conceptualiser après coup les données de sa perception. L'expérience spectatrice est donc un moment d'écriture, de réécriture du spectacle. Le spectateur est certainement co-créateur de l'œuvre, en ce sens qu'il permet à la représentation de devenir actuelle et effective. Elle est l'expression d'un monde et d'une vérité pour ce spectateur-là, cette communauté-là, à ce moment donné. La réalité de ce « monde de l'œuvre » dépend du lien que le spectateur établit avec elle, d'une certaine disponibilité sensible. Il ne s'agit pas de dire que rien n'est contenu dans l'œuvre, mais bien qu'elle n'a que peu de recours face à un spectateur qui a l'ultime possibilité de la faire basculer du sens vers la signification.

*Tout metteur en scène (...) met en scène le spectateur, et la scénographie joue un rôle considérable dans cette mise en scène. Mais elle ne doit pas se faire totalitaire. Conditionner le spectateur, c'est son problème, cela fait partie de sa tâche, mais de manière à créer les rapports psycho-physiologiques qui mettent ce spectateur dans le meilleur état de réceptivité et de sensibilité potentielles et actives, tout en préservant sa liberté. Trouver le juste équilibre, l'équilibre créateur entre la liberté du spectateur et son conditionnement. On parle de perception : ce qu'il faut préserver à tout prix (...), c'est la notion de perception créatrice du spectateur (...). [Et] Meyerhold avait bien raison de souhaiter un théâtre où le spectateur soit, après l'auteur dramatique, le metteur en scène et l'acteur, le « quatrième créateur » du spectacle<sup>70</sup>.*

Jean Duvignaud souligne également la part de co-création du spectateur : « Son rôle consiste à prolonger, à parachever la suggestion proposée par le groupe des hommes enfermés dans l'étendue scénique<sup>71</sup> ». Par la déambulation, *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage* joue sur cette logique de la perception créatrice. L'activité spectatrice, pourrait-on dire, est maîtrisée par la mise en scène qui modèle l'espace de façon à positionner les spectateurs devant une multitude de points de vue qu'il leur appartient de choisir. La plus grande liberté du spectateur réside justement dans ce choix d'une position de regard à adopter. L'activité spectatrice est donc à distinguer de l'activité créatrice. La perception créatrice est

---

<sup>70</sup> Denis BABLET, *Le rôle du spectateur*, in revue *Théâtre/Public*, Théâtre de Gennevilliers, n°55, 1984, p 21

celle qui vérifie le phénomène de l'illusion théâtrale. C'est l'image éminemment personnelle que le spectateur se fait du spectacle. Cette perception créatrice du spectateur fait revivre le spectacle en dehors de l'espace de représentation.

## 2.2. Présentation de la recherche

Notre étude de la réception s'appuie sur la définition donnée par Anne-Marie Gourdon. « Le mot réception, emprunté à la théorie de l'information, désigne l'action exercée sur le spectateur par des stimuli sensoriels efficaces ; il implique aussi l'interprétation par la conscience de ces stimuli. La réception du spectateur comprend donc différents actes qui dans la réalité sont confondus : la sensation, la perception, le jugement ». Afin d'explorer la réception théâtrale d'un spectacle déambulatoire, nous avons réalisé une enquête, à partir de questionnaires individualisés et d'entretiens, lors d'une partie de la tournée d'été 2003 des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. Elle s'est effectuée lors de quatre représentations à Martigues, le vendredi 16 mai, à Louvain le vendredi 6 et le samedi 7 juin et à Conflans-Sainte-Honorine le samedi 21 juin. Dans l'objectif d'alimenter une réflexion sur la lisibilité, l'impact, le rôle d'un spectacle adapté à la foule et aux grands espaces, je voulais commencer par cerner les différentes variables de la réception des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. Je devais pour cela repérer les paramètres qui pouvaient influencer la perception des spectateurs. Aussi, afin de mettre en lumière l'interaction entre la place et la perception dans le dispositif de représentation, je me suis appuyée sur l'étude de Marie-Madeleine Mervant-Roux.

Une partie de ce questionnaire a été distribuée au hasard des rencontres avant et après la représentation, accompagnée d'une enveloppe à mes nom et adresse. J'expliquais à chacune des personnes l'objectif de mon enquête et j'ai été agréablement surprise de l'accueil qui m'était fait. Quelques 100 questionnaires étaient distribués par représentation, ce qui a constitué un total de 410 enquêtes. Le nombre de lettres reçues par retour de courrier témoigne de la formidable attention que les spectateurs ont porté à cette enquête : 132 questionnaires ont en effet été renvoyés, soit plus d'un quart des enquêtes distribuées. Jean-Marie Piemme sait que la réception peut s'amplifier avec le temps et déclare :

---

<sup>71</sup> Jean DUVIGNAUD, *Les Ombres collectives*, P.U.F., Paris, 1973, p.25

« Pourquoi privilégier le moment immédiat et visible de la réaction ? Quelqu'un qui réagit quinze jours plus tard, lorsque sa réaction est rentrée en conjonction avec d'autres choses de la vie, doit-on dire qu'il a été moins concerné ?<sup>72</sup> ». Il est évident que la réflexion, le véritable apport d'un spectacle, agit très souvent après la représentation puisque des phénomènes inconscients se produisent et ne peuvent donc pas être quantifiés sur le champ par le spectateur. Les questionnaires m'étant parvenus souvent quelques jours après la représentation, on peut raisonnablement penser que les spectateurs ont pris le temps de la réflexion avant de s'exprimer.

A Martigues et à Conflans-Sainte-Honorine, aucun critère de sélection n'a été retenu, hormis le hasard et la spontanéité des rencontres. Néanmoins à Louvain, ville située dans la partie flamande de la Belgique, j'ai été contrainte de m'assurer que les personnes sondées comprenaient le français. Cette ville est un centre intellectuel et universitaire important, j'ai donc eu la chance de rencontrer de nombreux étudiants qui, assez solidairement, ont accepté de faire appel à leurs souvenirs scolaires pour répondre à mon enquête, même si la compréhension des questions et le manque de vocabulaire ont parfois « dérouté » ces personnes. Je tiens à mentionner qu'aucune discrimination n'a été exercée lors de cette enquête. La seule directive maintenue consistait à varier les catégories d'âge des gens abordés.

### 2.2.1. Description du questionnaire

J'ai basé ce questionnaire, que vous trouverez en annexe 5, autour de trois rubriques principales et d'un tableau qui devait m'aider à formaliser les zones de perception. La première avait pour objectif de dresser un portrait des répondants :  
*1. Etes-vous une femme ou un homme ? 2. Quelle est votre ville de résidence ? 3. Dans quelle tranche d'âge vous situez-vous ? 4. Avez-vous des enfants ? 5. Etes-vous venu seul, en famille, en couple, entre amis ? 6. Exercez-vous une profession ? 7. Vous rendez-vous souvent au théâtre ? 8. Avez-vous une pratique artistique amateur ? 9. Quelle a été votre principale source d'information sur Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage ?*

---

<sup>72</sup> Jean-Marie PIEMME, *Le rôle du spectateur*, in revue Théâtre/Public, Théâtre de Gennevilliers n°55, p.31

La deuxième concernait leur connaissance de la compagnie Oposito : *Est-ce le premier spectacle de la compagnie Oposito auquel vous assistez ? Si non, à quel spectacle avez-vous déjà assisté ?*

La troisième avait attiré aux Arts de la rue en général : *1. Que sont pour vous les Arts de la rue ? 2. Avez-vous déjà assisté à un ou des spectacles d'Arts de rue ? 3. Par quel(s) adjectif(s) définiriez-vous les Arts de la rue ?* Ces questions ont été établies suivant une volonté de compréhension des connaissances générales des spectateurs vis-à-vis de ce que sont les Arts de la rue afin de percevoir comment « des yeux avertis » pouvaient conditionner la réception.

Les dernières questions concernaient le spectacle et son déroulement : *Auriez-vous un terme pour définir ce spectacle ? ; la mise en scène : Avez-vous eu le sentiment d'être bousculé ? Avez-vous remarqué sur le parcours du matériel scénographique, les régies d'accessoires, les coulisses du spectacle ? Avez-vous eu des difficultés à suivre la déambulation ? Non ? Oui parce qu'il y avait trop de monde ? parce que la cadence était trop rapide ? ; le regard sur la ville : Votre regard sur la ville a-t-il changé au cours du spectacle ? Pourquoi ?*

Je souhaitais ensuite saisir ce que les spectateurs pensaient de l'intervention artistique en espace public. Je leur proposais pour cela d'approuver ou de désapprouver de façon graduée des affirmations : *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage s'adresse à tous. Dans un spectacle des Arts de la Rue, on se parle plus facilement. Aller à un spectacle des Arts de la Rue, c'est retourner en enfance. Lors d'un spectacle des Arts de la rue, l'ambiance est magique.* Ils devaient donc pour toutes ces phrases choisir parmi ces propositions *tout à fait d'accord, plutôt d'accord, moyennement d'accord, pas tellement d'accord, pas du tout d'accord.* Cependant, j'ai aujourd'hui conscience que ces propositions étaient beaucoup trop ciblées et manquaient de pertinence pour permettre de dégager une réelle réflexion et analyse sur le rôle et l'impact d'un tel spectacle. Aussi, j'ai préféré tenir compte uniquement de la première affirmation qui nous permettait de savoir si les spectateurs pensaient que *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage* ciblait un certain public. Enfin, je cherchais à connaître les motivations de leur venue à cette représentation : *Ordonnez de 1 à 3, les principales motivations qui vous ont amené à voir ce spectacle ?... Découvrir un spectacle / ... Partager des émotions /*

*... Flâner dans les rues / ... Vivre l'espace public autrement / ... Retrouver des amis ou connaissances / ... Voir ou rencontrer des artistes / ... Autres.*

L'analyse de ces questionnaires repose sur une évaluation quantitative des réponses, mais surtout sur une analyse qualitative du contenu. J'ai relevé dans les questionnaires les thématiques, les expressions récurrentes et les significations qui s'y greffent à partir des éléments se démarquant d'une façon ou d'une autre par leur originalité. Le portrait des répondants permet de faire apparaître les circonstances et les motivations de leur participation à l'événement. Il nous aide également à distinguer d'éventuelles particularités en fonction des trois villes de représentation.

## 2.2.2. Analyse de données du questionnaire

### **2.2.2.1. Portrait des répondants : Provenance, sexe, circonstance, âge et situation désignée**

Les répondants proviennent en grande partie de la ville sondée ou des communes alentours, à l'exception de certains touristes. On a pu remarquer que la saison de « l'Année des 13 Lunes » permet une circulation des spectateurs sur le territoire de Bouches-du-Rhône puisque plusieurs communes étaient représentées lors de la représentation à Martigues. En dépit du caractère particulier de la programmation à Louvain, dans le cadre du festival international du théâtre de rue, les répondants que nous avons pu interroger étaient domiciliés à Louvain ou à Bruxelles.

Parmi l'ensemble des personnes interrogées, 51 % de la population d'étude sont des femmes, 49 % sont des hommes, 23 % sont des couples, 33 % sont venus en famille et 39 % entre amis. 6 % sont venus seul(e) et 1 % ne s'est pas exprimé. Le théâtre, phénomène social par excellence, voit ses spectateurs arriver à la représentation accompagnés. En effet, la quasi totalité des répondants étaient venus en famille, en couple ou entre amis. Cette réalité a donc permis d'interroger simultanément plusieurs personnes sur un même questionnaire.

L'âge des répondants est réparti en cinq catégories. Les jeunes de moins de 20 ans représentent moins de 1 % de la population sondée, les gens de 20 à 30 ans représentent la plus grande catégorie à 35 %, alors que 28 % et 22 % de la

population représentent respectivement les gens âgés de 30 à 40 ans et de 40 à 50 ans. Les personnes de 50 ans et plus composent finalement 14 % de la population d'étude, ce qui nous montre que les tranches d'âge sont assez homogènes hormis la catégorie des moins de 20 ans.

La population active représente 65 % des personnes interrogées, les étudiants regroupent 24 %, les retraités et demandeurs d'emploi atteignent respectivement 7 et 0,5 %. 3,5 % des répondants ont répondu « Autre ».

### **2.2.2.2. Source d'information**

Il est intéressant de constater que la totalité des personnes interrogées ont été convoquées à la représentation. Si en grande majorité, elles ont été informées par un programme ou le réseau de la presse écrite, le bouche à oreille, grâce aux amis, a également fonctionné. La mairie conflanaise et la ville de Martigues ont largement assuré la communication autour de l'événement. Il est d'ailleurs curieux de remarquer que les spectateurs expriment bien souvent leur critique, positive ou négative, vis-à-vis de leur municipalité. Dans le cas de Louvain, *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* était annoncé comme un événement d'importance, l'unique spectacle déambulatoire du festival. Le spectacle était programmé deux jours consécutifs ce qui permettait à un plus grand nombre de festivaliers d'assister à la représentation, tout en réduisant le nombre de spectateurs potentiels sur chacun des deux soirs.

### **2.2.2.3. Connaissances et représentations liées aux Arts de la rue**

82,1 % des personnes interrogées avouent avoir déjà assisté à un spectacle d'Arts de rue dans le cadre d'une programmation annoncée, 8% dans le cadre d'un festival. A partir de ces réponses, nous pouvons conclure que les Arts de la rue sont bien connus par le public ou du moins que cet univers lui est significatif. Les gens n'attendent pas l'arrivée des festivals pour assister à des spectacles d'Arts de rue. Ils se déplacent peu puisqu'ils ont l'habitude que le spectacle vienne à eux.

A la spécificité du spectacle déambulatoire, seul 10,3 % des personnes ont répondu positivement. Ce qui signifie que cette forme est mal connue du public. En outre, ces quelques personnes ne se souviennent plus du nom du spectacle auquel ils ont assisté. Ce fait m'apparaît être le symptôme de quelque chose

d'intéressant, soit les spectacles qu'ils ont vus ne les ont pas marqués suffisamment pour qu'ils s'en souviennent, soit ils leur apparaissent tous semblables ou sans distinction significative. L'identification du spectacle déambulatoire au défilé et au carnaval montre que le public ne fait pas de distinction entre une simple parade et un spectacle déambulatoire élaboré et mis en scène.

De manière quasi unanime, les Arts de la rue représentent un art populaire accessible à tous les publics par sa gratuité. Ils impliquent un rapport moins commercial, plus spontané, plus accessible avec une plus grande liberté d'écoute et de circulation. Il semble exister un mental commun du public de la rue dans sa prise de conscience de l'occupation de l'espace public. Les gens éprouvent le besoin d'un retour démocratique à l'accessibilité de l'espace public et revendiquent la nécessité d'une occupation artistique au sein de la ville. Ils avancent le plaisir de vivre « ensemble » une expérience artistique. Les Arts de la rue incarnent le lieu possible de participation du public et d'interaction avec les artistes.

#### **2.2.2.4. Appréciation générale des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage***

Les spectateurs des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* sont largement satisfaits puisqu'ils sont 71,5 % à avoir beaucoup aimé le spectacle. C'est un résultat très positif même si 9 % des spectateurs avouent ne pas avoir aimé du tout le spectacle, 19,5 % ont tout de même un peu apprécié. Il est vrai que certains spectateurs qui ont dit avoir beaucoup aimé le spectacle ne s'y sont peut-être simplement pas ennuyés sans en garder un souvenir impérissable. Il est difficile de connaître l'effet de ce spectacle sur les spectateurs quand on connaît la complexité de la réception du spectateur. Mais en apparence *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* acquiert l'approbation de la majorité des spectateurs interrogés. Ces chiffres varient quelque peu selon les quatre représentations et l'on peut d'ores et déjà expliquer les jugements négatifs par l'affluence et la rapidité de la cadence.

Il faut aussi compter sur le fait que les spectateurs ayant passé une bonne soirée sont plus enclins à exprimer leurs opinions. Ainsi, soit effectivement les spectateurs ont été très largement satisfaits par ce spectacle, soit en vérité ils sont

moins nombreux et ceux qui ne l'ont pas aimé n'ont pas pris la peine de me renvoyer le questionnaire.

Louvain semble avoir été le cadre le plus propice à une « bonne » représentation des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* et le ressenti des spectateurs en témoigne. Si l'on compare les appréciations des deux soirées, celle du vendredi 6 et du samedi 7 juin 2003, on remarque que le second soir a permis de séduire un plus large public. Ceci est sans doute dû, en grande partie, au fait qu'Oposito a pu « rôder » la déambulation le vendredi pour améliorer la fluidité des déplacements entre les images. La lisibilité du spectacle a été naturellement améliorée, les « bousculades » furent moins nombreuses et le « vécu » de la représentation, même si les spectateurs étaient plus nombreux, a été plus agréable.

#### **2.2.2.5. Réception des Trottoirs de Jo'Burg... mirage**

Nous devons noter que 6 personnes sur 132 étaient incapables de décrire leurs représentations du spectacle. Nous avons pu constater que les termes employés par les répondants visant à décrire leurs représentations des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* concernent presque systématiquement des états, des émotions ou des sensations. Nous leur demandions un seul terme mais peu de spectateurs ont respecté cette consigne. Ceci explique pourquoi nous avons plus de mentions que de répondants à la question. Pour en faciliter l'analyse, nous les avons regroupés en catégories. Les catégories les plus importantes sont celles de l'**imaginaire** avec 42 mentions de la magie, du rêve, du merveilleux, de la féerie, du fabuleux et de la fantaisie, de l'**originalité** avec 31 mentions des costumes, du maquillage, des animaux et des poupées, de l'**émotion** avec 28 mentions en référence à la peur, à la frustration, à la joie, à la réjouissance, au bonheur, à la festivité, de l'**enfance** avec 15 mentions de l'inconnu, de la rareté, de l'étonnement, de la surprise et de l'inattendu, de l'**errance** avec 7 mentions de la liberté, de l'évasion, du voyage.

Pour 12 des répondants, le spectacle n'a absolument pas fonctionné et leurs critiques sont très acerbes. Les spectateurs se sont plaints de nombreuses bousculades qu'ils expliquent par une « mauvaise gestion des espaces », une « mauvaise mise en scène ». Cependant ce fort sentiment d'avoir été bousculé n'est pas, selon eux, une excuse à la non réussite de ce spectacle. Ils remettent en cause la qualité artistique dans son ensemble.

C'est en grande partie grâce à ses qualités esthétiques que le spectacle parvient à séduire la majorité des répondants. L'univers spectaculaire mis en place par Oposito provoque chez le spectateur le sentiment d'avoir éprouvé, vécu une expérience. Les répondants déclarent avoir été émerveillés, impressionnés, surpris et divertis tout en sentant la magie, le rêve et la poésie les amenant à décrocher d'une certaine réalité. Ils conçoivent donc, le temps de la représentation, l'espace public comme un espace de créativité.

J'ai également réalisé des entretiens auprès de personnes choisies au hasard à la fin des représentations. Il m'est apparu capital de continuer l'entrevue même si les gens me disaient ne pas avoir pu assister à l'ensemble du spectacle pour de multiples raisons. Ce fait m'apparaissait révélateur d'une caractéristique propre au spectacle déambulatoire et semblait tout à fait pertinent dans cette étude de la réception. Cependant, j'avais bien conscience que ces personnes rencontrées à la fin des représentations devaient pour le moins avoir apprécié *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* puisqu'elles étaient restées jusqu'au terme de la représentation.

### 2.2.3. Les entretiens

Les rencontres et les discussions me permettaient de mettre les gens en confiance, de les aider à « accoucher » de leurs mots et donc de largement développer leurs idées et leurs opinions. De plus, au regard des réponses renvoyées, j'ai avens pris conscience des faiblesses de mon questionnaire et j'ai avns vite réalisé que cette deuxième méthode basée sur la rencontre constituait un outil d'analyse nettement plus instructif et pertinent. Malheureusement, il m'était très difficile de multiplier ces vraies rencontres. Une fois le spectacle terminé, les spectateurs redevenaient rapidement des passants et quittaient les lieux. Je n'ai donc pu réaliser ces entretiens qu'auprès de huit personnes (quatre hommes et quatre femmes), âgées de 20 à 62 ans, soit deux entretiens par représentation. Ces longues rencontres avec les spectateurs révèlent, bien entendu, la modestie de cette étude mais ont le mérite de faire apparaître, le plus authentiquement possible, le lien qui unit les spectateurs et les *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*.

D'abord, je cherchais à obtenir des réponses précises sur les conditions dans lesquelles ils étaient venus à la représentation : *Avez-vous décidé de venir assister aux Trottoirs de Jo'Burg... mirage ou vous y êtes-vous retrouvé par hasard ?*

*Etes-vous venu seul ou accompagné ? Je voulais également savoir s'ils étaient des spectateurs habitués des Arts de la rue et de la déambulation pour comprendre dans quelle mesure l'expérience spectatrice peut conditionner la réception : Avez-vous déjà assisté à un spectacle d'Arts de rue ? Avez-vous déjà assisté à cette forme de spectacle ? Quel effet, selon vous, la déambulation a-t-elle eu sur votre perception ?* Je m'intéressais aussi à la façon dont ils avaient vécu la représentation : *Comment vous êtes vous comporté au cours de la déambulation ? Comment vous êtes-vous positionné au cours des tableaux fixes ? Avez-vous prêté attention au personnel accompagnant la déambulation ? Que pensez-vous de leur présence au plus près des acteurs ? Avez-vous remarqué des coulisses ou du matériel scénographique ? Si oui, cela a-t-il modifié votre regard sur le spectacle ?* Mes questions étaient volontairement ouvertes ou demeurant vagues, pour laisser une marge d'appropriation aux répondants. *Que pensez-vous de la mise en scène ? Que retenez-vous de ce que vous venez de vivre ? Votre regard sur la ville a-t-il changé au terme de la représentation ? Que pensez-vous de la place et du rôle d'un spectacle dans la rue ? La rue transforme-t-elle selon vous votre position de spectateur ?(...).* Ainsi, il devenait possible d'accéder aux idées personnelles des gens à partir de leurs mots et de leurs concepts, des images retenues, des émotions et sentiments ressentis. Cette manière de faire devait éviter que les répondants se sentent contraints de penser à l'intérieur de catégories déjà pré-établies, même si cette liberté d'expression nécessitait une plus grande implication intellectuelle de leur part et pour moi un traitement minutieux des réponses. Certaines personnes se sont senties valorisées de l'intérêt que j'accordais à ce qu'elles pensaient et ont prolongé les entretiens, d'autres ont été quelquefois très surprises par les questions et éprouvaient de la difficulté à répondre. Il était donc important que ces questions soient posées lors des entretiens. Cela me permettait d'aider ces personnes à trouver leurs mots, à approfondir leur réflexion. Je pouvais ainsi saisir la manière dont les spectateurs parlaient de ce qu'ils avaient vu, en fonction des attitudes qu'ils avaient adoptées au cours du spectacle. Je cherchais à savoir ce que pensent les spectateurs de la place et du rôle d'un spectacle dans l'espace public et de l'influence de ce lieu sur le vécu de la représentation. On peut dire que cette étude a été menée sans obsession particulière pour la rentabilité des données, c'est pourquoi je préfère révéler la modeste singularité de cette étude en présentant le résultat de ces entretiens dans une acceptation de la subjectivité qu'impliquent les relations humaines.

« Tout théâtre est social, ne serait-ce que parce qu'il est pratique collective, doublement collective : il est produit par un groupe est reçu par une collection d'individus rassemblés à cet effet. Tout théâtre est théâtre de la cité. »<sup>73</sup> Mais que disent les spectateurs d'un théâtre qui se joue dans les rues de leur ville ?

### **- Une poétisation de la ville**

L'investissement des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* dans l'espace de la ville provoque un glissement d'échelle de valeurs. « *Tu es dans la rue et en l'espace d'une seconde tu bascules dans un univers. Tu ne vas pas attendre les trois coups. Il n'y a pas de normes comme au théâtre. Je crois que ça c'est l'élément déclencheur qui va m'aider à rentrer dans un état d'esprit poétique, beaucoup plus apte à recevoir* ». L'espace de la ville est utilisé dans toutes ses dimensions et déconditionne le regard du spectateur sur le lieu de son quotidien. « *C'est l'univers des possibles. Il n'y a pas de limite à la scène. Tu sais que l'expression artistique peut jaillir de partout. Tu mets tes sens en éveil et tu les suis* ». « *Les poupées et les animaux te font lever les yeux. Tu n'es plus devant la télé ou assis dans un fauteuil, l'image, là, elle n'est plus à l'horizontal, elle est entière, vivante, tout autour de toi !* » L'inscription des ombres sur les façades des villes provoque une théâtralisation du quotidien qui semble dépasser le temps de la représentation, « *ça inscrit le spectacle dans ta routine. Il est sûr que lorsque que je vais de nouveau repasser dans cette rue, je verrai encore ces animaux sur les murs* ».

### **- Une ré-appropriation publique de l'espace**

Les rues accueillent des « passants », des marcheurs, et rares sont les espaces qui incitent à s'arrêter. « *La rue c'est quoi, c'est un espace fonctionnel, de transit, c'est tout. Ça fait du bien de voir tous ces gens dans la rue qui sont là pour voir la même chose. C'est unificateur, je pense un spectacle comme ça* ». Cette appropriation du spectacle participe à la ré-appropriation de l'espace public par l'adoption d'un angle de vue. Ces spectateurs « militants » assimilent l'occupation de l'espace public à un engagement citoyen qu'ils trouvent nécessaire. Pour Copeau, la fonction du théâtre est de créer la communion entre les hommes, leur donner une nourriture spirituelle quels que soit leur rang et leur classe, replacer la création artistique au cœur de la cité et de la vie des hommes. Il est à ce titre

---

<sup>73</sup> Anne UBERSFELD, *Le Théâtre et la cité. De Corneille à Kantor*, Edition AISS – IASPA, 1991,

intéressant d'évoquer brièvement l'accueil reçu par les quatre représentations des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* à Caracas au Vénézuéla en mars 2002. Oposito fut invitée par le festival international Fundateneo à présenter cette création dans les rues de la ville. Un film de Philippe Lachambre, *Mirage à Caracas...*, d'Emile Furieux Productions, témoigne du formidable accueil fait à Oposito par un public vénézuélien chaleureux, démonstratif et accueillant. En effet, malgré le contexte particulier d'un fort mécontentement social et politique suite au coup d'état contre le président Chavez, le spectacle put être présenté et démontre qu'en dépit d'une situation sensible et tendue, Oposito a su « faire partager ses émotions » à plus de 30 000 personnes. Les citoyens de Caracas ont trouvé dans *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage* le prolongement artistique de leur mécontentement.

Artaud rêvait d'un théâtre qui puisse trouver « le langage commun de ce temps pour les mythes éternels qui font l'homme.[...] » Aussi, après Artaud, « on peut concevoir l'idée qu'une foule qui connaît les plus grands traumatismes, les plus violents cataclysmes, les plus cruelles injustices, les plus douloureuses passions, qui tremble devant le malheur et espère devant la vie, ne puisse être étrangère aux forces du destin qui la ballottent. Elle attend simplement qu'on sache lui raconter ces mystères en lui parlant son propre langage<sup>74</sup> ». Convaincu qu'une certaine idée du théâtre s'était perdue, raison pour laquelle il voulait en finir avec les chefs-d'œuvre et la scène, Artaud évoquait lui aussi la recherche d'un langage capable de s'adresser à la rue et à sa foule.

La première partie de notre étude témoignait des problématiques et des enjeux de l'écriture d'Oposito. Deux de ses ambitions sont apparues au travers de nos entretiens et nous révèle la force que peut influencer un spectacle écrit pour la rue. Notre étude de la réception nous amène maintenant à analyser les différentes variables et les paramètres pouvant l'influencer.

#### 2.2.4. De la réception à la perception

La méthode utilisée a été mise au point par la chercheuse du CNRS, Marie-Madeleine Mervant-Roux. Elle a étudié les spectateurs pendant les représentations, notant leurs attitudes, leurs postures physiques et leurs remarques.

---

p.7

<sup>74</sup> Marcel FREYDEFONT, *Le Théâtre de rue. 10 ans d'éclats à Aurillac*, Edition Plume, Hors Les Murs, Paris, 1995, p.33

Elle choisit en effet une méthode d'observation ethnographique et se doit donc de saisir les comportements humains dans leur milieu de vie, dans leur quotidien, là où les individus se meuvent et s'émeuvent. Il s'agissait d'assister aux représentations avec le public, d'être à ses côtés, de l'observer de l'intérieur, dans le but de comprendre *ce qui se passe à son contact*. « [Choisir] un tel mode d'approche, c'est reconnaître que le spectateur n'appartient pas corps et âme au théâtre, qu'il représente le dehors, qu'il se situe « en position intermédiaire entre la ville et la scène, entre la société civile et la société théâtrale », c'est refuser de voir en lui une simple créature du jeu sans pour autant l'identifier à la plate silhouette prosaïque des enquêtes sociologiques.<sup>75</sup> » Elle identifie alors les différentes zones de points de vue d'un spectacle et en déduit les effets sur la façon dont le spectateur vit la représentation. Elle cherche ainsi à identifier, analyser et formaliser le lien perception-place dans l'espace de représentation.

Si cette méthode a été utilisée pour étudier la place du spectateur dans l'espace de représentation des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*, elle n'a pas été appliquée de façon dogmatique dans la mesure où le dispositif de la déambulation est totalement spécifique et ne s'apparente pas à une configuration classique. J'ai tenté d'adapter au mieux la méthode au cas d'un spectacle déambulatoire. Le questionnaire me permettait de remédier au problème de la mobilité quasi constante des spectateurs tout en élargissant les résultats de l'étude, car elle multipliait le nombre de personnes interrogées. De plus, il permettait d'obtenir des réponses de personnes qui n'avaient pas forcément vu le spectacle jusqu'à son terme et que je n'aurais pas pu rencontrer à la fin des représentations lors d'un véritable entretien.

Mon questionnaire proposait donc aux spectateurs un tableau, qui seulement complété des entretiens et des observations de terrain, devait permettre d'identifier, d'analyser et de formaliser le lien entre la place et la perception. Je demandais aux spectateurs d'identifier la place où ils se trouvaient, parmi cinq zones de plus ou moins grande proximité, pour appréhender les différentes parties du spectacle. Les dix mirages, présentés dans la première partie comme dix modules scénographiques, ont été réduits à huit afin de ne proposer aux spectateurs que des images éclairantes, qu'ils soient capables d'identifier

---

<sup>75</sup> Marie-Madeleine MERVANT-ROUX., op.cit, p.10

aisément. Ensuite, ils devaient définir leurs sentiments et émotions ressentis au cours des mirages et essayer d'expliquer les raisons de leurs perceptions.

### 2.2.5. Les zones de perception

La difficulté première dans l'étude des zones de perception réside dans la flexibilité des espaces scéniques. Chacune des « scènes » engage en effet un espace scénique différent pour le public, fixe ou mobile et possède donc une multitude de places et des répercussions spécifiques sur le vécu de la représentation. Il est évident qu'un spectateur placé à 15 mètres de l'action ne verra pas et ne ressentira pas la même chose qu'un spectateur positionné à 80 mètres, il semblait cependant fastidieux et peu intéressant de définir des zones de perception sur chacun des dix espaces scéniques. Je me suis contentée de définir des zones de proximité du spectateur avec l'action et d'essayer d'analyser la perception qui en découlait. Le questionnaire proposait cinq zones différentes aux spectateurs mais il leur était difficile d'indiquer précisément leur position. En effet, ils ne pouvaient faire distinctement la différence entre « *Vous étiez plutôt proche des comédiens ? relativement proche ? ou plutôt éloigné ?* » Je ne retiendrai donc pour l'analyse que trois des cinq zones, *très proche des acteurs, relativement proche et très éloigné*, chacune définissant un type de perception et induisant un état. Il faudra bien entendu tenir compte du fait que ces zones ne sont pas définies nettement. Dans la déambulation, les spectateurs comme les espaces scéniques sont mobiles et, lors des tableaux fixes, les spectateurs peuvent également se déplacer pour améliorer leur vision du spectacle. En changeant de position et donc de zone, la perception du spectateur est variable et fluctuante. Voyons comment ces zones se caractérisent et quels effets elles induisent sur la perception.

#### 2.2.5.1. La zone de proximité

Cette première zone concerne les premières rangées de spectateurs. C'est dans cette zone que le spectateur se sent le plus fortement intégré à l'espace de jeu, le plus sensible à la présence des comédiens. Elle se caractérise par un fort sentiment d'intimité avec ce qui est présenté. Ces spectateurs sont les seuls à percevoir en détail le jeu et les mouvements des comédiens. Ils peuvent également observer les autres spectateurs qui regardent et réagissent. M-M. Mervant-Roux

déclare que « cette zone proche n'est pas le lieu de l'intimité avec l'action fictive, mais le lieu où la proximité (au sens émotionnel) et la distance (psychologique et mentale) peuvent être poussées jusqu'à l'intensité la plus grande <sup>76</sup> ». La frontière invisible séparant acteur et spectateur semble facilement perméable. Le mouvement et les réactions de l'un sont directement perceptibles par l'autre. Les regards entre les personnages et les spectateurs se croisent et s'échangent. Ils font basculer les spectateurs dans le monde de la fiction. Les artifices utilisés pour l'éclairage fabriquent des nappes de fumée qui recouvrent ces spectateurs. Ils sont projetés physiquement dans un univers échappé du réel. C'est ici que l'échange est le plus fort, l'image qui les inonde est réelle, sonore, olfactive. Les odeurs dispersées au moyen d'encens lors de la parade du spectacle plongent les spectateurs dans de véritables mirages. Rappelons que le champ maximal moyen de vision binoculaire d'une personne est de 120 degrés à l'horizontale et de 140 degrés à la verticale. Le cadre vole ici en éclats, le regard se promène à l'intérieur même de l'image, au cœur de l'action. La perception physiologique de l'image et du son est donc radicalement bouleversée. Le spectateur ne perçoit plus les limites de « l'écran » comme dans le rapport frontal traditionnel, et accède à une toute autre lecture de l'image.

#### **2.2.5.2. « La zone moyenne : l'équilibre du réel et de l'imaginaire <sup>77</sup> »**

Cette zone concerne les spectateurs situés derrière les premières rangées. Elle est formée d'une foule plus ou moins compacte selon les représentations. Les comédiens ne sont plus entièrement visibles, même si on aperçoit entre les têtes des spectateurs les visages ou des parties de leurs costumes. Ce recul du champ de vision ne leur permet plus d'être saisis par les émotions immédiates que dégagent les comédiens. Le regard lancé par le personnage ne trouvera dans cette zone que des regards nombreux et vagues, et les spectateurs ne se sentent plus autant impliqués personnellement. Ils ont plus une vue d'ensemble du spectacle et leur champ de vision apprécie davantage la dimension et les volumes des poupées et des animaux. Les actions et réactions de leurs voisins limitrophes influent sur leurs perceptions. C'est à partir de cette zone qu'ils peuvent apprécier les transferts d'images sur les bâtiments puisqu'elle en donne le recul nécessaire.

---

<sup>76</sup> M-M. MERVANT-ROUX, Op. cit., p.111

<sup>77</sup> M-M. MERVANT-ROUX, Op. cit., p.111

### **2.2.5.3. La zone grand angle**

Elle regroupe la majorité des spectateurs qui, par choix, par nécessité (enfant avec une poussette) ou par obligation (trop de monde), forment ce que nous allons appeler la foule. Elle est physiquement très éloignée de l'aire de jeu et a donc une vision très lointaine et parcellaire du spectacle. Ces spectateurs sont éloignés des comédiens qu'ils ne voient que par morceau. Parfois sur la pointe des pieds, ils scrutent les bribes d'un spectacle qui les touche difficilement. Seules les poupées positionnées en fond de scène laissent apercevoir les perles de leurs tresses. L'atmosphère spectaculaire créée par les éclairages et les artifices est visible de leur position lointaine de l'aire de jeu. L'univers sonore, dépassant largement l'espace de jeu, appuyé par les effets de lumière, les saisit cependant complètement. Pendant la parade, les poupées et les animaux par leur importante taille leur offrent des morceaux de leur anatomie. Ils peuvent découvrir au loin, survolant la foule, la tête d'une girafe, un comédien acrobate perché sur le dard d'un scorpion, le corps d'un crocodile... Le champ de vision étant très large, les ombres transportées des personnages, des poupées ou des animaux sont d'ici le principal spectacle.

Ces trois zones définies par leur proximité à l'aire de jeu présentent les effets induits par la position du spectateur face au jeu. Notons à présent les effets provoqués par les déambulations.

### **2.2.5.4. Dans la déambulation**

Dans la déambulation, les spectateurs, situés dans la zone de proximité, avancent au rythme des personnages, dont ils sont physiquement très proches, à leur hauteur. Actifs physiquement puisque avançant au même rythme que les comédiens, ils se sentent vraiment pris dans l'atmosphère et l'énergie des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*. La relation personnelle et sensitive au spectacle prend le pas sur les relations internes à l'entourage proche. Ils calent leurs pas sur ceux du personnel accompagnant la déambulation. Le défi pour les autres spectateurs est de parvenir à se rapprocher de l'aire de jeu malgré la foule. Ils suivent donc les spectateurs de devant et sont concentrés sur les éventuels obstacles qui se trouveraient devant eux. Leur attention est donc captée par leur déplacement et par l'entourage qui les empêchent d'apprécier sereinement les images. Leur perception est parcellaire mais, comme l'écrit Jean Vilar, « on

voudra bien admettre qu'au spectacle du moins, un sens pathétique fait qu'entendant mal, ou le regard distrait, on adhère encore aux vertus d'une œuvre floue devant nous. [...], on la suit, on la comprend, on ne cesse pas d'être en rapport sensible avec l'œuvre théâtrale<sup>78</sup> ». Ces spectateurs sont portés par l'énergie de la déambulation. C'est cette grande mobilité qui multiplie l'orientation des regards des spectateurs et qui les oblige à prendre position. Les limites de l'aire de jeu, instaurées par les comédiens, pourraient subir des violations constantes de la part d'un public doué d'une grande mobilité si le personnel d'Oposito ne maintenait pas cette frontière. Les premiers rangs de spectateurs, sous la pression de ceux qui sont massés derrière eux, seraient tentés de pénétrer sur l'aire du jeu, mais Oposito veille à ce qu'à aucun moment les deux mondes ne s'interfèrent.

Les moments de déambulation permettent de conduire les spectateurs d'une scène fixe à une autre, où les attendent d'abord un dispositif circulaire puis des espaces scéniques plus traditionnels dans lesquels le public est disposé frontalement sur trois côtés. Ils offrent également l'assurance d'une variation constante dans les positions des spectateurs. Oposito se plaît en effet à provoquer des volte-face afin de décontenancer les spectateurs et les confronter à des distances variées de l'aire de jeu. Ainsi le spectateur qui se situe dans la *zone grand angle* peut rapidement se retrouver dans la *zone de proximité*. Il est, de toute façon, très difficile de rester dans la *zone de proximité* du début à la fin. En inversant le sens de sa trajectoire, la déambulation bouleverse les positions des spectateurs et les confronte à des visions tantôt proches, tantôt lointaines.

Ces trois zones doivent être abordées comme une formalisation de l'espace de perception. Les spectateurs étant particulièrement mobiles, ils passent d'une zone à l'autre, mais ce n'est pas pour autant qu'ils changent automatiquement d'état. La corrélation entre la place occupée par le spectateur dans l'espace de représentation et l'état suscité est une variable déterminante dans l'étude de la réception, mais ce n'est évidemment pas la seule. La forme de ce spectacle, la déambulation, oblige le public à adopter de nouvelles attitudes de spectateurs. Ils ne sont plus des « consommateurs » passifs, assis dans un fauteuil, qui attendent de recevoir puisqu'il leur faut, pour pénétrer l'univers qu'on leur présente, adopter

---

<sup>78</sup> Jean VILAR, « Définition du public », in *Le Théâtre, service public et autres textes*, présentation et notes d'Armand Delcampe, Paris, NRF, Gallimard, Coll. Pratique du Théâtre, 1975, p.340

une position et un angle de vision. Aussi, on peut dire que *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage* joue constamment sur ce que le spectateur peut saisir ou pas en même temps dans un même espace. A chacun des espaces, la mise en scène interroge les limites de perception, visuelles, auditives et intellectuelles des spectateurs. Cependant, la personne qui vient assister à un spectacle endosse son rôle de spectateur avant même d'arriver sur le lieu de la représentation. Elle s'est déjà mise dans des conditions spécifiques de réception et ne sera donc pas totalement neutre face à ce qui lui sera présenté. Au travers de mon enquête, je me suis aperçue que l'expérience préalable de cette forme de spectacle conditionnait fortement l'état de réceptivité dans lequel il allait appréhender *Les Trottoirs de Jo'Burg...mirage*. Je propose donc d'identifier deux types de spectateurs, l'un confronté pour la première fois à un spectacle déambulatoire, l'autre déjà averti et plus ou moins préparé à vivre cette expérience artistique.

## 2.2.6. L'expérience spectatrice

### 2.2.6.1. Le spectateur novice

Présent au lieu et à l'heure de rendez-vous, il est fortement décontenancé par l'absence des repères traditionnels du théâtre. Il s'attend à voir une scène et des sièges et ne voit qu'une foule amassée qui attend comme lui que quelque chose se passe. « *C'est très déstabilisant. Tu arrives où le spectacle doit commencer et tu te dis, mince, il n'y a pas de spectacle* ». Quelques spectateurs attendent assis patiemment sur des sièges qu'ils ont apportés. Le cercle de sable étant déjà installé à proximité du lieu d'apparition, certains spectateurs s'y regroupent pour être sûrs d'être aux premières loges. « *C'est mal organisé, personne ne te dit où tu dois aller, moi je pense que ça va commencer par ici puisqu'ils ont installé l'espace* ».

Lorsque les premières lumières de la peuplade apparaissent au loin, une certaine excitation envahit la foule des spectateurs qui se resserrent pour être au plus près du spectacle. « *Au départ c'était un peu la panique, quand le spectacle a commencé, les gens se sont rués vers le parc, et là, j'ai vraiment eu l'impression d'être bousculée. Il y avait vraiment beaucoup de monde, chacun cherchant à voir.* » Un grand nombre de spectateurs semble dérouté par l'absence de signe du spectacle, ils ne savent ni comment, ni où se positionner. « *J'avais déjà une idée*

*« précalibrée » du spectacle. Des comédiens qui vont s'adresser à moi et ils seront face à moi. J'étais décontenancé, un peu perdu parmi tous ces gens. Je n'avais plus de repères. J'ai vite compris que les comédiens n'allaient pas s'arrêter et qu'ils ne faisaient que passer (...) Est-ce que je les suis ? Oh, ma voiture, est-ce que je vais la retrouver après le spectacle... ? »* Ces témoignages sur les premiers ressentis des spectateurs me permettent d'affirmer que la forme du spectacle fait déjà une sélection dans les éventuels spectateurs présents au rendez-vous. Ce spectateur novice a deux possibilités. Soit il relève le défi de se confronter à une nouvelle forme de spectacle. Il s'adapte et choisit de « prendre le wagon » pour suivre la déambulation de cette peuplade. Soit il reste le passant qu'il est et se détourne du spectacle, déçu de la proposition. Un spectateur à qui j'avais présenté mon enquête a eu la gentillesse de me renvoyer le questionnaire non complété accompagné d'une lettre présentée en annexe 5. Son témoignage malheureux puisque très déçu de n'avoir pu assister au spectacle, m'a permis de réaliser que certainement d'autres spectateurs étaient comme lui « passés à côté » de la représentation, faute d'adaptation à la forme du spectacle. Ils n'ont pas saisi qu'ils devaient se déplacer et sont restés sur le lieu d'apparition.

#### **2.2.6.2. Le spectateur averti**

Avant même d'arriver sur le lieu du spectacle, ce spectateur sait déjà à quoi s'attendre, *« oui, avant de venir, je savais que ça n'allait pas être un spectacle habituel avec une scène et des gradins. J'ai entendu des gens râler quand ils ont compris qu'ils n'allaient pas être assis. Ca m'a fait rire, moi j'aime bien l'idée de se déplacer avec les comédiens et de se laisser guider par le spectacle. Les artistes ne s'adressent pas à toi de la même façon, c'est bien je trouve.(...) Tu ne sais pas où ils vont t'emmener, c'est excitant, ça maintient la surprise »*. Lorsque le spectateur a une expérience préalable de l'univers d'Oposito, il est ce qu'on pourrait appeler un spectateur « bonus » puisqu'il est psychologiquement et physiquement préparé à vivre l'aventure. *« J'avais déjà vu il y a quelques années un spectacle de cette compagnie, Transhumance, L'Heure du Troupeau. Quand mon mari et moi avons appris que Conflans-Sainte-Honorine présentait un nouveau spectacle de cette compagnie, on n'a pas hésité une seconde »*. Le pacte de représentation est ici quelque peu modifié. A leur arrivée au spectacle, ces personnes maîtrisent déjà certains des codes de la compagnie, spectacle déambulatoire, sans texte, sans schéma narratif, essentiellement visuel, et il est

quasiment certain qu'ils resteront jusqu'au terme des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*.

La reconnaissance du code et l'adaptation au mode de représentation constituent deux variables fondamentales dans l'étude de la réception. D'autres facteurs viendront influencer la réception du spectateur : son sexe, son âge, sa profession, son bagage culturel et théâtral, ses attentes du spectacle, ses opinions personnelles et son état psychologique du moment. Il faut aussi compter sur le fait que « le spectateur de théâtre n'est jamais seul. (...) Autour de lui s'agitent d'autres spectateurs, dont la présence transforme à son insu même, ses goûts, ses désirs, ses habitudes<sup>79</sup> ». La position du spectateur est donc soumise à des influences extérieures relatives au nombre de spectateurs présents au moment de la représentation. Sa concentration sera modifiée si sa perception est gênée par une trop forte affluence, s'il n'a pas assez d'espace autour de lui. Ses sentiments s'amplifient au contact des autres spectateurs. S'il se trouve au milieu d'un groupe positif ou négatif, son comportement en sera changé ; de même que s'il se retrouve seul au devant de l'image. La programmation « unique » du spectacle ou l'inscription dans le cadre d'un festival, à Louvain par exemple, joue également. Le spectateur sera souvent plus critique s'il a ou non assisté à d'autres spectacles dans la journée ou dans les jours qui ont précédé, et ses exigences s'en trouveront différentes.

En analysant les zones de perception et l'expérience préalable du spectateur face à la forme déambulatoire, j'ai d'ores et déjà envisagé un aspect de la question du mode de représentation et de son influence sur le spectateur. Son rapport au spectacle est ici différent, il lui est impossible d'adopter l'attitude traditionnelle du spectateur plus ou moins confortablement installé dans son fauteuil, ayant payé sa place, voire son abonnement, ayant lu le programme, et pouvant à l'issue de la représentation comparer telle interprétation à telle autre. Comment, dès lors, réagit-il face à ces déferlements d'images, de couleurs et d'émotions ? Quelles « clés de lecture » applique-t-il alors que ni référence rassurante, ni programme exhaustif ne viennent à la rescousse pour le tranquilliser, lui qui n'a que son « goût » pour juger le spectacle ? C'est ce que nous allons maintenant chercher à

---

<sup>79</sup> Maurice DESCOTES, *Le public de théâtre et son histoire*, PUF, Paris, 1964, p.1

analyser. Quel comportement adopte-t-il ? Comment réagit-il au spectacle ? Qu'en dit-il ?

### 2.2.7. Portraits de spectateurs

Cette étude est fondée sur les observations de terrain, je les ai déjà évoquées, et sur des entretiens réalisés lors des quatre représentations. Il ne s'agit pas de fournir un cliché représentatif du public d'Oposito mais bien de dresser des portraits de spectateurs. L'analyse de leur discours et les observations permettent de construire des idéaux types, qui fonctionnent comme des modèles, et de faire émerger des « états ». Je reprends ce terme à Elie Konigson qui dit du spectateur que ce n'est pas « une fonction mais un état. (...) De plus, c'est, si j'ose dire, un état « naturel », lié au comportement de l'individu, à la vie. Mais confronté aux principes mêmes du spectacle, totalement artificiel, voulu, construit, (...) le statut « naturel » du spectateur paraît bien incongru<sup>80</sup> ». Je m'efforcerai de montrer qu'il n'existe pas un, mais des états de spectateurs. Ils sont élaborés de manière académique et doivent être envisagés comme un moyen de théoriser la position du spectateur face à la forme déambulatoire des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage*.

La confrontation des discours recueillis avec les observations de terrain et l'analyse du spectacle permet de mettre à jour l'appropriation du spectacle opérée par les spectateurs. Seules ces trois sources d'informations permettent la construction d'une typologie.

### **Typologie de spectateurs**

« S'insérant dans le terrain quotidien où ce qui est tenu a priori pour réel, les artistes sèment la confusion entre l'espace symbolique de jeu et l'espace de vie, entre la fiction et la réalité, jetant le trouble dans l'ordonnement du vrai, [...]. Cet art du décalage ou du détournement qui incite le spectateur à décentrer le regard calé sur la routine ouvre de nouveaux points de vue<sup>81</sup> ». En outre, Oposito bouleverse la position du spectateur en ce sens qu'elle lui demande de construire son propre spectacle en ne lui imposant pas de cadre. En investissant l'espace public, elle le transcende en espace « festif » le temps de la représentation. Cet

---

<sup>80</sup> Elie KONIGSON, *Le spectateur et son ombre*, in *Le corps en jeu*, Ed. CNRS, Coll. Arts du spectacle, Paris, 1993, p.184

espace ouvert offre ainsi aux spectateurs un sentiment de liberté extrême dans le choix de son angle de vision. Les vécus et les ressentis seront par conséquent éminemment différents et propres à chaque spectateur. Nous allons cependant essayer de mettre en place, à partir des réponses relevées sur les questionnaires et lors des entretiens, une typologie des spectateurs selon leur degré d'adhésion au spectacle. Au sortir de notre étude, nous sommes parvenus à déceler quatre niveaux différents de comportements du spectateur selon le degré de décryptage des codes de représentation.

### **Le spectateur « ouvert »**

Novice ou averti, ce spectateur est dans un état d'esprit ouvert, il est éminemment réceptif. Il est actif et mobile durant tout le déroulement du spectacle dont il ne veut rien manquer. Il est le spectateur « idéal » car il entre totalement dans l'univers qu'on lui propose. Il choisit délibérément de croire à ce qu'il voit. Il cherche à être présent physiquement près des aires de jeu et est obligé de « se battre » pour cela. Il attend les mouvements propices de la déambulation pour devancer la foule et se glisser au devant des autres spectateurs, pour s'approprier un espace de visibilité toujours satisfaisante. « *Même si tu te retrouves un peu loin et que tu es obligé de te mettre sur la pointe des pieds, tu sais que ça peut vite bouger alors tu continues* ». Les huit spectateurs rencontrés ont tous ressenti à un moment ou un autre cette sensation d'être entraîné dans un univers fictionnel. Cet enlèvement du réel se traduit par un recours systématique aux mots « dedans » et « dans », associés au verbe « entrer », « rentrer » ou aux expressions « dans le spectacle », « pris dans l'ambiance ». « *Pendant la déambulation, tu n'es plus dans un espace fermé, carré, tu es dans le spectacle* ». Ce spectateur est avant tout un spectateur sensoriel, il vit le spectacle de l'intérieur et abandonne la réalité pour adhérer complètement à l'univers. « *C'est différent d'un spectacle qui te parle, ici on te fait vivre!* » Parfois, il a repéré les personnes chargées d'accompagner la déambulation et les suit de près pour être au devant de la foule. Il fait l'effort d'interpréter les codes de la représentation pour mieux pouvoir l'apprécier. « *Oui, j'ai remarqué du personnel qui était là sur le spectacle. Mais en même temps je les ai vite oubliés* ».

---

<sup>81</sup> G. DAVID, *Détournements de réel*, Dossier Arts de la rue, Revue *Mouvement*, n°17, Été 2002, p.84

*« Près de la gare j'ai vu des accessoires mais c'est tout. J'ai surtout vu des gens qui veillaient à ce que les gens ne s'approchent pas trop près pour permettre à tout le monde de voir quelque chose. C'est même rassurant parce que tu cherches plus ou moins à savoir par où ça part et ces personnes, eh bien ce sont des spectateurs plus [de « qualité supérieure »] ». Il est totalement investi par l'univers dont il a l'impression de faire partie. « La fumée des artifices construit des nuages qui te font rentrer dans le monde du rêve. Tu es comme un gamin. Tu rentres dans un univers avec d'autres échelles de valeurs ». Il est le « passager inconditionnel d'un rêve » dont parle Jean-Raymond Jacob :*

*« J'étais carrément dedans ! Après la scène avec les parapluies, ça a accéléré et je me suis retrouvé derrière des gens qui n'avançaient pas. Je me suis vite dégagé de la foule, j'ai pris le trottoir et j'ai réussi à me retrouver tout devant ».*

*« C'était à la fois féérique et angoissant, j'étais vraiment prise dans l'ambiance ».*

*« J'ai eu l'impression de baigner dans une atmosphère magique et surprenante ».*

*« Ces artistes offrent la possibilité de vivre et de s'émerveiller quelques instants dans un autre monde qui réussit à annihiler toutes les barrières ».*

Le spectateur possède une « large palette de choix qui n'existe plus dans les lieux de la convention devenus trop codés dans leur organisation spatiale, dans leurs rituels<sup>82</sup> » et il en a conscience. Il est le seul à pouvoir lier les séquences présentées en faisant le choix de se déplacer et donc de les voir. Face à ses références et expériences antérieures, il se fabrique une histoire personnelle du spectacle. Un spectateur évoque ainsi sa vision du spectacle :

*« On se retrouve dans un environnement primitif où l'homme s'exprime par les moyens disponibles, les rôles pour le rythme, la danse, l'ensemble comme expression de la recherche de sécurité. Ce peuple cherche à se protéger des éléments pour communier avec la nature ».*

### **Le spectateur « frustré »**

Il est physiquement actif et observe attentivement les séquences. Il suit la déambulation activement au début mais, devant l'effort à fournir, il abandonne rapidement. Il cherche à donner du sens à tout ce qu'il voit et essaie en vain de

relier les différents éléments qu'il parvient à saisir. Ce spectateur frustré ne parvient pas à être séduit par le spectacle et il quittera la déambulation en cours de route.

*« Je n'ai absolument rien compris au spectacle ».*

*« Vraiment je ne suis pas rentrée dedans. Ca ne m'a pas parlé, j'ai trouvé ça plat et pauvre. Ils n'avaient rien à nous dire ».*

*« Il manque une sonorisation générale pour commenter le sens de l'histoire ! ».*

### **Le spectateur « de théâtre »**

Spontanément il voudrait adopter l'attitude d'un spectateur « de théâtre ». Il se sent à l'aise quand le spectacle se fixe mais a du mal à s'habituer aux moments de déambulation pendant lesquels il subit quelque peu la représentation. *« C'est difficile parce qu'on ne sait jamais dans quelle rue le spectacle va partir. »* Il a le fort sentiment d'être bousculé mais reste, car il est saisi par l'atmosphère qui parvient à l'investir. Il cherche à voir mais peine à le faire. Oppressé par la foule dont il tente de s'extraire, il est d'autant plus surpris quand il se retrouve au devant de l'aire de jeu sans en avoir fait la démarche.

*« C'est dommage qu'ils ne s'arrêtent pas plus souvent, on les voit beaucoup mieux. J'ai trouvé le spectacle très touchant, les costumes sont extraordinaires, j'ai eu peur quand les tôles sont tombées devant moi. Je me suis demandé au début s'ils avaient bien prévu leur coup, c'était vraiment très près de nous (...) mais vraiment quand on ne voit pas à quoi ça sert ? ».*

*« J'étais très observant des autres spectateurs parce que je ne savais pas trop quoi faire, où aller ».*

### **Le spectateur-passant**

Ce type de spectateur rompt le pacte de représentation en privilégiant la relation sociale à l'expression artistique. Il se met physiquement et symboliquement à l'écart de ce qui lui est présenté. Il ne fait pas vraiment le choix de la rencontre, ne prend pas part au spectacle, bien qu'il apprécie de loin l'atmosphère festive de la ville en ébullition. Avant tout présent à l'occasion d'une sortie en famille ou entre amis, ce spectateur ne tentera que très rapidement

---

<sup>82</sup> Michel CRESPIN, *Réflexions d'un pionnier*, in Hors série de Hors les murs, Parc de la Villette,

le choix de la rencontre artistique puisqu'il choisit la relation sociale au détriment du spectacle. Il appartient lui aussi à la foule puisqu'il suit la déambulation. De loin il ne fait que succinctement la démarche d'adopter un angle de vue pour devenir spectateur de l'événement. Il est ce que j'ai appelé le passant.

Ce travail, dans lequel nous avons essayé de définir les individus rassemblés dans la représentation, permet de montrer qu'au cours de celle-ci co-habitent des sujets aux comportements variés. La représentation théâtrale apparaît comme un vaste espace de codes symboliques plus ou moins bien appréhendés par les spectateurs. Chacun d'eux aborde en effet à sa manière les pré-requis comportementaux de la forme déambulatoire. L'attitude active imposée renouvelle la position du spectateur. Elle est pour certains le meilleur moyen de poétiser le regard mais elle est pour d'autres ressentie comme une source d'incompréhension et un frein à la perception créatrice. Nous avons pu définir quatre portraits de spectateurs types qui résument et formalisent les états décrits et analysés. Le spectateur ouvert est apparu comme le spectateur idéal puisqu'il se laisse porter par le mouvement du spectacle. Son comportement est donc parfaitement adapté à la déambulation. La fragilité du pacte de représentation qui fait, paradoxalement sa force, n'exige pas une attitude unique imposée pour s'approprier la création artistique. La méconnaissance des codes de la représentation ne semble pas non plus être un facteur déterminant dans l'adhésion ou le rejet de la forme déambulatoire puisqu'il s'agit de se laisser porter par l'énergie d'ensemble et d'accepter de ne pas tout voir.

## **Conclusion partielle**

Cette étude à l'échelle de l'individu nous a permis de poser les bases nécessaires à la réception d'un spectacle déambulatoire. Si la frontalité demeure dans ce type de représentation, il n'en demeure pas moins que la déambulation semble être la voie la plus évidente pour renouveler la position du spectateur. Le mouvement du public est envisagé, anticipé et maîtrisé par la mise en scène pour tenter de le surprendre afin de décaler son regard sur un quartier de la ville, pour lui offrir une confrontation à ses concitoyens. Individualisé à l'excès, isolé, l'acteur social ne voit plus ce qui l'entoure, ne regarde plus ses voisins, sa ville, les autres. Le décalage du regard se fait par la dimension grandiose des images qui

pousse le spectateur à lever les yeux. Notre enquête témoigne de la réelle efficacité de cette perturbation du regard au cours du spectacle. Certaines paroles de spectateurs nous permettent même d'affirmer que ce décalage se poursuit au-delà de la représentation. Néanmoins, on ne peut généraliser ces effets à l'ensemble des spectateurs, ni examiner leur efficacité sur le long terme. Si la compagnie prône l'effet de surprise pour maintenir son public en attente et le pousser à suivre la déambulation jusqu'à son terme, nombre d'entre eux quittent cependant la déambulation en cours de route. Cette perte de spectateurs s'explique par de multiples facteurs même si l'affluence trop importante et une cadence trop rapide sont les principales raisons invoquées par le public. Le spectacle est écrit et mis en scène pour être vu par un grand nombre de personnes mais ce nombre n'est bien sûr pas infini. C'est cette jauge du public, envisagée et positionnée sur chacun des espaces scéniques qui assure une visibilité aux spectateurs. Il est bien évident que lorsque cette jauge est largement dépassée, nombre de spectateurs quitteront les lieux faute de visibilité. Il se produit donc naturellement un « égrenage » et certains d'entre eux redeviendront des passants.

## CONCLUSION

Le mouvement artistique des Arts de la rue, dont l'ambition était de revenir à un espace de vie civile, à un partage d'émotions et d'idées dans l'égalité, valeurs caractéristiques de l'idéologie communautaire des années 70, cherchait à régénérer un phénomène urbain en crise. Si la figure du militant à quelque peu évoluer pour laisser place à celle du professionnel, la volonté est toujours celle de rencontrer le public, de faire se rencontrer les usagers de l'espace public afin de faire des piétons pressés des spectateurs alertés. *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* est la représentation esthétique d'une peuplade, qui renvoie au collectif que forment les spectateurs. Oposito parvient à capter leur attention par l'installation de « petits théâtres » sur le quartier investi de la ville. Un important système de régie se charge d'accueillir la déambulation à son passage, assurant le soutien technique nécessaire à recréer tout au long du parcours des conditions de visibilité et d'écoute. L'écriture englobe les spécificités des lieux de représentation ainsi que la relation au public, seul gage de son inscription profonde dans l'espace urbain. *Les Trottoirs de Jo'Burg* agit tel un miroir, il donne à voir la ville à ses habitants, projetant devant eux un reflet représenté dans des formes esthétiques sublimant la réalité. S'inscrivant contre une attitude passive et consommatrice du spectacle et de l'art en général, il tente de transformer le spectateur potentiel en un spectateur alerte, actif, faisant des choix et réagissant, et le suivi des spectateurs lui confirme leur adhésion.

Les huit spectateurs rencontrés au terme des représentations ont aisément accepté de répondre à mes questions même s'il leur était parfois difficile de mettre en mots l'expérience somatique et artistique qu'ils venaient de vivre. Leurs témoignages manifestent l'originalité et la force de cette écriture. Cependant au vu du nombre de spectateurs présents lors des représentations, j'ai bien conscience de la modestie de cette étude et les résultats présentés doivent être relativisés. La représentation peut être, en effet, ressentie de façon pénible, quand l'événement a provoqué une trop grande affluence ou lorsque le spectateur affiche une certaine résistance vis-à-vis de l'engagement physique que le spectacle réclame. Il peut aussi refuser le contact physique de ses concitoyens, auquel le contraint la foule. Le but était ici avant tout d'observer, de comprendre, par des témoignages, comment les spectateurs réagissaient face à la forme déambulatoire.

La liberté du spectateur et les multiples dimensions sur lesquelles jouent la scénographie permettent d'assurer des conditions de représentation satisfaisantes à un très large public. La mise en espace provoque des brassages de spectateurs et permet de faire varier leurs positions, assurant ainsi le passage dans des zones de perceptions différentes. Il y a en effet autant de *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* que de spectateurs. Je souhaitais connaître les variables de la perception d'un théâtre en mouvement ainsi que la façon dont les spectateurs le ressentaient. L'objet de cette étude visait à poser les bases de la réception au travers d'un spectacle conçu pour les grands espaces susceptibles d'accueillir une foule de spectateurs. Il s'agissait de découvrir des codes de lecture du langage d'Oposito, afin de comprendre le rôle et l'impact social d'un spectacle écrit spécifiquement pour l'espace public. Seules quelques compagnies en France possèdent, sous des formes différentes et propres à chacune, une écriture parfaitement adaptée à la rue : le Royal de Luxe, la compagnie Off, la Française de Comptage, la compagnie Transe Express. La compagnie Générik Vapeur également choisit quant à elle d'associer la parole à des images insolites pour offrir la rencontre d'un monde poétique. La forme déambulatoire est pour elle le moyen d'illustrer « le nomadisme du sens<sup>83</sup> ». Seule la considération du potentiel spatial et social de la ville permet d'ancrer la création dans le phénomène urbain.

Dans cette démarche, il serait intéressant d'envisager une autre étude, bien plus largement approfondie et diffusée, afin de mesurer dans de plus larges perspectives l'action et l'effet d'un spectacle qui maîtrise le langage des foules. Les résultats de notre étude ont malgré tout le mérite de témoigner du lien affectif qui existe entre les spectateurs et cette création. La majeure partie des spectateurs rencontrés ont éprouvé et ressenti de fortes sensations. « La paresse visuelle » du spectateur contemporain dont parle Anne Ubersfeld semble trouver dans *Les Trottoirs de Jo'Burg... mirage* une capacité d'ouverture qui n'appelle pas à penser par concepts ou par fonctions, mais qui serait une « pensée par sensations ». La médiation théâtrale mise en jeu permet aux individus d'assumer leur position spectatrice. Le spectacle utilise une métaphore d'ordre poétique, celle du mirage, pour en tisser dans l'espace des formes successives. Oposito intègre dans son écriture le dispositif de réception et propose ainsi de guider le spectateur dans l'apprentissage de son écriture. Elaborée sur des images, des mouvements et des

---

<sup>83</sup> Site Internet de la compagnie : [www.generikvapeur.com](http://www.generikvapeur.com)

rythmes, elle prend en charge l'espace public, le temps d'une représentation, pour théâtraliser le quotidien des villes et le donner à voir, pour faire ressentir plus que pour dire. L'investissement de ce nouvel espace est une manière de créer du lien, en jouant sur les niveaux de perception du public et sur la façon dont se répartit le jeu dans l'espace. Oposito inscrit son art dans des endroits qui diffèrent des lieux consacrés et sacralisés pour être au contact direct des citoyens. Elle invite ainsi le spectateur au réinvestissement de la scène publique, à l'émerveillement et la redécouverte des lieux qui semblent souvent tellement familiers qu'ils disparaissent de notre quotidien. L'enjeu varie cependant selon l'implantation des parcours. Entre l'occupation d'un parking<sup>84</sup> et celle d'une cité architecturale, la différence est de taille et l'impact en sera évidemment relatif. La compagnie Transe Express parle de la forme déambulatoire en ces mots, « *C'est l'instant de magie par excellence où tout le monde a le nez en l'air, comme des mômes. Moment privilégié où la foule vibre à l'unisson. C'est l'occasion d'imprimer dans le paysage urbain des images fugitives. Le bouffon vient tutoyer l'architecte. Mirages restant gravés dans la mémoire collective*<sup>85</sup> ».

Si je ne peux aujourd'hui parler d'une inscription dans la mémoire collective des villes étudiées, les paroles des spectateurs témoignent d'une poétisation de la ville. Elles évoquent également leurs satisfactions de voir les rues de leur ville occupées pour un rapport autre que fonctionnel ou marchand. Le plaisir de vivre collectivement une expérience artistique s'est affirmé au cours de notre étude. Ce théâtre s'oppose ainsi à tous « les arts qui sont devenus des lieux de jouissance esthétique individuelle sans participation active [...]. Solitude peut être heureuse mais acte solitaire où le face-à-face théâtral ne se retrouve collectivement que dans le silence d'une écoute et d'un regard commun ou lors des applaudissements<sup>86</sup> ». Cette efficacité coïncide avec une des ambitions d'Oposito qui, en s'aventurant hors les murs, choisit de briser certaines frontières qui pourraient cibler le public. Si la forme du spectacle effectue un tri dans le public potentiel, son but est de réunir différents types de spectateurs afin de redonner au spectacle son véritable impact social et de pouvoir provoquer des rencontres sur les six continents. Faire basculer le spectateur dans l'imaginaire est

---

<sup>84</sup> Annexe 4 : Plan de la ville de Martigues

<sup>85</sup> Transe Express, *L'art céleste, théâtre au-dessus de la ville*, Editions Créaphis, Paris, 2001

<sup>86</sup> Sylvia OSTROWETSKY, « Les nouvelles déambulations urbaines », in *Rue de la folie* n°5, juillet 1999, p.42

l'enjeu commun du théâtre de rue et du théâtre en salle. Le travail de cette compagnie qui, mêlant les talents divers des membres qui la composent, écrit patiemment son histoire et celle de sa relation aux publics. Ces publics, Oposito a décidé de les rencontrer en dehors des espaces clos des établissements culturels, soucieux de partager avec leurs semblables humains une aventure, une histoire, une construction imaginaire qu'ils ont élaborée. Ces artistes passionnés soutiennent que le développement social individuel passe par le développement culturel et aspirent à transmettre leur goût pour la poésie et le théâtre à un très large public, désireux de créer une émotion, une expérience artistique collective. La représentation des *Trottoirs de Jo'Burg... mirage* amène le spectateur à déchiffrer ses propres présupposés sur le théâtre, sur son langage et sur son appréhension. Finalement, ce spectacle nous interroge sur ce que nous sommes, sur notre qualité d'être humain à percevoir une forme artistique nouvelle. La question de la mémoire des arts du spectacle est cruciale de par leur nature éphémère et j'ai souhaité donner la parole à ces spectateurs, en espérant qu'elles impriment les traces concrètes de ces mirages. Jean-Michel Guy écrit :

*« L'art n'est ni plus ni moins rare en rue qu'en salle, mais lorsqu'il parvient à saisir un public très mélangé, sinon « représentatif » de la population – ce que sa présentation gratuite dans l'espace public facilite – il a d'autant plus de chances de toucher à l'universel et de marquer durablement les consciences et les mémoires. La pauvreté des spectacles « animatoires » qui l'entourent dans les festivals est en définitive un bien petit prix pour le grand art<sup>87</sup> ».*

Cette étude a permis de révéler le potentiel de l'écriture déambulatoire en espace public. Il ne s'agit pas d'idéaliser une pratique culturelle, il s'agit, plutôt, à travers l'identification d'une écriture, d'aider à sa reconnaissance et de souligner le potentiel dont il est porteur. La définition des enjeux et des problématiques liées à l'écriture peut faire avancer la reconnaissance et la quête de légitimité d'un secteur artistique encore trop peu considéré. Oposito s'est orientée dans une voie pluridisciplinaire extrêmement riche. Son dernier spectacle *A la vie, à l'amour* est un opéra déambulatoire qui marque une avancée indéniable pour les Arts de la rue. Construit en cinq actes et avec livret, ce déambulatoire est une véritable prouesse artistique, technique et technologique. Oposito poursuit ici sa

---

<sup>87</sup> Jean-Michel GUY, « Public ou spectateur ? », in Christophe RAYNAUD DE LAGE, *Intérieur rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*, Editions Théâtrales, 2000, p.149

construction d'une nouvelle forme d'écriture urbaine, scénique et dramaturgique,  
tout à fait étonnante.

## REMERCIEMENTS

Je voudrais commencer par remercier l'équipe d'Oposito sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour. Pour avoir empli mes yeux d'enfant de chimères, d'anges et de sorcières et m'avoir ouvert de si beaux horizons. Merci pour son chaleureux accueil au « Moulin Fondu ». Merci de m'avoir laissé pénétrer dans la mémoire de son histoire.

Je tiens également à remercier Jean-Manuel Warnet d'avoir accepté de soutenir mon mémoire et pour ses précieux conseils dans la mise en forme de ce travail.

Un très grand merci au Fourneau qui m'a permis d'accéder à la richesse de son fond documentaire et tout particulièrement à Michèle Bosseur qui a accepté de faire partie de mon jury. Merci pour ses encouragements.

Mille mercis à Erwann d'avoir passé des heures à me rejouer *Les Trottoirs de Jo'Burg*, pour m'avoir montré les « ficelles » de ce théâtre.

Merci à ma famille et mes amis qui ont multiplié leurs encouragements dans les nombreux moments de doutes, et consacré du temps à la relecture de ce mémoire.

Merci bien sûr à Jean-Marie et Valentin pour leur soutien logistique.

Comment ne pas penser ici à remercier Stéphane, pour sa disponibilité à toute heure du jour et de la nuit, pour ses encouragements constants, pour ses pertinentes remarques et ses propositions.

### Ouvrages généraux sur le théâtre

- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1964
- BOUCRIS Luc, *L'Espace en scène*, Librairie Théâtrale, 1993
- BROOK Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1973
- BROOK Peter, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992
- CAUNE Jean, *Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots*, Nizet, Saint-Genouph, 1996
- COURTNEY-CLARKE Margaret, *Ndebele. L'art d'une tribu d'Afrique du Sud*, Arthaud, 1991
- DESCOTES Maurice, *Le public de théâtre et son histoire*, PUF, Paris, 1964
- DORT Bernard, *Le jeu du théâtre, Le spectateur en dialogue*, Ed. P.O.L, Paris, 1995
- GOURDON Anne-Marie, *Théâtre, Public, Perception*, Edition du CNRS, Paris, 1982
- GUY Jean-Michel, *Les publics de la Comédie Française, fréquentation et image de la salle Richelieu*, Ed. Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la communication, Paris, 1997
- HOURANTIER M.-J, *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984
- KONIGSON Elie, *Le spectateur et son ombre*, in *Le corps en jeu*, Ed. CNRS, Coll. Arts du spectacle, Paris, 1993
- LISTA Giovanni, *La scène moderne des Arts du spectacle dans la seconde moitié du XXème siècle*, Actes Sud, Arles, 1997
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre, pour une étude des spectateurs*, Ed. CNRS, Coll. Arts du spectacle, Paris, 1998
- OSTROWETSKY Sylvia, *La rue et la thébaïde*, in *Les Langages de la rue, Espaces et Sociétés*, n°90/91, L'Harmattan, 1997
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996
- PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, Editions Nathan, Paris, 1996
- Théâtre/Public*, Théâtre de Gennevilliers, n°55, 1984
- UBERSFELD Anne, *Le Théâtre et la cité. De Corneille à Kantor*, Edition AISS – IASPA, 1991
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre à l'école*, volume 2, « L'École du spectateur », Belin, 1996
- VILAR Jean, *Le Théâtre, service public et autres textes*, présentation et notes d'Armand Delcampe, NRF, Gallimard, Coll. Pratique du Théâtre, Paris, 1975

## Ouvrages sur les Arts de la rue

BAILLET Jean Luc, SONGY Jean Marie et LAUTHERE-VIGNEAU Catherine, *Le Théâtre de rue. 10 ans d'Eclat à Aurillac*, Edition Plume, Hors Les Murs, Paris, 1995.

CHAUDOIR Philippe, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue*, La ville en Scènes, L'Harmattan, Paris, 2000

COLLECTIF, *Le lieu, la scène, la salle, la ville*, Etudes théâtrales, Louvain-la-Neuve

Compagnie TRANSE EXPRESS, *L'Art céleste, théâtre au dessus de la ville*, Edition Créatis, Paris 2001.

DAPPORTO Elena et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les Arts de la Rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, La Documentation Française, Paris, 2000

ESTOURNET Jean-Pierre, BEGADI Bernard, *Scènes de rue*, Marmon, Paris, 1992

OUVRAGE COLLECTIF, *Le Théâtre de rue. 10 ans d'éclats à Aurillac*, Edition Plume, Hors Les Murs, Paris, 1995

OUVRAGE COLLECTIF, *Les langages de la rue*, Espaces et sociétés, n°90/91, L'Harmattan, 1997

VIDAL Sara, *Bivouac, Générrik Vapeur*, Edition Sens et Tonka, Paris

## Revues

Dossier Arts de la rue, Revue *Mouvement*, n°17, Eté 2002

Dossier le théâtre de rue, *La Revue du spectacle*, n°4, Paris, 1990

Hors série de *Cassandra*, en coordination avec le Parc de la Villette et HorsLesMurs, Bayeux, octobre 1997

*Rue de la Folie*, la revue des arts et spectacles urbains.

## Vidéos

*Mirage à Caracas... Les Trottoirs de Jo'Burg*. Philippe Lachambre, Oposito et Emile Furieux Productions

*Les Trottoirs de Jo'Burg.. mirage*, à Morlaix, le 14 août 2001, le Fourneau

Site internet de la compagnie : [www.lefourneau.com/artistes/oposito](http://www.lefourneau.com/artistes/oposito)

Site internet du fourneau : [www.lefourneau.com](http://www.lefourneau.com)

# **ANNEXES**

## **Annexe 1 :**

- Extraits de la plaquette de présentation d'Oposito
- Présentation des Trottoirs de Jo'Burg... mirage
- Distribution
- Partenaires
- Photos des Jo'Burg Dolls

## **Annexe 2 : Notes d'intentions d'Oposito :**

- du metteur en scène
- du scénographe
- des compositeurs
- des costumiers

## **Annexe 3 : Entretien avec Jean-Raymond Jacob**

## **Annexe 4 : Plans de villes :**

- Martigues
- Conflans-Sainte-Honorine

## **Annexe 5 :**

- Questionnaire proposé au public
- Lettre d'un spectateur

## **Annexe 6 : Dossier technique**

## **Annexe 7 : Portraits**

## **Annexe 8 : Revue de presse**