



UNIL | Université de Lausanne
Unicentre
CH-1015 Lausanne
<http://serval.unil.ch>

Year : 2018

Pour une émancipation ranciérienne du spectateur au Théâtre de Vidy-Lausanne

Analyse de la condition spectatrice dans *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai* de Vincent Macaigne, et dans le dispositif de médiation

Amalia Dévaud

Amalia Dévaud, 2018, Pour une émancipation ranciérienne du spectateur au Théâtre de Vidy-Lausanne. Analyse de la condition spectatrice dans *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai* de Vincent Macaigne, et dans le dispositif de médiation
Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly, it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en français moderne,
spécialisation « Dramaturgie et histoire du théâtre »

Pour une émancipation ranciérienne du spectateur au Théâtre de Vidy-Lausanne

**Analyse de la condition spectatrice dans
Je suis un pays et Voilà ce que jamais je ne te dirai de Vincent Macaigne,
et dans le dispositif de médiation**



Crédit photo : Matilda Olmi

Présenté par :
Amalia Dévaud

Sous la direction de :
Prof. Danielle Chaperon

Expertisé par :
Prof. Lise Michel

Semestre d'automne 2018
Soutenu le 27 novembre 2018

Remerciements

Mes premiers remerciements s'adressent à ma directrice de mémoire, Madame Danielle Chaperon, dont la patience, la disponibilité et l'érudition ont beaucoup apporté à l'élaboration de ce travail. Je remercie également Madame Lise Michel d'avoir accepté d'être mon experte.

Un grand merci à Éric Vautrin pour avoir répondu avec enthousiasme et générosité à mes questions, rendant notre entretien passionnant.

Un merci tout particulier à mon amie Élodie Lopez, pour ses lectures attentives. La réussite esthétique de ce mémoire lui revient entièrement.

Enfin, je ne remercierai jamais assez toutes les personnes – parents, amis et conjoint – dont l'amour et les encouragements m'ont soutenue tout au long de mon parcours universitaire.

Résumé

Ce mémoire étudie la condition et le rôle du spectateur au sein du Théâtre de Vidy-Lausanne, à la lumière du concept ranciérien d'émancipation intellectuelle : d'une part, dans deux spectacles de Vincent Macaigne, *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai* et, d'autre part, au sein du dispositif pédagogique de médiation.

Notre travail cherche à savoir si Vincent Macaigne et Vincent Baudriller garantissent au spectateur, chacun dans leurs domaines respectifs – pour l'un, la représentation théâtrale, pour l'autre, le dispositif de médiation – un processus d'émancipation intellectuelle. Après avoir analysé les moyens utilisés par Macaigne pour intégrer le public à ses spectacles et interrogé la dimension politique de son théâtre, il nous apparaît que l'émancipation spectatrice n'est pas toujours garantie. Notre analyse des actions de médiation de l'institution – touchant autant à la politique culturelle suisse qu'au travail spécifique d'Éric Vautrin, en passant par la conception du théâtre de Vincent Baudriller – nous amène au même constat.

C'est pourquoi la dernière partie de ce mémoire s'attelle à proposer des pistes d'émancipation pour le spectateur, non seulement face à la représentation mais aussi dans le cadre de son accompagnement pédagogique. Notre réflexion est ici guidée par deux ouvrages du philosophe français Jacques Rancière : *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987) et *Le Spectateur émancipé* (2008).

Table des matières

Introduction	7
Chapitre I	11
Intégration et rôle du spectateur dans le théâtre de Vincent Macaigne. Les cas de Je suis un pays et <i>Voilà ce que jamais je ne te dirai</i>	
0. Préambule	11
1. Genèse et description des spectacles	14
2. Analyse des moyens utilisés pour intégrer les spectateurs	15
21. L'espace théâtral	15
2.1.1. <i>La fusion des espaces et des identités</i>	15
2.1.2. <i>La prise à partie physique des spectateurs</i>	17
2.1.3. <i>La prise à partie discursive des spectateurs</i>	18
2.1.4. <i>La répétition et le cri comme moyens perlocutoires du discours</i>	19
2.1.5. <i>L'ambivalence de traitement</i>	20
2.1.6. <i>Le doute comme voie possible pour la liberté de penser</i>	22
22. L'espace scénique	23
2.2.1. <i>L'utilisation de la caméra</i>	23
23. L'espace-théâtre	23
2.3.1. <i>Voilà ce que jamais je ne te dirai</i>	23
3. Essai de qualification : un théâtre politique?	26
31. Éléments politiques et apolitiques	26
32. Les limites de son théâtre	31
Chapitre II	35
La médiation à Vidy. Vers une émancipation du spectateur ?	
0. Préambule	35
1. Le champ actuel de la médiation: rappel théorique	36

2. La médiation à Vidy	37
2.1. Politique culturelle suisse	37
2.2. Description des actions de médiation	39
2.2.1. <i>Politique tarifaire avantageuse</i>	39
2.2.2. <i>Public en situation de handicap mental et physique</i>	40
2.2.3. <i>Public issu de l'immigration</i>	40
2.2.4. <i>Public scolaire</i>	41
2.2.5. <i>Les Partenaires et professionnels du théâtre</i>	42
2.3. Le travail d'Éric Vautrin	43
3. La direction de Vincent Baudriller	46
3.1. Son inscription dans l'histoire de Vidy	46
3.2. Sa ligne de médiation	48
Chapitre III	51
Pour une émancipation du spectateur avec la pensée philosophique de Jacques Rancière	
0. Préambule	51
1. La philosophie de Jacques Rancière	52
1.1. <i>Le Maître ignorant et Le Spectateur émancipé</i>	52
2. Des entraves aux perspectives émancipatoires	57
2.1. <i>Je suis un pays et Voilà ce que jamais je ne te dirai</i>	57
2.2. Le dispositif de médiation	59
Conclusion	62
Documents annexes	64
Catalogue des illustrations	99
Bibliographie	104

Introduction

Les questions auxquelles le présent mémoire cherche à répondre se concentrent autour du spectateur et de la médiation au Théâtre de Vidy-Lausanne. L'origine de notre réflexion est la lecture d'un article polémique¹, dans lequel le comédien Jean-Luc Borgeat reproche à la programmation de Vincent Baudriller² de faire fi du théâtre de texte. La thèse de Jean-Luc Borgeat est celle d'une crise du théâtre suisse-romand, s'expliquant par le glissement progressif d'une forme de théâtre dramatique à un théâtre de la performance. Une dérive qui, selon lui, exclut les artistes locaux et une partie du public des scènes institutionnelles. Cette polémique nous rappelle la 59^{ème} édition du Festival d'Avignon, en 2005 : la même analyse avait été faite par les médias, qui parlaient à l'époque d'une crise du théâtre contemporain et de la condition spectatrice³. Vincent Baudriller y était d'ailleurs déjà directeur⁴.

D'Avignon à Lausanne, les partis-pris artistiques de Baudriller font jaser. C'est pourquoi nous nous sommes intéressées à la condition du spectateur au Théâtre de Vidy, avec pour objectif de dépasser les critiques ou les louanges de comptoir. La question initiale, exempte de problématique encore, était la suivante : quelle est la place et le statut du spectateur, à la fois face à la représentation théâtrale et au sein du dispositif de médiation à Vidy? Pour y répondre, notre corpus d'analyse se structure en deux parties ; la première regroupe deux spectacles de Vincent Macaigne, *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai*, créés et présentés à Vidy en septembre 2017 ; et la deuxième rassemble l'ensemble des actions de médiation de l'institution. Notre intérêt pour le théâtre de Vincent Macaigne se justifie par le fait qu'il ouvre toutes les saisons du Théâtre depuis 2014, participant ainsi à la controverse soulevée par Borgeat. Son théâtre s'inscrit dans la problématique plus large de l'identité du théâtre contemporain ; de la place de ses comédiens et de ses spectateurs, ainsi que de ses enjeux sociaux et politiques.

La visée politique des créations de Vincent Macaigne et de la direction du Théâtre de Vidy constitue l'angle problématique de ce mémoire. En effet, Vincent Macaigne attribue une dimension politique à son théâtre, le décrivant comme une véritable « action politique »⁵. Quant à

1. Écrit par Gérald Cordonier et paru le 13 mai 2017 dans le *24 Heures*, disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.24heures.ch/culture/vidy-met-artistes-public-touche/story/14459963>, consulté le 28.07.2018
2. Directeur du Théâtre de Vidy depuis septembre 2013
3. Les médias ont largement contribué à cette polémique. Les ouvrages et article de références sur cette édition sont : BANU, Georges, TACKELS, Bruno, *Le Cas Avignon 2005*, Vic-la-Gardiolo : L'Entretiens, 2005 ; TALON-HUGON, Carole, *Avignon 2005. Le conflit des héritages*, Paris : Du Théâtre, 2006 ; CHAPERON, Danielle, « Dramaturgie du pathos (contribution à une analyse des émotions au théâtre) », 2017, *Atelier littéraire*, Fabula, disponible en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Dramaturgie_du_pathos, consulté le 20.03.2018
4. En co-direction avec Hortense Archambault
5. <http://toutelaculture.com/page/2/?s=macaigne+vincent> consulté le 06.12.17

Vincent Baudriller, il rapproche sa fonction de directeur à celle d'«acteur politique européen»⁶ dont l'objectif est de « construire un territoire à partager»⁷. Cette connivence politique nous intéresse pour traiter du rôle du spectateur, à la fois dans le théâtre de Macaigne et dans le dispositif de médiation de Vidy. À ce propos, Olivier Neveux, dans son ouvrage *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, analyse le théâtre politique contemporain en lien avec le spectateur : il affirme d'emblée qu'un théâtre politique est indissociable, dans sa relation au spectateur, d'un processus d'émancipation intellectuelle⁸. C'est ici qu'intervient la pensée philosophique de Jacques Rancière, dont les ouvrages *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* et *Le Spectateur émancipé*, pensent l'émancipation intellectuelle des individus à travers la relation pédagogique ; et face à la représentation théâtrale. Notre analyse des rapports qu'entretiennent les spectacles de Macaigne avec le public et l'intégration de ce dernier dans la médiation⁹ de Vidy, s'inscrit donc dans la problématique de l'émancipation ranciérienne. Par conséquent, les questions principales auxquelles ce mémoire cherche à répondre sont : l'émancipation du spectateur est-elle garantie dans le théâtre de Macaigne, face à la représentation ? Et, au niveau institutionnel, la médiation permet-elle au public de s'appropriier les spectacles sans conditionner son regard ? Et si la liberté du spectateur n'est pas garantie, pouvons-nous proposer des pistes d'émancipation à partir de la pensée philosophique de Rancière ?

Notre réflexion se développe en trois chapitres : le premier chapitre porte sur le rôle et l'intégration du spectateur dans *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai*. Nous nous intéresserons aux moyens utilisés par le metteur en scène pour intégrer le public dans l'espace théâtral, l'espace scénique et « l'espace-théâtre»¹⁰. Nous nous concentrerons ensuite sur la finalité d'une telle intégration, en nous intéressant au message que Vincent Macaigne souhaite transmettre au public. Nous terminerons ce chapitre par l'analyse de la visée politique de son théâtre : est-il véritablement politique ? Nous préciserons la place politique accordée au spectateur avant de tester sa capacité à agir dans le monde avec les outils proposés par le théâtre de Macaigne.

Le deuxième chapitre décrit l'ensemble des actions de médiation du Théâtre de Vidy, à la lumière du concept ranciérien d'émancipation intellectuelle. En effet, comment le spectateur est-il intégré institutionnellement ? Quelle place lui est-elle accordée au sein du dispositif de médiation ? Nous détaillerons ainsi la médiation selon deux axes : le premier est son inscription dans la politique culturelle suisse ; le second est la direction de Vincent Baudriller, qui hérite

6. <https://www.rts.ch/play/tv/le-journal-du-matin/video/remettre-la-culture-au-centre-vincent-baudriller-directeur-du-theatre-de-vidy?id=5890671>, 2014, visionnée le 19.08.2018

7. *Ibidem*

8. NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p.5

9. Conçue comme un accompagnement pédagogique du spectateur

10. Formule empruntée à UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris : Ed. Belin, 1996, p.97

d'un Théâtre à l'histoire institutionnelle riche. Nous esquisserons également les contours d'une définition du type de médiation pratiquée à Vidy.

Enfin, le troisième chapitre développera la pensée philosophique de Jacques Rancière sur l'émancipation intellectuelle des individus, à travers la relation pédagogique. Notre réflexion se base ici sur deux de ses ouvrages : *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987) et *Le Spectateur émancipé* (2008). Nous transposerons ce modèle philosophique à la relation qu'entretient le spectateur au spectacle, ainsi qu'au dispositif de médiation. Nous proposerons ainsi, ultimement, deux pistes émancipatoires concrètes pour le spectateur du Théâtre de Vidy-Lausanne.

Chapitre I

Intégration et rôle du spectateur dans le théâtre de Vincent Macaigne. Les cas de *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai*

«Je suis persuadé qu'une personne qui vient pour la première fois à Vidy et qui assiste à *Je suis un pays* va se dire 'wow, c'est ça le théâtre?' Parce que cette pièce saisit d'une manière incroyable le monde dans lequel on vit. Et c'est cela qu'on essaie de partager : du théâtre d'aujourd'hui»¹¹ - Vincent Baudriller

0. Préambule

Notre intérêt pour le théâtre de Vincent Macaigne se justifie à deux niveaux : le premier est l'actualité de sa pratique, qui s'accompagne d'un flou théorique qu'il s'agit aujourd'hui d'éclaircir¹². Le second est le parfum de scandale qui entoure la réception de ses créations. Celui qui porte les casquettes d'auteur dramatique, metteur en scène, réalisateur et comédien divise le champ théâtral, depuis les professionnels de théâtre jusqu'aux publics, en passant par les critiques. Un premier exemple nous est fourni par l'article du *24 heures*, dans lequel Jean-Luc Borgeat critique la condition du spectateur chez Vincent Macaigne :

J'observe un mouvement de l'art dramatique qui se déplace vers les formes performatives, vers un genre qui devient de plus en plus un « merchandising » de surprise, ne s'adressant qu'à une élite et n'hésite pas à malmener avec violence le spectateur comme le fait, par exemple, Vincent Macaigne, et ses provocations post-soixante-huitardes¹³

Précisons tout de suite que la condamnation du comédien n'est pas la nôtre : elle nous sert d'angle d'attaque problématique et non de postulat directeur sur lequel se construirait notre analyse. Notre but est de faire émerger les enjeux du théâtre de Macaigne autour de la figure du spectateur. Dans le cadre des deux créations, notre réflexion sur la condition spectatrice s'est développée à partir d'une interview de presse, dans laquelle le metteur en scène affirme l'importance de l'intégration du public dans ses spectacles :

Le public est un acteur à part entière, avec lequel je ne peux pas travailler. Chacune des répétitions que je fais tourne autour de son absence. Beaucoup d'éléments dépendent de son attitude, de sa capacité et de sa volonté à « jouer le jeu »¹⁴

11. Revue de presse, p.15, disponible en ligne : http://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_press_review/rp_macaigne_finale.pdf, consulté le 04.05.2018
12. À ce jour, aucune étude scientifique n'a été faite sur son théâtre. Peut-être en raison de sa contemporanéité? Pour plus d'informations sur Vincent Macaigne, sa fiche artistique est disponible dans les documents annexes
13. <https://www.24heures.ch/culture/vidy-met-artistes-public-touche/story/14459963>, consulté le 28.07.2018
14. <http://toutelaculture.com/page/2/?s=macaigne+vincent> consulté le 06.12.17

Il précise que « les pièces ne sont pas construites à l'intérieur de la fiction mais sur lui, le public »¹⁵. L'importance croissante du spectateur au sein du théâtre de performance – auquel appartiennent les créations de Macaigne – est soulevée par Christian Biet. Explicitant le concept de performance, ce dernier donne à voir un espace qui ne repose pas sur le principe de la représentation :

Il [l'espace]¹⁶ repose sur une sorte de *mise en place* et de *mise en jeu du commun*, un *jeu de l'individuel par rapport à ce commun*: un phénomène de lien, et un jeu avec ce lien, à l'intérieur du lieu du spectacle et de son institutionnalisation en théâtre¹⁷

Christian Biet observe que la construction du sens se fait avec le spectateur, qui devient ainsi « co-créateur »¹⁸ du spectacle et non plus seulement destinataire. Anne Ubersfeld, dans son chapitre consacré au travail du spectateur, insiste sur la centralité du public dans le processus théâtral : « le spectacle se produit en lui et par lui. Le spectateur est producteur aussi parce que c'est en lui, et en lui seul que *le sens se fait* »¹⁹. Vincent Macaigne envisage le spectateur comme acteur et co-auteur de ses spectacles. Mais le spectateur est-il, pour autant, traité à l'égal de l'auteur et de l'acteur ? Est-il libre de penser le spectacle ? Pour répondre à cette problématique, notre premier chapitre analyse *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai* à la lumière de cette égalité formulée, qui soulève les questions suivantes : comment Macaigne intègre-t-il le spectateur ? À quels niveaux et par quels moyens ? Quel traitement lui réserve-t-il ? Dans quel but ? Quel est le message qu'il souhaite faire passer ?

Pour ce faire, notre bagage théorique se compose de six sources secondaires : les citations de Vincent Macaigne ; les critiques de théâtre ; l'histoire et la théorie du théâtre ; les documents disponibles sur le site du Théâtre de Vidy ; un entretien avec Éric Vautrin, dramaturge à Vidy, et nos impressions de spectatrices. La première étape méthodologique a été de séquencer le spectacle et son expérience immersive avec leurs monologues et dialogues percutants ; leurs interactions avec le public ; leurs temporalités et leurs spatialités. Toutes les dimensions liées au public ont été consignées et, par un travail de tissage, nous les avons liées à notre bagage théorique. Les thématiques importantes qui ont émergé sont au nombre de sept : la fusion des espaces et des identités ; la prise à partie du public par les comédiens et le metteur en scène ; l'ambivalence de Macaigne envers le public, dans un rapport d'amour-haine ; le doute comme voie possible pour la liberté de penser ; la répétition et le cri comme moyens perlocutoires du discours ; l'utilisation

.....
15. <http://toutelaculture.com/page/2/?s=macaigne+vincent> consulté le 06.12.17

16. Nous précisons

17. Il italise, BIET, Christian, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII^e-XXI^e siècle). Évènement théâtral, séance, comparution des instances », in : *Communications*, 92, 2013, p.30

18. *Ibidem*

19. Elle italise, UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris : Ed. Belin, 1996, p.256

de la caméra et la nécessité de détruire pour mieux reconstruire. C'est sur ce tissu thématique que s'est construit notre analyse.

Dans la première partie de ce chapitre, nous nous intéresserons aux moyens utilisés par Macaigne pour intégrer le spectateur. Pour ce faire, nous analyserons séquentiellement et chronologiquement les deux spectacles²⁰ en nous concentrant spécifiquement sur l'espace théâtral et l'espace scénique. Nous aborderons également le traitement contradictoire réservé au public, entre amour et haine.

Dans la deuxième partie, nous nous concentrerons sur la finalité d'une telle intégration, en nous intéressant aux problématiques suivantes : le message que Vincent Macaigne souhaite transmettre aux spectateurs ; le cheminement intellectuel qu'il leur propose de suivre dans une perspective de co-création, ainsi que l'expérience émotionnelle qu'il leur fait vivre.

Nous terminerons ce chapitre par une troisième partie, qui interrogera la visée politique du théâtre de Macaigne. Est-il véritablement politique, comme l'affirme son auteur et Éric Vautrin ? Notre travail vérifiera la véracité de sa démarche en la situant dans l'histoire du théâtre. Nous expliciterons la place politique accordée au public dans ses spectacles et sa capacité à agir dans le monde avec les outils proposés par son théâtre.

.....

20. Nous n'analyserons pas la première partie de l'expérience immersive qui consiste en le visionnage d'un film car elle sort du cadre de l'analyse théâtrale. En revanche, la seconde partie nous intéresse car elle marque l'entrée d'un second public sur scène, qui y reste jusqu'à la fin de *Je suis un pays*.

1. Genèse et description des spectacles

Je suis un pays s'accompagne d'un sous-titre peu mis en avant par la critique : *comédie burlesque et tragique de notre jeunesse passée*. Vincent Macaigne ancre son travail dans une perspective théâtrale sérieuse, caractérisée par un ton comique et décalé. L'origine du spectacle repose sur l'un de ses écrits de jeunesse, intitulé *Friche 22.66*, qui décrit dans un futur lointain les dérives de la société capitaliste²¹. Bien qu'il l'ait modifié pour les besoins du spectacle, pratiquant l'écriture de plateau²², ses idées principales restent intactes et décrivent, plus que jamais selon lui, notre actualité sociale et politique. En réponse à un journaliste lui demandant de décrire le contenu de *Friche 22.66*, Macaigne répond :

[...] des anges dépiautés, des rois et des reines immortels, des pères qui n'arrivent pas à mourir, des enfants qui demandent une place, des pays qui magouillent en faisant voter des morts. C'est assez nébuleux et onirique, mais aussi très triste. Jeune, je pensais écrire sur mes craintes. En me relisant aujourd'hui, je me dis que c'est bizarre d'être finalement arrivé à ça. Ce qui était un cauchemar touche désormais à la réalité²³.

Le récit de la pièce est donc celui d'un cauchemar éveillé ; d'un monde post-apocalyptique dans lequel les catastrophes politiques, économiques, écologiques et humanitaires ont dévasté l'humanité. Elle ne possède désormais ni passé ni avenir. Cette fiction s'articule en trois parties qui illustrent les différentes étapes de la déchéance humaine : la première partie est la genèse de l'Homme qui, condamné à vivre son destin tragique selon les prédictions de l'oracle, chute du Paradis. Elle met en scène un frère et une sœur, Hedi et Marie, qui se retrouvent perdus dans cette existence de souffrances. Marie se fait violer par un ange et met au monde un prophète qui, selon la prophétie, est le seul à pouvoir sauver l'humanité. Hedi est, quant à lui, rendu aveugle. Un troisième personnage, celui du roi immortel, vient compléter ce premier tableau: il veut dévorer l'enfant de Marie qui s'empresse d'aller le cacher, autant pour le protéger que pour se protéger elle-même de toute promesse d'avenir. En effet, la volonté de la jeune fille est d'écrire l'Histoire au présent. Cette première partie se caractérise par la perte globale des croyances et des traditions.

La deuxième partie s'articule autour de la montée en puissance de multinationales telles Nestlé ou Monsanto, et de la violence idéologique propagée par la publicité et la télévision. Elle met un scène un jeu télévisé inspiré de l'émission de télé-réalité *Koh-Lanta*, rebaptisée ici *Qui*

21. Dossier de presse, p.7, http://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_file/dpresse_jesuisunpays_180213.pdf, consulté le 04.03.2018

22. Entretien avec Vautrin, p.81

23. Revue de presse, p.4, http://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_press_review/rp_macaigne_finale.pdf, consulté le 04.05.2018

veut tuer le roi ? Cette émission permet à un certain Mr. Andoura, grand gagnant du tirage au sort, de tuer le roi immortel dans sa prison.

Pour terminer, la troisième partie retrace toutes les étapes d'une campagne présidentielle, en vue de remplacer le roi immortel. Mr. Andoura, Mr. Flück et Hedi en sont les principaux candidats. L'expérience immersive intervient dans cette dernière partie, qui voit arriver sur la scène de *Je suis un pays* un second public, se plaçant sur des gradins, en face des spectateurs de la salle. Le spectacle se termine sur ce face-à-face, porté par un monologue plein d'espoir de Marie qui appelle à la cohésion et à l'amour pour reconstruire l'humanité²⁴.

2. Analyse des moyens utilisés pour intégrer les spectateurs

2.1. L'espace théâtral

2.1.1. La fusion des espaces et des identités

Après cette brève description des spectacles, il convient de s'intéresser à l'espace théâtral qui, selon Anne Ubersfeld, se construit sur le « rapport entre scène et salle, entre regardants et regardés »²⁵. L'intention de Vincent Macaigne est claire dès l'entrée du public dans le foyer du Théâtre: faire fusionner les espaces. En effet, les spectateurs sont accueillis dans une Kantina métamorphosée: ses murs sont maculés de tags noirs et rouges annonçant le titre de la pièce, son auteur ainsi que le nom des comédiens. Nous y trouvons par ailleurs d'étranges dessins représentant des monstres et un montage vidéo aux images insoutenables, projeté contre l'un des murs: celui d'une vache se faisant maltraiter dans un abattoir. Une pluie de diamants recouvre par moments cette vision de la cruauté humaine, faisant référence à la chanson de Rihanna *Shine bright like a diamond*, que Macaigne passera plusieurs fois au cours du spectacle.

Soudain, deux comédiens font irruption dans le foyer avec un mégaphone. Les spectateurs comprennent que la pièce commence dans ce lieu et non pas dans la salle Charles Apothéoz. À cette première fusion des espaces, s'ajoute celle des identités – ou des communautés. En effet, les deux comédiens annoncent au public son nouveau statut: celui de « réfugié »²⁶. Cette identité, liée à une forme de survie climatique ou politique, est renforcée par la scission opérée par les comédiens entre les hommes et les femmes, de part et d'autre de la Kantina. Cette forme de mise en condition des spectateurs, à la fois identitaire et spatiale, nous fait penser aux différentes étapes

24. Un découpage complet et détaillé du spectacle est disponible dans les documents annexes.

25. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II: l'école du spectateur*, Paris: Ed. Belin, 1996, p.51

26. Notons toutefois que les comédiens modifient leur texte selon les représentations: nous trouvons aussi la posture de « survivant de la catastrophe »

que doivent suivre les réfugiés dès leur arrivée en Europe. Le foyer du Théâtre se transforme donc ici symboliquement en foyer social.

Selon nous, la scission entre hommes et femmes revêt plusieurs significations : la première est celle de la répartition des réfugiés dans les différents foyers du pays d'accueil²⁷, qui s'accompagne généralement d'une interdiction de mixité entre hommes et femmes hors des zones réservées à cet effet²⁸. La seconde signification, symbolique, touche directement aux classes sociales auxquelles appartiennent les spectateurs : s'ils arrivent initialement divisés d'un point de vue économique, social et politique, l'espace du théâtre permet de les rassembler. L'entrée dans la salle n'est plus marquée par cette scission : Macaigne transmet ainsi l'idée d'une forme de rassemblement possible par le théâtre. Un rassemblement à caractère principalement politique comme il le déclare à *Toute la culture* : « mon théâtre est une action politique »²⁹. Cette dimension politique est elle-même très présente dans l'idée de faire communauté, d'après Patrice Pavis.

En posant la problématique de la polysémie de la notion de communauté, Pavis rappelle que le but premier du théâtre contemporain occidental est de constituer « une assemblée politique qui, réunie par des préoccupations communes, devient communauté »³⁰. Plus loin, il explique :

À la fin programmée de l'état-nation, on répond par la communauté théâtrale : une communauté provisoire mais soudée, ouverte sur les arts et humaniste, à la recherche de pistes nouvelles³¹

Vincent Macaigne s'inscrit pleinement dans cette démarche car, toujours selon Pavis, le théâtre contemporain utilise « la communauté comme réponse à la destruction écologique, économique et sociale de la planète »³². La fable de *Je suis un pays* va tout à fait dans ce sens. Il ne s'agit plus de « posséder des choses ensemble, mais au moins d'être réunis, de construire des liens »³³. Le temps du foyer représente ainsi une mise en condition des spectateurs qui expérimentent conceptuellement les problématiques sociales et politiques de notre époque.

Cette fusion des espaces est également observable dans la salle : l'accueil des spectateurs est pris en charge par la comédienne Candice Bouchet³⁴, qui les saluent chaleureusement avant

-
27. Se référer ici au site de l'EVAM (établissement vaudois d'accueil des migrants), <https://www.evam.ch/phases-de-prise-en-charge/> consulté le 07.12.17
 28. Nous nous basons sur le règlement d'un foyer pour mineurs non-accompagnés, instauré dans le cadre de « la loi sur l'aide aux requérants d'asile et à certaines catégories d'étrangers », 7 mars 2006 (LARA), <https://www.evam.ch/phases-de-prise-en-charge/> consulté le 07.12.17
 29. <http://toutelaculture.com/page/2/?s=macaigne+vincent> consulté le 06.12.17
 30. PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris : Armand Colin, 2014, p.47
 31. PAVIS, Patrice, *op.cit.*, p.48
 32. *Ibidem*
 33. *Ibidem*
 34. Elle joue le rôle de la mère d'Hedi et de Marie

de les inviter à gagner leurs sièges. La fusion est totale car le public entre dans la salle à la fois par l'allée et par la scène³⁵. De plus, les comédiens se trouvent dans la salle à l'arrivée des spectateurs : ils se déplacent entre les rangées de sièges et le long des allées latérales (ill.1). Les rapports sont donc égalitaires à la fois entre le foyer et la salle, et entre les comédiens³⁶ et les spectateurs dans la salle. Cette unicité de l'espace, caractérisée par l'absence de quatrième mur, est renforcée par la prise à partie du public par les comédiens tout au long du spectacle.

2.1.2. *La prise à partie physique des spectateurs*

L'intégration des spectateurs repose aussi sur leur prise à partie par les comédiens. Notre approche de la prise à partie est ici double, à la fois physique et discursive. Dans une perspective physique, nous avons observé que l'entrée du public dans la salle s'accompagne d'une injonction à danser par Mr. Andoura (ill.2). Puis, au début de la première partie, la mère de Hedi et Marie demande plusieurs fois aux spectateurs d'applaudir ; elle enjoint également Hedi et le public à regarder dans le ciel, conformément à son récit ; finalement, elle improvise à partir des rires qui fusent dans la salle. Son texte s'adapte aux réactions du public et ce jeu de négociations constitue une prise de risque indispensable selon Macaigne :

C'est une manière de dire au public que j'ai envie de construire quelque chose avec lui et de créer une autre forme de prise de risque tous les soirs. J'ai envie de disloquer le temps³⁷.

Cette dernière phrase illustre l'importance de la prise à partie dans la construction de la temporalité du spectateur. Les comédiens, au moyen de la prise à partie physique ou discursive, s'échappent de la temporalité de la fable pour construire une nouvelle temporalité avec le public : celle du présent. Ce jeu de négociations permet ainsi au public de vivre pleinement le spectacle, d'y participer dans l'instant présent. Autre exemple de prise à partie : au cours du jeu télévisé, Mr. Andoura embrasse trois spectatrices du premier rang avant de les inviter à monter sur scène. Elles y resteront près d'une demi-heure, dansant à leurs côtés.

L'enjeu du travail d'acteur est donc de retenir l'attention du public dans un espace et une temporalité commune. Avec une énergie impressionnante, ils testent les spectateurs sur leur capacité d'auto-dérision afin de les rendre actifs. Ce travail sur l'attention du spectateur pour qu'il soit actif est capital chez Vincent Macaigne : il a pour but de « faire circuler la pensée »³⁸ de questionner l'état du monde actuel. Macaigne ajoute toutefois :

.....
35. Dans cette captation, le public arrive par le parterre et non par la scène. Mais à titre personnel, lorsque nous sommes allées voir le spectacle, nous sommes entrées par la scène.

36. Évidemment ici déjà personnages.

37. http://www.lepoint.fr/culture/vincent-macaigne-le-public-est-un-acteur-un-etre-vivant-19-11-2017-2173545_3.php#, consulté le 21.11.2017

38. *Ibidem*

Cette prise à partie n'est pas un combat ; je ne vais pas les [spectateurs]³⁹ forcer à rentrer dans mon univers. Mais c'est un univers dessiné qui est forcément frontal. Quand on arrive dans un spectacle où il faut absolument ne pas faire de bruit, être sage et solennel, c'est aussi une manière très frontale, très autoritaire de procéder. Quand je mets des musiques que tout le monde connaît, cela fait appel à notre mémoire collective, cela permet de se rassembler. Bref, cela offre une certaine liberté aux spectateurs⁴⁰

Selon lui, la prise à partie du public permet de créer un espace de liberté dans lequel le spectateur se déploie physiquement et intellectuellement. Ce constat est corroboré, semble-t-il, par le jeu des comédiens : ces derniers sont souvent dans la monstration physique de leurs propos. Leur discours est signifié par des gestes caricaturaux. Citons par exemple le monologue d'ouverture de la mère de Hedi et de Marie : elle y parle de vautours et, soudain, interrompt son récit pour imiter son vol et son cri (ill.3). Cette imitation comique et inattendue réveille des rires dans la salle. Un autre exemple est celui de Mr. Andoura qui, juste avant d'entrer dans la prison pour tuer le roi immortel, agite son poignard avec violence. L'absurdité des gestes des personnages souligne l'incohérence de leurs propos, dans une perspective, semble-t-il, de mise en évidence des ravages du système capitaliste.

Un parallèle peut être fait avec la conception du jeu d'acteur dans le théâtre de Brecht : en effet, la redondance caricaturale des propos par le corps invite les spectateurs à prendre un peu de distance avec l'action. Cette interprétation du jeu d'acteur, comme une forme de dénonciation brechtienne de l'illusion dramatique, permet, dans la logique théâtrale de Macaigne, d'ouvrir un espace dans lequel la prise de conscience et la réflexion du spectateur peuvent advenir. Toutefois, nous pouvons aussi interpréter cette prise à partie comme une technique qui rendrait le spectateur otage du discours prononcé. Sans cesse capté dans son attention, il n'est peut-être plus libre de cheminer intellectuellement et émotionnellement car trop englué dans la fable.

2.1.3. La prise à partie discursive des spectateurs

En nous intéressant de plus près au texte dramatique, nous avons remarqué que sa structure énonciative fonctionne essentiellement sur le mode de l'adresse. L'écriture dramatique compte moins de dialogues que de longs monologues prononcés par un seul personnage, face au public. La construction du texte repose donc entièrement sur sa réception par un public, c'est-à-dire sur la réussite ou l'échec de ses effets dans un contexte de communication extradiégétique.

.....
39. Nous précisons

40. http://www.lepoint.fr/culture/vincent-macaigne-le-public-est-un-acteur-un-etre-vivant-19-11-2017-2173545_3.php#, consulté le 21.11.2017

La trajectoire des personnages au sein de l'espace scénique se révèle ici intéressante car elle souligne l'importance de leurs discours : ils prennent quasiment tous la parole à l'avant-scène. Ils se trouvent ainsi au plus près des spectateurs. Les rares fois où ils se tiennent à l'arrière-scène c'est lorsqu'ils sont privés de parole, comme Marie dans sa prison⁴¹ (ill. 4) ; lorsqu'ils n'ont plus rien à dire (ill.5) ou quand ils meurent, comme c'est le cas pour Hedi à la fin du spectacle (ill.6).

La dramaturgie de Macaigne a viscéralement besoin du public pour exister. Cette déclaration, somme toute banale dans un contexte de dramaturgie classique, se révèle ici plus complexe car le texte prend son sens uniquement à travers sa prise à partie des spectateurs. Selon nous, il ne pourrait se concevoir ou se lire seul car ses enjeux sémantiques se révèlent dans le rapport direct entre comédiens et spectateurs⁴². Pour preuve, en voici un extrait que nous avons retranscrit : il s'agit du monologue d'Hedi juste avant l'entracte. Il conclut une scène de dialogue avec sa sœur Marie. Nous passons donc de la fable à l'adresse directe aux spectateurs, et c'est précisément ce glissement qui est à la base de toute la dramaturgie de *Je suis un pays* :

Hedi – on ne sauve pas un pays, on le divertit.

Marie – **Tu**⁴³ l'as voulu. **Vous** allez mourir, vous allez finir égorgés. Vous allez m'accompagner dans ma dévastation [elle pointe son pistolet sur le public]. Partez ! Partez ! Le temps **t'**est passé dessus [elle pointe le pistolet sur son frère] [...]

Hedi – Ne m'abandonne pas ! [sortie de scène de Marie et début du monologue] Ne partez pas. Restez. Restez ! Regardez-moi bien. Aimez-moi. Le désastre est juste derrière et il nous attend [...]

Le glissement de la fable à l'adresse aux spectateurs réside dans ce changement pronominal, de la deuxième personne du singulier à la deuxième personne du pluriel. La fable transmet, sur le mode de l'adresse directe, le constat négatif de Macaigne sur l'état de notre civilisation occidentale et la nécessité d'en prendre conscience.

2.1.4. *La répétition et le cri comme moyens perlocutoires du discours*

Le texte de Vincent Macaigne se caractérise par des phrases courtes et percutantes, basées sur la répétition. À un premier niveau, nous observons que certains mots, verbes et formules sont répétés jusqu'à trois fois de suite par les personnages:

.....
41. Elle communique depuis sa prison uniquement lorsqu'elle est filmée par la cameraman. Son visage apparaît alors en gros plan sur les deux écrans du dispositif scénique. C'est par ce biais qu'elle peut s'exprimer sinon elle est condamnée au silence. En revanche, en dehors de la prison, elle parle à sa guise.

42. Nous avons décidé de conserver cette analyse, bien que nous ayons été mises au courant que le texte de *Je suis un pays*, venait d'être publié. Toutefois, ayant pu aussi bien être retravaillé pour sa publication, nous ne l'avons pas consulté. Nos propos n'engagent donc que cette version dramatique, celle du spectacle, qui se trouve reproduite dans les documents annexes.

43. Nous surlignons

Marie – Je vais disparaître, vous le savez. Je vais disparaître, vous le savez, mais vous, vous, vous allez apparaître [...]

À un second niveau, nous remarquons que la structure des phrases est simple et répétitive, avec une dominance d’auxiliaires :

Hedi – La bouche servira de main et le cerveau sera perdu quelque part dans le corps. Nos gènes sont parfaits. Nous ne ferons plus que beugler, brouter, crier, cracher. Nous serons dégénérescents et amorphes, nous serons ceux qui auront fait vriller le monde. Une fois pour toute. Heureux et non plus moraux [...] Ce sera beau !

Ajoutons que la dramaturgie de Macaigne se dote d’une énonciation qui lui est propre : celle du cri. Les comédiens crient véritablement leur texte. Si les critiques et les journalistes jugent parfois négativement ce choix énonciatif, pour l’auteur il constitue l’essence même de sa pratique théâtrale. En effet, le cri est pour lui la seule voie d’expression possible afin de se faire entendre. Au micro de *Radio Nova*, il explique que la prise de parole est un cri de colère personnel, à comprendre comme une parole forte, importante. Le cri symbolise pour lui l’espoir d’être compris :

J’aime penser que le public m’écoute, qu’on se fait confiance⁴⁴. Je veux dire quelque chose aux gens et ne pas abandonner l’espoir d’être entendu. Au théâtre c’est pareil, quand les acteurs jouent mal, je leur dis : vous ne jouez pas juste ce soir parce que vous n’avez pas eu l’espoir d’être compris⁴⁵

De plus, le titre de la pièce souligne l’importance de la prise de parole car il reprend une réplique de Marie ; à savoir l’expression libre d’une parole individuelle. Le cri et la répétition sont donc autant de moyens perlocutoires du discours afin d’atteindre la conscience du public. Le texte dramatique ne saurait être transmis hors de sa particularité énonciative et de sa forme simple et directe, inscrite dans la répétition. Ajoutons encore que si les effets du texte parviennent aux spectateurs, c’est aussi grâce à l’extraordinaire machinerie sensorielle développée par Macaigne. D’une part à travers le gigantisme du décor, qualifié par le metteur en scène de véritable « tour de magie »⁴⁶, d’autre part à travers la puissance sonore du spectacle.

2.1.5. *L’ambivalence de traitement*

Une autre caractéristique de son théâtre est le traitement contradictoire réservé au public, entre amour et haine. Macaigne brutalise et maternelle à la fois le spectateur. Cette ambivalence est visible tout au long du spectacle. Citons en premier lieu les cas de maltraitance physique :

.....
44. Radio Nova, <https://www.youtube.com/watch?v=ov4-hssnjVo>, consulté le 15.11.17

45. Il parle ici de son dernier long-métrage, *Pour le réconfort*, mais son mode d’énonciation est le même au théâtre et au cinéma, <http://toutelaculture.com/page/2/?s=macaigne+vincent>, consulté le 11.11.17

46. Définition empruntée à Macaigne, qui souligne ici l’importance d’un décor de théâtre démesuré, d’un « capharnaüm » scénique pour accompagner la démesure des paroles prononcées par les personnages, <https://www.youtube.com/watch?v=BS-gHWANX1gs>, consulté le 10.01.18

les comédiens traversent les rangées de sièges et bousculent les spectateurs (ill.7); le public est aveuglé par un effet stroboscopique qui dure plusieurs minutes (ill.8); il est forcé de mettre des boules Quiès tant le volume sonore est violent; les spectateurs des premiers rangs reçoivent des jets d'eau glacée lors de la dispute de Hedi et de Marie dans la piscine (ill.9); et des banderoles leur tombent dessus (ill.10).

La violence est également psychologique: les spectateurs assistent au viol de Marie sur scène. Ils sont aussi provoqués et insultés par les acteurs au cours de la prise à partie discursive. En voici un exemple avec le monologue d'Hedi, juste avant l'entracte:

Hedi – Je vous vois déjà levés, remettant vos manteaux les yeux dans le vague, somnolents, emmerdés, dégoûtés par ce que vous venez de voir. Impatients d'être loin, dans vos lits douilletts, chez vous, dans votre femme, votre mari à l'intérieur de vous. Vous entendez le désastre s'approcher ? [...]

Il humilie les spectateurs durant de longues minutes, avant de leur déclarer son amour:

Hedi – Restez. Le désastre a peur des groupes. Je vous aime. Nous allons nous réinventer. Ayez confiance, je vous aime. Merci.

Bien que nous retenions principalement la violence faite à l'encontre des spectateurs dans la salle, un curieux phénomène se produit lorsque ces derniers sont sur scène. En effet, en reprenant l'exemple des trois spectatrices qui dansent sur scène lors du jeu télévisé, nous avons remarqué que les comédiens les entourent souvent de leurs bras (ill. 11 et 12). Ils se montrent rassurants avec les spectateurs catapultés dans la fable. Ce geste de bienveillance révèle une autre ambivalence de traitement: si le public se trouvant dans la salle est malmené, dès qu'il se retrouve sur scène il est pris en charge et rassuré par les comédiens. Deux espaces spécifiques se dessinent ici, à l'inverse de leur fusion au début du spectacle: celui de la salle d'une part, où la violence s'exerce plus volontiers, et celui de la scène, dans lequel le public est materné. Comment ce phénomène s'explique-t-il? Peut-être parce que la représentation d'une trop grande violence sur scène – qui plus est sur le public – risque d'annuler toute forme de catharsis. En effet, Vincent Macaigne inscrit ses spectacles dans l'héritage du modèle tragique grec: en ce sens, la violence d'une communauté devant elle-même serait contre-productive car sortant du contexte de la fable.

Précisons encore que ce traitement du spectateur, entre amour et haine, n'est pas clairement explicité par Macaigne dans ses interviews. À un journaliste qui l'interroge sur son sadisme envers le public, le metteur en scène répond «qu'il a besoin de laver les pensées des gens sur le théâtre»⁴⁷. L'explication n'est pas vraiment éclairante mais, malgré le peu d'informations à ce sujet, nous pouvons affirmer que la manière d'aimer de Vincent Macaigne passe par une forme

.....
47. <http://toutelaculture.com/page/2/?s=macaigne+vincent>, consulté le 11.11.17

de violence. Par ailleurs, Éric Vautrin précise que cette ambivalence est présente chez lui à plusieurs niveaux : avec lui-même, avec le spectateur et enfin avec l'institution. C'est véritablement sa manière d'être, emprunte de colère, d'après le dramaturge⁴⁸. Il apparaît donc que, dans sa psyché comme au théâtre, amour et violence sont des synonymes.

2.1.6. *Le doute comme voie possible pour la liberté de penser*

Afin de faire émerger de la pensée chez le spectateur, Vincent Macaigne met en scène des situations où les personnages tiennent des discours contradictoires. L'interrogation qui en découle – qui a raison, qui a tort ? – est un moyen que le metteur en scène a trouvé pour faire réfléchir le public. En effet, en donnant à voir des personnages complexes aux propos contradictoires, les spectateurs ne savent pas sur quel pied danser. Ils ne peuvent se complaire dans une posture de passivité car aucun message ne leur est imposé : la construction du sens de la pièce est un travail qu'ils doivent effectuer par eux-mêmes. Cette perte d'un sens évident, comme servi sur un plateau au public à travers la représentation, est d'ailleurs l'une des caractéristiques principales du théâtre postdramatique⁴⁹. En voici un exemple concret : nous sommes dans la deuxième partie de la pièce, juste après le jeu télévisé, et nous assistons à une dispute entre Hedi et Marie :

Marie – Enfant, tu t'amusais à retourner mes ongles, à les brûler. Et tu faisais croire que c'était moi!

Hedi – Non ! C'est toi, qui t'es amusée à planter des allumettes sous mes ongles. Et tu faisais croire que c'était moi!

Marie – Non, c'est pas vrai ! Le temps file, tu es désormais le seul à pouvoir sauver notre pays [...]

L'ambiguïté des personnages est justifiée par Macaigne en ces termes :

C'est important pour moi de respecter le public : de le faire aimer ou détester un même personnage au cours du spectacle, de ne pas amener des jugements, des idéologies⁵⁰.

La pensée se crée sur ce terreau dynamique dont la forme rappelle celle du débat politique. Macaigne affirme à *Radio Nova* que l'important n'est pas que le public aime ou non ses créations, mais qu'il se pose la question de savoir avec quel personnage il est d'accord. Pour schématiser le cheminement intellectuel que doit effectuer le spectateur dans son théâtre, disons que l'espace de réflexion qu'il crée repose sur le doute ; ce doute découle de la représentation d'une situation contradictoire qui fait s'interroger le spectateur ; finalement, cette interrogation ne peut se résoudre que par la réflexion ; une réflexion que Macaigne souhaite collective, sur le modèle du débat, à l'issue de la représentation⁵¹.

.....
48. Entretien Vautrin, p.91

49. ROGER, Pascale, « Théâtre. Laideur et misère du festival d'Avignon », *Études*, vol. tome 403, no. 10, 2005, p.396

50. Radio Nova, <https://www.youtube.com/watch?v=ov4-hssnjVo>, consulté le 15.11.17

51. *Ibidem*

22. L'espace scénique

2.2.1. L'utilisation de la caméra

Le dispositif de la caméra à l'épaule, reliée ici aux deux écrans sur la scène, est utilisé par le metteur en scène pour matérialiser l'idée d'un espace commun aux spectateurs et aux comédiens. En effet, le parcours de la caméra – englobant la scène, la salle et les coulisses – abolit les frontières de l'espace théâtral. La scène devient le hors-scène et vice versa. À l'image de tous les autres aspects déjà analysés, la fonction de la caméra est de tisser un lien intime avec le public. Comme l'affirme Macaigne dans le cadre de sa pratique cinématographique: « le hors champs c'est le public pour moi »⁵². Si nous transposons cette affirmation au théâtre – et nous savons que sa démarche est identique au théâtre et au cinéma – nous pouvons affirmer que le hors-scène est associé au public. La fusion de la scène et du hors-scène par le dispositif scénique crée ainsi un espace de communication entre les deux communautés. Citons encore l'analyse éclairante d'un journaliste de *toutelaculture*, concernant l'utilisation de la caméra par Macaigne :

Le choix de Vincent Macaigne de ne présenter la plupart des dialogues que sous la forme de champs/contre-champs très rapprochés donne au spectateur le sentiment que chacune des répliques lui sont adressées⁵³

La caméra fonctionne, tout comme le texte, sur le mode de l'adresse aux spectateurs. C'est donc un dispositif technique qui, en ajoutant une dimension scénique à l'adresse déjà contenue dans le texte dramatique, permet de renforcer l'intimité entre les comédiens et les spectateurs.

23. L'espace-théâtre

23.1. *Voilà ce que jamais je ne te dirai*

L'expérience immersive est un spectacle à part entière qui s'insère dans la dernière partie de la représentation de *Je suis un pays*. Elle a pour protagoniste principal un second public qui, ne sachant pas qu'il va monter sur scène et s'intégrer à la pièce, le découvre par l'une des comédiennes – Candice Bouchet – qui vient le chercher dans l'une des salles du théâtre. L'expérience immersive débute non pas immédiatement par l'entrée en scène « surprise » du second public, mais par le visionnage d'un film qui interroge la place de l'art dans la société.

Voilà ce que jamais je ne te dirai constitue l'exemple le plus direct d'adresse aux spectateurs. Cette expérience va néanmoins plus loin que *Je suis un pays* car elle met face-à-face deux communautés de publics. D'un point de vue théorique, elle se calque sur un modèle d'immersion

52. Dossier de production, p.11, http://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_tour_credits/dprod_jesuisunpays_fr_180615.pdf, consulté le 12.01.2018

53. <http://toutelaculture.com/page/2/?s=macaigne+vincent>, consulté le 11.11.17

théâtrale classique, décrit ici par la chercheuse Marie-Laure Ryan⁵⁴. Ce modèle repose sur le processus d'identification des spectateurs. Marie-Laure Ryan affirme que les spectateurs « demeurent à l'extérieur de l'action scénique jouée par les acteurs et conservent leur rôle d'observateur »⁵⁵. En effet, chez Macaigne, le public présent sur scène ne parle pas, assumant la même fonction que le public dans la salle : celui de destinataire du discours des comédiens. Il est donc en immersion, mais non pas en interaction avec les personnages de la fable.

Voilà ce que jamais je ne te dirai joue sur deux types de relations : d'une part celle qu'entretiennent les comédiens avec les spectateurs, d'autre part celle qu'entretient un public avec l'autre. Éric Vautrin la présente en ces termes :

Voilà ce que jamais je ne te dirai apparaît comme un rêve de théâtre : le rêve d'un spectateur qui accueille un autre spectacle, de spectateurs qui vivent un spectacle de l'intérieur – vivre un spectacle est un autre résumé possible du théâtre de Macaigne [...] c'est une expérience immersive qui joue avec les limites de la représentation théâtrale et qui interroge les relations entre art et pouvoir, identité de l'artiste et trouble de la création⁵⁶.

La forme de *Voilà ce que jamais je ne te dirai* est donc celle d'un théâtre dans le théâtre, c'est-à-dire celle de « deux espaces emboîtés dont l'un est la représentation pour l'autre »⁵⁷. Le second public s'installe sur les gradins à l'arrière-scène. Ils sont tous vêtus d'une tunique aseptisée blanche et leurs chaussures sont recouvertes de protège-pieds en plastique. Ils portent des lampes frontales. Leur tenue nous fait penser à celle que portent les individus travaillant dans les abattoirs, par mesure d'hygiène. Elle peut aussi faire référence à la combinaison de protection contre les particules radioactives que l'on trouve dans les centrales nucléaires. Dans tous les cas, le public de *Je suis un pays* n'est pas au courant que ces « personnages » sont en réalité un second public qui se dirige à l'arrière-scène, par une allée latérale. En effet, de par l'uniformisation de leurs costumes et l'obscurité ambiante, il ne peut que penser se trouver face à des figurants (ill.13).

Toutefois, plusieurs indices permettent au public de *Je suis un pays* de s'interroger sur le statut de ces figurants : le premier est la répétition des discours de Mr. Andoura et du roi immortel. Mr. Andoura accueille le public de l'expérience immersive sur scène par un « bonsoir », avant de lui adresser le même discours qu'il a tenu quelques instants auparavant au public de la salle. Il tourne d'ailleurs le dos à ce dernier. Le roi immortel répète également son discours

54. Schéma décrit dans RYAN, Marie-Laure, *Narrative as virtual reality : immersion and interactivity in literature and electronic media*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2001, p.299, cité par BOUKO, Catherine, *Corps et immersion, ou les pratiques immersives dans les arts de la monstration*, Paris : L'Harmattan, 2012, p.10.

55. BOUKO, Catherine, *op.cit.*, p.10

56. Dossier de presse, pp.5-6, http://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_file/dpresse_jesuisunpays_180213.pdf, consulté le 04.03.2018

57. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris : Ed. Belin, 1996, p.97

en se tournant vers les gradins. Le premier public est quelque peu laissé pour compte et, en tant que spectatrices, nous nous rappelons nous être demandées en quoi cette répétition était utile, et pourquoi nous laissaient-ils si longtemps livrés à nous-mêmes. La réponse est tout simplement que cette expérience ne nous concernait pas directement.

Un deuxième indice est le retour de Marie sur scène, alors qu'elle est morte dans la scène précédente, celle de l'élection présidentielle. En effet, à la suite de son coup d'Etat raté visant l'assassinat des candidats à la présidence, elle se fait tuer par l'un des gardes de la manifestation (ill.15). Toutefois, elle revient sur scène, sortant de la prison d'où on aperçoit le cadavre pendu de son frère. Descendant les gradins et s'arrêtant à l'avant-scène, elle se trouve au plus près du public de la salle. Nous comprenons que la fable est terminée: Hedi et Marie sont morts; la bêtise, incarnée par Mr. Andoura, a triomphé et le plateau n'est plus que désolation. Le retour de Marie n'est peut-être finalement pas celui de son fantôme, de son personnage dans la fable. C'est, semble-t-il, la comédienne qui revient pour adresser un dernier monologue aux publics, en alternance et dans sa forme la plus directe :

Marie – Vous, vous êtes nombreux, moi je suis seule mais vous, vous êtes nombreux. Et je suis seule devant vous tous. Et depuis toujours nous avons voulu être des héros n'est-ce pas ? Mais moi, vous savez, je regarde mais je ne vois rien. Vous, vous, vous regardez. Et vous voyez. Quand nous sommes oisifs, vous êtes apeurés et vous criez. Quand j'ai réprimé le monde, vous, vous l'aviez enlacé. Et vous vous êtes souillés dans le monde. Quand j'ai demandé d'anéantir le monde, vous, vous l'aviez embrasé. Je me disais : les gens de notre ville sont devenus des demi-intellectuels. À force d'être face à des spectacles, à des racontars. Et vous, vous vous êtes dit c'est bien. **Nous avons pu voir l'immensité de quelques heures devenir intemporelles et ça, vous le savez, ça, ça, ça doit être l'amour. L'intemporalité des minutes passées les uns avec les autres, ça devrait être l'amour. Je vais disparaître vous le savez. Je vais disparaître vous le savez mais vous, vous, vous allez apparaître [...]**⁵⁸

Cette dernière adresse aux publics, marquant conjointement la fin de *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai*, est plus poignante pour le public se trouvant sur scène car il a devant lui son propre reflet. Décrivant les effets de l'immersion, la chercheuse française Nathanaëlle Raibisson parle « d'art expérientiel »⁵⁹, c'est-à-dire d'un nouvel état d'être corporel face à l'œuvre :

Dans un art « expérientiel », l'expérience de l'œuvre devient une finalité, un enjeu, car c'est cette expérience que l'artiste construit et propose au visiteur qui va faire œuvre. L'œuvre n'est plus un objet auquel le spectateur se confronte mais elle se vit, corporellement⁶⁰

.....
58. Nous surlignons

59. BOUKO, Catherine, *op.cit.*, p.69

60. *Ibidem*

Pour y avoir participé, nous nous sommes senties d'autant plus concernées par le discours de Marie que son objet se trouvait devant nos yeux. Le public de la salle – en tant qu'objet et destinataire d'un même discours – nous renvoie à notre propre intériorité physique, émotionnelle. Bien que notre condition de spectatrice soit *a priori* la même dans les deux espaces, le public sur scène à une longueur d'avance sur le public de la salle car il sait quelque chose que le public de la salle, s'il n'a pas fait auparavant l'expérience immersive, ignore. Le second public se révèle ainsi plus réceptif aux propos de Marie et perçoit d'autant mieux la portée politique du texte de Macaigne. Les effets de *Voilà ce que jamais je ne te dirai* répondent quelque peu à la démarche théâtrale d'un Antonin Artaud, pour qui l'espace-théâtre est à caractère immersif:

[...] une sortie de lieu unique, sans cloisonnement ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera établie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle⁶¹

3. Essai de qualification : un théâtre politique?

3.1. Éléments politiques et apolitiques

Dans cette troisième partie, il s'agit d'interroger le degré de « politicalité »⁶² du théâtre de Vincent Macaigne. Peut-on dire qu'il est politique ? À cheval entre plusieurs traditions théâtrales, ses spectacles sont difficilement classables⁶³. C'est pourquoi, pour répondre à cette vaste question, nous nous sommes appuyées sur les ouvrages d'Olivier Neveux et de Muriel Plana, qui explorent les liens existants entre théâtre et politique dans une perspective contemporaine. Olivier Neveux, tout d'abord, dans son ouvrage *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, traite de la dimension politique du théâtre en lien avec le spectateur. Sa problématique principale est de savoir quelle place réserve le spectacle à son spectateur⁶⁴. Il ne conçoit pas – et c'est là pour nous tout l'intérêt de sa pensée – un théâtre politique qui n'émanciperait pas le spectateur. Dans cette perspective, l'élément politique est indissociable d'un processus d'émancipation de l'individu⁶⁵. Posons donc la question ainsi : le théâtre de Macaigne participe-t-il à l'émancipation du spectateur par sa composante politique ? Mais de quel genre de théâtre parle-t-on ? Et quel genre de politique pratique-t-il ?

61. ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1964, pp.148-149, cité dans BOUKO, Catherine, *Corps et immersion, ou les pratiques immersives dans les arts de la monstration*, Paris : L'Harmattan, 2012, pp. 73-74

62. Formule extraite de l'ouvrage de PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, Paris : Orizons, 2014, p.21

63. Ils empruntent autant au théâtre postdramatique, à la performance, qu'au théâtre dramatique (dans l'importance accordée au texte et à son énonciation) et à la tragédie grecque

64. NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p.9

65. NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.5

Nous l'avons déjà dit, Vincent Macaigne définit son théâtre comme une action politique. Mais, et c'est là notre présupposé de départ, ce n'est pas parce qu'il le décrit comme tel qu'il pratique nécessairement un théâtre politique. De prime abord, *Je suis un pays* contient des éléments à représentation politique : le groupe d'activistes dont fait partie Marie et les élections présidentielles. Mais ces derniers ne sont pas suffisants pour qualifier le spectacle de politique. En revanche, nous pouvons affirmer de la fable qu'elle repose avant tout sur la dénonciation: dénonciation de notre attitude passive face à la logique capitaliste; et de notre peur du manque sur laquelle repose la société de consommation. En ce sens, le théâtre de Macaigne s'inscrit dans l'héritage du théâtre postdramatique. C'est d'ailleurs par ce dernier que Neveux et Plana commencent leur analyse des possibilités politiques du théâtre contemporain. Théorisé par Hans-Thies Lehmann, le théâtre postdramatique soutient que la question du politique doit être appréhendée sous une nouvelle forme puisque, en cette période historique dominée par la logique capitaliste, « le conflit politique comme tel a alors tendance à devenir abstrait, à se dérober à toute représentation concrète, et, par conséquent, scénique »⁶⁶. Le geste politique de Lehmann serait donc :

L'interruption de tout comportement normé, juridique, politique, c'est-à-dire le non-politique: la terreur, l'anarchie, la folie, le désespoir, le rire, la révolte, l'a-social⁶⁷

Néanmoins, pour Neveux et Plana cette solution est insatisfaisante car elle refuse de penser l'élément politique. Lehmann, voyant que les formes de théâtre politique précédentes ne sont plus d'actualité, préfère rejeter le politique. La conséquence directe de ce rejet est que l'esthétique postdramatique se contente de montrer le cynisme de notre époque, abandonnant l'idée de le réfléchir⁶⁸. Dans une perspective plus historique, Neveux ajoute aussi que la période postmoderne dans laquelle s'inscrit le théâtre postdramatique – dont, semble-il, celui de Macaigne – absorbe le politique; le fait disparaître dans sa logique de gestion marchande⁶⁹. C'est-à-dire que la « politique de transgression » appliquée par ce théâtre est, en réalité, partie constituante du système de domination capitaliste :

Peut-on seulement, aujourd'hui, prendre acte que le risque, la peur, la fragilité, la précarité sont intégrés, naturalisés et constitutifs du fonctionnement du monde qui est le nôtre? Il apparaît alors que, loin d'être transgressif, ce théâtre pourrait bien être redondant en regard des affects de la domination, s'acharnant à précipiter dans la vie intense et fragile, douloureuse et affolée, des individus qui y sont pourtant déjà. Ce théâtre s'échinerait à

66. LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre post-dramatique*, L'Arche, 2002, p.272, cité par NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.41

67. *Ibidem*

68. PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, Paris : Orizons, 2014, p.51

69. NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p.9

ruiner (en vain) la distance qui sépare les mots et les actes, la vie de sa contemplation insensible, alors même qu'il n'existe plus aujourd'hui de distance [...]»⁷⁰

En refusant de penser l'histoire au présent pour écrire un futur possible, cette forme de transgression utilise les outils même de la domination⁷¹. Par ailleurs, cette notion de non-distance nous interpelle quant au dispositif « fascisant »⁷² de *Je suis un pays* : prenant en otage les spectateurs et les agressant de toutes parts. Macaigne ne surajouterait-il pas à la violence déjà présente dans le monde ? Ce mécanisme de l'immédiateté, de la non-distance a été théorisé par Herbert Marcuse à travers le concept de « désublimation répressive »⁷³, qui se présente comme « une libération offrant le monde de façon instantanée, aucun barrage ne faisant plus obstacle »⁷⁴. Toutefois, Marcuse affirme que ce mécanisme est celui de la répression car la « 'désublimation répressive' est, en effet, conjointement affect *immédiatement* provoqué/produit et intégration de tout élan négatif au 'positivisme' et au rationalisme de l'époque »⁷⁵. Muriel Plana constate aussi la complexité – ou même l'absence selon elle – de rapports entre théâtre postdramatique et politique :

D'un côté, la haine du politique, dans son sens large et dans son sens étroit, puisqu'il est la *loi* et la *mesure*, et que la loi et la mesure sont potentiellement « totalitaires », accompagnée de *l'acceptation presque jubilatoire de son effondrement* ; de l'autre, la sacralisation naïve de l'art, puisqu'il est par définition *transgression* et *dém mesure*, et qui est alors pensé comme un recours idéal, par nature étranger au « politique », une manière noble de le fuir et de se passer supérieurement de lui⁷⁶

Nous voyons donc, avec nos deux auteurs, que la transgression pratiquée par ce genre de théâtre est moins libération que répression. Il nous paraît pertinent de tisser un parallèle avec un événement survenu le 14 juin 2018 au Théâtre de la Colline, durant la représentation de *Voilà ce que jamais je ne te dirai*. Relaté dans le journal français *Les Inrockuptibles*, le scandale est le suivant : un groupe de comédiens anonymes, s'appelant les « intermittents du désordre », ont pris la parole durant *Voilà ce que jamais je ne te dirai*, au lieu de s'asseoir sagement sur les gradins. Leur volonté était, selon l'article, de « questionner la sincérité de la démarche participative et subversive » du spectacle⁷⁷. Ayant été informé de leur intention de prendre la parole, Vincent

70. NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.50

71. NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.74

72. Qualificatif emprunté à Danielle Chaperon

73. NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p.64, tiré de MARCUSE, Herbert, *L'Homme unidimensionnel. Essais sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Éditions de Minuit, Paris, 1968, p.96

74. *Ibidem*

75. Il italise, NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.65

76. Elle italise, PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, Paris : Orizons, 2014, p.65

77. <https://www.lesinrocks.com/2018/06/21/actualite/l'intervention-des-intermittent-e-s-du-desordre-pendant-le-spectacle-de-vincent-macaigne-tourne-au-vinaigre-111096375/>, consulté le 04.08.2018

Macaigne aurait prononcé, avant le spectacle, un discours préalable à celui des intermittents, dans lequel il les invite à s'exprimer sur scène. Suite à leur intervention, les comédiens anonymes ont déclenché une polémique par communiqué, dénonçant l'hypocrisie de la démarche artistique de Vincent Macaigne, qui n'a pu s'empêcher d'encadrer leur discours. Pour eux, le metteur en scène « ne crée pas un espace d'imprévu, il lui en donne seulement l'apparence »⁷⁸. Cet événement pose la question des limites politiques de son théâtre.

Toutefois, affirmer d'emblée que le spectacle de Macaigne ne revêt aucune dimension politique est prématuré et erroné. En effet, il se rapproche d'une forme de « théâtre citoyen »⁷⁹, issu du modèle vilarien. Pascal Ory nous en donne cette définition :

Ce serait un théâtre politique au sens grec du mot, un théâtre qui se situe consciemment, en droit et non pas en fait, au cœur de la Cité⁸⁰

Dans cette perspective, la priorité est accordée à la relation entre le théâtre et la population car son but est de lutter avec le peuple contre le système politique dominant. Comme l'affirme Neveux :

Le théâtre citoyen imagine ce que pourrait *redevenir* l'institution, son respect de la pluralité sociale, ce désir de « créer du lien [...] qui tend à s'inscrire dans le discours dominant qui nous dit que la société est délitée et qu'il faut la remailler ». Il est l'évidence d'un bien rendu à la population – lorsque, apparemment, la politique ne s'en mêle pas⁸¹

On retrouve cet aspect dans la dimension sociale de la fable de *Je suis un pays* : Marie est le seul personnage, avec le roi immortel, qui résiste à la tyrannie du conseiller Igor. Elle lutte contre le système des multinationales, initialement avec son frère, puis contre lui. Marie n'a jamais abandonné l'espoir d'un avenir meilleur; elle revient même à la fin du spectacle nous transmettre sa foi en l'humanité. C'est aussi l'une des espérances de Macaigne : que le public débatte, s'écoute et se rassemble pour penser de nouveaux modèles de vivre-ensemble. Le Théâtre de Vidy s'inscrit aussi dans cette problématique citoyenne de partage et d'ouverture au monde: non seulement par son architecture – la construction de la Kantina par Vincent Baudriller – mais aussi par la volonté de créer une forte communauté culturelle. Mais explorons encore davantage la définition d'un théâtre politique, avec Muriel Plana :

Le théâtre politique prend pour principe que la scène (et par extension la salle) est le lieu d'un débat profane et le plus rationnel possible, voire d'un procès, où les faits du monde

.....
78. *Ibidem*

79. NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.100

80. ORY, Pascal, *Théâtre citoyen. Du Théâtre du peuple au Théâtre du soleil*, Association Jean Vilar, Avignon, 1995, p.13, cité dans NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.101

81. RANCIERE, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués : entretiens*, Paris : Ed. Amsterdam, 2009, p.585, cité dans NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.103

sont « reconstitués » ou figurés, les points de vue exposés contradictoirement, afin de mieux les comprendre et d'être en mesure de juger de leur véracité ou de leur légitimité. Le citoyen spectateur prend position face au spectacle qui n'est qu'un « discours » qu'il interprète et s'en sert pour repenser, pendant ou après la séance dramatique, les problèmes de la cité, les questions politiques, religieuses et sociales [...] et pour décider de son histoire et de son avenir ⁸²

Nous retrouvons ici le procédé du doute, exploité par Vincent Macaigne pour faire réfléchir les spectateurs. La représentation d'opinions diverses ou contradictoires, parfois même en provenance d'un même personnage, permet au public de ne pas adhérer tout de suite à un point de vue. Le metteur en scène ne cherche pas à faire aimer un personnage spécifique, à le mettre dans un rapport d'empathie avec le public car sinon il y aurait idéologie, moralisme. Et ce n'est pas sur un terreau anti-démocratique que se déploie la réflexion individuelle et collective. Pour *Éric Vautrin*, c'est véritablement ce procédé qui fait la force du théâtre de Macaigne, le rendant politique. Il nous raconte d'ailleurs cette anecdote: un adolescent d'une quinzaine d'années s'est approché un soir du metteur en scène pour lui dire qu'il était très en colère car il ne comprenait pas pourquoi il se levait et dansait, alors qu'il ne le souhaitait pas. Pour Vautrin, cet adolescent a compris qu'il se faisait manipuler et qu'il était coincé. Tout le propos du spectacle est là: pourquoi fait-on des choses qu'on ne veut pas faire? Mais peut-on vraiment s'en délivrer? Quelle est la meilleure option: se couper du groupe, alors même que c'est au sein du groupe que se trouve la vitalité et l'espoir du changement? Ou doit-on suivre une forme d'hystérie collective sous peine de voir notre clairvoyance s'altérer? ⁸³ La prise de conscience de la manipulation dont nous sommes victimes, si elle peut se révéler politique, ne nous satisfait toutefois pas pleinement dans le cadre de notre réflexion.

Bien qu'il dénonce les dérives de notre société, Vincent Macaigne ne transmet pas aux spectateurs un message politique construit. Son théâtre n'a pas pour ambition d'apporter une solution au public mais de le rassembler par le théâtre. À l'image d'un Antonin Artaud, Macaigne ne veut pas transmettre une pensée politique rationnelle mais une sensation organique. Son souhait est de créer une vitalité nouvelle, sur le modèle autoritaire du théâtre énergétique. Invité de l'émission *Ils sont tous là*, présentée par Gérard Miller, Macaigne dit qu'il « aime bien la prise de parole réelle [...] comme un discours politique par exemple » ⁸⁴. Il ajoute aussi que « s'ils parlaient tranquillement, de façon trop posée, ce seraient deux personnages intelligents, qui raisonneraient. Moi, je voulais montrer des personnages à bout [...] ». Cette forme d'énergie, créée par le théâtre et le fait d'être ensemble, est pour lui de l'amour. C'est cet amour qui est à la base de sa concep-

82. PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, Paris : Orizons, 2014, pp. 27-28, passage inspiré de Denis Guénoun, GUENOUN, Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belvav, Circé/poche, coll. « Penser le théâtre », 1998, pp.18-19

83. Entretien Vautrin, pp.88-89

84. <https://www.lemediatv.fr/les-programmes/ils-sont-tous-la/vincent-macaigne/>, consulté le 02.08.2018

tion du politique : l'amour compris non pas comme une solution à la décadence de notre époque mais comme un espoir ; espoir qui constitue le point de départ d'une nouvelle réalité à penser ensemble. Cette conception d'un amour engagé nous paraît un peu floue : en effet, comment l'amour peut-il être émancipation et liberté face à la logique dominante ? Et en quoi l'amour se révèle-t-il ici politique ? Nous y reviendrons dans le troisième chapitre, lorsqu'il sera davantage question de l'émancipation du spectateur. Pour terminer cette partie, citons l'analyse d'Éric Vautrin qui compare la démarche politique de Macaigne au modèle de l'intellectuel idéal, pensé par Walter Benjamin dans les années 1930⁸⁵. Il s'agit du destructif :

[Les destructifs]⁸⁶ ne cherchent aucune nouvelle image, aucun idéal, ne s'attachent à rien, parce qu'ils savent que rien ne dure. Ils s'emparent de tout ce qu'ils trouvent, pleinement conscients de leur situation historique. Mais pour eux et pour ces mêmes raisons, toutes les circulations leur apparaissent toujours possibles, tout événement est l'occasion d'un nouveau chemin [...] **Comme le caractère destructif de Benjamin – qui n'est pas destructeur – Macaigne ne cherche à décrire aucune nouvelle image, à déterminer aucun nouvel horizon. Il « teste le monde sur sa vocation à être détruit », « met en ruine l'existant » « là où d'autres se heurtent à des murs », mais ce n'est pas pour détruire, mais pour ouvrir de nouveaux chemins et entretenir la possibilité de les parcourir**⁸⁷

3.2. Les limites de son théâtre

Nous avons vu que *Je suis un pays* repose plus sur la possibilité d'une prise de parole que sur un discours politique véritablement construit. Ce constat étant posé, il nous est possible de dire que le théâtre de Macaigne ne poursuit pas l'héritage d'un Erwin Piscator ou d'un Bertolt Brecht. D'un point de vue historique, ce n'est pas ce qu'on pourrait appeler un théâtre engagé. Une analyse corroborée par Éric Vautrin car la distanciation intellectuelle n'est pas ici le but recherché. Vautrin affirme que Macaigne «est très politique mais je ne pense pas qu'il soit très engagé. Justement parce que lui il est dans l'ambiguïté de l'expérience»⁸⁸. Si les spectateurs doivent réfléchir, ils le font soit durant l'entracte, soit après le spectacle. Mais cette distanciation ne peut, de toute évidence, se faire face à la scène⁸⁹. À la fin de ce premier chapitre, nous pouvons affirmer que le théâtre Vincent Macaigne recherche avant tout la sensation : il souhaite toucher les tripes avant d'atteindre le cerveau, embrasser l'organique plutôt que le mental.

85. Dossier de production, p.9, http://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_tour_credits/dprod_jesuisunpays_fr_180615.pdf, consulté le 12.01.2018

86. Nous précisons

87. Il surligne, dossier de production, p.9

88. Entretien Vautrin, p.89

89. Nous avons cité précédemment qu'au début du spectacle, le jeu d'acteur, comique, peut s'apparenter à une forme de distanciation brechtienne. Mais, selon nous, cet élément surgit de façon trop isolée pour parler d'héritage théâtral.

Disons-le tout de même à un moment ou à un autre de ce travail : nous avons aimé ces deux spectacles qui tiennent leurs promesses en matière d'énergie. En effet, nous sommes sorties de la salle grisées émotionnellement par cette proximité avec les comédiens et par la démesure du décor et de l'acoustique. Nous avons également apprécié être prises à partie, même si cette dernière s'est révélée violente car, comme nous l'avons déjà dit, la violence est pour Macaigne une condition indispensable à la création et à la circulation énergétique. Artaud l'explique ainsi : « tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler »⁹⁰. La démarche de Macaigne s'inscrit dans cet héritage. Éric Vautrin ajoute qu'il voit également en lui la fureur d'un Carmelo Bene, notamment dans son travail de réécriture permanente⁹¹.

Toutefois, de nombreuses critiques peuvent être faites à l'encontre de ces deux spectacles, en plus de celles soulevées par les « intermittents du désordre ». La première est la maladresse de l'écriture dramatique : que l'on s'ennuie parfois dans ces longs monologues répétitifs et continuellement énoncés sur le mode du cri. Sur trois heures trente, nos sens saturent et nous décrochons souvent de la pièce, agacées par la facilité ou la pauvreté de certains passages. La seconde critique concerne l'espace de la salle Charles Apothéloz, trop grand pour que les effets scéniques soient réussis quelle que soit la place du spectateur. En effet, si le spectateur se trouve dans les premiers rangs, il est totalement embarqué dans la fable. Mais s'il se retrouve à l'avant-dernier rang en fond de salle, il est entravé dans la compréhension sonore du spectacle.⁹² Non sans humour, Vincent Macaigne y répond indirectement : « j'aime que l'on puisse regarder sans rien comprendre et que, le lendemain, on puisse revenir pour écouter. J'aime cette double expérience! »⁹³.

Mais – et c'est là que l'affaire se corse – il faut maintenant s'interroger sur la pertinence du rôle politique du public. Comme nous l'avons vu, l'ouvrage d'Olivier Neveux met en évidence l'absorption de l'élément politique par la logique néolibérale dans laquelle s'inscrit le théâtre postmoderne. Cette analyse semble se vérifier dans *Voilà ce que jamais je ne te dirai* : le second public, s'il est immergé dans la fable de *Je suis un pays*, n'a pas de rôle à jouer sur scène. Il reste assis sur les gradins, dans une posture passive qui détonne avec l'activité revendiquée et demandée aux spectateurs de la salle. Quant à Muriel Plana, elle se révèle encore plus sévère que Neveux sur le théâtre postdramatique :

90. ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris : Gallimard, 2012, p.132

91. Entretien Vautrin, p.91

92. Concernant l'assise du spectateur de théâtre, se référer aux théories de la réception de Marie-Madeleine Mervant-Roux, citées par PAVIS, Patrice dans son *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris : Armand Colin, 2014, p.26

93. http://www.lepoint.fr/culture/vincent-macaigne-le-public-est-un-acteur-un-etre-vivant-19-11-2017-2173545_3.php#, consulté le 21.11.17

Ces théâtres [issus de la tradition postdramatique]⁹⁴ nous offrent, certes, un refus du monde (première condition idéologique d'un théâtre politique) mais rarement une critique constructive d'un monde telle que nous pourrions à nouveau espérer de nous-mêmes, individuellement et collectivement, le comprendre et le transformer, telle que nous serions tentés, dans les limites de notre vie, en tant qu'êtres historiques, de le reprendre en charge et non de nous laisser faire par lui en attendant la mort [...]⁹⁵

Dans une certaine mesure, cette analyse nous paraît pertinente pour le théâtre de Vincent Macaigne qui, s'il souhaite faire réfléchir le public à partir du doute et de la contradiction, ne parvient pas véritablement à penser le monde contemporain. La réflexion macaignienne n'est-elle pas plutôt une prise de conscience ? C'est-à-dire les prémisses d'une réflexion car les spectateurs sortent de *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai* davantage en état choc qu'avec une vision claire du monde et des engagements à prendre. Plutôt que de penser le monde, son théâtre offre une décharge électrique, un sursaut salutaire qui réveille l'envie de réfléchir. Il ne permet pas *a priori* d'élaborer une réflexion, mais plutôt de fournir l'impulsion première pour tenter de vivre différemment.

La politicalité du théâtre de Macaigne se révèle ainsi plus abstraite que concrète. Elle ne correspond pas à la définition du théâtre politique contemporain d'Olivier Neveux, qui le voit comme un « théâtre qui soutient l'expérience même d'une émancipation [spectatorielle]⁹⁶ »⁹⁷. L'auteur affirme que l'enjeu d'un théâtre émancipatoire et émancipé est de « repérer au cœur d'une 'Domination', trop absolutisée, sans contradiction, sans faille, ce qui précisément la menace [...] »⁹⁸. Vincent Macaigne arbore ici la bannière de l'amour; mais quelle sorte d'amour ? Et comment ce sentiment, qualifié de « noble » dans la fable, peut-il avoir un impact sur le système dominant actuel ? Sa démarche théâtrale relève peut-être plus d'une poétique que de la politique, y compris dans l'activité demandée au spectateur.

.....
94. Nous précisons

95. PLANA, Muriel (2014), *op.cit.*, pp.72-73

96. Nous ajoutons

97. NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.169

98. NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.170

Chapitre II

La médiation à Vidy. Vers une émancipation du spectateur ?

0. Préambule

Dans le premier chapitre, nous avons analysé le rôle du spectateur et la manière dont il est intégré aux deux spectacles. Nous avons montré que son traitement est ambivalent, entre amour et haine, à l'image des autres paradoxes présents dans le théâtre de Macaigne. Par exemple, la question du politique : *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai* n'émancipent pas complètement le public car il ne lui permet pas, semble-t-il, de réfléchir le spectacle dans l'instant de la représentation, avec une forme de distanciation intellectuelle. Ils ne fournissent pas une solution concrète de changement contre l'aliénation de notre société contemporaine. Mais si la politicité des spectacles de Macaigne, dans leur mode de relation aux spectateurs, est abstraite, qu'en est-il de l'institution qui les produit ?

Pour aborder ce nouveau chapitre, il est utile de revenir à la théorie d'Olivier Neveux. Sur la base des écrits de Jean Jourdheuil, il analyse le champ actuel du théâtre à la lumière du néolibéralisme. Depuis les années 1980, les arts de la scène sont, semble-t-il, soumis à une dynamique capitaliste exponentielle : celle du festival. En effet, le système festivalier est aujourd'hui devenu le modèle dominant de présentation et de diffusion des spectacles du théâtre public⁹⁹. À son époque, Jourdheuil observe que cette « hégémonie » festivalière impose au champ théâtral une « logique de programmation », supplantant les enjeux de création¹⁰⁰. Prenant pour objet d'étude le Théâtre du Rond-Point à Paris, Olivier Neveux note que :

La « festivalisation » est le mode par lequel s'incarne le néolibéralisme dans le champ théâtral. Ce n'est pas le festival, en soi, qui est en cause, pas plus que la fête – même s'il est permis, comme il est désormais d'usage, de suspecter la « festività » langienne –, mais la festivalisation : c'est-à-dire la domination et l'intériorisation, dans le théâtre subventionné, du modèle festivalier (ou marché), surproducteur et concurrentiel, la logique des coups et des événements, la victoire des réseaux et des connexions [...]¹⁰¹

99. NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.24

100. JOURDHEUIL, Jean, « Le théâtre, la culture, les festivals, l'Europe et l'euro. Essai pour élaborer un cadre permettant de penser l'histoire du théâtre contemporain », *Frictions*, n.17, 2011, cité dans *Ibidem*

101. NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, pp.27-28

Dans cette perspective, Neveux souligne une « uniformisation de l'offre artistique »¹⁰² qui se présente sous l'apparat de l'éclectisme¹⁰³. Herbert Marcuse présentait déjà ce phénomène de festivalisation, en 1964 :

Dans le domaine de la culture, le système totalitaire nouveau se manifeste précisément sous la forme d'un pluralisme harmonieux ; les œuvres et les vérités les plus contradictoires coexistent paisiblement dans l'indifférence¹⁰⁴

Le mécanisme est à l'œuvre dans les spectacles de Macaigne, mais l'est-il aussi au niveau de l'institution qui les hébergent? Cette introduction à la logique culturelle capitaliste est intéressante car elle nous permet de faire un lien avec le Théâtre de Vidy-Lausanne. Dans un premier temps, nous étudierons la place accordée au spectateur au sein du Théâtre : comment est-il intégré institutionnellement? Nous nous pencherons ensuite sur le dispositif de médiation selon deux axes : le premier est l'inscription de l'institution dans la politique culturelle du canton de Vaud ; et le second sont les actions et prestations qu'elle propose aux spectateurs.

Dans un second temps, nous nous intéresserons à la direction spécifique de Vincent Baudriller, qui inscrit sa pratique dans l'histoire institutionnelle du Théâtre de Vidy. Nous proposerons également une définition du type de médiation pratiquée, à partir des interviews qu'il a données à la RTS et de l'entretien réalisé avec Éric Vautrin.

1. Le champ actuel de la médiation: rappel théorique

Avant de développer la médiation pratiquée par Vincent Baudriller à Vidy, il convient de préciser que ce champ professionnel est polysémique et hétérogène. Une définition trop détaillée de la médiation se révélerait réductrice, tant les pratiques sont diversifiées et en plein développement. Pour être juste, il faudrait parler de médiations culturelles au pluriel, car la médiation au singulier ne correspond à aucun genre générique¹⁰⁵. Comme l'expliquent Serge Chaumier et François Mairesse :

La notion de médiation culturelle a été introduite, dans la langue française, afin d'évoquer un ensemble de pratiques plus ou moins reconnues, entre certaines offres culturelles et une partie du public à qui elles sont destinées¹⁰⁶

Si les actions de médiation interviennent entre une œuvre et sa compréhension par un public, il ne faudrait pas croire qu'elles servent uniquement à transmettre du contenu informatif. En effet,

102. NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.29

103. NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.30

104. MARCUSE, Herbert, *L'Homme unidimensionnel*, *op.cit.*, p.86, cité dans NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.32

105. SERAIN, Fanny (dir.), *La médiation culturelle : cinquième roue du carrosse?*, Paris : L'Harmattan, 2016, p.132

106. CHAUMIER, Serge et MAIRESSE, François, *La médiation culturelle*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p.7

Chaumier et Mairesse insistent sur le fait que la médiation ne fait pas seulement le lien entre une œuvre et son public mais plutôt entre un public et sa propre intériorité. C'est-à-dire qu'elle permet d'accompagner les spectateurs dans une démarche de sens, proposée par l'œuvre. Pour expliciter cette approche, Chaumier et Mairesse citent Jean Caune:

Se focaliser sur le phénomène de médiation, c'est mettre l'accent sur la relation plutôt que sur l'objet; c'est s'interroger sur l'énonciation, plutôt que sur le contenu de l'énoncé; c'est privilégier la réception plutôt que la diffusion¹⁰⁷

La médiation est vue comme une relation particulière au public, qui offre à ce dernier la possibilité de construire des liens personnels avec l'œuvre. C'est donc une pratique tournée vers la réception, qui accompagne le spectateur dans une quête individuelle de sens et qui ne le considère pas comme un simple «récepteur»¹⁰⁸ de connaissances. Cet aspect ouvert et dialogique de la médiation s'est développé en France au cours des années 1990, dans un contexte de démocratisation de la culture¹⁰⁹. Il a notamment été théorisé par l'Université d'Aix-Marseille, dont les travaux avaient pour but de permettre au public d'exprimer son point de vue sur l'œuvre et de le confronter avec d'autres. L'œuvre est alors vécue par le spectateur comme une expérience esthétique partageable, non seulement avec les autres spectateurs mais aussi avec les artistes¹¹⁰. En nous basant sur l'entretien réalisé avec Vautrin, il nous est possible d'affirmer que la médiation pratiquée par le Théâtre de Vidy s'affilie à ce modèle théorique.

2. La médiation à Vidy

2.1. Politique culturelle suisse

Bernadette Dufrêne et Michèle Gellerau nous rappellent que le champ professionnel de la médiation est de nature politique, car «penser le rapport de la culture avec les publics, que ce soit en termes de transmission ou de communication, c'est instituer une politique»¹¹¹. En Suisse, elle est fortement liée à la politique d'encouragement de la culture pratiquée par la Confédération. Prise en charge par l'Office fédéral de la culture (OFC), la médiation est inscrite depuis 2012 dans la loi sur l'encouragement de la culture (LEC). Elle y est définie en ces termes:

107. CAUNE, Jean, *La Démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble, PUG, 2006, p.132, cité par CHAUMIER, Serge et MAIRESSE, François, *op.cit.*, p.10

108. Entretien Vautrin, p.96

109. MORSCH, Carmen, *Le temps de la médiation*, Haute école des arts de Zurich, Pro Helvetia, « Programme Médiation culturelle », 2009-2012, p. 17, brochure numérique disponible à l'adresse suivante: <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=f>, consultée le 12.01.2018

110. MORSCH, Carmen, *op.cit.*, p. 19

111. DUFRENE, Bernadette et GELLEREAU, Michèle «La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques», *Hermès, La Revue*, 2004, n.38, p.202

Toute mesure visant à inciter le public à une réflexion autonome sur les arts et à le rapprocher ainsi d'œuvres et de productions artistiques (art.8 OEC)¹¹²

La Confédération travaille avec la Fondation Pro Helvetia¹¹³ qui soutient et diffuse les créations suisses à l'intérieur du pays, mais aussi à l'étranger. Au niveau cantonal, la politique de subventions passe par le Service des affaires culturelles (SERAC) qui donne son soutien aux projets culturels sélectionnés par la Commission cantonale des arts de la scène (CCAS). Ces subventions, issues du Fonds cantonal des arts de la scène, représentent entre 10 et 20 % du coût budgété par l'institution ou la compagnie en demande de soutien. Leur base légale est la loi sur la vie culturelle et la création artistique (LVCA)¹¹⁴. Mais c'est au niveau communal, celui de la Ville de Lausanne, que les objectifs et les applications de la politique culturelles sont les plus visibles : le Théâtre de Vidy en est d'ailleurs l'un des acteurs principaux car il fait partie des quatre institutions culturelles les plus importantes de Lausanne¹¹⁵.

Dans son rapport-préavis 2015/1, qui expose la liste des priorités de la culture entre 2015 et 2019, la Municipalité affirme notamment que « le théâtre de Vidy et la Collection de l'Art Brut feront l'objet de travaux d'importance, en lien avec le rayonnement international de ces lieux »¹¹⁶. Vidy obtient donc de larges subventions de la part de la Ville, dont les enjeux politiques sont les suivants :

[Premièrement]¹¹⁷ soutenir une vie culturelle attractive et dynamique, en privilégiant l'aide à la création artistique et professionnelle et le soutien aux projets faisant preuve d'originalité. [Deuxièmement] favoriser l'accès de l'ensemble du public, dès son plus jeune âge à la culture par un renforcement du soutien aux manifestations destinées à un large public, une offre abordable au plus grand nombre sur le plan financier et une initiation du public jeune à la culture. [Troisièmement] affirmer la culture comme essentielle au rayonnement de la ville et à son développement par la diffusion du travail des artistes lausannois, le renforcement de la culture comme un des quatre piliers du marketing urbain¹¹⁸

Outre l'État de Vaud et la Ville de Lausanne, le Théâtre de Vidy est subventionné par le Fonds Intercommunal de Soutien aux Institutions culturelles de la Région Lausannoise. Il reçoit également des dons en provenance de mécènes et de fondations privées¹¹⁹.

.....
112. MORSCH, Carmen, *op.cit.*, p. 28

113. Qu'elle finance entièrement

114. <http://www.lausanne.ch/thematiques/culture-et-patrimoine/service-de-la-culture/soutien-aux-acteurs-culturels/arts-de-la-scene/soutien-a-la-creation.html>, consulté le 10.09.2018

115. Avec l'Opéra, le Béjart Ballet et l'Orchestre de chambre, cités dans RICCA, Céline, *La médiation culturelle dans les arts de la scène. Discours, pratiques et enjeux dans deux théâtres lausannois*, mémoire de bachelor, EESP, 2014, p.11

116. http://www.lausanne.ch/agenda-actualites/actualites/actualites-municipales.html?actu_id=31280, consulté le 14.08.2018

117. Nous précisons

118. <http://www.lausanne.ch/thematiques/culture-et-patrimoine/service-de-la-culture/politique-culturelle.html>, consulté le 14.08.2018

119. <http://vidy.ch/le-theatre/conseil-de-fondation-soutiens-et-partenaires>, consulté le 15.08.2018

2.2. Description des actions de médiation

2.2.1. Politique tarifaire avantageuse

Les actions de médiation sont multiples et variées, s'adressant à plusieurs types de publics¹²⁰. Ces derniers sont catégorisés selon leur âge et leur profil socio-économique. L'une des premières mesures prises par Vincent Baudriller était de développer une politique tarifaire avantageuse, afin d'amener les gens au Théâtre¹²¹. Le Théâtre de Vidy propose à la vente un abonnement général, permettant aux spectateurs un accès illimité à l'ensemble des spectacles programmés durant une saison. Ses tarifs se partagent selon trois catégories, liées à la fois à l'âge et au profil socio-économique des spectateurs : le tarif «jeune» comprend les étudiants, les apprentis ou toute personne ayant entre 15 et 25 ans; le tarif «réduit» concerne les personnes étant au chômage ou à l'Assurance-invalidité, de même que les spectateurs entre 26 et 30 ans. Pour ceux qui excèdent l'âge de 30 ans, le tarif n'est plus préférentiel et se paie au prix plein. Les conditions de paiement sont également arrangeantes car ce dernier peut s'étalonner sur plusieurs mois. L'achat de cet abonnement offre par ailleurs l'avantage de payer sa place à moindre prix au sein d'institutions partenaires comme l'Arsenic, le Centre culturel suisse à Paris ou la Cinémathèque suisse. Hors abonnement, il est aussi intéressant de souligner qu'il existe un tarif «jeune public», concernant les spectateurs de moins de 16 ans.

À côté de l'abonnement général, nous voyons que le Théâtre propose aux élèves d'établissements vaudois de secondaire II un «Passculture», qui leur permet de voir tous les spectacles à prix fixe. Le même procédé est utilisé pour les élèves de la 9^e à la 11^e année, de même que pour les élèves d'établissements membres de l'Association Vaudoise des Écoles Privées (AVDEP), qui se voient proposer une «Carte culture Swiss Private Schools». Un passeport culturel nommé « Carte Cultissime » est également adressé aux jeunes de 15 à 25 ans: mis en place par la Ville de Lausanne en partenariat avec les Municipalités des communes membres du Fonds Intercommunal de Soutien aux Institutions culturelles de la Région Lausannoise, il permet une réduction de 50 % sur les billets d'entrée. À cette politique tarifaire avantageuse s'ajoute des actions de médiation spécifiques : pour la catégorie générale des adolescents, enfants et familles, il est proposé un service de garderie le temps des spectacles, ainsi qu'un atelier de découverte théâtrale donné par une spécialiste de l'expression corporelle, Isabelle Baudet¹²².

120. Nous décrivons ici le dispositif de médiation à partir des informations issues du site de Vidy et de l'entretien réalisé avec Éric Vautrin.

121. Entretien Vautrin, p.79

122. http://www.expression5-20plus.ch/wa_files/cv_isabelle2012.pdf, fiche biographique en ligne, consultée le 14.08.2018

2.2.2. *Public en situation de handicap mental et physique*

Le Théâtre de Vidy est équipé pour accueillir des spectateurs en situation de handicap mental et physique. Au fil des années, il a réalisé de nombreux aménagements afin de palier au plus grand nombre de déficiences possibles, travaillant désormais en partenariat avec l'organisation Pro Infirmis¹²³. Pour les personnes en déficience visuelle, membres de l'association vaudoise «Ecoule Voir», le Théâtre s'engage à programmer des spectacles en audiodescription. Il propose également du théâtre sonore. Pour les spectateurs en déficience auditive, Vincent Baudriller a installé des boucles magnétiques dans les salles qui s'accordent aux appareils auditifs. Il propose aussi des spectacles muets ou surtitrés en langue française. De plus, la programmation accompagne leurs besoins car elle est thématique: les propositions de théâtre visuel et de danse leur sont donc particulièrement conseillées, via le site internet.

Concernant les spectateurs à mobilité réduite, l'architecture du théâtre garantit l'accessibilité à des chaises roulantes, non seulement sur le parking et à l'intérieur des salles (sauf celle René Gonzalez), mais aussi dans l'espace privé des WC. Il leur est également assuré une place au premier rang. Le billet d'entrée est gratuit pour les bénévoles de l'association « La Chaise rouge », venus accompagner les personnes handicapées dans leurs loisirs.

2.2.3. *Public issu de l'immigration*

Depuis 2015, et en partenariat avec l'Établissement Vaudois d'Accueil des Migrants (EVAM), le Théâtre de Vidy organise des ateliers de découverte et de pratique théâtrales pour les personnes possédant le statut de «réfugié». Son but est de favoriser l'intégration et la socialisation des populations issues de l'immigration, en territoire helvétique. Cette action de médiation est l'une des mesures les plus sociales de l'institution. Dispensés par Isabelle Baudet, les ateliers de découverte théâtrale sont toutefois réservés à de jeunes migrants non-accompagnés, dont la tranche d'âge s'échelonne entre 14 et 18 ans. Ils se déroulent durant les vacances d'été et se terminent par un spectacle en septembre. L'intérêt de cette démarche est que les personnes réfugiées se mêlent à des adolescents du même âge et de nationalité suisse, afin que, de part et d'autre, ils acquièrent les valeurs du respect et de l'accueil de l'altérité. À la caméra de la RTS, Isabelle Baudet précise que l'objectif est de ne pas voir dans la culture de l'autre une violence faite envers la sienne¹²⁴. Parallèlement, un atelier d'écriture est dispensé par le journaliste, sociologue et écrivain vaudois Antoine Jaccoud qui se solde, lui aussi, par une performance scénique des textes écrits.

123. <https://www.info-handicap.ch/fiches/loisirs/culture/theatres-salles-de-spectacles/1762-theatre-de-vidy.html>, consulté le 11.09.2018

124. <http://vidy.ch/vidy-partage-rts>, «Vidy ouvre ses portes aux jeunes migrants non-accompagnés», reportage de la RTS visionné le 07.06.2018

2.2.4. *Public scolaire*

Faire le lien entre art et pédagogie est un objectif important de la médiation à Vidy. En effet, une grande partie du dispositif est destinée aux établissements scolaires du canton de Vaud. Le Théâtre invite les classes à voir certains spectacles aux thématiques adaptées à leur âge et à leur cursus scolaire. Pour ce faire, il transmet à l'avance les dossiers pédagogiques aux enseignants. Éric Vautrin met un point d'honneur à construire ce lien avec les écoles et les universités car, nous dit-il, ce dernier ne va plus de soi :

Sortir au théâtre avec une classe pour un professeur, c'est devenu en quelques années quelque chose de très compliqué, à cause des problèmes de sécurité, d'autorisation. C'est un mouvement social général qui s'est un peu tendu sur certaines questions et il faut se réadapter à ça, trouver comment on va pouvoir reconstruire un lien qui n'est plus si évident entre l'institution culturelle et l'école¹²⁵

Concernant la visite des artistes dans les classes, elle se maintient au niveau secondaire mais se révèle quasi inexistante au sein des universités¹²⁶. En prenant l'exemple de l'Université de Lausanne, Éric Vautrin explique que sa distance avec la vie artistique de Vidy résulte probablement d'une politique de visibilité et de valorisation qui a empiété sur la vie du campus, au point de le refermer sur lui-même¹²⁷. Réduire cette distance entre vie artistique et campus universitaire fait partie des problématiques sur lesquelles travaillent les médiateurs. Les pratiques instaurées par Vautrin entre le théâtre et les écoles sont de l'ordre de la formation : d'une part, il intervient à la Haute École Pédagogique (HEP) pour donner des cours d'histoire théâtrale aux futurs enseignants ; d'autre part, il donne aux professeurs des cours d'analyse des spectacles. Cette dernière action se construit selon leurs besoins, tournant principalement autour de la définition et de la perception de l'œuvre. Comme l'affirme Vautrin :

[...] la grande découverte c'est de voir comme ils étaient désarmés par rapport à l'analyse d'une œuvre. Ils avaient une manière très marquée par la doxa structuraliste et sémiologique des années 60 et que, dans leur parcours qui les menaient à être profs, ils n'avaient pas eu d'«update» en quelque sorte. Où en sont les sciences sociales, où en est l'analyse de spectacle aujourd'hui ? Et notamment, ils ne parlaient pas du spectacle : ils parlaient du projet, de la biographie, ils du processus de création, des éléments du spectacle, du texte et de la scénographie. Mais aujourd'hui, on sait que ce n'est pas ça un spectacle ; on ne peut pas tout séparer¹²⁸

.....
125. Entretien Vautrin, p. 84

126. *Op.cit.*, p.87

127. *Op.cit.*, p. 85

128. *Op.cit.*, p.93

Mais l'ensemble de ces pratiques de médiation sont plus généralement tournées vers les artistes et la transmission de leurs œuvres. Avant de vouloir émanciper le spectateur, le but de l'institution est de faire découvrir des spectacles.

2.2.5. *Les Partenaires et professionnels du théâtre*

Le Théâtre possède de nombreux Partenaires qui le soutiennent financièrement et le font rayonner aux plans national et international. Le premier d'entre eux est le « Cercle des mécènes », qui se compose de donateurs passionnés. En contrepartie de leur soutien financier, Vincent Baudriller leur fait bénéficier de nombreux avantages : réservations prioritaires, avantages fiscaux et découverte du processus créatif via les visites de coulisses et les rencontres artistiques. Le deuxième Partenaire est l'Association des Ami(e)s du Théâtre : elle rassemble des spectateurs qui débattent des problématiques posées par les spectacles, non seulement entre eux mais aussi avec l'équipe technique et les artistes. Sur le site internet, il est spécifié que les Amis jouent le rôle d'« Ambassadeurs », participant au rayonnement du Théâtre. Leurs avantages sont les suivants : un accès aux répétitions générales ; la présentation en avant-première de la programmation et la découverte des coulisses d'autres institutions culturelles en Suisse romande. Cette Association intervient aussi dans le domaine du social, s'employant à rendre accessible l'institution auprès de personnes précarisées.

Un autre Partenaire est le « Club des entreprises ». Vincent Baudriller cherche à faire dialoguer l'art et le milieu de l'entreprise, non seulement parce qu'il se désigne lui-même comme un chef d'entreprise – considérant le Théâtre comme une entreprise qui « innove en permanence »¹²⁹ – mais aussi pour créer avec le milieu entrepreneurial des partenariats financiers. Cette conception très marketing du Théâtre et de ses relations publiques, sur le modèle d'une marque de luxe, peut être assimilée au processus de capitalisation du champ théâtral¹³⁰. Les membres du Club sont invités à assister à des conférences-débats autour de thématiques liant l'art et l'entreprenariat, avec la perspective d'un rapprochement entre projet théâtral et projet économique.

Les professionnels des arts de la scène profitent également de nombreux avantages : outre l'aspect financier, ils ont la possibilité de participer à des « workshops » leur permettant de transmettre leur savoir et de construire une réflexion collective autour d'une thématique théâtrale, préalablement définie par l'organisateur. Ces « workshops » sont susceptibles d'aboutir à la planification de projets. La liste des Partenaires culturels avec lesquels collabore Théâtre de Vidy est longue, c'est pourquoi nous n'allons pas détailler ici leurs noms sous la forme d'une liste exhaustive. Relevons simplement qu'ils se trouvent dans des domaines culturels différents, fai-

129. <https://vidy.ch/partenaires/club-des-entreprises>, consulté le 23.10.2018

130. NEVEUX, Olivier, *op.cit.*, p.27

sant fi de toute frontière artistique : ils sont des écoles, des festivals, des associations, des centres culturels, des musées, des librairies, des fondations, des salles de concerts et des prix littéraires.

2.3. Le travail d'Éric Vautrin

Éric Vautrin travaille comme dramaturge à Vidy depuis 2015, à l'initiative de Vincent Baudriller. Après avoir renforcé dans un premier temps le pôle de production, Baudriller a souhaité mettre en place un accompagnement réflexif des spectacles. Le travail de Vautrin intervient au début du processus de production, afin de restituer le processus de création et les enjeux de l'œuvre. La première étape est de rencontrer l'artiste afin de constituer un dossier de production; cette approche se fait généralement sous forme d'entretien ou de discussion informelle, portant sur la démarche artistique de son créateur et les enjeux du futur spectacle. Vautrin peut aussi effectuer pour l'artiste une recherche documentaire, afin d'étayer le dossier¹³¹. Le dossier de production revêt une double-fonction : premièrement, celle de convaincre les coproducteurs de la pertinence du projet artistique. En effet, il doit contenir les informations nécessaires pour qu'ils puissent juger de l'intérêt et de la qualité de la création à produire. Il va ensuite servir à toute l'équipe du Théâtre de Vidy pour qu'elle comprenne et s'approprie les enjeux et les spécificités du projet. Il fournit en outre de précieuses informations sur la manière d'organiser le travail. Deuxièmement, le dossier sert de matériau de base pour tous les documents de médiation destinés au public tels le dossier de presse ; la feuille de salle ; les introductions ou après-spectacles de Vautrin et les débats et conférences. Avec Vincent Macaigne, Éric Vautrin se souvient qu'ils ont eu de nombreuses discussions parallèles car sa pensée et sa pratique théâtrales ne sont pas segmentées :

Macaigne ne filtre et ne segmente pas sa réflexion. Il n'a pas une réflexion chorégraphique, scénique, une réflexion sur la direction d'acteurs, et une réflexion d'artiste sur la société contemporaine. Tout avance en bloc [...] ¹³²

Si l'artiste le souhaite, Éric Vautrin l'accompagne dans le processus d'écriture en relisant ses textes ou en enrichissant sa dramaturgie d'autres références théoriques. À la suite de ce volet de production débute le volet de médiation, qui concerne plus spécifiquement le spectateur : il s'agit pour Vautrin de développer des actions touchant tous les types de spectateurs pour les amener au Théâtre. Pour schématiser, il nous donne l'exemple de quatre catégories de spectateurs : ceux qui viennent, ceux qui viennent un peu; ceux qui ne viennent pas et ceux qui ne peuvent pas venir¹³³. Pour ceux qui ne peuvent pas venir, la question est de savoir « qu'est-ce qui empêche l'accès à la culture? Qu'est-ce qui est de l'ordre du matériel ? [...] qu'est-ce qu'il y a aussi de l'ordre

.....
131. Toute cette partie 2.3 se base sur les propos tenus par Vautrin lors de notre entretien

132. Entretien Vautrin, p.80

133. Entretien, *op.cit.*, p.83

du symbolique, qu'est-ce qui est de l'ordre de l'occasion, parce qu'on ne croise pas forcément les propositions culturelles de sa propre ville »¹³⁴. Mais aussi « comment on simplifie l'accès au théâtre pour que ce soit le plus simple possible, comment est-ce que l'on rend ça convivial et symboliquement simple, pour que tout le monde se sente bien ? »¹³⁵

Sa vision de la médiation est libre et égalitaire : toutes les actions qu'entreprend Vidy pour les spectateurs sont des « portes d'entrées possibles » ; c'est-à-dire des liens personnels qui se tissent entre les œuvres et les différents publics. L'objectif de son travail est donc, d'une part, de se demander « comment construire ces liens sans préécrire ce que doit être ce lien » ; et, d'autre part, « comment est-ce que la médiation ne justifie pas l'œuvre »¹³⁶. Il lui faut rester dans un esprit de proposition ouverte, qui n'explique pas au spectateur ce qu'il doit comprendre ni la manière dont il doit être touché émotionnellement et intellectuellement. Son travail de médiation doit éviter de faire « le tribunal de l'œuvre »¹³⁷ et d'inciter le spectateur à connaître « le sale petit secret de l'œuvre »¹³⁸. Finalement, c'est « l'encourager à regarder dehors, et ne pas retourner son regard sur la scène »¹³⁹. Pour Vautrin, l'important est donc de permettre au public, par le cadre de la médiation, de faire des liens avec sa propre vie. Mais cette démarche d'un sens intime ne peut être dictée par le dispositif médiatif. D'un point de vue théorique, c'est la vision psychanalytique du spectateur comme « gardien du réel »¹⁴⁰, le public travaillant passivement à une mise en lien entre sa propre expérience et la fiction. C'est ce lien qui, pour Vautrin, donne du sens à la culture. Il ajoute que l'œuvre n'a pas de sens en elle-même : elle prend vie à travers l'histoire personnelle de chacun, dans un mouvement du particulier au collectif. Cette conception se rapproche, nous semble-t-il, de la théorie des archétypes de Gustav Jung.

Si l'on se réfère à l'étude présidée par Carmen Mörsch, recensant tous les aspects de la médiation en Suisse jusqu'en 2012, nous pouvons affirmer que la nature de la médiation à Vidy est multiple. Elle est, comme nous l'avons dit précédemment, axée sur la réception. Mais ça ne signifie pas que ses actions sont nécessairement « interactives »¹⁴¹ ou « collaboratives »¹⁴². Dans son ensemble, la médiation à Vidy n'est pas collaborative : la mise en place du cadre, du thème et des méthodes employées ne s'organise pas de concert avec les spectateurs, à l'exception des

.....
134. *Ibidem*

135. *Ibidem*

136. Entretien, *op.cit.*, p.86

137. Entretien, *op.cit.*, p.85

138. Entretien, *op.cit.*, p.11. Formule qu'il emprunte à Gilles Deleuze.

139. *Ibidem*

140. Entretien, *op.cit.*, p.88

141. La terminologie utilisée pour désigner les différents types de médiation et ses fonctions sont issues de l'étude de Carmen Mörsch, MORSCH, Carmen, *op.cit.*, p.88

142. MORSCH, Carmen, *op.cit.*, p. 90

cours de remise à niveau dispensés par Vautrin se basant sur les besoins spécifiques des enseignants. La revendication ne fait pas non plus partie de leur dispositif de médiation : en effet, le Théâtre ne cherche pas spécialement à représenter les intérêts de groupes de personnes marginalisées par la culture dominante¹⁴³.

La médiation de Vincent Baudriller se révèle toutefois « participative »,¹⁴⁴ grâce aux ateliers en partenariat avec l'EVAM. Elle recouvre aussi plusieurs fonctions, qui n'hésitent pas à se contredire en termes d'idéologies et d'effets. Premièrement, une fonction « affirmative »¹⁴⁵ car l'institution transmet un savoir spécialisé sur l'art. Pour Carmen Mörsch, cette fonction est problématique car elle sert à légitimer le discours institutionnel, qui repose souvent sur une forme d'élitisme et de domination culturelles. Une autre fonction que nous observons est celle dite « reproductive »¹⁴⁶ : Vidy cherche à s'ouvrir à tous types de public et de classes sociales. Si cette démarche résulte d'une envie de démocratiser le théâtre et d'en faire sauter les carcans économiques et sociaux, elle peut aussi être perçue comme incitatrice car elle sous-entend qu'un manque de culture doit être comblé. Finalement, la fonction que ne possède pas le Théâtre est celle dite « déconstructiviste »¹⁴⁷ : il ne critique ni ne remet en cause son propre fonctionnement, tant dans sa médiation que dans son positionnement institutionnel.

Pour mieux comprendre l'évolution de la médiation sous la direction de Vincent Baudriller, le travail de Céline Ricca – portant sur les actions de médiation à Vidy entre 2013 et 2014 – se révèle intéressant. On y apprend qu'à l'inverse de l'Arsenic, Vidy n'employait pas encore de médiateur culturel en 2013¹⁴⁸. La médiation était supportée par la chargée des relations publiques, qui s'occupait essentiellement de la communication. Au début de son mandat, la priorité de Vincent Baudriller était de développer des stratégies de communication afin de faire venir les gens au Théâtre. La chargée des relations publiques assimilait d'ailleurs sa pratique de médiation à celle de communication :

Je pense qu'il ne faut pas se leurrer, c'est un outil de marketing même si l'on est dans le milieu culturel et qu'on déteste ces termes-là, cela se rapproche énormément. Mais en même temps, c'est une incitation au changement¹⁴⁹

.....
143. MORSCH, Carmen, *op.cit.*, p. 92

144. MORSCH, Carmen, *op.cit.*, p.89

145. MORSCH, Carmen, *op.cit.* p.116

146. MORSCH, Carmen, *op.cit.* p.117

147. MORSCH, Carmen, *op.cit.* p.118

148. RICCA, Céline, *La médiation culturelle dans les arts de la scène. Discours, pratiques et enjeux dans deux théâtres lausannois*, Lausanne: Haute école de travail social et de la santé - EESP, 2014, p.29

149. Propos issus de l'entretien de Céline Ricca avec la chargée des relations publiques de Vidy, RICCA, Céline, *op.cit.*, p.30

L'objectif premier du Théâtre était de remplir ses salles. L'institution a développé plus tardivement une vision sociale, cette dernière ne constituant d'ailleurs pas – selon Vautrin – une fin en soi. Le discours social y est secondaire par rapport au discours artistique car ce qui importe avant tout est de présenter les œuvres aux spectateurs et d'accompagner les artistes dans leur démarche de création¹⁵⁰.

3. La direction de Vincent Baudriller

3.1. Son inscription dans l'histoire de Vidy

Vincent Baudriller est le directeur du Théâtre Vidy-Lausanne depuis 2013. Il s'inscrit dans une histoire institutionnelle riche, marquée par la direction de six de ses prédécesseurs. Originellement, le Théâtre de Vidy s'intitulait « Théâtre de l'Expo»¹⁵¹ car il était une construction éphémère réalisée par Max Bill en 1964, pour l'Exposition nationale de Lausanne¹⁵². À cette époque, son premier directeur est le comédien et metteur en scène Charles Apothéloz, qui s'inscrit dans une vision vilarienne du théâtre. Comme l'écrit René Zahnd, le souhait d'Apothéloz est de développer un théâtre qui «s'adresse à la population entière, comme on imagine qu'il le faisait dans la Grèce antique. Il s'agit de combattre par des actions concrètes l'idée que le théâtre est réservé à une certaine "élite".¹⁵³ De façon similaire, Vincent Baudriller partage la conviction que l'art théâtral a un impact au niveau politique et social. Ce qui le sépare en revanche d'Apothéloz, c'est sa préoccupation de l'élément local : il ne souhaite pas faire un théâtre à l'identité spécifiquement suisse. Ce constat nous fait penser à la proposition officielle de Jean-Luc Borgeat de consacrer une salle du Pulloff aux créations suisse-romandes¹⁵⁴, et l'indignation qu'elle soulève chez Éric Vautrin¹⁵⁵. Si Vincent Baudriller programme régulièrement de jeunes créateurs romands, il n'en fait pas sa priorité: son investissement au niveau local passe plutôt par une politique culturelle forte, cherchant à abolir les frontières culturelles en Suisse. Sa volonté est d'unifier la production culturelle des régions lémanique, romande et tessinoise et c'est pourquoi il a créé le réseau «Expédition suisse», qui rassemble des théâtres de toute la Suisse.

Au cours des années 1970, c'est au tour du journaliste et dramaturge Franck Jotterand de prendre la direction de l'institution. Ce dernier met en place un programme de médiation basé

150. Entretien Vautrin, p.84

151. ZAHND, René, *Vidy, un théâtre au présent : 50 ans d'histoire*, Lausanne: Favre, 2015, p.36

152. ZAHND, René, *op.cit.*, p.18

153. ZAHND, René, *op.cit.*, p.58

154. <https://www.24heures.ch/culture/vidy-met-artistes-public-touche/story/14459963>, consulté le 17.09.2018

155. Entretien Vautrin, p.97

sur les débats et les conférences, afin de faire du Théâtre un foyer de réflexions et d'échanges¹⁵⁶. Avec ses successeurs, Pierre Bauer et Jacques Bert, de nouvelles stratégies de médiation se développent car les années 1980 font naître à Lausanne d'autres théâtres à la concurrence redoutable : le Kléber-Méleau en 1979 ; la Grange Dorigny en 1984 ou encore l'Arsenic en 1989. Essentiellement tournée vers la communication et le marketing, la médiation à Vidy s'attache, par exemple, à moderniser le graphisme de ses affiches¹⁵⁷. Dans ce bouillonnement culturel et artistique, la Municipalité de Lausanne demande à l'institution de rayonner à l'internationale et de ne plus pratiquer une politique culturelle essentiellement locale¹⁵⁸. C'est pourquoi, à la fin des années 1980, le Théâtre de Vidy choisit pour le représenter le metteur en scène allemand Matthias Langhoff.

La direction de Matthias Langhoff marque une première rupture avec la politique artistique et institutionnelle de Vidy car c'est sous son impulsion que le Théâtre se fait connaître au niveau européen. D'une part, en raison de sa participation au Festival d'Avignon en 1989 et, d'autre part, grâce à ses tournées à l'étranger. Cet élargissement du réseau de diffusion des tournées, mené à un rythme très soutenu, met fin à sa direction en 1991. En effet, l'équipe technique et artistique ne semble pas préparée aux contingences qu'impliquent une visibilité et une ouverture internationales, comme les déplacements répétés loin de leurs familles. La programmation de Langhoff, essentiellement tournée vers l'étranger, fait également polémique auprès des artistes romands qui ne trouvent plus leur place à Vidy¹⁵⁹. Les actions de médiation développées sous la direction de Matthias Langhoff ont pour objectif principal de tisser des liens avec les spectateurs : elles misent sur l'accueil, notamment l'espace du bar et de la librairie, et sur une politique tarifaire avantageuse¹⁶⁰. Selon nous, Vincent Baudriller s'inscrit de manière très forte dans l'héritage de Langhoff car nous retrouvons sous sa direction les mêmes polémiques, sans compter sa volonté affichée de faire du Théâtre de Vidy un acteur important du marché théâtral européen. Décrite par Zahnd, la vision de l'institution théâtrale de Langhoff fait écho à celle de Baudriller:

Inventer un théâtre qui soit un foyer flamboyant de création, au cœur d'une communauté humaine, un forum où l'art bouscule, bouleverse, suscite le débat, participe aux questions du temps, chahute la torpeur en s'adressant aux sensibilités, aux facultés de révolte et de raisonnement, aux consciences mêmes d'un public aussi large que possible, toute notion d'élitisme jetée aux orties, et qui ferait de ce lieu le sien¹⁶¹

156. ZAHND, René, *op.cit.*, p.112

157. ZAHND, René, *op.cit.*, p.142

158. ZAHND, René, *op.cit.*, p.174

159. ZAHND, René, *op.cit.*, p.199. Nous voyons que cette problématique entre l'élément local et international est vieille comme le monde

160. ZAHND, René, *op.cit.*, p.186

161. ZAHND, René, *Vidy, un théâtre au présent : 50 ans d'histoire*, Lausanne: Favre, 2015, p.215

De son prédécesseur direct, René Gonzalez, Vincent Baudriller conserve deux lignes directrices : la première est l'abondance et la diversité des propositions théâtrales à la saison¹⁶² ; la seconde est la priorité accordée la création¹⁶³. C'est également sous Gonzalez, durant les années 2000, que le Théâtre de Vidy est pour la première fois assimilé à une entreprise¹⁶⁴. C'est donc avec cette généalogie théâtrale en tête que le directeur débute son mandat, ses objectifs de médiation se partageant en deux axes : le premier touche directement à l'accompagnement des artistes, depuis la production jusqu'à la présentation de l'œuvre aux spectateurs. Le second est l'accompagnement du public dans l'expérience qui lui est présentée¹⁶⁵. Résumant sa ligne directoriale, Vincent Baudriller affirme :

Je souhaite prolonger et transformer ce qui a fondé cette fabrique théâtrale. Je crois qu'hériter n'est pas conserver, mais faire grandir¹⁶⁶

Mais qu'entend-t-il par faire grandir ? Sûrement casser les carcans artistiques et pratiquer davantage d'interdisciplinarité, invitant au Théâtre d'autres arts tels la danse, la sculpture et la peinture¹⁶⁷. Au niveau de la programmation, cela signifie aussi penser les spectacles en résonance avec des problématiques sociétales actuelles.

3.2. Sa ligne de médiation

Pour cette dernière partie, nous nous sommes basées sur les propos tenus par Vincent Baudriller au micro de la RTS, durant son mandat. En 2013, dès son arrivée à Lausanne, il affirme de la discipline théâtrale :

C'est un art éphémère, c'est un art fragile, il n'y a pas d'enjeux financiers comme dans le cinéma ou dans d'autres industries culturelles. La scène de théâtre est donc un endroit de liberté¹⁶⁸

Cette affirmation nous surprend car, si le domaine théâtral semble peut-être moins touché par l'impératif d'une rentabilité financière, le Théâtre de Vidy n'en reste pas moins l'une des institutions culturelles les plus influentes de Suisse romande. Nous l'avons vu, ce dernier s'inscrit dans une histoire qui implique, au contraire, des problématiques financières et institutionnelles

162. Vidy possède une offre de quelques 45 spectacles par saison, http://www.vidy.ch/sites/default/files/rapport_activite_16_17.pdf, consulté le 20.08.2018

163. ZAHND, René, *op.cit.*, p.218

164. ZAHND, René, *op.cit.*, p.233

165. ZAHND, René, *op.cit.*, p.264

166. ZAHND, René, *op.cit.*, p.265

167. ZAHND, René, *op.cit.*, p.272

168. <https://www.rts.ch/play/tv/19h30/video/vincent-baudriller-prend-la-direction-du-theatre-de-vidy-lausanne?id=5178715&station=a83f29dee7a5d0d3f9fccdb9c92161b1afb512db>, 2013, visionnée le 17.07.2018

importantes. D'autant plus que Vincent Baudriller conçoit le Théâtre comme une entreprise: il se joue là un certain paradoxe, comme si les enjeux financiers entérinaient *de facto* toute liberté.

Mais revenons à la médiation du Théâtre, conçu de tout temps comme un théâtre de création. Le développement d'outils de production manquants aux institutions culturelles européennes pour accompagner les artistes est primordiale : « comment est-ce que l'institution accompagne un processus de création et donne à l'artiste les conditions justes de création? »¹⁶⁹. Dans leurs années de co-direction au Festival d'Avignon¹⁷⁰, Vincent Baudriller et Hortense Archambault ont déjà pensé à la question, ouvrant la FabricA en juillet 2013¹⁷¹. Espace de répétition, de travail technique, de création et de logement, elle est bâtie à Avignon pour créer à l'année. Toutefois, par manque de moyens financiers, la FabricA ne parvient actuellement pas à être occupée par des équipes artistiques toute l'année, contrairement au Théâtre de Vidy¹⁷². En effet, à Vidy, Vincent Baudriller a la possibilité d'offrir aux artistes un plateau qui soit un espace libéré des contingences temporelles et financières. C'est pour lui ce « que doivent venir rechercher les spectateurs »¹⁷³.

Outre l'eupérisation du réseau de diffusion et de production afin de rendre les créations plus visibles, la ligne de médiation de Baudriller tente d'ouvrir les portes de Vidy à «un public le plus large possible »¹⁷⁴. Plus concrètement, il s'agit de le rajeunir et de le diversifier. En entretien avec Céline Ricca, la personne chargée des relations publiques à Vidy en 2014 affirme que « *maintenant, on va se concentrer à essayer d'étoffer notre public, c'est-à-dire le public et le moyen public, 25-40 ans [...]* »¹⁷⁵. Objectif atteint puisqu'en 2018, Vautrin nous confirme que le Théâtre compte désormais quatre générations de publics et que la moyenne d'âge s'est abaissée de 60 à 40 ans¹⁷⁶.

Au micro de la RTS, Vincent Baudriller ajoute que sa vision du théâtre repose sur le modèle d'une Europe sans frontières. Selon lui, l'Europe n'a pas suffisamment investi la culture pour se rassembler et développer une identité européenne. Le directeur défend donc un théâtre qui s'inscrit dans l'idée d'une libre-circulation des artistes en Europe, pour qu'ils soient détachés des

169. Entretien Vautrin, p. 78

170. Fait qui vient appuyer l'analyse de Neveux sur la festivalisation du champ théâtral

171. <http://www.festival-avignon.com/fr/les-lieux/la-fabrica>, consulté le 19.07.2018

172. Entretien Vautrin, p. 79

173. <https://www.rts.ch/play/tv/19h30/video/vincent-baudriller-prend-la-direction-du-theatre-de-vidy-lausanne?id=5178715&station=a83f29dee7a5d0d3f9fccdb9c92161b1afb512db>, 2013, vidéo consultée le 17.07.2018

174. <https://www.rts.ch/play/tv/le-journal-du-matin/video/il-ny-a-pas-de-classiques-vincent-baudriller-directeur-du-theatre-vidy-lausanne?id=5208535>, 2013, visionnée le 29.07.2018

175. Elle italise, RICCA, Céline, *La médiation culturelle dans les arts de la scène. Discours, pratiques et enjeux dans deux théâtres lausannois*, mémoire de bachelor, EESP, 2014, p.29

176. Entretien Vautrin, p.97

lois économiques et des contingences commerciales liées à la création¹⁷⁷. Ultimement, Vincent Baudriller voit la culture comme le meilleur moyen d'être ensemble, de rencontrer l'altérité et d'éviter les populismes. À la question du journaliste qui lui demande s'il veut être un acteur politique européen, le directeur répond par l'affirmative mais depuis sa place, le théâtre ; un théâtre qui serait « la construction d'un territoire à partager »¹⁷⁸.

.....
177. <https://www.rts.ch/play/tv/le-journal-du-matin/video/il-ny-a-pas-de-classiques-vincent-baudriller-directeur-du-theatre-vidy-lausanne?id=5208535>, 2013, visionnée le 29.07.2018

178. <https://www.rts.ch/play/tv/le-journal-du-matin/video/remettre-la-culture-au-centre-vincent-baudriller-directeur-du-theatre-de-vidy?id=5890671>, 2014, visionnée le 19.08.2018

Chapitre III

Pour une émancipation du spectateur avec la pensée philosophique de Jacques Rancière

0. Préambule

Notre travail a exploré jusqu'ici la place du spectateur au sein des créations de Vincent Macaigne, et de l'institution théâtrale de Vidy. Le concept politique d'émancipation est à la base de notre réflexion dramaturgique¹⁷⁹ : le spectateur est-il émancipé face aux spectacles de Macaigne? Et, d'un point de vue institutionnel, le Théâtre dirige-t-il son regard par la médiation? Nous avons déjà partiellement répondu à ces questions – l'autorité de l'artiste et de l'institution entravant quelque peu, selon nous, son émancipation – mais sans jamais véritablement aborder la philosophie de Jacques Rancière. Il convient à présent de le faire en nous intéressant à deux de ses essais, *Le Maître ignorant* et *Le Spectateur émancipé*, sur lesquels s'est construit notre problématique.

Dans une première partie, nous synthétiserons la pensée de Jacques Rancière sur l'émancipation intellectuelle des individus, par le biais de la relation pédagogique. Si le premier essai pose véritablement les bases de sa réflexion politique, en prenant pour exemple le modèle éducatif de Joseph Jacotot, le second ouvrage se consacre spécialement à la discipline théâtrale, transposant la théorie du *Maître ignorant* au domaine de l'art et à son public. La synthèse de ces ouvrages nous permettra de débusquer les dernières entraves liées à l'émancipation du spectateur. Nous finirons ce travail de mémoire en proposant des pistes émancipatoires, sur la base du schéma pédagogique de Jacotot et des commentaires de Rancière.

179. La problématique de l'ouvrage d'Olivier Neveux se base sur la philosophie de Rancière, posant d'emblée en rapport d'égalité les notions de politique et d'émancipation

1. La philosophie de Jacques Rancière

1.1. *Le Maître ignorant et Le Spectateur émancipé*

Publié en 1987, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* est un ouvrage philosophique qui s'intéresse à l'émancipation intellectuelle des individus, en repensant politiquement la relation pédagogique. L'origine de cet essai s'inscrit dans le contexte politique français des années 1980, qui débat des « finalités de l'École publique »¹⁸⁰. Posant sa pierre à l'édifice, *Le Maître ignorant* fait la critique virulente du principe sur lequel repose tout système éducatif : celui de l'inégalité des intelligences humaines. Renversant cette logique inégalitaire par la déconstruction de ses présupposés, Rancière en arrive à deux conclusions : la première est que les intelligences sont égales par nature¹⁸¹ ; la deuxième est que n'importe qui peut enseigner ce qu'il ignore à autrui, à condition de le contraindre à mobiliser son intelligence¹⁸². La thèse défendue par Rancière – à savoir la possibilité d'une émancipation intellectuelle en prenant comme « point de départ de l'éducation (et de l'ordre social) l'égalité (des intelligences) »¹⁸³ – se base sur un fait historique : celui de la découverte d'un nouveau modèle pédagogique, au début du XIX^e siècle.

En effet, c'est tout à fait par hasard que le professeur Joseph Jacotot, alors lecteur de littérature française à l'université de Louvain, révolutionne l'histoire de l'éducation¹⁸⁴. Originaire de Dijon, Jacotot est contraint de quitter la France pour les Pays-Bas, à la suite du retour des Bourbons¹⁸⁵. Il a accepté un poste de professeur à l'université de Louvain. Toutefois, n'ayant pas le temps d'apprendre le hollandais avant de donner ses premiers cours, Jacotot se retrouve en difficulté pour enseigner le français à ses élèves. L'urgence de la situation nécessite une solution rapide : il leur fournit un exemplaire du *Télémaque* de Fénelon, dans une double-traduction française et hollandaise. Les laissant seuls à cette tâche, simplement aidés d'une traduction, il donne cette consigne : « écrire en français ce qu'ils pensent de tout ce qu'ils auront lu »¹⁸⁶. Joseph Jacotot ne s'attend pas à un miracle. Pourtant, ce dernier se produit : ses élèves parviennent à apprendre le français sans aucune explication de sa part, et en un temps record. Comme le détaille ci-dessous

180. RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p.3, version en ligne : <http://www.gr.unicamp.br/ceav/content/pdf/ranci%C3%A8re,%20jacques%20-%20le%20spectateur%20%C3%A9mancip%C3%A9.pdf>, consulté le 13.09.2018

181. RANCIERE, Jacques, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987, p.8, version en ligne : http://ekladata.com/XZz9Z16YQK5qI4w_LYLvfQTNYSM/Ranciere-Le-Maitre-Ignorant.pdf, consulté le 14.09.2018

182. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.11

183. CERLETTI, Alejandro, « La politique du maître ignorant : la leçon de Rancière », *Le Télémaque*, 2005, n.27, p.81

184. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.2

185. *Ibidem*

186. *Ibidem*

Rancière, cette découverte amène Jacotot à reconsidérer le système pédagogique traditionnel – gouverné par la logique des explications:

Jusque-là, il [Jacotot]¹⁸⁷ avait cru ce que croient tous les professeurs consciencieux : que la grande affaire du maître est de transmettre ses connaissances à ses élèves pour les élever par degrés vers sa propre science [...] Bref, l'acte essentiel du maître était *d'expliquer*, de dégager les éléments simples des connaissances et d'accorder leur simplicité de principe avec la simplicité de fait qui caractérise les esprits jeunes et ignorants

C'est le premier présupposé que déconstruit le philosophe ; à savoir « la nécessité des explications »¹⁸⁸. Pour lui, le système explicatif est à la base de la « fiction »¹⁸⁹ sociale d'une inégalité des intelligences. En effet, l'explication crée et légitime des rapports dissymétriques entre, d'un côté, les ignorants – ceux qui reçoivent le savoir – et, de l'autre, les explicateurs – qui le dispensent. Le système pédagogique fait croire à ceux qui en subissent les effets qu'ils sont d'une intelligence inférieure à ceux qui l'expliquent et, à l'inverse, que les détenteurs du savoir sont d'une intelligence supérieure, et ont comme devoir « d'élever les intelligences d'un point inférieur à un point supérieur »¹⁹⁰. C'est ce que Rancière appelle le « principe de l'*abrutissement* »¹⁹¹. Ce dernier « repose sur la distance imaginaire entre l'intelligence du maître et l'intelligence des élèves »¹⁹². Prenant appui sur l'expérience de Jacotot, Rancière analyse que l'égalité des intelligences se fonde sur la notion de volonté. En effet, l'intelligence des élèves est mobilisée par la force de leur volonté et non l'inverse : aucune intelligence ne préexiste à leur volonté d'apprendre ; c'est en ce sens que les intelligences sont égales par nature. Il y a donc une distinction à faire entre l'intelligence et la volonté :

Dans la situation expérimentale créée par Jacotot, l'élève était lié à une volonté, celle de Jacotot, et à une intelligence, celle du livre, entièrement distinctes. On appellera émancipation la différence connue et maintenue des deux rapports, l'acte d'une intelligence qui n'obéit qu'à elle-même, lors même que la volonté obéit à une autre volonté

La volonté est au centre de l'enseignement émancipatoire développé par Jacotot, qu'il nommera plus tard « *enseignement universel* »¹⁹³. La « méthode » – qui n'en est pas une mais que nous ne savons appeler autrement – repose sur trois instances: le maître, qui contraint l'intelligence de l'élève en l'interrogeant et en vérifiant que son travail sur le livre se fait avec attention¹⁹⁴ ; l'élève qui, dans un rapport de volonté à volonté avec le professeur, confronte directement son

187. Nous précisons

188. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.4

189. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.5

190. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.7

191. Il italise, RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.6

192. *Ibidem*

193. Il italise, RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.11

194. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.19

intelligence avec celle de Fénelon en « apprenant la forme des lettres, la place ou les terminaisons des mots, les images, les raisonnements, les sentiments des personnages, les leçons de morales [...] »¹⁹⁵, et en disant au maître « *ce qu'il voit, ce qu'il en pense, ce qu'il en fait* »¹⁹⁶. Et finalement, le livre qui, dans sa matérialité, est le lien commun entre le maître et l'élève; la chose à laquelle l'élève doit tout rapporter et sur laquelle le maître se base pour vérifier que l'intelligence de son élève s'exerce dans *sa* bonne direction. Il est important de souligner que le maître ne sait pas où se dirige l'intelligence de l'élève car elle suit son propre chemin. Toutefois, pour se développer, elle a besoin d'un maître émancipé qui lui impose un cadre, celui du livre. L'*enseignement universel* de Jacotot ne transmet donc pas de savoir spécifique au moyen d'un maître explicateur. Ce modèle pédagogique révolutionnaire, de tradition « panécastique »¹⁹⁷, recherche « le *tout* de l'intelligence humaine en chaque manifestation intellectuelle [individuelle] »¹⁹⁸. Il repose sur l'idée que tout homme est en état de s'instruire lui-même car « la plus petite chose est le tout »¹⁹⁹. L'essentiel est de savoir faire des liens à partir de « *quelque chose* » et non pas de « *telle chose* »²⁰⁰. C'est ainsi que la fiction inégalitaire peut être percée à jour et permettre aux individus²⁰¹ de prendre conscience de leur intelligence, de la révéler à eux-mêmes.

Dans la seconde partie de l'ouvrage, après avoir développé l'enseignement émancipatoire de Joseph Jacotot, Jacques Rancière expose son véritable propos politique. Sa problématique initiale est celle-ci : par quels moyens une démocratie peut-elle assurer une plus grande émancipation de la parole publique ? Et plus spécifiquement dans *Le Maître ignorant*, comment l'éducation pourrait « fonctionner comme régulatrice des inégalités sociales, en garantissant mécanismes, ou stratégies qui convergent vers l'égalité des chances » ?²⁰². Rancière y répond par le concept de « *dissensus* »²⁰³, qui se définit comme :

une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence²⁰⁴

195. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.13

196. Il italice, *Ibidem*

197. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.25

198. Il italice, *Ibidem*

199. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.21

200. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.28

201. La « méthode » de Jacotot n'a pas pour but de rester cantonnée à la salle de classe. Au contraire, elle se pratique prioritairement au sein de la famille, les géniteurs possédant une autorité plus légitime que celle des institutions. Toute personne émancipée – sachant donc que son intelligence est égale à toutes les autres – peut tenir le rôle du maître ignorant.

202. CERLETTI, Alejandro, « La politique du maître ignorant: la leçon de Rancière », *Le Télémaque*, 2005, n.27, p.82

203. Il Italie, RANCIERE, Jacques (2008), *op.cit.*, p.27

204. *Ibidem*

Le philosophe redonne ainsi le pouvoir aux paroles singulières, dénonçant la fiction sociale du « consensus »²⁰⁵ qui repose sur ce modèle inégalitaire. Il met subversivement en cause la hiérarchie sociale et ses normes, affirmant que la société en tant que communauté n'existe pas. La collectivité n'a pas une seule voix ; elle en a plusieurs formant une somme d'individualités. Rancière prône un retour à l'individu contre la fiction sociale, qui voudrait qu'il y ait des explicateurs et des ignorants, entérinant toute forme d'émancipation intellectuelle. Le premier pas à faire pour tout individu désirant s'émanciper est de reconnaître que son intelligence est égale à celle de son voisin, et que la hiérarchie sociale est une illusion destinée à perpétuer la logique des inégalités.

Jacques Rancière émet alors ce constat : *l'enseignement universel* « n'est pas et ne peut être une méthode *sociale*. Il ne peut pas se répandre dans et par les institutions de la société »²⁰⁶. Malheureusement, la suite de l'histoire de Jacotot nous indique le contraire : au vu du succès de *l'enseignement universel*, le système éducatif s'en empare pour en faire une méthode institutionnelle « progressiste »²⁰⁷. Évidemment, son institutionnalisation ne se fait pas sans quelques modifications, dont une de taille : on n'y enseigne pas ce qu'on ignore²⁰⁸. C'est-à-dire que le cœur même de l'enseignement – l'émancipation de l'individu – n'est pas pris en compte. *L'enseignement universel* s'est transformé en une méthode d'instruction comme les autres, demandant à des esprits supérieurs d'amener les esprits inférieurs au savoir. Rancière affirme ici que la société inégalitaire a confondu – consciemment ou inconsciemment – l'égalité avec le progrès ; et l'émancipation avec l'instruction²⁰⁹. La leçon d'histoire à en tirer est que le système pédagogique a absorbé en la biaisant la « méthode » émancipatoire de Jacotot, permettant à la société de nourrir ses inégalités sur un nouveau terrain fertile.

L'essai du *Spectateur émancipé*, paru en 2008, est construit sur le même modèle que *Le Maître ignorant*. Il a été commandé à Rancière par des artistes souhaitant travailler sur l'émancipation du spectateur²¹⁰. Comme pour le premier ouvrage, la méthode du philosophe consiste à déconstruire des présupposés validés par l'histoire du théâtre et ses institutions ; ici, par exemple, « regarder n'est pas connaître » ou « regarder n'est pas agir »²¹¹. Cela revient à dire que le spectateur est coupable de passivité et qu'il lui faut retrouver de l'activité. Nous sommes pris dans le mécanisme d'abrutissement du *Maître ignorant* : en effet, si les artistes et les institutions se

.....
205. RANCIERE, Jacques (2008), *op.cit.*, p.28

206. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.66

207. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.73

208. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.78

209. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.75

210. RANCIERE, Jacques (2008), *op.cit.*, p.3

211. RANCIERE, Jacques (2008), *op.cit.*, p.4

donnent pour but de rendre l'activité au spectateur, ils adhèrent à une logique de domination. Ils partent du principe que ce dernier n'est pas capable, sans intermédiaire et sans explication, de comprendre et d'agir face à la représentation. Rancière l'explique en ces termes:

Le théâtre s'accuse lui-même de rendre les spectateurs passifs et de trahir ainsi son essence d'action communautaire. Il s'octroie en conséquence la mission d'inverser ses effets et d'expier ses fautes en rendant aux spectateurs la possession de leur conscience et de leur activité²¹²

Le philosophe fait le lien avec la relation pédagogique : tout savant comble une distance avec l'ignorant, puisque ses explications sont là pour pallier un manque de savoir. Mais en même temps, pour qu'il y ait rapprochement, il faut qu'il y ait distance, et cette distance initiale – inégale – est celle existant entre l'intelligence du professeur et l'ignorance de l'élève. Contrant la logique dominante, Rancière propose ici d'« inverser les termes du problème en demandant si ce n'est pas justement la volonté de supprimer la distance qui crée la distance ? »²¹³. En effet, pour qu'il y ait émancipation intellectuelle, le philosophe nous dit qu'une certaine distance est nécessaire à l'appropriation de l'œuvre par le spectateur :

Elle [l'émancipation]²¹⁴ participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée²¹⁵

Le public a donc besoin d'une distance – qui ne serait toutefois pas celle de Brecht ni d'Artaud – lui permettant d'être passivement actif pour s'appropriier l'œuvre. Cette appropriation, comprise comme émancipation, n'est pas transmise de force par la représentation ; elle n'a même peut-être rien à faire avec sa temporalité.

Le second présupposé que déconstruit Rancière est celui du théâtre comme lieu d'une communauté²¹⁶. À l'image de la fiction sociale à une voix – celle d'un collectif illusoire – le philosophe rétorque ici qu'il n'y a que des individus suivant leur propre chemin intellectuel. En revanche, ce qui les lie est leur capacité à « traduire »²¹⁷ l'œuvre dans une histoire personnelle qui fait sens, et à la partager avec autrui. Nous retrouvons les deux préceptes fondamentaux de l'enseignement de Jacotot que sont la compréhension sans explication d'une volonté de transmettre (celle de l'artiste), et l'expression orale de ce qui est compris par l'élève. Les individus

.....
212. RANCIERE, Jacques (2008), *op.cit.*, p.6

213. RANCIERE, Jacques (2008), *op.cit.*, p.9

214. Nous précisons

215. *Ibidem*

216. RANCIERE, Jacques (2008), *op.cit.*, p.11

217. *Ibidem*

émancipés forment donc moins une communauté dominée par un système explicateur qui leur ferait prendre conscience de leur aliénation, qu'une somme d'individus conscients que leur intelligence est égale à celle des autres, et qui se préoccupent avant tout du mouvement juste de leur intelligence, en pleine traduction du monde.

2. Des entraves aux perspectives émancipatoires

2.1. *Je suis un pays et Voilà ce que jamais je ne te dirai*

Cette synthèse de la pensée politique de Jacques Rancière, mise en lien avec notre corpus pratique, nous renseigne davantage sur les entraves émancipatoires du spectateur chez Macaigne. Nous en comptons trois : la première est le mode d'énonciation des comédiens, par le cri²¹⁸. Un parallèle peut être fait entre ce mode d'énonciation autoritaire, que le metteur en scène décrit comme une parole forte, et le concept de « folie rhétorique »²¹⁹ dans *Le Maître ignorant*. Jacques Rancière assimile le discours rhétorique à une parole destructrice, qui veut avant tout faire taire celle de l'autre :

La rhétorique est une parole en révolte contre la condition poétique de l'être parlant. Elle parle pour faire taire. *Tu ne parleras plus, tu ne penseras plus, tu feras ceci*, tel est son programme. Son efficacité est ordonnée à sa propre suspension. La raison commande de parler toujours, la déraison rhétorique ne parle que pour faire venir le moment du silence²²⁰

La parole rhétorique se révèle proche du sophisme car elle prend l'apparence du vrai, grâce à des figures stylistiques comme les métaphores et les allégories²²¹. La dramaturgie de Macaigne revêt pour nous un aspect rhétorique car elle est argument d'autorité, habilement caché derrière les formulations poignantes des personnages. Prenant pour exemple le *Traité des sophismes parlementaires* de Jeremy Bentham, Rancière a cette formule que nous pouvons tout à fait lier à nos spectacles :

Il [Bentham]²²² dénonce les allégories qui hypostasient l'ordre existant, les mots qui jettent, selon les besoins, un voile plaisant ou sinistre sur les choses, les sophismes qui servent à assimiler toute proposition de réforme au spectre de l'anarchie²²³

La deuxième entrave observée est celle du traitement des spectateurs comme une communauté. Au début du spectacle, nous avons observé une fusion des espaces et des identités : le

218. Pensons également à l'utilisation du mégaphone

219. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.54

220. Il italise, *Ibidem*

221. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.53

222. Nous précisons

223. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.53

public forme une communauté nouvelle ; celle de personnes réfugiées. Pour Rancière, ce traitement communautaire, annihilant toute forme de singularité individuelle, reflète le système inégalitaire dominant. Faisant expérimenter aux spectateurs la notion de communauté, Vincent Macaigne les envisage comme une collectivité fictionnelle à une voix, et non comme la somme de voix individuelles. Cette conception du public comme masse uniforme est, semble-t-il, assez présente chez Macaigne. Une démarche émancipatrice serait de garantir au public l'expression de sa parole individuelle, ou de le considérer comme une somme d'individus aux intelligences égales, à même de se reconnaître comme tels et de se rassembler en tant que « déraisonnants raisonnés »²²⁴. Parce que, comme le souligne Rancière dans *Le Spectateur émancipé*:

[...] dans un théâtre, devant une performance, tout comme dans un musée, une école ou une rue, il n'y a jamais que des individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent²²⁵

La troisième entrave est, selon nous, la construction de la temporalité du spectateur. Vincent Macaigne construit une temporalité spécifique, ramenant sans cesse l'attention du public sur le présent de la représentation. Dans sa prise à partie, le spectateur n'a pas (ou peu²²⁶) la possibilité de prendre de la distance avec la fable car il y est englouti de force. Cette frontalité de la fiction, par sa non-distance, ne nous est pas apparue comme pleinement émancipatrice car le public peine à faire des liens avec son expérience personnelle – autant pendant qu'après le spectacle²²⁷. Si la liberté du spectateur est pensée par Macaigne, elle est, semble-il, entravée par l'esthétique de son théâtre et les effets particuliers qu'il souhaite produire sur le public. Nous observons ici que toute notion de dissensus est écartée à la fois de l'espace scénique et de l'espace théâtral. Rappelons-le: pour Rancière il n'y a pas de lien direct de cause à effet entre la volonté de l'artiste et sa juste réception par des spectateurs, à travers l'œuvre²²⁸. Afin de penser une émancipation spectatorielle, il faudrait casser toute notion d'intentionnalité de l'artiste envers le public, car c'est ici un présupposé découlant du système inégalitaire dominant.

Après avoir posé ces quelques jalons critiques, le moment est venu de proposer, sur le modèle pédagogique de Jacotot, une piste émancipatoire pour le spectateur. Remplaçons ainsi l'élève par le spectateur ; le livre de Fénelon par les spectacles de Macaigne et cherchons qui pourrait être le maître ignorant. Première observation : ce dernier ne pourrait être le dramaturge car Fénelon ne tient pas le rôle du maître contraignant le lecteur à activer son intelligence. Vincent Macaigne, en tant qu'auteur dramatique, n'a pas le pouvoir d'émanciper consciemment les spectateurs par

.....
224. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.66

225. RANCIERE, Jacques (2008), *op.cit.*, p.11

226. Nous avons remarqué que le jeu des comédiens, surtout au début de spectacle, amène tout de même une certaine distance

227. *Ibidem*

228. RANCIERE, Jacques (2008), *op.cit.*, p.14

la fable. Mettre à jour les mécanismes de la domination n'a en effet jamais permis de détruire ladite domination, mais plutôt de l'alimenter. Le cas concret de l'adolescent venu lui parler à la fin du spectacle l'exemplifie, car pourquoi parler de ce qu'il a pensé du spectacle à quelqu'un qui n'est pas extérieur à cette domination? Pourquoi avoir choisi Macaigne plutôt qu'un autre spectateur? En effet, le processus d'émancipation d'un individu repose sur la conviction que son intelligence est égale à celle des autres. N'importe qui se formulant à lui-même et aux personnes émancipées les liens qu'il fait entre son intelligence et celle de l'artiste, est dans le chemin de son émancipation intellectuelle. Ce n'est peut-être pas le cas ici.

Nous voyons que la parole et son encadrement sont au centre de la démarche émancipatoire. C'est l'importance accordée à la parole qui nous laisse entrevoir dans le dispositif immersif de *Voilà ce que jamais je ne te dirai* une possibilité concrète d'émancipation. Si Vincent Macaigne avait laissé s'exprimer les « intermittents du désordre » sans encadrer leur discours, sa démarche aurait été véritablement politique. Elle l'aurait encore plus été en situation d'interaction avec les personnages et le public de la salle. C'est pourquoi nous pensons à la configuration théâtrale suivante : l'idéal aurait été que le second public – à partir du film précédemment vu et/ou de son expérience personnelle – interagisse : premièrement avec les personnages, dans une improvisation sur ce qu'il pense du spectacle à la lumière de ce qu'il a vu, et ce qu'il en fait²²⁹. Il y aurait ainsi une élévation de voix individuelles face à la fiction collective du public de la salle. Deuxièmement, que le public de *Je suis un pays* participe à leurs improvisations en créant avec eux du débat. Le contenu du débat serait évidemment inconnu du scénographe qui porterait ici la casquette de maître ignorant, dont le rôle serait uniquement de contraindre la parole à émerger, sans en dicter le propos. La démarche de faire communiquer les deux communautés de public est selon nous émancipatrice car elle permet aux deux parties de prendre du recul et de réfléchir dans le temps de la représentation, entre « déraisonnants raisonnés » posant des « actes de communication »²³⁰.

22. Le dispositif de médiation

Pour penser une médiation émancipée, il faut partir du principe qu'elle est indispensable – sinon utile – au public. Nous l'avons vu, Jacques Rancière condamne toute forme de médiation intervenant entre deux intelligences égales – celles du spectateur et de l'artiste – car elle relève de la logique abrutissante. Ce modèle pédagogique alimente les inégalités car il sous-entend que le spectateur est incapable de voir et de comprendre le spectacle sans explications. Toutefois, ne

.....
229. L'improvisation est ici conçue contre l'explication. L'improvisation par l'élève est essentielle dans le processus d'émancipation car elle lui permet d'exprimer sa vérité personnelle, ses émotions à tâtons, car le langage est abstrait, RANCIÈRE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.41

230. *Ibidem*

pourrait-on pas ici proposer une médiation non-savante, qui contraindrait institutionnellement le spectateur à utiliser son intelligence, à l'image du maître ignorant ? Mais, dans un premier temps et comme pour la partie précédente, relevons les entraves émancipatoires de l'actuel dispositif de médiation à Vidy.

Les entraves observées, si l'on suit la pensée de Rancière, sont issues d'actions de médiation savantes. Par conséquent, il faudrait supprimer celles transmettant un savoir direct au public par le biais de l'explication : c'est-à-dire les cours d'histoire du théâtre et d'analyse de spectacles, et les documents pédagogiques mis en ligne. Dans cette perspective, il s'agirait également de repenser le lien existant entre art et pédagogie. En effet, dans un contexte d'égalité des intelligences, les élèves ne s'appuieraient pas sur les dossiers pédagogiques de spectacles dont les thématiques auraient spécialement été choisies pour eux. Selon la philosophie de Rancière, cette situation implique un rapport de sujétion des élèves au professeur et à la médiation car, du moment que la « proposition » pédagogique de Vautrin s'impose dans les classes, elle devient un savoir institutionnalisé. L'enseignement se transforme ainsi en une méthode d'instruction inégalitaire, comme nous l'avons vu avec la « méthode » de Jacotot.

Sur un autre plan, la médiation à Vidy pose problème par sa logique néolibérale de programmation. Nous retombons dans le système festivalier mis en lumière par Olivier Neveux : d'une part, parce que l'institution pratique une médiation par bouquets thématiques et, d'autre part, car elle fusionne ses intérêts avec ceux de l'économie de marché. Dans une moindre mesure, la catégorisation socio-économique du spectateur au sein de la politique tarifaire constitue une entrave à l'émancipation.

Mais, théoriquement, quelle définition donner d'une médiation qui émanciperait le spectateur ? Éric Vautrin nous en a fournie une durant notre entretien, avec sa vision d'actions de médiation facultatives, conçues comme des propositions d'accompagnement du spectateur afin que ce dernier lie la fiction avec son expérience personnelle. Essayons donc de passer de la théorie à la pratique, en proposant un modèle concret de médiation émancipée. La première mesure à prendre est de supprimer toute forme de médiation écrite au sein du Théâtre. En effet, la problématique de la supériorité de l'écrit sur l'oral dans le système dominant est visible en filigrane du *Spectateur émancipé* : Rancière déconstruit le présupposé selon lequel le spectateur est coupable de passivité, mais qu'en est-il du lecteur ? Pourquoi le regard en lecture serait-il, lui, action ? C'est un paradoxe intéressant qu'il conviendrait d'explorer ultérieurement. Nous pensons donc qu'une médiation égalitaire ne transmettrait pas de contenu explicatif par écrit. Concrètement, cela signifie que seule la première partie du travail de Vautrin, tournée vers la production, serait envisageable. Il nous paraît important que le dramaturge continue de réaliser des dossiers de production pour l'organisation interne du Théâtre ; à savoir convaincre la produc-

tion de l'intérêt du projet et fournir des informations à l'équipe technique quant à la coordination de leurs actions. Mais cette forme de médiation s'arrêterait aux membres qui travaillent à Vidy.

Concernant les activités proposées à ce jour par le Théâtre, il faudrait privilégier celles permettant au public de s'exprimer sur les spectacles et les liens qu'il fait avec son environnement. Les ateliers d'écriture par exemple, réalisés en partenariat avec l'EVAM, sont intéressants car ils donnent à entendre la parole individuelle des participants.

Toutes les actions de médiation créant un espace de parole pour le spectateur doivent être, de façon générale, au centre de la démarche émancipatrice. Nous pensons notamment aux rencontres avec les artistes, au sein desquelles le public peut débattre de ce qu'il a vu et pensé des spectacles (à condition que la priorité soit accordée à son discours). L'architecture du lieu serait également une pierre importante de l'édifice d'émancipation: Vincent Baudriller a déjà fait des efforts en ce sens avec la Kantina, proposant au public un espace confortable et propice au débat.

Notre modèle d'une médiation égalitaire se baserait donc sur une double-approche : d'une part, une médiation exclusivement orale dans l'enceinte du Théâtre, avec un accent mis sur les actions permettant aux spectateurs de s'exprimer ; et d'autre part, à l'extérieur de l'institution, une médiation plus classique, de nature communicationnelle. En effet, ce deuxième type de médiation nous paraît indispensable afin d'amener les gens au Théâtre. C'est d'ailleurs là notre propos : l'autorité qu'elle revêt est ici toute relative, puisque les spectateurs – excepté les institutions scolaires – choisissent de venir au Théâtre de leur plein gré. Nous renversons ici la logique dominante à l'image de Jacques Rancière: et si le fait d'amener les gens au Théâtre était le seul pas à faire pour l'émancipation du spectateur, du moment qu'une fois arrivé à l'intérieur, contraint par la matérialité physique de l'institution, il peut s'exprimer ? Une médiation émancipée serait finalement une médiation qui garantit la volonté d'accès au public, pour ensuite s'effacer au seuil de l'institution.

Cette hypothèse assurerait le fameux « cercle de la puissance »²³¹ ranciérien car si tous les individus étaient convaincus de l'égalité de leurs intelligences, les institutions culturelles s'inquiéteraient moins de leurs taux de fréquentation, puisqu'elles n'apparaîtraient plus comme élitistes. Elles accueilleraient ainsi des spectateurs auparavant exclus par la logique inégalitaire dominante. Par ailleurs, dans une logique exponentielle inversée, plus le nombre d'individus émancipés sera élevé et moins la nécessité d'une médiation extérieure incitatrice se fera sentir, bouclant la boucle vertueuse d'une culture pour tous.

.....
231. RANCIERE, Jacques (1987), *op.cit.*, p.11

Conclusion

Notre étude s'est intéressée à la condition spectatrice chez Vincent Macaigne et dans l'enceinte du Théâtre de Vidy. Nous avons analysé que l'émancipation du spectateur est plus abstraite que concrète dans son théâtre, la dimension politique de ce dernier étant limitée par son esthétique postdramatique. En effet, la dénonciation de la passivité du spectateur face à l'aliénation contemporaine repose ici sur la même logique que celle du système inégalitaire dominant. Vincent Macaigne pratique donc un théâtre dont la transgression s'apparente davantage à une forme de répression qu'à une libération. Les paradoxes de la personnalité du metteur en scène participent aussi à la difficulté d'envisager, à l'issue de la représentation, une action politique concrète. Comme nous le rappelle Jacques Rancière, le lien entre l'activité du regard spectral et l'activité du corps militant n'est pas aisé : il ne peut en aucun cas être anticipé par l'artiste, dans une recherche d'effets particuliers à produire sur le spectateur. Rappelons qu'il ne s'agit pas d'un manque d'appréciation personnelle car nous avons aimé ces deux spectacles. Toutefois, nous devons constater que la politicalité du théâtre de Macaigne est difficile à appréhender, autant d'un point théorique que pratique.

L'étude de la médiation à Vidy pose le même constat, malgré la définition égalitaire théorique qu'en a donnée Éric Vautrin. En effet, dans la pratique actuelle du Théâtre, faire rimer le mot médiation avec celui d'émancipation n'est pas chose facile. C'est pourquoi nous avons essayé de nous prêter à un exercice philosophique périlleux, qui visait à proposer des pistes émancipatoires pour le spectateur. En tant que non-philosophe, la démarche était ardue et l'est encore à posteriori de l'écriture de ce mémoire. Peut-être l'a-t-elle encore plus été pour vous à lire, mais elle nous semble toutefois engagée dans la bonne direction. C'est-à-dire, pour le théâtre de Vincent Macaigne, créer de la distance avec la représentation. Une distance qui serait, selon nous, métathéâtrale ou communicationnelle, à travers la pratique émancipatrice de l'improvisation. En effet, il s'agit avant tout d'annuler cette non-distance, ce principe d'immédiateté dont parle Olivier Neveux et qui fige l'intelligence, à l'image de l'animal surpris par les phares d'une voiture.

Pour la médiation, nous avons avancé la primauté de l'oralité sur la documentation écrite, au sein du Théâtre. Empruntant à Rancière son principe de réversibilité, il nous est apparu intéressant d'aborder la piste d'une médiation prise dans un cercle vertueux, et qui tendrait à sa propre destruction au fur-et-à-mesure des prises de conscience individuelles de l'égalité des intelligences humaines.

Documents annexes

Annexe I : Fiche artistique de Vincent Macaigne

ADEQUAT

AGENCE ARTISTIQUE



VINCENT MACAIGNE COMÉDIEN METTEUR EN SCÈNE RÉALISATEUR SCÉNARISTE

AGENT GRÉGORY WEILL
ASSISTÉ PAR MATHIEU LAVIOLETTE

LANGUES : EN

FORMATION

1999 CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE | COURS DE JOËL JOUANNEAU, CATHERINE MARNAS, CLAUDE BUCHWALD, MURIEL MAYETTE

CINÉMA

- 2018 **BLANCHE COMME NEIGE** | ANNE FONTAINE
DOUBLES VIES | OLIVIER ASSAYAS
Sélection Officielle à La Mostra De Venise 2018
- 2017 **MARVIN** | ANNE FONTAINE
E-BOOK | OLIVIER ASSAYAS
- 2016 **CHIEN** | SAMUEL BENCHETRIT
LE SENS DE LA FÊTE | ERIC TOLEDANO ET OLIVIER NAKACHE
Nomination aux César 2018, Meilleur acteur dans un second rôle
DES PLANS SUR LA COMÈTE | GUILHEM AMESLAND
- 2015 **L'ALOÏ DE LA JUNGLE** | ANTONIN PERETJATKO
LES DEUX AMIS | LOUIS GARREL
DES NOUVELLES DE LA PLANÈTE MARS | DOMINIK MOLL
LES INNOCENTES | ANNE FONTAINE
Nomination aux César 2017, meilleur film
UNE HISTOIRE AMÉRICAINE | ARMEL HOSTIOU
- 2014 **LES 2 AMIS** | LOUIS GARREL
Hors Compétition à la Semaine de la critique du Festival de Cannes 2015
EDEN | MIA HANSEN-LØVE
- 2013 **TRISTESSE CLUB** | VINCENT MARIETTE
TONNERRE | GUILLAUME BRAC
2 AUTOMNES 3 HIVERS | SÉBASTIEN BETBEDER
LA BATAILLE DE SOLFÉRINO | JUSTINE TRIET
Étoiles d'or de la Meilleure Révélation Masculine
LA FILLE DU 14 JUILLET | ANTONIN PERETJATKO
Nomination au César de Meilleur Espoir Masculin
- 2012 **LE MONDE À L'ENVERS** | SYLVAIN DESCLOUS
- 2011 **MOONLIGHT LOVER** | GUILHEM AMESLAND
UN MONDE SANS FEMME | GUILLAUME BRAC
Lutin du Meilleur Acteur
UN ÉTÉ BRULANT | PHILIPPE GARREL
- 2009 **LE NAUFRAGÉ** | GUILLAUME BRAC

ADEQUAT

AGENCE ARTISTIQUE

- 2008 DE LA GUERRE | BETRAND BONELLO
2007 24 MESURES | JALIL LESPERS
2005 QUAND JE SERAI STAR | PATRICK MIMOUNI
2001 LE DOUX AMOUR DES HOMMES | JEAN-PAUL CIVEYRAC
LA RÉPÉTITION | ISABELLE CORSINI

RÉALISATION

- 2017 POUR LE RÉCONFORT
Festival de Cannes en 2017, Sélection ACID
2014 DOM JUAN ET SGANARELLE
En compétition au Festival de Locarno 2015
2011 CE QU'IL RESTERA DE NOUS | (COURT-MÉTRAGE)
Grand Prix du Festival de Clermont-Ferrand
Nomination au César du Meilleur Court-Métrage

THÉÂTRE

- 2012 LA FAUSSE SUIVANTE | MARIVAUX | GUILLAUME VINCENT
Théâtre national de Bordeaux Aquitaine
2010 LA CERISAIE | ANTON TCHEKHOV | JULIE BROCHEN
Théâtre national de Strasbourg, tournée
2009 IDIOT ! | D'APRÈS FIODOR DOSTOÏEVSKI | VINCENT MACAIGNE
Théâtre national de Chaillot + tournée
2007 KLINIKEN | LARS NOREN | JEAN-LOUIS MARTINELLI
Théâtre des Amandiers, tournée
LA THÉBAÏDE OU LES FRÈRES ENNEMIS | JEAN RACINE | SANDRINE LANNO
Nouveau théâtre de Montreuil, Théâtre de la Manufacture
2006 ATTEINTES À SA VIE | MARTIN CRIMP | JOËL JOUANNEAU
Théâtre de la Ville + tournée
2005 L'ÉCHANGE | PAUL CLAUDEL | JOSÉPHINE DE MEAUX
Théâtre d'Auxerre
2004 LE FOU D'ELSA | LOUIS ARAGON | ANNE TORRÈS
Théâtre national de la Colline
AJAX | CYRIL TESTE
Création au Maroc + tournée
EN ENFER | REZA BARAHENI | THIERRY BÉDARD
Festival d'Avignon
2003 LES PENSÉES | LEONID ANDRÉÏEV | GEORGES GAGNERÉ
Théâtre national de Strasbourg
2000 BADIER GRÉGOIRE | EMMANUEL DARLEY | MICHEL DIDYM
Théâtre Ouvert

MISE EN SCÈNE

- 2017 JE SUIS UN PAYS
Théâtre Vidy-Lausanne + tournée
VOILÀ CE QUE JAMAIS JE NE TE DIRAI
Théâtre Vidy-Lausanne
2014 IDIOT ! PARCE QUE NOUS AURIONS DÛ NOUS AIMER | DOSTOÏEVSKI
Théâtre de la ville + tournée
(recréation)
TONIGHT WE ARE YOUNG SO LET'S SET THE WORLD IN FIRE
Tempo Festival de Rio + tournée
2012 EN MANQUE
Ménagerie de Verre + tournée
2011 AU MOINS J'AURAI LAISSÉ UN BEAU CADAVRE | D'APRÈS WILLIAM SHAKESPEARE
Festival d'Avignon, Théâtre National de Chaillot + tournée
LES VAGUES | VIRGINIA WOLF
Santiago du Chili
2009 ON AURAIT VOULU POUVOIR SALIR LE SOL, NON ? | VINCENT MACAIGNE

ADEQUAT

AGENCE ARTISTIQUE

MC2 Grenoble

IDIOT ! | D'APRÈS FIODOR DOSTOÏEVSKI

Théâtre national de Chaillot, tournée

2007 REQUIEM 3 | VINCENT MACAIGNE

Théâtre national de Bretagne

2006 REQUIEM OU INTRODUCTION À UNE JOURNÉE SANS HÉROÏSME | VINCENT MACAIGNE

Ferme du Buisson

2004 MANQUE | SARAH KANE

Jeune théâtre national

FRICHE 22.66

Ateliers Berthier

Festival Premiers Pas

VOILÀ CE QUE JAMAIS JE NE TE DIRAI

CNASD / JTN

W

CNSAD / JTN

COURT MÉTRAGE

2012 KINGSTON AVENUE | ARMEL HOSTIOU

LES LÉZARDS | VINCENT MARIETTE

2011 I AM YOUR MAN | KEREN BEN RAFAËL

LA RÈGLE DE TROIS | LOUIS GARREL

Annexe II : Découpage, transcription et description de *Je suis un pays* et *Voilà ce que je jamais je ne te dirai*

A. Dans le foyer (hors captation)

0. Préambule : irruption de deux comédiens et du metteur en scène dans le foyer

Le spectacle commence dans la Kantina. Deux personnages, Mr. Flück (Thomas Blanchard) et Mr. Andoura (Sharif Andoura), y font irruption en criant sur les spectateurs. Ils incarnent la déchéance humaine, la partie monstrueuse de l'être humain. Sur l'un des murs sont projetées les images d'une vache, pendue par les pieds et maltraitée par le personnel de l'abattoir.

Armé d'un mégaphone, Mr Andoura fait l'apologie de multinationales comme Monsanto, Nestlé ou Coca. Il est appuyé dans son discours par Mr. Flück. Le public endosse un rôle particulier car les deux personnages lui révèlent sa nouvelle identité : celle de réfugié climatique. Vincent Macaigne est là, circulant entre les spectateurs et participant au discours des comédiens par des onomatopées. À un moment donné, Mr. Andoura demande aux hommes et aux femmes de se séparer et de former deux groupes l'un en face de l'autre, de part et d'autre du foyer. Mr. Andoura les laissera toutefois se réunir avant leur passage dans la salle Charles Apothéloz.

B. Dans la salle

1. L'accueil du public (00:00-11:35)

La mère (Candice Bouchet) accueille les spectateurs en les saluant et en les priant de bien vouloir s'asseoir. Hedi (Hedi Zada) et Marie (Pauline Lorillard) sautent dans les rangées vides de sièges. Il est en robe tandis que Marie porte un costume de Spiderman. Mr. Andoura se joint à la mère pour prendre en charge le public, lui demandant de se lever et de danser. Hedi monte également sur scène et exécute, à l'image des spectateurs, les injonctions de Mr. Andoura.

Première partie

2. Le récit de la mère (11:35-32:05)

Elle considère le public comme les « survivants de la première catastrophe mondiale » (11:40). Le contenu de son monologue [largement improvisé selon les soirs] est le suivant : Hedi et Marie sont ses enfants et leur père est parti ; « on était une famille et on était comme un pays » (13:21) ; elle demande les applaudissements du public quand elle appelle son fils à venir la rejoindre sur scène ; « on est sans le sou et notre père est parti », à l'image de Dieu, père supposé de l'humanité. Le monde est apparu quand le père a disparu, et les firmes se sont implantées ; elle demande à son fils et au public de regarder en direction du ciel ; elle montre les autres enfants

qu'elle a eus, leurs portraits étant accrochés au mur côté jardin (grande monstration physique). Au fil de son récit, la mère rebondit sur les rires qu'elle produit dans la salle, négociant sans cesse son texte, et l'adaptant à ce qui se passe côté public (16 :34). Dans les rangées, Hedi met la tête de certains spectateurs sous sa jupe et sa mère s'excuse de l'attitude de son fils ; elle traverse les rangées de sièges pour aller vers Marie, puis remonte sur scène pour annoncer son métier: femme de ménage à la SDN. Pour que la famille ne manque de rien, et en complément du travail de sa mère, Hedi a eu l'idée de vendre les organes de ses frères et sœurs handicapés. La mère relate une phrase d'Hedi, qui lui a dit un jour « qu'elle serait la femme qu'il aimerait le plus au monde » (19 :59) ; puis, « l'avenir c'est un gouffre infini où chaque jour nous pouvons tout faire renaître en une pensée » (21 :44). La mère parle ensuite de Marie, qu'elle aime moins. Cette dernière n'a plus qu'un rein car sa mère en a vendu un ; Hedi a dit à sa sœur qu'il la sauverait de toute l'humanité, et la mère est jalouse de cette attention qu'il porte à sa sœur. Elle crie alors « on ne peut pas sauver le temps qui passe. Et l'humanité c'est le temps qui passe » (bruit d'écho, de réverbération très fort) (23 :40).

S'ensuit ensuite une description burlesque du père ; « nous savions à cette époque que seuls les mouvements physiques pouvaient faire changer les mouvements intérieurs » (26 :13) ; « nous voulions nous changer, nous transmuter, puis nous avons changés, nous nous sommes transmutés et nous voilà maintenant... ». Hedi et Marie ont rejoint leur mère sur scène, qui leur annonce la prophétie : un Ange « viendra prendre la virginité d'une enfant bien portante au milieu du chaos et de la plus grande misère [...] de cette enfant naîtra un prophète. Vous êtes les deux enfants survivants... » (28 :38) ; la mère montre alors la lettre que les grandes firmes lui ont envoyée: ils sont à la recherche de ses deux enfants pour qu'ils deviennent les symboles de cette génération nouvelle. Hedi devra épauler sa sœur. Si la mère ne respecte pas le souhait des firmes, ses enfants seront tués. Plus précisément, les yeux d'Hedi seront arrachés, la fille violée, et la mère aura la tête arrachée. Cette dernière décide finalement de les abandonner. Les enfants lisent la fin de la lettre, ensemble. Énorme bruit d'explosion.

3. La réalisation de la prophétie (32:05-56:45)

Les deux écrans sur scène passent les nouvelles de la chaîne américaine CNN (reportage de catastrophes climatiques et économiques). Le public voit Marie se faire violer par l'Ange sur scène. Ce dernier lui annonce qu'il a arraché les yeux de son frère, et qu'il a mis dans le ventre de Marie la semence divine (37 :06) ; « que ce qui doit advenir...advienne! » ; Marie se jette dans la piscine de l'avant-scène, sort de l'eau et parle pour la première fois. Elle retrouve Hedi à ses côtés qui a les yeux crevés et lui dit, à propos de son enfant : « je le sauverai, je le cacherai ». On voit Marie accoucher et dire à Hedi « la parole nouvelle ce sera nous. L'avenir ce sera nous » (41 :54). Les spectateurs suivent, sur les deux écrans, les mouvements de marie en hors-scène, cherchant

à cacher son bébé ; on entend sa mère parler au micro, en tant que présence omnisciente : « ça va bientôt commencer [...] » ; une autre voix réclame les applaudissements du public pour le roi immortel, à l'aide d'un mégaphone (50 :50) ; elle annonce le sacrifice d'une petite fille au roi immortel; cette petite fille s'écrie «arrête t'es trop chiant tu nous emmerdes tous» (Vincent Macaigne réveille ainsi le spectateur grâce à la petite fille qui parle aussi pour eux) (54 :22) ; elle ajoute en boucle « l'avenir est à nous». Début d'un effet stroboscopique.

4. La confrontation du roi immortel avec son assassin, le conseiller Igor (56 :45-1 :03)

Il hurle avoir été enterré vivant : « je ne suis pas un souvenir qu'on efface : je suis votre histoire [...] Je suis l'histoire » (58 :25) ; il raconte qu'il a été assassiné par son conseiller Igor ; le conseiller Igor se manifeste et explique pourquoi il l'a assassiné. Il estime que le monde est clos, à l'inverse du discours du roi immortel. Le roi a des idées libertaires que ne souhaite pas suivre le conseiller Igor. Représentation d'un affrontement idéologique: le roi prône une société démocratique, libertaire, tandis qu'Igor y renonce ; « nous sommes des hommes et nous nous dévorerons toujours les uns et les autres»(1 :01). Le roi lui répond : « vous avez tellement eu peur du vide »²³² (1 :03). Transition avec l'arrivée de Mr. Andoura sur scène.

5. La nomination d'Hedi comme nouveau conseiller Igor (1 :03 – 1 :10)

Marie s'offusque contre la nomination de son frère comme nouveau conseiller Igor. Elle traverse les rangées de sièges pour arriver sur scène. Hedi arrive sur scène avec un linge sanglant sur les yeux. Ils arrivent tous depuis le public pour aller sur scène. Au mécontentement de Marie, Hedi affirme qu' « on ne sauve pas le monde on le divertit » (1 :05 :06) ; l'incompréhension s'installe entre le frère et la sœur : elle est devenue une étrangère pour lui. Hedi affirme que « le pouvoir est un pays qui a des frontières » (1 :06 :30). Durant ce face-à-face familial, ils se lancent de l'eau dessus.

À ce moment-là, Vincent Macaigne intervient depuis la régie en narrant la suite de l'histoire : il raconte l'ascension d'Hedi en tant que conseiller Igor et la suite de la vie de Marie. Cette dernière a rencontré un groupe d'activistes dirigé par UvS dont le but est de renverser le gouvernement du conseiller Igor. Quelque peu hésitante au début, elle fait le choix de l'intégrer et de faire la révolution. Un jour, elle pénètre dans l'enceinte de la SDN et, après avoir pris son frère dans les bras et lui avoir offert un déguisement d'indien, elle pose une bombe. Hedi survit à l'explosion et condamne sa sœur à la prison, dans la même cellule que le roi immortel (début 1 :07 :40)

.....
232. Apparemment, ce que recherche Macaigne est le vide. Arrêter de remplir nos vies inutilement.

Deuxième partie

6. Marie et le roi immortel en prison (1 :10- 1 :21 :09)

Marie est derrière les barreaux. Elle frappe le roi au sol pendant qu'une inconnue la filme ; « c'est bien à toi que je parle ! » dit-elle en jouant sur l'adresse (à Hedi ? au public ?) ; « Je vous connais vous autres, vous pensez avoir de l'esprit [...] » (1 :14). Marie parle au public, elle l'insulte ; la caméra, portée par une technicienne, se concentre sur Hedi qui se trouve sur les gradins de l'arrière-scène. Marie crie : « vous avez pensé que votre pays était prêt pour la modernité. Que votre pays était par-dessus tous les autres » (1 :16 :45) ; « Y'a-t-il encore des philosophes dans ton pays ? » ; elle échange ici avec Hedi : « Ta civilisation vivra et perdurera au détriment de celle des autres » (1 :18 :07) ; elle lui dit encore : « regarde autour de toi » puis elle englobe le public « regardez autour de vous, regardez autour de vous. » Un ton au-dessous : « tu as perdu l'essentiel de ton passé. Tu as perdu ton but, tu as perdu ton rêve. Il aurait fallu t'éduquer toi-même. Que tu sois un esprit supérieur et noble. Qui se révèle à chaque instant par la parole et par le silence [...] » (1 :19 :05). Mais Hedi ne l'écoute pas ; il a fait de sa sœur et du roi un spectacle de grande audience. Il se régale de la voir tuer le roi à longueur de journée, pour son jeu télévisé.

7. Le jeu télévisé (1 :21 :09-1 :44 :10)

Un écran géant descend sur l'avant-scène. La présentatrice (Candice Bouchet) du « reality show », bientôt diffusé à l'écran, demande au public de se lever. Elle annonce que cela fait cinq ans qu'Hedi a enfermé sa sœur en prison avec le roi immortel. Le secret à découvrir dans ce show, appelé *Qui veut tuer le roi ?* est où Marie a caché son bébé, le petit prophète. La somme de 300'000 euros est doublée pour celui ou celle qui arrivera à découvrir ce secret et à tuer le roi en moins de 60 secondes ; Hedi dit « nous avons besoin d'une parole » (1 :23 :44). Les spectateurs comprennent que ce bébé représente un enjeu important dans l'avenir du monde, tout le monde le recherche. Ce qui caractérise cette société monstrueuse est l'absence de vide, qu'il faut combler tout le temps, à n'importe quel prix.

La présentatrice annonce la coupure publicitaire, et en profite pour chauffer le public en lui demandant de faire plus de bruit (1 :24 :27).

Le grand gagnant du tirage au sort est annoncé : c'est Mr. Andoura. La présentatrice demande au public de se lever et d'applaudir le grand gagnant. Dans sa joie, Mr. Andoura embrasse les spectateurs du premier rang. Le dispositif de la caméra filme Mr. Andoura en gros plan, jouant sur l'effet de distance : si, sur la scène, les personnages tournent le dos au public, ils apparaissent face aux spectateurs sur le grand écran. Soudain, le gagnant invite trois membres du public à monter sur scène. La présentatrice demande à Mr. Andoura quelle est sa danse préférée et il

répond la lambada ; la musique d'une lambada résonne bientôt et Mr. Andoura propose aussitôt à une spectatrice, puis au public de danser : « je vais demander à tout le monde de danser la lambada » (1 :29 :36) ; Hedi et la présentatrice mettent une main sur sur l'épaule des spectatrices catapultées dans la fable (1 :32 :00) ;

Mr. Andoura, suivant les choix qui s'offrent à lui, préfère tuer le roi dans sa prison, sans ses chaînes, pour plus de bravoure. Se préparant pour le duel, il émet pour la première le souhait de devenir président de ce pays. La présentatrice donne une oreillette à Mr. Andoura et rend un hommage à l'un des caméramans du jeu qui est décédé. Mr. Andoura sort de scène, suivi par la caméra. On ne voit pas la prison sur scène car elle est cachée par le grand écran. C'est à ce moment-là qu'Hedi, d'un geste discret, invite les spectatrices à regagner leurs sièges (1 :35 :30). Dans les coulisses, Mr. Andoura vante les mérites de sa candidature aux élections présidentielles, sur un fond de musique angélique qui souligne l'hypocrisie et le grotesque de ses arguments. Arrivé devant la cellule, il demande à se faire applaudir par le public une dernière fois. Le duel commence et Mr. Andoura tue le roi immortel, non sans lui avoir laissé la parole avant de mourir : « notre technologie a dépassé notre humanité [...] les hommes tirent si peu de profit des leçons de l'histoire. La leçon la plus importante que l'histoire nous enseigne... c'est ça qui vous excite hein, c'est de voir des gens qui ont raté » (1 :38 :52) ; Mr. Andoura lui répond : « je regarde vos yeux ils sont beaux [...] je vois le vide dans vos yeux » (1 :39 :28). Ce dernier arrache les yeux du roi car il en a vu le vide ; il court ensuite vers le public pour le prendre dans ses bras en criant « Andoura président ! ». Le jeu se termine sur une scène de cannibalisme : Mr. Andoura gobe l'œil ensanglanté du roi et annonce publiquement sa participation aux prochaines élections présidentielles.

8. Dialogue entre Marie et Hedi (1 :44 :10-1 :56 :00)

L'écran se lève et on revoit le cachot dans lequel se trouve Marie. Hedi lui dit : « on ne sauve pas un pays, on le divertit ». Marie réussit à se libérer et pointe un pistolet sur le public : « vous allez m'accompagner dans ma dévastation. Partez, partez » (1 :45 :23). Hedi assume sa posture de conseiller stupide : il avoue que tout est stupide, il s'en rend compte mais « c'est comme ça ». Marie tire en direction d'Hedi ; apeuré, il l'implore : « ne m'abandonne pas » (1 :48 :13)

9. Monologue d'Hedi à l'intention du public (1 :48-1 :56)

Hedi, alors seul en scène, se retourne vers les spectateurs et leur demande, d'un ton de voix plus doux : « ne partez pas. Restez. RESTEZ ! Regardez-moi bien. Aimez-moi. Le désastre est juste derrière et il nous attend. Tant que nous serons là, ici-même là à causer, notre fuite ne sera pas interrompue [...] au-delà de tout cela, c'est bien d'une fuite dont il s'agit. Alors voilà : moi voilà moi devant vous. Moi seul, en fuite devant vous tous. Je vous aime [...] j'ai haï mesdames

et messieurs [...] protégez-moi, écoutez-moi. Quand je serai parti ne dites rien ne pleurez pas [...] nous avons rendez-vous avec le désastre, c'est vrai c'est vrai ! [...] Je vous vois déjà levés [...]» (enseigne d'entracte sur les deux écrans) (1 :51 :55).

«Restez. Le désastre a peur des groupes. Le désastre a peur des groupes. Je vous aime. Nous allons nous réinventer. Ayez confiance, je vous aime. Merci» (1 :56 :00). L'entracte est annoncé par la présentatrice et par Mr. Andoura au micro.

Entracte

Troisième partie

10. Accueil du public (1 :56 :00-2 :04 :30)

Le public danse à nouveau sur la chanson de Rihanna *Shine bright like a diamond*.

11. La campagne électorale (2 :04 :30-2 :)

La présentatrice narre la fuite de Marie à Caracas, auprès du groupe UvS. De son côté, Hedi a ouvert un centre d'art contemporain. Au moment où elle demande les applaudissements du public, l'attention est tournée vers une cage de verre dans laquelle est enfermé le roi. Il tape contre les parois, un bandage sanglant attaché autour de ses orbites sans yeux. Hedi a réussi à acheter le groupe UvS en lui proposant de participer à l'exposition d'ouverture de son centre. Le propos de Vincent Macaigne est ici que tout s'achète, des valeurs aux avis politiques, ce qui va se confirmer lors de la campagne électorale.). Le lieu scénique devient ici le centre d'art d'Hedi, qui accueille les candidats à la présidence. La campagne électorale commence. Arrivée du conseiller Igor ; arrivée de Mr. Fück, responsable commercial et premier candidat; arrivée de Mr.Andoura, le grand gagnant du jeu télévisé et second candidat. Étrangement, le public se lève spontanément pour acclamer ce qui se passe sur scène.

12. Le discours du conseiller Igor (2 :11 :08-2 :15 :49)

La présentatrice remplit ici la fonction d'animatrice du débat électoral. Elle donne tout d'abord la parole au directeur du centre, le conseiller Igor. Il s'adresse au public qui est l'audience à convaincre : « je ne m'appelle pas conseiller Igor, je m'appelle Hedi ». Le discours d'Hedi porte sur la dégénérescence comme seule condition pour être heureux, hors de tout moralisme: «[...] la bouche servira de main et le cerveau sera perdu quelque part dans le corps. Nos gènes sont parfaits. Nous ne ferons plus que beugler, brouter, crier, cracher [...] nous serons dégénérescents et amorphes [...] nous serons ceux qui auront fait vriller le monde. Une fois pour toute. Heureux [...]» (2 :14 :40-2 :15 :49). Fin du temps de parole imparti pour le conseiller Igor.

13. L'attentat de Marie et sa mort (2:16:19-2:20:03)

C'est au tour de Mr. Flück mais ce dernier ne parvient pas à dire un mot car Mr. Andoura lui reproche d'avoir pété. Soudain, la présentatrice reçoit un liquide noir et visqueux sur la tête par un personnage cagoulé. Il s'agit d'un coup d'État dont la protagoniste n'est autre que Marie. Toutefois, elle se fait immédiatement tuer par l'agent de sécurité de la manifestation. Son cadavre repose, ensanglanté, au milieu de la scène. L'agent s'empare d'un jet d'eau et nettoie Marie au sol, giclant les premiers rangs de spectateurs. Des techniciens de plateau viennent ensuite avec des sauts de terre, les répandant sur le plateau et sur la victime. Le conseiller Igor reconnaît sa sœur et semble effondré. La dépouille est emmenée par l'agent de sécurité hors de la scène, dans le silence.

14. Le discours de Mr. Flück (2:20:03-2:27:00).

La campagne électorale se poursuit donc avec le discours cynique de Mr. Flück: « Tout d'abord je tiens à dire que je crois l'avenir. Je vous aime. Je crois en la structure de notre société. Et à la possibilité de l'acte politique de créer des espaces» (2:20:29). Hedi se déshabille entièrement, métaphorisant par son corps nu, la vulnérabilité de l'être humain. Mr. Flück poursuit : « Nous sommes en crise. On est bien d'accord. Cette crise n'est pas seulement une crise mondiale [...] Cette crise est une crise de la mondialisation. C'est notre vision du monde qui, à un moment, a été défaillante : c'est elle qu'il nous faut corriger. Il n'y a pas de prospérité sans un système financier efficace [...] essayons de revenir à la source » (2:24:11).

15. Le discours de Mr. Andoura (2:28:20- 2:39:03)

Mr. Andoura attaque Mr. Flück sur son manque de solutions face à la misère du pays. Il l'attaque également sur son physique, le traitant d'homme laid et impuissant à satisfaire sa femme. On ne peut aller plus bas que ce personnage de Mr. Andoura car il condense tous les clichés de « l'abruti », du monstre typique de notre société dont les valeurs reposeraient uniquement sur la beauté et la popularité. Mr. Andoura représente le mur que l'on s'est pris de plein fouet, le fond du fond selon Vincent Macaigne. Mr. Andoura le dit lui-même : « Nous voilà au fond du gouffre. Enfin. Pour une fois, que tout se finit. Il n'y a rien plus rien à crier [...] le précipice est là » (2:32:29). Un silence se prolonge sur de longues minutes avant la phrase finale, prononcée par Mr. Andoura, assis sur l'une des chaises des gradins de la SDN : « nous voulons juste voir notre fin » (2:39:03)

16. Entrée de la petite fille (2:39-2:40:23).

« Le monde est à nous » répète-t-elle en boucle en lançant des objets à travers la scène. Le plateau devient noir.

17. L'expérience immersive : *Voilà ce que jamais je ne te dirai* (2:40:30- 3:05:30).

Le second public entre depuis une porte située en haut de la salle, à côté de la régie. Le roi immortel, dans sa cage de verre, prend alors la parole pendant que le public s'installe sur les gradins : «Aujourd'hui il est trop tard : l'effondrement est imminent [...] Vos trente-trois prochaines années sur terre seront les plus bouleversantes de l'humanité [...] De 2020 à 2030, vous connaîtrez la fin du monde. De 2030 à 2040, vous serez dans la survie [...] 2050 : le début d'une renaissance » (2:43:50). Des plats en argent, métaphorisant la bourgeoisie, tombent des cintres et s'écrasent avec fracas sur la scène : « nous sommes les derniers hommes [...] nous avons créé notre propre fin » (2:45:00).

Mr. Andoura prend alors la parole, saluant d'un bonsoir le second public. Il se présente, comme il l'a déjà fait, au début du spectacle, pour le public de la salle. Le discours est donc ici adressé aux participants de l'expérience. Le roi immortel répète son discours, la tête tournée vers l'arrière-scène.

Vincent Macaigne termine la narration de la pièce par le suicide d'Hedi, que l'on voit pendu en haut de la prison. (2:47:40). Le fantôme de Marie, à ses côtés, descend les escaliers entre les gradins et se tourne vers le second public. Sur les deux écrans apparaît Hedi pendu. Marie débute son long monologue final : «Pour qui connaît ta ville, pour qui connaît ton pays, pour qui connaît ton continent, ta terre est à la surface un beau cimetière. Et sous la surface de ce cimetière il y a pire. Il n'y a que la mort. Terrible. La mort de toute notre imagination et de tous nos désirs [...] il y avait de l'espoir. Nous avions de l'espoir. Réponds-moi ! Tu n'as pas le droit au silence ! À dix ans, je pensais que le monde nous appartenait parce que tu aimais le monde. Mais où est passé tout ton amour... immense ! Il y avait en toi tellement de place pour le monde en son entier. Et maintenant te voilà : tout rabougri. Mais je sais, tu as toujours pensé que l'homme voulait voir sa propre fin, de ses propres yeux, la fin de sa propre espèce [...] Le temps est passé ils t'ont fait confiance... et un jour tu as dit : je suis un pays et nous sommes un pays. Je souffrirai pour vous [...] et trente ans ont passés et tu nous as mentis et nous voilà sans avenir et sans espoir. Quand je me suis enfuie, j'ai cherché à retrouver le corps de mon bébé en espérant que son cadavre bouge et me dise : ne t'inquiète pas ! Je suis là pour vous. La terre ne va pas sombrer. Nous ne nous diffracterons pas en intelligences artificielles, en petites vies médiocres. Nous nous aimerons, et tout s'arrangera. Mais je n'ai rien trouvé, que mon imagination [...] et nous serons peut-être bien les derniers hommes. Vous, vous êtes nombreux moi je suis seule mais vous vous êtes nombreux. Et je suis seule devant vous tous. Et depuis toujours nous avons voulu être des héros n'est-ce pas ? n'est-ce pas ? ! Mais moi vous savez je regarde mais je ne vois rien, vous, vous, vous regardez. Et vous voyez. Quand nous sommes oisifs, vous êtes apeurés et vous criez. Quand j'ai réprimé le monde, vous vous l'aviez enlacé. Et vous vous êtes souillés dans le monde.

Quand j'ai demandé d'anéantir le monde vous, vous l'aviez embrasé. Je me disais: les gens de notre ville sont devenus des demi-intellectuels. À force d'être face à des spectacles, à des racontars... Et vous, vous vous êtes dit : c'est bien. Nous avons pu voir l'immensité de quelques heures devenir intemporelles et ça, vous le savez ça, ça, ça doit être l'amour. L'intemporalité des minutes passées les uns avec les autres, ça devait être l'amour. Je vais disparaître vous le savez. Je vais disparaître vous le savez mais vous, vous, vous allez apparaître» (2:56:11)

Marie s'avance à l'avant-scène, en direction du public de la salle: «Je vais disparaître, vous le savez. Je vais disparaître vous le savez mais vous, vous, vous allez apparaître [...] je ne regrette pas la jeunesse mais je regrette la promesse. Et vous, vous m'avez répondu : nous allons être grand nous autres. Et ça, ça, ça, ça m'a rassurée [...] Laissez-moi parler!! Je ne fais que passer, ça je vous le promets [...] Vous n'êtes pas devenus plus petits en vieillissant. Vous avez grandi et vieilli. Vous avez juste cessé de voir vos promesses immortelles rebondir dans les âges [...] Pardon, je ne pourrai pas vous sauver, je ne suis pas Ulrich von Sidow... »

Mr. Andoura amène alors devant les gradins un grand container à poubelles. Un monstre visqueux en sort, respirant avec peine et gémissant: «Maman, la prophétie je l'ai oubliée... pardon pardon... Ah, attendez je m'en souviens ! L'avenir sera, sera, l'avenir c'est moi» (3:02:18). On comprend que c'est le prophète, fils de Marie. La petite fille revient et répète, en guise de conclusion du spectacle: «l'avenir sera à nous. L'avenir sera à nous. L'avenir sera à nous. C'est la fin du spectacle, faites la fête, chantez la danse des canards».

Les spectateurs sont invités à monter sur scène pour boire des bières, gratuites, grâce à une tireuse installée dans le décor. Vincent Macaigne se transforme ici en DJ, alors que les personnages redeviennent comédiens et échangent, s'ils le souhaitent, avec le public.

Annexe III : Entretien avec Éric Vautrin (12.07.2018 – durée : 90 mn)

Questionnaire de base

Partie I

Le travail de médiation d'Éric Vautrin

1. Pourriez-vous vous présenter et décrire votre parcours, avant votre arrivée à Vidy?
2. Vous occupez le poste de dramaturge à Vidy depuis 2015. Comment cette opportunité de travail s'est-elle présentée ?
3. Quels sont vos liens avec la médiation culturelle ?
4. Quel est votre cahier des charges au Théâtre de Vidy?
5. Êtes-vous libre de proposer ; de créer des événements de médiation culturelle ou est-elle uniquement gérée par Vincent Baudriller?
6. À quoi reconnaît-on une bonne médiation ? Qu'est-ce que c'est, pour vous, un bon dispositif de médiation?
7. Quels sont les points forts et les points faibles de la médiation à Vidy?
8. Quels sont ses futurs enjeux ?

Partie II

La place du spectateur au sein du dispositif de médiation

9. Depuis 2014, la médiation s'est largement diversifiée. Si elle était originellement à visée commerciale, Vincent Baudriller y a intégré l'aspect social (partenariat avec l'EVAM par exemple). Est-ce que vous pouvez, en tant que témoin privilégié de son évolution, nous parler un peu de cette progression, du commercial au social ?
10. Vincent Baudriller se définit comme un chef d'entreprise : expliquez-moi en quoi cette vision particulière de son rôle influe-t-elle sur la médiation?
11. Comment envisagez-vous la place du spectateur au sein du travail de médiation?
12. La médiation doit-elle être au service de l'artiste ou du spectateur ?
13. Pourriez-vous me parler des actions de médiation créées autour de la prise de parole du spectateur, de sa réflexion ?

14. Vincent Baudriller, dans l'héritage du théâtre postdramatique, cherche, semble-t-il, à rendre le spectateur actif. Vincent Macaigne aussi. Qu'est-ce que ça signifie, pour vous, être un spectateur actif ?
15. Cherchez-vous, au sein de votre travail, à rendre le spectateur intellectuellement actif ?

Partie III

La médiation comme outil d'émancipation intellectuelle pour le spectateur ?

16. J'ai pu remarquer qu'un spectateur actif, tel que l'entend Vincent Macaigne, n'est pas forcément un spectateur aboutissant à un discours rationnel construit. En quoi être surpris, ou vivre une expérience esthétique forte – ici plutôt dans un théâtre de l'affect - permet-il de créer de la pensée ?
17. À votre avis, est-ce que la médiation à Vidy permet une émancipation intellectuelle du spectateur ?
18. Comment, idéalement, pourrait-elle permettre au spectateur de penser par lui-même ?

Retranscription de l'entretien

A: Bonjour. Merci de me recevoir pour cet entretien. Je voulais juste vous demander de vous présenter et de décrire votre parcours avant votre arrivée à Vidy en 2015, en quelques jalons...

E : Alors, je suis, j'étais universitaire. J'ai passé un doctorat avec Marie-Madeleine Mervant-Roux, qui a fait du spectateur une question centrale et qui l'a ramené dans les études d'histoire et d'esthétique du théâtre. Et puis j'ai enseigné une dizaine d'années -huit ans bientôt- comme maître de conférences et professeur associé à l'Université de Caen. Voilà, et puis j'arrive à Vidy.

A: Comment cette opportunité de travail s'est-elle présentée ? Est-ce que c'était le fruit du développement de la médiation à Vidy, par Vincent Baudriller ?

E: Oh, les histoires sont toujours plus fines et plus nuancées que ce à quoi on voudrait bien les résumer mais c'est à la fois des enjeux institutionnels et à la fois des histoires de vie, qui fait qu'on se retrouve là. Comment vous le raconter... ce qui se passe, moi, je cherchais à sortir de l'université pour différentes raisons et Vincent Baudriller, lui, cherchait à renforcer, alors je pense – c'est difficile de parler pour lui – mais la première discussion portait sur une double question : à la fois comment accompagner les artistes ? C'est une préoccupation constante et vraiment première de Vincent Baudriller, qui conçoit Vidy comme un théâtre de création, et c'est effectivement l'une de ses grandes spécificités, y compris au niveau

européen. C'est un centre de création important, et donc comment est-ce que l'institution accompagne un processus de création et donne à l'artiste les conditions justes de création? L'une des premières choses qu'il a fait quand il est arrivé à Vidy, c'est de renforcer le pôle de production qui n'existait presque plus. Avant son arrivée, la production était assurée par la communication, donc une des premières choses qu'il a faites c'est de spécialiser la production, en créant un pôle important avec des compétences fortes. Avec un réseau européen aussi, ça veut dire pas seulement français, alors que le réseau était très français ; le réseau de diffusion et de production étaient très tournés vers la France. Donc renforcer d'un côté et, d'un autre côté, redonner à la technique toute sa, comment dire ça, toute son ampleur et toutes ses capacités. Puisque ce qui est absolument extraordinaire à Vidy c'est l'impressionnante équipe technique qui permet d'avoir, dans un même lieu, le centre des savoir-faire nécessaires à la création. Et du coup, aussi, de par le nombre de techniciens, de pouvoir accompagner les spectacles, y compris en diffusion. C'est souvent le technicien, ou le créateur, qui a participé à la création, qui accompagne la tournée.

A: D'accord. Mais il y a aussi... il y a la FabricA. Il a repris beaucoup de choses qu'il faisait déjà depuis dix ans à Avignon, non ?

E: Oui, sauf que la FabricA n'a pas dix ans : il l'a ouverte et il n'a jamais eu le même dispositif de production qu'il pouvait avoir à Vidy, puisque le festival n'accueillait pas ou très peu parce qu'il n'en avait pas les moyens. L'objectif de la FabricA était d'accueillir des créations à l'année, mais elle accueillait seulement les dernières répétitions d'implantation dans les lieux. Donc non, c'est vraiment une analyse des potentialités du lieu et des spécificités de Vidy qui l'a fait formuler les choses comme ça. Et après deux ans, il s'est dit qu'il manquait peut-être, ou en tout cas qu'il pouvait compléter ce dispositif dédié à l'accompagnement des artistes, par l'accompagnement au niveau du sens. En gros, pour dire très simple, on l'a résumé quelques fois ensemble comme ça : quand on décide d'accompagner un artiste, on va lui désigner un référent au niveau technique - son régisseur général - qui va s'occuper de diffuser l'information auprès de tous les secteurs techniques; de construire le planning et de s'assurer que, techniquement, le projet pourra se faire dans de bonnes conditions. Il va aussi y avoir un chargé de production désigné, qui sera l'interlocuteur pour toutes les questions d'intendance, de budget, de construction de la tournée, et qui va s'assurer d'un point de vue financier et d'un point de vue organisationnel, que tout se passe pour le mieux. Ça c'est relativement traditionnel, mais Vincent Baudriller s'est dit qu'il pourrait être intéressant qu'il y ait aussi un interlocuteur au niveau du sens et de la réflexion sur le spectacle. Donc, la première idée pour décrire ce que je fais à Vidy, c'est d'intervenir dès le début d'un processus de production, c'est-à-dire que je vais rencontrer l'artiste avec lequel nous engageons

une production. Je vais l'accompagner dans la préparation de ce projet. Ça passe d'abord par un objet très simple qu'est le dossier de production. Lorsque l'artiste est à l'aise avec nous, il va produire ses propres textes et je vais pouvoir lui faire un retour sur ses propres textes et, éventuellement, aller chercher de la documentation supplémentaire. Quand il est n'est pas à l'aise avec l'écrit, on passe à l'entretien ou, moi, je vais passer à une recherche documentaire autour de son œuvre. Le but du jeu c'est d'arriver à un objet qui présente au plus juste le projet à venir ; la démarche spécifique de cet artiste. En fait, cet objet-là va avoir une double fonction : celle, d'un côté, de convaincre les coproducteurs de l'intérêt de ce projet en leur donnant tous les éléments possibles pour bien le cerner, le réfléchir. Et, de l'autre, qui va aussi servir en interne pour s'appropriier le projet, pour savoir où parler, pour trouver les mots, mais aussi pour mieux en comprendre les spécificités et donc les endroits où on va être particulièrement attentifs dans la préparation de ce projet. C'est donc de comprendre l'importance que peut avoir, je n'en sais rien, le travail du groupe ou, au contraire, la réflexion la recherche ethnologique, etc. Donc, ce dossier-là, en dialogue avec l'artiste, va devenir un dossier de presse, qui va devenir des éléments de communication, qui va devenir une feuille de salle et va me permettre - ayant suivi l'ensemble du processus depuis les premières discussions jusqu'au processus de répétition – de rencontrer le public. Je vais ensuite proposer des rendez-vous en résonance avec le spectacle, chargé en quelque sorte de cette suite de rendez-vous et de discussions. Je suis donc en quelque sorte à disposition de l'artiste. C'est-à-dire que c'est lui qui choisit en fonction de ses besoins, en fonction de sa manière de travailler, le type de discussion que l'on a. Je pense que, c'est évident, un Ostermeyer n'a pas besoin de dramaturge, il a ses dramaturges, et il est lui-même un excellent lecteur.

- A. Et pour Vincent Macaigne plus spécifiquement ?
- E. Pour Macaigne, non, la discussion était tout à fait possible. Je veux dire, il n'y pas une situation semblable. C'est vraiment très différent à chaque fois. Les discussions ne se passent pas au même endroit, pas de la même façon. Avec Macaigne il y a vraiment eu beaucoup de discussions parallèles, pas toujours sur le spectacle en lui-même mais sur des aspects, sur la manière de travailler. Macaigne, l'une de ses particularités, c'est à quel point il ne filtre pas et ne segmente pas sa réflexion. Il n'a pas une réflexion chorégraphique, scénique, une réflexion sur la direction d'acteurs, et une réflexion d'artiste sur la société contemporaine. Tout avance en bloc, il est habité par ça et la discussion passe de l'un à l'autre. Donc, en effet, c'est quelqu'un que j'ai vu très vite, très tôt... pour être franc, je l'ai vu, ça a été mon premier rendez-vous avec un artiste en tant que dramaturge. C'est-à-dire il y a trois ans, presque deux ans et demi avant le projet, on a fait notre premier entretien, on a discuté un temps infini sur

cette œuvre, sur tout ce que portait ce projet pour lui. Après, il a énormément évolué. Écriture de plateau, écriture constante mais en même temps les préoccupations elles étaient les mêmes. C'est-à-dire que les sources n'étaient pas les mêmes ; mêmes les sources littéraires au point de départ n'étaient pas les mêmes mais la perception d'une forme de cauchemar social était absolument la même. Il cherchait le moyen de décrire ça et de le transcender par la scène. Et, pour finir, le deuxième aspect, cette position d'accompagnement me permet aussi d'être un relais entre les artistes – ce qui se passe sur les plateaux, en répétition – et le reste de l'équipe. Et donc je vais être en dialogue avec l'équipe de production, justement pour trouver les mots pour parler d'un spectacle. Parce que l'équipe de production va être en première ligne pour appeler les coproducteurs, pour convaincre les artistes de rejoindre le projet. Donc je vais les aider à trouver des arguments. En fait, c'est à comprendre l'œuvre telle qu'elle fonctionne et de réfléchir aux mots qu'on utilise pour la décrire.

A. Vous êtes plus dans le processus de création...

E. Oui et non. Ça dépend vraiment, parfois je suis vraiment en salle parfois je fais une sorte de regard extérieur qui parfois a sa place en répétition et parfois n'a pas sa place en répétition, mais à sa place dans une discussion formalisée, ou parfois informelle qui permet de ... c'est tout simple en fait, je ne suis pas impliqué dans l'équipe, je ne suis pas embauché par le metteur en scène, je ne suis pas impliqué affectivement dans la réussite du spectacle. Elle m'apporte évidemment mais pas de la même façon que les membres de l'équipe et, à ce titre, pour les artistes, je vais être un interlocuteur, quelqu'un qui permet de nourrir parfois une vision. Il m'arrive de relire un texte qu'un artiste vient d'écrire car il cherche un avis, et parfois ça peut être de nourrir d'autres références. Parfois c'est aussi de raconter Vidy, ou de raconter Lausanne. Quand Nicolas Stemann vient créer ici, il crée en français, ce qu'il n'a pas fait souvent ; donc lui raconter comment les choses se présentent en Suisse ça peut aussi faire partie des choses qui peuvent me revenir. Voilà. Et après avoir eu la discussion avec la production, la discussion bascule avec l'équipe de communication et de médiation.

A: Oui, voilà, c'est ça que je voulais savoir : c'était les liens avec la médiation culturelle. Parce que vous occupez la fonction de dramaturge mais les contours sont assez flous avec la médiation... la pratique de la médiation culturelle elle-même, en tant que champ professionnel, est polysémique et hétérogène, donc je voulais savoir exactement quels étaient vos liens avec la médiation. Par exemple, je sais qu'une heure avant les spectacles vous faites des présentations. J'étais d'ailleurs venue vous écouter pour *Je suis un pays*. Du coup, dans ce cadre-là, c'est une forme de médiation qui est très proche des spectateurs. Moins du côté des artistes et plus des spectateurs peut-être...

E: Oui, il y a ces moments-là mais il y en a d'autres. Il y a des médiations plus qualitatives, plus spécifiques. Ça peut être rencontrer un professeur et des élèves, ou eux quand ils viennent. Ou je peux intervenir dans la formation continue de la HEP pour rencontrer des profs et leur faire deux heures sur les grandes lignes du théâtre contemporain d'aujourd'hui. Ça peut être accompagner des projets de médiation culturelle spécifique : on collabore avec l'EVAM sous forme de stages ou d'ateliers. C'est une forme très sensible qui s'invente un peu en fonction des groupes ; en fonction des réalités du terrain qu'on ne connaît pas forcément.

Ce qu'on essaie de faire, nous, c'est de faire intervenir les artistes sous forme d'ateliers et aussi de s'attacher à découvrir des spectacles. Cette année on travaille avec la *Marmite*, dirigée par Matthieu Menghini. C'est la même chose, ça peut être accompagner l'artiste qui accompagne lui-même le groupe de la *Marmite* sur les enjeux de ce qu'il est en train de faire, ou des questions que pose le cycle, puisque c'est sur des cycles thématiques. Il y a plusieurs endroits où je peux me retrouver à intervenir. Mais ça peut être aussi faire une conférence pour les mécènes. Il y a effectivement des actions qui sont pour tout le monde, comme les introductions dont vous parliez, et puis des actions plus spécifiques qui, elles, s'inventent.

A: Les visites des coulisses, etc.

E : Par exemple.

A: Et... j'essaie juste d'enchaîner, pardon si je vous coupe. Je voulais savoir si vous étiez libre de proposer ou de créer vous-mêmes certains événements de médiation, ou est-ce qu'ils sont uniquement gérés par la direction ? Est-ce que ça vous arrive de créer en partenariat?

E : La direction est très collégiale : on échange tout le temps. Je suis libre dans le sens où, par exemple, j'ai proposé les premières années de faire des cours d'histoire du théâtre, que j'ai donnés une fois par mois. Que je vais reprendre d'ailleurs l'année prochaine. Et après, c'est discuter ensemble sur la pertinence dans l'ensemble de... il y a à la fois chaque service qui réfléchit à ses outils, à son fonctionnement et, en même temps, il y a une réflexion collective qui permet de...

A: Et c'est des cours que vous proposeriez à des élèves de la Manufacture ou des spectateurs plus ouverts ?

E : Non, non.

A: Alors, je vais vous poser une question plus générale : qu'est-ce que c'est pour vous un bon dispositif de médiation? Comment reconnaît-on une bonne médiation?

E : *Silence*

A: Ou, si vous préférez, quels sont les points forts de la médiation de Vidy, ou ses points faibles. Ceux sur lesquels vous voudriez peut-être travailler...?

E: Comme vous le disiez, on met sous le terme de médiation des dispositifs très, très différents. Donc, c'est dur de dire une bonne médiation... ça dépend pour qui. On ne peut pas imaginer le même dispositif pour tout le monde.

Vincent Baudriller a l'habitude de dire qu'il y a, pour simplifier, trois types de spectateurs : il y a les spectateurs qui viennent et qui comprennent le projet de Vidy, qui font confiance et qui sont curieux. Il y a des spectateurs qui viennent un peu ; il y a des spectateurs qui ne viennent pas, et il y a les spectateurs qui ne peuvent pas venir. On peut tous leur proposer quelque chose, mais pas la même chose. Parfois, une action elle est transversale et elle fonctionne pour tout le monde. Parfois, il faut se préoccuper évidemment de quelqu'un qui ne peut pas venir. Il nous revient de comprendre pourquoi est-ce qu'il ne peut pas venir. Qu'est-ce qui empêche l'accès à la culture? Qu'est-ce qui est de l'ordre du matériel? de l'argent? du coût que ça représente? qu'est-ce qu'il y a aussi de l'ordre du symbolique? qu'est-ce qui est de l'ordre de l'occasion, parce qu'on ne croise pas forcément les propositions culturelles de sa propre ville. Donc, la communication elle est segmentée en canaux. Et on a beau mettre des affiches en ville, des flyers qu'on essaie de poser partout, la communication par la presse, et diffuser largement un programme, je peux très bien vivre ma vie sans jamais croiser une affiche ni une communication. Donc il y a tous ces aspects là qui font que nous devons réinterroger sans cesse nos pratiques, voire comment est-ce que l'on communique, par quel biais ça passe, comment on simplifie l'accès au théâtre pour que ce soit le plus simple possible; comment est-ce que l'on rend ça convivial et symboliquement simple, que tout le monde se sente bien. Le travail qui a été fait sur la Kantina, il a été fait dans cette direction-là.

A: Pour qu'on puisse se parler après les spectacles...

E: Qu'on puisse se parler, que le lieu ne soit pas impressionnant, qu'il soit très ouvert, que l'on puisse circuler, que chacun puisse trouver sa place, avec des petits recoins ou, au contraire, être au centre. L'ambiance du bar, tout cela fait partie.

A: C'est intéressant parce que, pour ceux qui ne peuvent pas venir, j'ai lu le travail d'une fille qui a étudié le dispositif médiatif de Vidy en 2014, en comparaison avec l'Arsenic. Et justement, on voit que ça a énormément changé: Baudriller venait d'arriver, c'était sa première saison à Vidy, et en fait le métier de médiatrice culturelle n'y existait pas encore. Celle qui s'occupait de la médiation était une chargée des relations publiques, Et c'est vrai que, par rapport à l'Arsenic, cette étudiante avait remarqué que la ligne de Baudriller était ouvertement très marketing et commerciale. Cela semble s'être équilibré en 2018, avec une

ouverture davantage sociale vers le spectateur. Je voulais savoir, vous qui êtes arrivé en 2015, comment avez-vous vécu cette progression vers le social ?

E : C'est assez simple. Comment dire ? On ne peut pas tout faire en même temps, on fonctionne par étapes. On devait beaucoup reconstruire, ou en tout cas réinvestir les liens avec les écoles, avec les profs, avec, effectivement, des structures sociales. Mais, en même temps, il fallait inventer la manière de commenter, de raconter ce théâtre-là et forcément on cherche ses mots, on cherche les bonnes solutions, on les cherche toujours hein, mais maintenant il y a des choses qui sont en place. Qui sont devenues une forme – et ça n'a rien de péjoratif- de routine. C'est-à-dire que c'est plus facile de mettre en place parce qu'on en a l'habitude. Et donc c'est du temps de gagné.

A : Et des actions qui marchent...

E : Exactement. Et que, du coup, on peut consacrer du temps à des opérations plus spécifiques et plus qualitatives. Donc je crois que c'est normal. Un changement de direction, c'est un changement de culture, un changement de projet, et ce projet doit lui-même s'adapter. Surtout, je crois, celui de Vincent Baudriller parce qu'il met les artistes au centre; il met la création au centre. C'est-à-dire qu'il n'y a pas un discours, ce n'est pas le discours social qui est le premier. Ce qui est premier c'est rencontrer les œuvres, accompagner les artistes et...

A : Oui, parce que c'est un producteur et non un artiste, comme il le dit lui-même.

E : Ouais, mais quand même, ce n'est pas seulement le fait qu'il soit un producteur et pas un artiste, c'est aussi quelqu'un... sa préoccupation, comme il l'a fait à Avignon, c'est la rencontre avec les œuvres. Ce que je veux dire c'est qu'il n'y a pas de discours préalable à ça. Et c'est les œuvres qui nous conduisent. C'est les œuvres qui nous disent : on peut aller dans cette direction-là. C'est les projets des artistes et tous nos dispositifs doivent s'y adapter. À chaque saison, on fait à la fois des bilans de ce qu'on a fait, ce qui a marché, ce qui n'a pas marché, ce qu'on doit renforcer. Là où il faut qu'on se renouvelle. On est très insécures mais pas dans le sens d'une fragilité, plutôt dans une forme de curiosité permanente de remise en cause de notre fonctionnement, de nos principes. Les pratiques culturelles évoluent énormément. Par exemple, les bonnes soirées ne sont plus les mêmes qu'avant ; on ne réserve plus à l'avance maintenant sa sortie au théâtre. Ou alors, de façon tout à fait différente, sortir au théâtre avec une classe pour un professeur, c'est devenu en quelques années quelque chose de très compliqué, à cause de problèmes de sécurité, d'autorisation. C'est un mouvement social général qui s'est un peu tendu sur certaines questions et il faut se réadapter à ça, trouver comment on va pouvoir reconstruire un lien qui n'est plus si évident entre l'institution

culturelle et l'école. Ou l'université. C'est très compliqué : le campus s'est progressivement fermé sur lui-même, c'est très compliqué de communiquer sur le campus, c'est très compliqué de proposer des actions spécifiques pour les étudiants par des offres tarifaires. On peut réfléchir pourquoi : le public étudiant – qui a mon avis n'existe pas – est considéré probablement et par les entreprises et par les commerces et l'ensemble des institutions, comme un public privilégié donc euh... je pense qu'il y a eu trop de sollicitations et qu'à un moment donné l'université s'est refermée sur elle-même. Bon, mais c'est aussi qu'elle a renforcé ses objectifs de valorisation et de visibilité et elle a moins pensé être un lieu de vie ; un moment important dans la vie de tout un chacun. De la jeunesse. Donc, cette évolution du campus oblige à réinventer la façon dont il réfléchit quelle peut être sa place aujourd'hui vis-à-vis de la tranche d'âge entre l'école post-obligatoire et la fin des études (25-30 ans). Donc tout ça se réinvente sans arrêt. En fait je ne sais pas ce que c'est qu'une bonne médiation. Mais ce que je sais, ce qu'on essaie de faire c'est que... autour de l'œuvre un maximum de portes soient ouvertes. Et que chacun trouve sa porte et il n'y a rien qui est pour tout le monde, il n'y a rien qui est obligatoire mais... et parfois il faut ouvrir des grandes portes qui vont concerner beaucoup de gens, c'est vrai que ces introductions ben elles marchent bien, c'est super comme ça, et ça répond à quelque chose et puis il y a d'autres publics qui aiment bien au contraire les rencontres d'après spectacle et c'est à la fois le même public et à la fois pas le même public qui cherche plutôt la convivialité et la spontanéité de cet échange en bord de plateau après. Et puis il y a les cours, les rencontres avec des intellectuels, des chercheurs, qu'on fait de façon très régulière et qui est encore autre chose. Tout ça c'est des portes, c'est des liens qui se tissent entre l'œuvre et tous les publics possibles. Et notre travail c'est de faire en sorte que le plus de portes possibles soient ouvertes. S'il y avait un objectif, j'en verrais deux : un, c'est comment est-ce qu'on construit ces liens? Comment est-ce qu'on encourage ces liens entre tout un chacun et l'œuvre, sans précrire ce que doit être ce lien. C'est-à-dire comment est-ce qu'on n'est pas dans une démarche de – voilà ce que tu dois vivre au théâtre, voilà ce que tu dois... bien sûr, la caricature c'est voilà ce que tu dois comprendre, mais ce n'est pas : voilà ce que tu dois comprendre. C'est aussi : tu seras un bon spectateur si tu fais ça, si tu es comme ça, si tu viens tant de fois. Rester dans quelque chose où tout est forme de proposition, ouvert à la curiosité de chacun mais sans jamais se retrouver dans la préécriture de cette relation.

La deuxième chose, qui serait un objectif, et qui a été pour moi un objectif immédiat, c'est comment est-ce que la médiation ne justifie pas l'œuvre? C'est-à-dire comment est-ce que l'œuvre n'est pas le tribunal de l'œuvre en disant, oui il se passe ça parce que ça.

Il rentre à gauche et il est habillé en rouge parce que ça veut dire ça... comment la médiation n'est pas : aider à regarder ce que Gilles Deleuze appelait « le sale petit secret de l'œuvre ». Pourquoi est-ce que c'est ceci, pourquoi est-ce que c'est cela...? Ne pas être tribunal mais, au contraire, comment est-ce que la médiation c'est aider à créer la résonance avec la vie réelle et concrète. En somme, quand un spectateur va voir un spectacle, ce n'est pas lui dire pourquoi, ce n'est pas retourner son regard sur la scène, c'est au contraire l'encourager à regarder dehors.

A: Mais vous, vous faites vous-mêmes des propositions. Pour Macaigne, vous avez parlé de Walter Benjamin par exemple. Vous avez parlé du modèle du destructif mais ça c'était une de vos interprétations à vous. Donc c'est un certain regard mais il n'est pas du tout à prendre...

E : J'espère.

A: C'était une proposition...

E : C'est essayer de dire comment est-ce qu'on fait des liens avec autre chose et pas comment on vient justifier ce qu'il se passe. Le théâtre ça doit être un moyen de regarder différemment la vie et pas un moyen de se fasciner pour l'œuvre de quelqu'un en particulier. Ne pas créer des mythes, ne pas créer d'icônes, ne pas créer le tribunal de l'œuvre mais sortir en se disant non pas qu'est-ce que ça veut dire, mais à quoi ça me fait penser? Comment est-ce que ça rencontre ma propre vie, pourquoi est-ce que j'ai pensé à ça de ma propre vie quand j'ai vu telle chose, comment est-ce que ça résonne avec des questions qui sont beaucoup plus larges que celles du spectacle. C'est la même idée : comment est-ce qu'une œuvre n'est pas la réponse à quoi que ce soit mais est la reformulation de questions qui sont bien plus larges que le spectacle. Et le spectacle ne va pas y répondre. Il n'a pas la solution, mais il l'aide à reformuler une question qui traverse la société et le spectacle n'est pas le résumé, la synthèse ni l'expertise sur une question. C'est une reformulation possible de grandes questions qui sont des questions d'aujourd'hui.

A: Dans la ligne de programmation de Vincent Baudriller, il y a quand même l'idée que c'est l'émotion qui prime actuellement, non?

E : Je ne sais pas.

A: Moi j'avais plutôt ressenti cela.

E : Je crois que ça dépend vraiment de ce qu'on va voir. On fait vraiment attention qu'il y ait pleins de chemins possibles, et non je crois qu'il y a des... j'en sais rien, je pense au spectacle d'Aline Rosenstein il y a deux ans sur la Palestine, c'était vraiment un théâtre réflexif et pas

un théâtre de l'émotion. Le théâtre de Dieudonné Niangouna aussi, ce n'est pas vraiment un spectacle de l'émotion. Les solos de Nicolas Pouchaud sur Ceylan... Jean Mor, c'est la même chose. Je ne crois pas qu'il y ait une ligne comme ça qui serait...

A: Ce que je vous dis peut évidemment être nuancé mais c'est juste que pour l'entretien, j'essaie de vous faire réagir.

E: Je ne crois pas... théâtre de l'émotion. Par contre, ce que Vincent Baudriller ne lâche pas c'est un théâtre qui a du sens. Ce n'est pas un théâtre dont on vient jouir de la forme ou se satisfaire de retrouver quelque chose qu'on savait déjà. C'est un théâtre qui interpelle, et qui interpelle notre société d'aujourd'hui et qui fait sens. Après, parfois ça passe par l'émotion, parfois ça passe par le didactique, mais tous les chemins sont possibles. Pour le coup, il n'y a pas d'école esthétique défendue à Vidy.

A: Je voulais aussi vous parler des actions de médiation qui sont créées spécifiquement autour du spectateur, c'est-à-dire par exemple l'Association des Amis du théâtre, le blog, tous les endroits où la parole du spectateur peut émerger. Vous pouvez me parler plus de ça ?

E: Le blog existe depuis vraiment longtemps. Les liens avec l'Atelier critique aussi notamment. À vrai dire, il ne marche pas très bien.

A: Le blog vous dites ?

E: Ouais. Aujourd'hui, je pense qu'il ne correspond plus à la façon dont on se dit spectateur. On cherche des solutions, peut-être qu'il faudrait qu'on fasse du microblogging... ça fait partie des pistes de travail, ou du blogging sonore. Quelque chose qui serait plus spontané et sur lequel on ne passerait pas autant de temps à rédiger. Après, les lieux de réaction des spectateurs sont très nombreux : on parlait tout à l'heure de la Kantina, où on se retrouve pour discuter. Par exemple, il y a aussi la rencontre avec les artistes qui est un autre emploi. Il y a effectivement l'Association des Amis du théâtre qui s'est relancée cette année et qui redevient un endroit particulièrement vif et particulièrement étonnant, d'ailleurs, d'échanges entre spectateurs et entre spectateurs et le théâtre. Il y en a plein ma fois : il y aussi beaucoup de rencontres. Les artistes vont intervenir parfois en classe, parfois dans les écoles de théâtre, peu à l'université à mon grand regret. Je ne sais pas pourquoi on n'y arrive pas... ce serait très facile à faire, que les artistes soient davantage présents sur le campus.

A: Est-ce que les artistes prennent en compte parfois de l'avis des spectateurs ?

E: Certains oui, certains non. C'est comme certains lisent les critiques, d'autres ne les lisent pas. Il n'y a pas de règle.

A: À présent, je souhaiterais vous parler, et c'est plus théorique, de cette idée d'activité du spectateur. Est-ce que rendre l'activité au spectateur c'est une préoccupation que vous avez ?

E: Alors là, c'est un aparté, je parle en mon nom, mais d'un point de vue strictement théorique, je ne crois pas à l'activité du spectateur. Pour moi, on n'est plus spectateur quand on est actif. La position spectatrice est une position passive. Comme le dit Régy, c'est une passivité active mais c'est passif.

A: Comme Vilar le dit aussi.

E : Oui absolument. C'est ce qu'on appelle le « gardien du réel » : on est spectateur quand on fait le lien entre le mystère de la fiction et l'expérience vécue. Si on ne fait pas ce lien, on ne donne pas de sens parce que c'est ce lien qui fait qu'on donne du sens à la culture. Du coup, on n'est pas spectateur. Ça c'est moi, et je peux tout à fait être contredit car ça dépend tout à fait de l'endroit où on appelle activité du spectateur. Est-ce que dans *Nachlass* de Rimini Protokoll, où le spectateur se promène, c'est de l'activité ? Le concept c'est que le spectateur bouge, décide de qu'est-ce qu'il va voir, se retrouve dans des positions, mais pour moi ça n'empêche pas qu'il est passif. Ce n'est pas parce qu'on bouge et parce qu'on choisit de voir ceci plutôt que cela, ou de se comporter comme ceci ou comme cela, dans un espace partagé avec d'autres que l'on est actif. En fait, le dispositif, la proposition elle est suffisamment structurée pour que je ne fasse que suivre la proposition artistique et je suis malgré tout en train de faire un lien. Ce serait compliqué de définir ce que c'est que cette activité...

A: Quand je parlais d'activité du spectateur, plus spécifiquement dans *Je suis un pays*, j'en étais arrivée à la conclusion que la manière dont il voulait nous rendre actif permettait un sursaut de conscience, mais ne permettait pas vraiment de créer de la pensée. C'est vrai qu'on sort de là – pas dans un état de choc – mais on est grisés. Je suis sortie du spectacle en étant très grisée mais en ne sachant pas vraiment quoi penser...

E : Il y a un ado qui est sorti du spectacle, un gars un peu jeune pour aller voir le spectacle, environ quinze ans. Il est allé voir Macaigne et il lui a dit : « je suis très en colère parce que je ne comprenais pas, je me levais et je criais et dans ma tête je ne voulais pas ». Et ben, lui, il a créé de la pensée. Il a compris qu'il se faisait manipuler et qu'il était coincé. Lui il s'est dit : « pourquoi je fais des choses que je n'ai pas envie de faire ? » et pour moi c'est tout le propos du spectacle. C'est comment est-ce qu'on est pris dans l'énergie, fût-elle morbide, fût-elle lugubre, fût-elle violente. En nous, on sait très bien que c'est ridicule, que c'est absurde, qu'on se fait avoir, qu'on se lève sur du Rihanna. C'est complètement absurde de faire ça, on se fait embobiner et en même temps on le fait. Et on a une joie de le faire. Et là où Macaigne il est dingue et je trouve qu'il a un propos incroyablement nuancé, c'est

qu'il ne dit pas que l'un ou l'autre c'est une bonne solution. Ne pas se lever, c'est ne pas participer, ne pas faire groupe, c'est refuser la joie, c'est être dans le déni et la crainte de l'aventure collective. Et en même temps, quand on part dans l'aventure collective, on sait très bien qu'il y a une forme d'hystérie, ça nous échappe et on est pris. Ben, moi, j'appelle ça créer de la pensée.

A: D'accord, mais ce n'est pas vraiment un propos politique.

E : Ben si, je trouve que c'est un propos politique. C'est comment est-ce qu'aujourd'hui on se tient dans le collectif, si le collectif n'est que de l'hystérie. Pour le coup, je trouve que c'est une prise de position sur l'état social de l'être-ensemble comme on l'a peu formulé. Et justement, en créant de la pensée. Et pas en faisant le discours: voilà ce que vous êtes, voilà comment la société elle fonctionne. En le vivant dans l'expérience même.

A: Non, c'est clair. Mais si on part du principe que la pensée émerge aussi d'une forme de distanciation, on ne pourrait pas vraiment appliquer ça à Macaigne.

E : Ah ben non pas du tout !

A: Voilà.

E : Même si, même si au fond, avec du recul, il y a des spectateurs qui m'ont raconté le spectacle plusieurs mois après et ils avaient parfaitement compris, ou du moins ils s'étaient parfaitement approprié le spectacle. Vous le savez sans doute, le texte vient de paraître. C'est parfaitement lisible, c'est dit en fait. Mais, en même temps, le sens du texte n'est pas premier, c'est un élément de cette expérience-là. Quand on vit quelque chose on peut aussi réfléchir, c'est possible et je pense que c'est ce qu'il nous propose. Après, pour votre histoire de postdramatique, ou position nouvelle du spectateur, personnellement je n'y crois pas du tout. Je crois que c'est vieux comme le monde: les formes sont différentes comme les formes du théâtre sont différentes mais il se passe exactement la même chose. Je ne crois pas qu'on soit plus actif ou plus passif. Même sur cette histoire d'écriture de plateau ou quoi que ce soit, les artistes ont des multiples façons de créer depuis que le théâtre existe et je ne suis pas très sûr de ses inventions.

Ce dont, par contre, je suis sûr c'est que le théâtre se redéfinit dans ses forces en fonction de l'époque dans laquelle il s'inscrit. C'est forcé, il n'est pas détaché de la société. Je racontais souvent aux étudiants qu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale, on est dans une situation très particulière en Europe: on ne croit plus aux grandes valeurs, on ne croit plus aux projets humains ; on voit que l'être humain est capable du pire. Le théâtre, à ce moment-là, a un enjeu très fort : comment est-ce que l'on reconstruit la communauté humaine ? Et Vilar, comme

Brecht ou Artaud, avaient proposé des solutions possibles pour répondre à cette question. Cette question aujourd'hui c'est plus la nôtre. Par contre nous, aujourd'hui, on est dans une société très éclatée, très fragmentée. On a tous des identités multiples qui s'expriment à des endroits différents. On est éclatés dans nos identités, éclatés dans notre communauté, on ne sait plus très bien comment est-ce qu'on organise cette circulation. Où est l'espace commun, où est l'espace intime, si c'est vraiment un espace intime? Est-ce que l'un n'est pas l'autre?

A: On ne pourrait pas parler alors d'un théâtre engagé à la manière d'un Piscator. Ça ne sied plus tellement à notre époque.

E: Le théâtre de Piscator, c'est certain que non. Mais le théâtre engagé oui. Mais Macaigne ne fait pas du théâtre engagé. Non, le théâtre engagé c'est un théâtre qui va défendre explicitement une cause en posant des accusations et en posant une lecture très... je ne pense pas du tout que le théâtre de Macaigne relève de ça. Il est très politique mais je ne pense pas qu'on puisse dire qu'il soit très engagé. Justement parce que, lui, il est dans l'ambiguïté de l'expérience. Et il utilise le théâtre pour pointer les ambiguïtés de nos situations d'aujourd'hui, auxquelles il ne répond absolument pas. Il ne donne absolument pas la clé. Alors qu'un certain théâtre est capable de faire ça.

A: C'est effectivement l'une des forces de son théâtre, je trouve: mettre tous les points de vue au même niveau. Par exemple, dans le cas d'Hedi et de Marie, on ne sait pas qui a fait quoi, qui est dans le tort ou la vérité, et le doute s'installe. Et le fait que le spectateur se pose la question, j'ai trouvé ça très bien. On ne lui donne en fait aucune réponse, et on peut le faire aimer ou détester un même personnage au cours du spectacle. Et ça c'est vrai que ça permet peut-être de réfléchir... mais voilà j'essaie de réfléchir si les outils qu'il propose permettent vraiment de penser le monde...

E: Mais est-ce qu'on peut imaginer qu'il y a une activité qui s'appelle penser, en soi, et qui soit détachée de l'expérience physique, du quotidien, de nos lectures, de nos émotions? Macaigne, il a une capacité incroyable de construire ce lien entre spectateurs. Et c'est dans le théâtre et en dehors du théâtre. Il n'y en a pas beaucoup des comme ça, qui sont capables d'attirer au théâtre des gens qui n'y vont jamais et on ne sait pas pourquoi. Ce n'est pas seulement sa renommée, c'est aussi sa présence sur les réseaux sociaux, son énergie qui transparaît dans la moindre interview, dans la moindre photo. Et effectivement, pour nous, c'était incroyable de le voir.

A: Et de travailler dans l'urgence comme ça, parce qu'on peut aussi très mal travailler...

E: *Soupir exclamatif*. Permanente. Réinterrogation permanente, ouais.

- A: Bon là, on s'échappe du sujet mais qu'est-ce que vous pensez de sa dramaturgie justement ?
Pour moi, c'est un peu son point faible si j'ose dire, est-ce que vous voulez en parler?
- E : Ouais, ce serait une longue discussion. Parfois, les œuvres peuvent aussi nous amener à réinterroger même les mots que nous utilisons. Macaigne, je trouve que c'est quelqu'un qui nous amène à nous dire que notre définition de la dramaturgie est peut-être limitée.
- A: Vous êtes vraiment un fan...
- E : Quoi ? Non, mais je le fais pour tout le monde. Pour moi, c'est une œuvre qui m'étonne beaucoup et je sens qu'elle interpelle mes outils de réflexion. Elle me fait travailler, quoi. Parce qu'il nie dans les faits un peu toutes les catégories qu'on s'est construites à l'université pour réfléchir. Et il est à la fois dans quelque chose de très singulier et en même temps, il se réinscrit dans des généalogies très fortes.
- A: Artaud par exemple. Il en a souvent parlé, d'ailleurs.
- E : Artaud. Pour moi, plus encore Carmelo Bene. Je retrouve beaucoup de choses de Carmelo Bene dans ce qu'il fait, notamment sa puissance de réécriture. Bene c'est celui qui impose, et pour le coup de façon institutionnelle, que celui qui réécrit Shakespeare est auteur. Il avait imposé le fait qu'il devait toucher de droits d'auteur alors que c'était une adaptation de Shakespeare. Mais le geste de la réécriture de *Je suis un pays*, c'est une gigantesque réécriture. De couches de couches et de couches, de sources très variées mais Vincent Macaigne est un vrai auteur. Et puis dans l'énergie de plateau, dans cette idée du destructif, c'est-à-dire le fait de détruire pour ouvrir la possibilité d'une nouvelle voie. Bene est à mon sens exactement au même emplacement. Donc, il y a à la fois une généalogie très forte et à la fois quelque chose d'extrêmement singulier, de quelqu'un qui est dans la vie d'aujourd'hui, pleinement dans tous les paradoxes de la vie d'aujourd'hui.
- A: C'est ce rapport amour-haine avec le spectateur aussi...
- E : Avec le spectateur mais avec lui-même, avec ses interprètes, avec l'institution. Et avec le monde qui l'entoure. Il a des mots... il est en colère. Il a des mots extrêmement violents sur la manière dont on vit aujourd'hui. Et en même temps, il est en plein dedans. Mais c'est la vie, c'est la vitalité et moi je trouve que c'est ça qui est incroyable chez lui... c'est-à-dire que c'est un homme vivant. Et on partage ça, il offre ça, il a ça à offrir : la vitalité contre la fatalité. Et pour moi, c'est tellement important!
- A: Une question à présent un peu plus générale ; est-ce que la médiation de Vidy permet l'émancipation intellectuelle du spectateur ?

E : J'espère. Ne serait-ce que parce que, c'est ce que je vous ai dit tout à l'heure, on essaie de ne pas faire une médiation qui explique quelque chose dont chacun peut s'emparer à son endroit, selon ses propres questionnements, envies, temps disponible, pour prolonger son rapport au spectacle, nourrir son rapport au spectacle. Mais sans que nous déterminions, nous, ce que serait le bon spectateur ni dans ses pratiques ni dans ce qu'il a à penser. Ensuite, parce que j'espère que beaucoup de choses qu'on fait permettent d'autant plus à chaque spectateur de comprendre devant quoi il est, et de le réfléchir à sa façon. Pouvoir faire un lien entre un Meyerhold et un Milo Rau ; entre un Kantor et un artiste d'aujourd'hui, c'est autant de moyens qui permettent de réfléchir les cadres dans lesquels on s'inscrit. Et de s'en emparer. Alors oui, je trouve ça beau et fort que vous posiez la question. On n'en parle pas assez mais c'est une préoccupation, j'espère...

A: C'est assez important, je crois, de poser la question parce que la médiation est aussi construite sur l'ambivalence... enfin, je veux dire, elle se veut émancipatrice mais, en même temps, elle part du principe qu'il faut éduquer le spectateur. Elle se construit forcément sur une forme d'élitisme...

E : Ouais, c'est plutôt de l'accompagnement. Quand on accompagne quelqu'un, comment est-ce qu'on fait pour que l'accompagnement ne se transforme pas en direction? Et qu'on ne lui dise pas ce qu'il faut faire mais qu'on soit à sa disposition, en interaction avec lui, en pouvant aussi nous-même évoluer.

A: Vous avez lu *le Maître ignorant* de Jacques Rancière ?

E : Bien sûr.

A: La dernière partie de mon mémoire essaie justement de penser la figure du médiateur. Par exemple, qui serait le Maître ignorant à Vidy ? Des questionnements comme ça, vous voyez. Bon, Rancière dirait que la médiation fait partie de la logique d'abrutissement, moi je suis quand même beaucoup plus nuancée que ça. Pour lui, me semble-t-il, la médiation ne devrait même pas exister en soi : là, moi, je ne suis pas forcément d'accord.

E : Moi pas non plus.

A: Mais comment, du coup, essayer de faire une médiation qui soit la plus émancipatrice possible ? Du moment que le spectateur le veut...

E : Ce n'est pas certain... comment dire ça? Rancière est étonnant car il invente des sortes de contre-modèles qui stimulent notre inventivité pour faire évoluer notre propre position. Mais je ne suis pas sûr que ces modèles soient concrets. Je mentirais en disant que je joue au Maître

ignorant. Pour moi, la relation quand j'accompagne les spectateurs, quels qu'ils soient, que ce soit des profs, des élèves, le public, je ne peux pas faire semblant que je ne sais pas. Je sais des choses : j'ai fait dix ans d'études en histoire et esthétique du théâtre ; je connais des éléments de l'histoire du théâtre. J'ai passé souvent des dizaines d'heures sur l'œuvre dont je suis en train de parler, je ne peux pas faire comme si je ne savais pas. Et ce serait faux de dire ça, ce serait putassier même de dire que... Et tous les médiateurs de Vidy n'ont pas fait dix ans d'études mais malgré tout ils ont travaillé sur un spectacle. Je crois que cette relation qu'on essaie de définir, c'est accompagner et faire le lien : ce sont vraiment les deux mots les plus importants. Comment est-ce qu'on peut être dans un geste de transmission? Mais un geste de transmission qui est ouvert sur la vie et pas fermé sur la justification. Ce n'est pas parce que je sais des choses que je ne peux pas réagir à ce qui est en face, à m'adapter aux personnes que j'ai autour de moi. Avec les professeurs, par exemple, j'ai ouvert une sorte de laboratoire en leur disant que je pouvais leur transmettre des choses et qu'il fallait qu'ils m'exposent leurs enjeux. Et là, la grande découverte c'est de voir comme ils étaient désarmés par rapport à l'analyse d'une œuvre. Ils avaient une manière très marquée par la doxa structuraliste et sémiologique des années 60 et que, dans leur parcours qui les menaient à être profs, ils n'avaient pas eu d'« update » en quelque sorte. Où en sont les sciences sociales, où en est l'analyse de spectacle aujourd'hui? Et notamment, ils ne parlaient pas du spectacle : ils parlaient du projet, de la biographie, ils du processus de création, des éléments du spectacle, du texte et de la scénographie. Mais aujourd'hui, on sait que ce n'est pas ça un spectacle ; on ne peut pas tout séparer.

La perception est construite sur une totalité qu'on appelle spectacle, qui inclut d'ailleurs les autres spectateurs qui sont autour de nous. Et pas une forme où chaque élément fait signe pour lui-même. Et, du coup, il a fallu changer cela et nous avons travaillé ensemble sur des problématiques comme : qu'est-ce que c'est qu'un spectacle ? Comment est-ce qu'on perçoit ? Comment est-ce qu'on travaille sa propre perception? Cet enseignement est né d'un dialogue entre eux et moi. Les introductions, je les ai aussi beaucoup fait évoluer en fonction de ce que j'ai perçu, de ce qu'on m'a raconté ; aujourd'hui je ne les fait pas tout à fait de la même façon et heureusement ! L'enjeu est donc le suivant : comment est-ce que cette relation est une relation vivante? Ça n'est pas le maître de la conscience, ce n'est pas celui qui sait, ce n'est pas l'instituteur ni le médiateur, c'est vivant et intelligent sous forme d'échanges mais c'est faux de dire que je fais comme si je ne savais pas, que je révèle dans le spectateur le savoir qu'il a.

A: C'est en effet un modèle philosophique.

E: Pour moi, c'est tout à fait comme *le Spectateur émancipé* : c'est un modèle conceptuel. Tout est faux dans ce bouquin. Tout, du début jusqu'à la fin. D'ailleurs, il l'a dit publiquement lors d'un colloque de théâtre à Strasbourg. Il a dit quelque chose comme: «je ne sais pas de quoi vous parlez, je ne vais pas au théâtre. Je ne connais pas le théâtre. Pour moi c'était un modèle, un outil pour penser un certain rapport au monde d'aujourd'hui. Mais il n'existe pas». Pour moi, c'est un peu le problème de la pensée de Rancière: il ne se rend pas compte qu'il fait des dégâts parce que, d'un coup, ça devient cité et ça devient une sorte d'idéal qui s'impose à tout le monde alors que c'est complètement en dehors de la réalité de ce qu'il se passe dans une salle de théâtre. Donc c'est un peu embêtant, mais bon.

A: Comment idéalement la médiation peut-elle aider à penser par soi-même ? On pourrait penser une médiation intégrée à la scénographie... ?

E : Moi, je ne crois pas à ça. Si j'ai un modèle conceptuel, c'est celui du « gardien du réel ». C'est-à-dire comment est-ce qu'être spectateur c'est faire le lien. L'œuvre n'a pas de sens en elle-même. D'ailleurs, la plupart du temps elle est mystérieuse et énigmatique. L'acteur c'est le messager qui nous rapporte les nouvelles d'un monde qu'on ne connaît pas, d'un monde inconnu. Ça parcourt tout le théâtre occidental depuis ses débuts. L'œuvre en elle-même n'a pas de sens mais elle crée du sens parce qu'on la confronte avec notre expérience. Et, en fait, cette expérience particulière est à la fois notre expérience intime et, en même temps, l'endroit où notre expérience intime est en fait une expérience collective. C'est une forme de mémoire collective qu'on porte en nous. Et c'est ce frottement qui va donner du sens - là où ça se rejoint, ou pas. Et c'est se voir heurté par quelque chose, ou surpris par quelque chose ou ému par quelque chose. Et pourquoi je suis ému par ça. Dans cette démarche, je suis pleinement dans mon rôle de spectateur, dans ma fonction de spectateur. Et cette position-là, ce n'est pas parce que je suis inscrit dans la scénographie que je vais la développer davantage. C'est parce que quelque chose a fait que, socialement et institutionnellement parlant, je suis autorisé à faire ça. Et l'institution c'est son rôle, c'est d'autoriser le spectateur à tenir son rôle. Pleinement son rôle.

L'institution, elle dit au spectateur « voilà ce que tu dois être, voilà ce que tu dois comprendre ». Elle n'autorise pas, c'est un directeur de conscience. Là, c'est une catastrophe car il ne se passe rien : le spectateur dans la salle est un consommateur. Il est là pour être rempli. C'est l'horrible modèle du récepteur, c'est le vase qu'on remplit. C'est une catastrophe mais elle ne peut pas être dans l'inverse non plus : elle ne peut pas être dans « faites ce que vous voulez, c'est un lieu ouvert, blablabla et c'est un lieu de fête ». Elle autorise, désigne les places de chacun en les autorisant. Elle autorise le spectateur, l'acteur et l'artiste à être ce qu'il est, à l'endroit où il est dans un temps qui est impartit et qui n'est pas choisi par

l'artiste. C'est l'institution qui dira, ce sera à tel endroit, à telle heure. Et c'est l'institution qui va le dire et la même chose pour le spectateur et en même temps cette autorisation elle passe par le fait, à mon sens, de l'inclure dans une histoire, une histoire qui est plus large que ça. Quand on va à Vidy - comme dans toutes les grandes institutions - on s'inscrit dans une histoire, on le sent. C'est le bâtiment qui porte ça, pas le discours. On s'inscrit dans un cadre qui est marqué par le rituel du billet, chaque lieu a des rituels différents. À Vidy, c'est la discussion sur la terrasse et c'est comment on accède aux différentes salles... il y a des rituels de spectateurs. Et ça, ça nous met dans un temps qui n'est pas le temps de « merde, qu'est-ce que je vais manger ce soir ? ». Ce temps-là a plus de force car d'autres l'ont fait avant moi et d'autres le feront après moi. Je me réinscris dans quelque chose que je pourrais appeler un projet humain, un temps humain qui n'est pas le temps de la machine, qui n'est pas le temps de l'horloge, du travail. C'est un temps particulier.

A: Parlez-moi un peu de la médiation par cycles thématiques que vous pratiquez?

E: Alors, l'idée c'est de faire des propositions qui permettent de prolonger pour qui veut. Aller voir nos expositions, c'est souvent des manières de prolonger une œuvre. Mes introductions, c'est une manière de prolonger une œuvre en ouvrant d'autres portes possibles. C'est autant de propositions. Pour certains spectateurs, ça a du sens d'aller voir ce qu'a fait l'artiste avant, et c'est super de pouvoir les accompagner là-dedans. Pour d'autres, ils ont besoin de venir voir des gens comme moi, qui essaient de comprendre par quoi est passé l'artiste, qu'est-ce qu'il a fait avant dans sa formation ? ou quels sont les grands enjeux de son œuvre ? D'autres ont besoin qu'on les aide à être dans une relation plus directe avec l'artiste. Le but du jeu, c'est que chacun trouve son chemin dans une multitude de propositions, pour qu'à aucun moment on ait l'impression qu'il y ait un bon chemin vers le spectacle. On ne va jamais dire qu'il faut avoir vu l'exposition pour voir le spectacle... jamais!

Et, je tiens à ajouter, qu'il n'y a pas un type de spectateurs : j'ai des grands-mères qui viennent voir absolument toutes mes introductions et qui y sont absolument tout le temps, et j'en ai d'autres qui viennent des fois de temps en temps et je ne comprends pas pourquoi. Parfois, les gens viennent, parfois ils ne viennent pas. Il y a des gens qui font absolument tout ce qu'il y a autour d'un spectacle : ils vont voir l'exposition, achètent les livres à la librairie, dans un rapport très obsessionnel. Ceux-là entourent leur sortie au théâtre de toute une préparation, une réflexion, alors que d'autres arrivent à la dernière minute en courant, et repartent en courant juste après...

A: Mais des catégories d'âges sont tout de même visibles, avec des propositions choisies spécialement pour elles. Il faut quand même faire une ligne de médiation, non?

E : Oui, forcément. Et, en même temps, le but est de faire en sorte que tout soit ouvert pour tout le monde et de catégoriser le moins possible. Après, par exemple, pour les prix, on tient beaucoup à ce qu'il y ait une différenciation sociale. On ne peut pas demander à quelqu'un qui travaille, à quelqu'un de trente ans, qu'il paie la même chose que quelqu'un de seize ou vingt ans. Vincent Baudriller tient beaucoup à cette différence sociale dans les billets. Et, en même temps, il m'arrive d'accueillir les classes dans la Kantina, de leur faire une introduction et puis vient qui veut. Beaucoup de débats ou d'intros sont faits dans la Kantina pour que chacun puisse choisir sa place. Il y a des spectateurs qui veulent être là mais pas être là en même temps; ils vont donc prendre en verre et faire des allées et retours, en m'écoutant d'une oreille. C'est typique de ce qu'on essaie de faire ici : que chacun trouve sa manière, sa façon, sans qu'à aucun moment on ait l'impression que quelque chose est clos. Il y a proposition ouverte, relation ouverte et vivante qui s'adapte en fonction des uns et des autres.

A: Et j'avais encore un dernier point sur lequel je voulais vous entendre, pour conclure cet entretien : vous êtes sans doute informé de la polémique qu'a lancée Jean-Luc Borgeat dans la presse, en mai 2017 ? Notamment sur l'élément local et la programmation, à son goût, trop performative?

E: D'abord, il y a beaucoup de créations romandes à Vidy. Il y a Rebetez, Tossatto, Béguin, Karim Belchalem... c'est presque un tiers de la programmation. Ce sont des artistes suisses-romands à qui on donne des possibilités de création qu'ils ne retrouveront absolument nulle part ailleurs en Suisse romande. Sans parler de la visibilité internationale. Non, on a essayé de transformer en débat esthétique sur le théâtre de texte, ce qui était un débat tout à fait différent : c'est-à-dire le fait qu'il y a beaucoup de création à Lausanne, beaucoup d'artistes, et que, forcément, il n'y a pas la place pour tout le monde.

A: Des raisons de politique culturelle ont aussi été évoquées. Je pense aux subventions importantes accordées à Vidy qui, par corolaire, feraient mourir d'autres scènes plus locales...

E : Moi, par contre, je trouve que sa proposition d'une salle consacrée à la création romande, c'est une absurdité! On ne va pas faire un ghetto des Romands en disant « si vous voulez aller voir des Romands, allez dans cette salle ». Le théâtre intéressant et international est là, on ne fait pas cette distinction. Le problème, c'est comment est-ce que l'on accompagne les artistes en fonction de ce dont ils ont besoin? Ils n'ont pas tous besoin de la même chose; tous les artistes ne sont pas prêts à une visibilité internationale. Ils n'ont pas besoin d'une salle à quatre cents places. Il y a des œuvres qui nécessitent des choses particulières. Ça

prend huit semaines de répétition ou ça en prend trois. Et on ne va pas faire des standards, des principes, sous prétexte en plus de représenter une nationalité. C'est vraiment une erreur.

A: La question du renouvellement des publics était aussi soulevée. Le but de Vincent Baudriller était bien, je crois, de rajeunir le public?

E : Ouais. Il voulait quatre générations dans la salle et il a quatre générations dans la salle. La moyenne d'âge était d'un peu plus de soixante ans quand il est arrivé. Elle est aux alentours de quarante ans aujourd'hui. Ces polémiques sont compliquées...

A: Oui, car tout y est mélangé.

E : Et, comme pour le Festival d'Avignon de 2005, c'est davantage des organes de presse qui ont joué. Il ne s'est rien passé à Avignon en 2005, en fait. Il y a eu une cabale de trois journalistes qui défendaient d'autres intérêts, notamment un théâtre plus réactionnaire, plus catholique. Le 14 juillet, le journal de TF1 est arrivé en disant: «où est le scandale, où est le scandale? ». Et finalement ils n'ont filmé que des gens qui rentraient dans des salles pleines et des gens qui ressortaient enthousiastes des spectacles. Ils étaient donc tout déçus qu'on leur ait dit que c'était la guerre à Avignon. C'est simplement trois journalistes qui ont tenté de construire une cabale...

A: Oui, mais ça pose tout de même la question de la représentation de la violence. C'est quand même une édition qui est particulière à ce niveau-là, je trouve. Cette année était peut-être spéciale pour cela, dans sa manière de montrer la violence.

E : Mais la programmation, c'était cinquante spectacles ! C'est bien difficile de la résumer.

A: Oui, mais avec ce principe d'artiste associé, qui était à cette époque Jan Fabre, ça doit jouer pour quelque chose non?

E : Ça a toujours été extrêmement nuancé cette histoire d'artiste associé. On présentait souvent deux ou trois spectacles. Ils étaient en dialogue et c'était plutôt à la direction d'Avignon de découvrir des artistes qu'ils ne connaissaient pas. En revanche, sur cette polémique soulevée par Borgeat, ce qui était très intéressant c'est qu'elle s'est vraiment arrêtée avec Grégoire Junod, le syndic de Lausanne. Vous le savez peut-être mais la polémique a créé une interpellation du Conseil communal et Grégoire Junod a donné sa réponse sur comment est-ce qu'il percevait ça. Et c'est la plus forte réponse qu'on pouvait entendre. C'était le 10 juin ou quelque chose comme ça. Mais ça ne sera jamais une situation simple car la Ville décide d'aider certains artistes. Est-ce que les institutions doivent s'aligner sur les décisions du politique? Et est-ce, parce que la ville a soutenu certains artistes, il faudrait obligatoirement

les programmer? C'est d'autant plus compliqué que le politique n'est pas un spécialiste du théâtre, alors que le directeur du théâtre ou le directeur artistique est un spécialiste du théâtre, donc ce serait compliqué qu'il soit obligé. Mais, en même temps, ça crée quelque chose qui est tout le temps compliqué. Un contrat de confiance c'est beaucoup d'argent durant trois ans : c'est normal que la Ville dise que le premier retour lui revienne. Mais on ne peut pas obliger les directeurs de théâtre à programmer ces artistes qui ont un contrat de confiance. Je crois que c'est tout à fait mineur par rapport à ce qui se passe dans les salles. C'est important d'y réagir et de ne pas laisser s'imposer une pensée simplificatrice.

A. Sur la question de la performance à Vidy, qu'avez-vous à dire aux personnes qui trouvent que la programmation de Vincent Baudriller est trop tournée vers la danse, les arts performatifs et de moins en moins sur du théâtre de texte?

E : C'est des gens qui ne viennent pas qui disent ça. Il y a du théâtre de texte, comme il y a du théâtre de plateau, comme il y a de la danse, du théâtre musical. Et après, si c'est un spectacle plus performatif dont on parle davantage, ce n'est pas pour ça que ça doit masquer l'ensemble du reste de la programmation. Et chacun fait son chemin avec ses intérêts propres. Je trouve compliqué cette histoire de théâtre postdramatique : Jan Fabre, de la performance oui, mais il y a toujours beaucoup de sens dans ce qu'il fait. C'est explicite : son rapport à la femme, à lui-même, à la violence, à l'humiliation et à la transcendance. Ce n'est pas un spectacle où on se perd et où on est uniquement dans la performance, comme Abramovic avec son regard quasi spirituel. On n'est pas dans quelque chose comme ça. Il y a du récit chez Jan Fabre. Il y a presque de la narration.

A: Je vous remercie beaucoup pour cet entretien et la générosité de vos réponses.

E : Merci à vous.

Catalogue des illustrations

III. 1



III.2



III. 3



III. 4



III. 5



III. 6



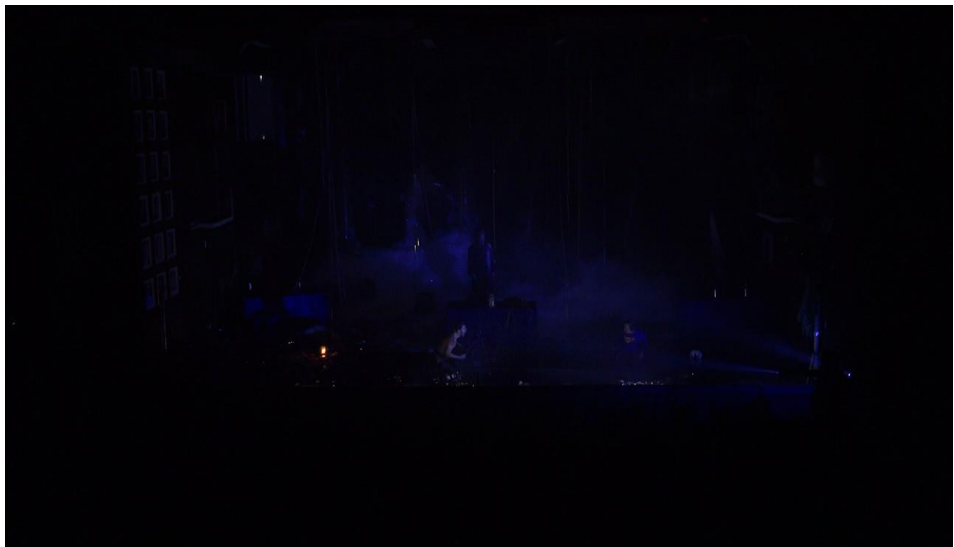
III. 7



III. 8



III. 9



III. 10



III. 11



III. 12



III. 13



III. 14



III. 15



Bibliographie

Chapitre I

Intégration et rôle du spectateur dans le théâtre de Vincent Macaigne.

Les cas de *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai*

Sources primaires

MACAIGNE, Vincent, *Je suis un pays : comédie burlesque et tragique de notre jeunesse passée*, création pour le Théâtre de Vidy-Lausanne, 14-29 septembre 2017

MACAIGNE, Vincent, *Voilà ce que jamais je ne te dirai*, expérience théâtrale immersive créée pour le Théâtre de Vidy-Lausanne en accompagnement de *Je suis un pays*, 14-29 septembre 2017

Entretien réalisé avec Éric Vautrin, le 12 juillet 2018, durée: 90 mn

Ouvrages secondaires

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris : Gallimard, 2012

BANU, Georges, TACKELS, Bruno, *Le Cas Avignon 2005*, Vic-la-Gardiole : L'Entretemps, 2005

BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris : Gallimard, 2006

BOUKO, Catherine, *Corps et immersion, ou les pratiques immersives dans les arts de la monstration*, Paris : L'Harmattan, 2012

GUENOUN, Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belvav : Circé/poche, coll. «Penser le théâtre», 1998

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris : L'Arche, 2002

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Le théâtre*, Paris : Flammarion, 2007

MARCUSE, Herbert, *L'Homme unidimensionnel. Essais sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1968

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris : L'Harmattan, 2006

NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris : La Découverte, 2013

ORY, Pascal, *Théâtre citoyen. Du Théâtre du peuple au Théâtre du soleil*, Avignon : Association Jean Vilar, 1995

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris : Ed. Armand Colin, 2014

PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, Paris : Orizons, 2014

PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris: Orizons, 2014

RANCIERE, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués ! Entretiens*, Paris : Ed. Amsterdam, 2009

RYAN, Marie-Laure, *Narrative as virtual reality : immersion and interactivity in literature and electronic media*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001

TALON-HUGON, Carole, *Avignon 2005. Le conflit des héritages*, Paris: Du Théâtre, 2006

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris : Ed. Belin, 1996

Articles

BIET, Christian, TRIAU, Christophe, « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », in : *Tangence*, n.88, 2008, pp.29-43

BIET, Christian, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII^e – XXI^e siècle). Évènement théâtral, séance, comparution des instances », in : *Communications*, n.92, 2013, pp.21-35

CHAPERON, Danielle, « Dramaturgie du pathos (contribution à une analyse des émotions au théâtre) », 2017, *Atelier littéraire*, Fabula, disponible en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Dramaturgie_du_pathos, consulté le 20.03.2018

ROGER, Pascale, « Théâtre. Laideur et misère du festival d'Avignon », in : *Études*, n.10, 2005, pp.393-398

Ressources électroniques

Vincent Macaigne

24 Heures:

<https://www.24heures.ch/culture/vidy-met-artistes-public-touche/story/14459963>, consulté le 28.07.2018

Toute La Culture:

<http://toutelaculture.com/page/2/?s=macaigne+vincent> consulté le 06.12.18

Le Point :

http://www.lepoint.fr/culture/vincent-macaigne-le-public-est-un-acteur-un-etre-vivant-19-11-2017-2173545_3.php#, consulté le 21.11.2017

Les Inrockuptibles :

<https://www.lesinrocks.com/2018/06/21/actualite/lintervention-des-intermittent-e-s-du-desordre-pendant-le-spectacle-de-vincent-macaigne-tourne-au-vinaigre-111096375/>, consulté le 04.08.2018

Plateforme Youtube :

Radio Nova, <https://www.youtube.com/watch?v=ov4-hssnjVo> , consulté le 15.11.17

<https://www.youtube.com/watch?v=BSgHWANX1gs>, consulté le 10.01.18

Théâtre Ville Paris, <https://www.youtube.com/watch?v=BSgHWANX1gs>, consulté le 10.01.18

Théâtre de Vidy-Lausanne

Dossier de presse : http://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_file/dpresse_jesuisunpays_180213.pdf, consulté le 04.03.2018

Revue de presse : http://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_press_review/rp_macaigne_finale.pdf, consulté le 04.05.2018

Dossier de production : http://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_tour_credits/dprod_jesuisunpays_fr_180615.pdf, consulté le 12.01.2018

Établissement Vaudois d'Accueil des Migrants (EVAM)

<https://www.evam.ch/phases-de-prise-en-charge/> consulté le 07.12.17

Chapitre II

La médiation à Vidy. Vers une émancipation du spectateur ?

Sources primaires

Entretien réalisé avec Éric Vautrin, le 12 juillet 2018, durée: 90 mn

Ouvrages secondaires

CAUNE, Jean, *La Démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble : Presse universitaires de Grenoble, 2006

CHAUMIER, Serge, MAIRESSE, François, *La médiation culturelle*, Malakoff : Ed. Armand Colin, 2017

MARCUSE, Herbert, *L'Homme unidimensionnel. Essais sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1968

MORSCH, Carmen (dir.), *Le temps de la médiation*, Haute école des arts de Zurich, Pro Helvetia « Programme Médiation culturelle », 2009-2012, disponible en ligne : <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=f>, consulté le 12.01.2018

NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris : La Découverte, 2013

RICCA, Céline, *La médiation culturelle dans les arts de la scène. Discours, pratiques et enjeux dans deux théâtres lausannois*, Lausanne: Haute école de travail social et de la santé – EESP, 2014

SERAIN, Fanny (dir.), *La médiation culturelle : cinquième roue du carrosse ?*, Paris : L'Harmattan, 2016

ZAHND, René, *Vidy, un théâtre au présent : 50 ans d'histoire*, Lausanne: Favre, 2015

Articles

DUFRENE, Bernadette, GELLEREAU, Michèle, «La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques », in : *Hermès, La Revue*, 2004, pp.199-206

JOURDHEUIL, Jean, « Le théâtre, la culture, les festival, l'Europe et l'euro. Essai pour élaborer un cadre permettant de penser l'histoire du théâtre contemporain », in : *Frictions*, n.17, 2011, pages non citées

Actes de colloque

SUTERMEISTER, Anne-Catherine (dir.), *La médiation culturelle dans les arts de la scène*, actes du colloque R&D, Lausanne-Malley: La Manufacture, 2011

Ressources électroniques

Politique culturelle suisse

Canton de Vaud et municipalité de Lausanne:

<http://www.lausanne.ch/thematiques/culture-et-patrimoine/service-de-la-culture/soutien-aux-acteurs-culturels/arts-de-la-scene/soutien-a-la-creation.html>, consulté le 10.09.2018

http://www.lausanne.ch/agenda-actualites/actualites/actualites-municipales.html?actu_id=31280, consulté le 14.08.2018

<http://www.lausanne.ch/thematiques/culture-et-patrimoine/service-de-la-culture/politique-culturelle.html>, consulté le 14.08.2018

Théâtre de Vidy-Lausanne

<http://vidy.ch/le-theatre/conseil-de-fondation-soutiens-et-partenaires>, consulté le 15.08.2018

http://www.expression5-20plus.ch/wa_files/cv_isabelle2012.pdf, fiche biographique en ligne, consultée le 14.08.2018

<https://www.info-handicap.ch/fiches/loisirs/culture/theatres-salles-de-spectacles/1762-theatre-de-vidy.html>, consulté le 11.09.2018

<https://vidy.ch/partenaires/club-des-entreprises>, consulté le 23.10.2018

http://www.vidy.ch/sites/default/files/rapport_activite_16_17.pdf, consulté le 20.08.2018

Festival d'Avignon

<http://www.festival-avignon.com/fr/les-lieux/la-fabrica>, consulté le 19.07.2018

Radio Télévision Suisse (RTS)

<https://www.rts.ch/play/tv/19h30/video/vincent-baudriller-prend-la-direction-du-theatre-de-vidy-lausanne?id=5178715&station=a83f29dee7a5d0d3f9fccdb9c92161b1afb512db>, 2013, visionnée le 17.07.2018

<https://www.rts.ch/play/tv/19h30/video/vincent-baudriller-prend-la-direction-du-theatre-de-vidy-lausanne?id=5178715&station=a83f29dee7a5d0d3f9fccdb9c92161b1afb512db>, 2013, visionnée le 17.07.2018

<https://www.rts.ch/play/tv/le-journal-du-matin/video/il-ny-a-pas-de-classiques-vincent-baudriller-directeur-du-theatre-vidy-lausanne?id=5208535>, 2013, visionnée le 29.07.2018

<https://www.rts.ch/play/tv/le-journal-du-matin/video/il-ny-a-pas-de-classiques-vincent-baudriller-directeur-du-theatre-vidy-lausanne?id=5208535>, 2013, visionnée le 29.07.2018

<https://www.rts.ch/play/tv/le-journal-du-matin/video/remettre-la-culture-au-centre-vincent-baudriller-directeur-du-theatre-de-vidy?id=5890671>, 2014, visionnée le 19.08.2018

Chapitre III

Pour une émancipation du spectateur avec la pensée philosophique de Jacques Rancière

Ouvrages secondaires

RANCIERE, Jacques, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris : Fayard, 1987, ouvrage en ligne : <http://www.gr.unicamp.br/ceav/content/pdf/ranci%C3%A8re,%20jacques%20-%20le%20spectateur%20%C3%A9mancip%C3%A9.pdf>, consulté le 13.09.2018

RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008, ouvrage en ligne : http://ekldata.com/XZz9Z16YQK5qI4w_LYLvfQTNYSM/Ranciere-Le-Maitre-Ignorant.pdf, consulté le 14.09.2018

Articles

CERLETTI, Alejandro, « La politique du maître ignorant : la leçon de Rancière », in : *Le Télémaque*, n.27, 2005, pp.81-88

