

L'avenir, seulement de Mathieu Bertholet
et la compagnie MuFuThe.

La place de l'engagement politique dans un
processus de création et de représentation.

HAZARD-RABOUD Agathe

Manufacture - Haute école de théâtre de Suisse romande

Travail de Bachelor – Mémoire écrit

Mai 2013

Pour beaucoup de gens la véritable perte du sens politique c'est de rejoindre une formation de parti, subir sa règle, sa loi. Pour beaucoup de gens aussi quand ils parlent d'apolitisme, ils parlent avant tout d'une perte et d'un manque d'idéologie. Je ne sais pas pour vous ce que vous en pensez. Pour moi la perte politique c'est avant tout la perte de soi, la perte de sa haine, de sa faculté de haine autant que celle de sa faculté d'aimer, la perte de son imprudence autant que de sa modération, la perte d'un excès autant que la perte d'une mesure, la perte de la folie, de sa naïveté, la perte de son courage comme celle de sa lâcheté, que celle de son épouvante devant toute chose autant que celle de sa confiance, la perte de ses pleurs comme celle de sa joie. C'est ce que je pense moi.

Marguerite Duras¹

¹ DURAS Marguerite, *Marguerite Duras, Les yeux verts. Les cahiers du Cinéma*, n° 312-313, Paris, juin 1980.

Résumé

Janvier 2011 Mathieu Bertholet et la compagnie MuFuThe créent *L'avenir, seulement*, spectacle dont le sujet central est Rosa Luxembourg et son combat. Sachant que cet auteur s'attache à toujours trouver une forme qui soit en adéquation avec le sujet dont il traite, j'ai commencé par chercher à comprendre comment la manière de penser de Rosa Luxembourg pouvait être mise au service d'une dramaturgie et d'une mise en scène. Suite à cette analyse du processus de création et de représentation, je me suis demandé en quoi ce spectacle, dont la question du politique a été placée à tous les niveaux, pouvait avoir un impact engageant sur son public, dépassant la notion du concept et du principe créatif.

Remerciements

Je tiens ici à remercier pour leur aide dans la rédaction de ce mémoire : Rita Freda, Christian Geffroy Schlittler, Christophe Jaquet, Mathieu Bertholet, Thibaut Evrard, Thibault Genton, Arielle Meyer MacLeod, Eloi Henriod, Metronomic, Pierre Raboud, Sylvie Raboud, Nicolas Raboud, Jean-Claude Issenmann ainsi que tous mes camarades de la promotion F.

Table des matières

I Introduction.....	6
II Rosa Luxembourg, un personnage référentiel.....	10
III <i>L'avenir seulement</i> , 488 fragments pour raconter Rosa Luxembourg.....	13
1 / Différents types de fragments.....	15
IV Une idéologie au service d'une dramaturgie.....	22
1/ Le refus de toute sorte de hiérarchie.....	22
2/ L'accumulation du Capital.....	23
3/ La transmission.....	24
4/ Le spontanéisme.....	27
V Représentations.....	29
VI La responsabilité du spectateur.....	35
VII Conclusion.....	37
Bibliographie.....	39
Annexes.....	41

I Introduction

Ce qui prédomine mon envie d'être artiste aujourd'hui est l'ambition de pouvoir, à travers une œuvre artistique, changer le monde. J'ai l'intime conviction que l'on peut, par l'art, conscientiser les hommes, leur montrer que le monde peut être différent, et que c'est à chacun d'agir. Responsabiliser le public donc. Le théâtre, cet échantillon du monde, me paraît être le terrain parfait pour mener ce genre d'expérience.

Le terme « théâtre politique » a un sens aujourd'hui très général, regroupant des périodes de l'histoire du théâtre et des démarches très variées. On ne peut l'utiliser pour définir un genre précis. On a par ailleurs tendance à dire que, par définition, le théâtre est forcément politique. Comme le notait Bernard Dort :

On parle beaucoup aujourd'hui de « théâtre politique ». Or cette expression reste imprécise, sinon obscure. Peut-être ne recouvre-t-elle qu'une tautologie (je suis tenté de croire que tout grand théâtre est par définition politique ; il peut l'être même dans un refus du politique). Elle est en tout cas impossible à définir dans l'abstrait, sans référence aux formes et aux usages de la pratique théâtrale à tel ou tel moment donné, dans telle ou telle situation politique concrète².

Je parlerais ici d'un théâtre engagé. J'entends par ce terme un théâtre qui demande un engagement de la part de tous ceux qui participent à sa création mais qui appelle aussi à un engagement de la part de son public. Un théâtre engagé, engageant. Dans le dictionnaire *Le Robert* parmi les différentes définitions du mot « engagement » on trouve : « *Acte ou attitude d'une personne qui s'engage politiquement* » et pour le verbe « engager » : « *Se mettre au service d'une cause politique ou sociale.* » Autrement dit : prendre parti, se positionner. Tout comme le politique est inhérent au théâtre, l'engagement est inhérent à l'être humain qui, parce qu'il a un jugement, prend position malgré lui. Un théâtre engageant est un théâtre qui laisse la place à ce jugement, à la

² DORT Bernard, *Théâtre réel. Essais critique. 1967-1970*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

prise de position personnelle, qui n'est pas là pour endoctriner. Un théâtre qui engage chacun à se responsabiliser. On en vient donc à la notion de liberté au théâtre, souvent discutée pour les comédiens, qu'on applique ici aussi au public. Un public libre est un public qui choisit et donc s'engage. Je parle donc d'un engagement au sens sartrien tel que le définit Patrick Wagner :

Il est essentiel de comprendre l'engagement au sens sartrien comme un état de fait, lié à la condition humaine comme telle. Nous sommes condamnés à l'engagement de la même façon que nous sommes condamnés à être libres. L'engagement n'est pas l'effet d'une décision volontaire, d'un choix qui lui préexisterait : je ne décide pas d'être ou non engagé car je suis toujours déjà engagé, comme je suis jeté au monde. L'engagement et le délaissement sont un seul et même état de fait. L'engagement n'est pas l'enrôlement, ni même l'adhésion à tel ou tel parti politique. Il n'est pas même déterminé car il refuse justement la réduction de la situation humaine à un simple déterminisme des causes et des choses. L'engagement sartrien s'oppose en ce sens au matérialisme selon lequel l'homme n'est que le reflet d'une situation de base économique-sociale. Mais il s'oppose également à l'idéalisme qui postule la contingence de toute situation par rapport à l'éternité d'une « nature humaine ». « Nous sommes embarqués » disait déjà Pascal. C'est dans un sens identique que Sartre proclame le devoir d'engagement : nous sommes condamnés à être libres, sans cesse appelés à choisir entre différents possibles. Dans ce cas, personne ne peut prétendre à la neutralité. L'homme, cet être-au-monde, détient une liberté prise dans les choses et insérées en elles. Autrement dit, le sujet ne saurait se retirer au sein d'une pure subjectivité. Donc, refuser de choisir implique néanmoins un choix car c'est choisir de ne pas choisir. Ainsi, quoique nous fassions, nous sommes toujours dans le coup, « embarqués », et par là même responsables³.

Un fond rouge avec un point levé, un titre écrit à la main comme sur les barricades, Rosa Luxembourg pour sujet... Le flyer du théâtre du Grütli pour *L'avenir seulement*, spectacle de Mathieu Bertholet, quand je le découvre, m'interpelle. Que Mathieu Bertholet s'empare d'un personnage historique ayant existé n'est pas un fait nouveau. En tant qu'auteur, il travaille toujours à partir d'une matière existante, se saisissant de sujets historiques, de personnages

³ WAGNER Patrick, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique*, Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1, 2003, mis en ligne le 17 mars 2005, [en ligne], <http://leportique.revues.org/index381.html> (page consultée le 2 mai 2013).

référentiels. On peut citer comme exemple *Farben* (2006) où il raconte Clara Immerwahr, première femme chimiste allemande et épouse de Fritz Haber, l'inventeur des gaz de combat, ainsi que *Rien qu'un acteur* (2005) dans lequel il évoque la figure de Gustaf Gründgens, célèbre interprète de Mephisto dans le *Faust* de Goethe, acteur dévoyé par le nazisme. Son autre particularité en tant qu'auteur est qu'il s'attache à joindre fond et forme. Pour chaque nouvelle pièce il élabore une forme qui serait en adéquation avec le sujet dont elle traite. Ainsi pour la conception de *Case study houses#1 to #5* (2009), il utilise l'architecture moderne comme moteur conceptuel ; une forme d'archaïsme lyrique pour revivifier le mythe dans *Sainte Kummernis* (2008), et une forme surréaliste et expressionniste pour *Farben* (2006). C'est donc sur les fondements de l'idéologie politique de Rosa Luxembourg qu'il décide de se baser pour écrire *L'avenir, seulement*.

C'est en janvier 2011, au théâtre de Gennevilliers, lieu de création du spectacle, que j'assiste pour la première fois à une représentation de *L'avenir, seulement*. J'étais venue pour comprendre, apprendre et j'étais perplexe. L'énigme n'était pas résolue. Qui est Rosa, cette figure historique que je pensais découvrir par le travail de Mathieu Bertholet ? Je voulais savoir ce qu'il avait à en dire, sa version des faits. « Qui Rosa ? Moi Rosa ? » Cette question qui revient dans la bouche des acteurs durant le spectacle, cette même question qui m'entête à sa sortie. Cette première impression m'a poussée à retourner voir le spectacle. Je l'ai suivi lors de sa tournée, au théâtre du Grütli à Genève (mars 2011) et à La Belle Usine de Fully (avril 2011). J'ai développé au fur et à mesure des représentations une sorte d'addiction. Le spectacle étant construit en direct par les acteurs et le metteur en scène, choisissant à partir d'une large base de données les thématiques qui seront développées au cours de la représentation, les personnages qui seront représentés, opérant ainsi un tri qui détermine les axes que prendra le spectacle ; aucune représentation de *L'avenir, seulement* n'est semblable à une autre. Le spectacle à chaque fois dévoile une autre facette de Rosa Luxembourg. Quand je croyais la saisir, elle m'échappait la fois suivante. D'où mon envie d'y retourner encore et encore, dans l'espoir de tout collecter avec, pour finir, la seule certitude de ne plus en

avoir... Par quel biais Mathieu Bertholet donne cette vision kaléidoscopique de son personnage central et pourquoi ? Quel est l'impact sur le spectateur ? En quoi ce procédé est une mise en forme des principes politiques de Rosa Luxemburg ? Et surtout, en quoi ce spectacle peut il être dit « engagé et engageant »? Pour répondre à ces questions, je vais commencer par décortiquer le spectacle, d'abord en regardant de plus près son personnage central, Rosa Luxemburg, un personnage historique au potentiel théâtral puissant. Puis, en analysant l'écriture du texte, sa création sur le plateau et son rapport au public lors des représentations, je vais voir comment Mathieu Bertholet a appliqué les principes politiques de Rosa Luxemburg à sa dramaturgie. Je vais, pour finir, essayer de tirer les conclusions d'une telle démarche et de ses résultats effectifs ou utopiques afin de voir si *L'avenir, seulement* est un spectacle qui suscite un engagement, au sens sartrien du terme.



II Rosa Luxemburg, un personnage référentiel

La Militante c'est elle, Rosa la Rouge, celle qui n'a jamais renoncé à rien. Polonaise née à Zamosc en 1871, elle est contrainte de quitter son pays en 1889 en raison de son activité au sein du Parti révolutionnaire et part étudier l'économie politique en Suisse. Elle s'installe ensuite en Allemagne et prend la nationalité allemande. Elle s'engage au sein du Parti social démocrate, le SPD, et collabore à son journal le *Leipziger Volkszeitung* en tant que journaliste et traductrice. Elle enseigne également l'économie, l'histoire de l'économie et l'histoire du socialisme à l'école du SPD. La guerre éclate en 1914, soutenue par les députés du SPD. Rosa Luxemburg fait partie des pacifistes au sein du Parti socialiste. Son opposition à la guerre lui vaut d'être emprisonnée. Une crise interne en résulte au parti ce qui conduit, en 1916, à la fondation de la ligue spartakiste, résolument révolutionnaire et antimilitariste. Ce mouvement réunit dans un premier temps Karl Liebknecht, Franz Mehring, Clara Zetkin et Rosa Luxemburg. En novembre 1918, Rosa Luxemburg participe à la fondation du Parti communiste allemand, le KPD. Tout au long de son activité politique, elle n'a jamais cessé de remettre en cause les théories et les fondements des différentes idéologies politiques, s'attirant les foudres ou

l'admiration de ses camarades. Elle a été emprisonnée de nombreuses fois. En 1905 dans son pays natal, la Pologne (où elle retourne prêter main forte lors de la révolution russe) ainsi qu'en Allemagne à plusieurs reprises. Mais ces tentatives d'oppressions et de soumissions n'ont eu aucun effet sur elle. Auteur de plusieurs livres, dont *Grève de masse, parti et syndicat* (1906), *L'Accumulation du Capital* (1913) et *La Crise de la social-démocratie* (1915), elle n'a cessé de penser la révolution, développant les idées de Marx et s'opposant à celle de Lénine. Le 14 janvier 1919, elle fait paraître son dernier article dans *Die Rote Fahne*⁴ qu'elle titre : « L'ordre règne à Berlin ». Le lendemain elle est arrêtée, emmenée par les soldats et assassinée. Son cadavre est jeté dans le Landwehrkanal.

Résumées de façon très succincte, telles sont les activités politiques de Rosa Luxembourg, dont le parcours est bien plus riche et complexe. Pour ajouter au romanesque de cette vie d'insoumise, on peut relever aussi de Rosa Luxembourg qu'elle a entretenu des relations passionnées avec plusieurs hommes. En 1890, elle rencontre Leo Jogiches, un militant communiste, juif, d'origine lithuanienne, extrêmement engagé. Pour lui, elle abandonne ses études de sciences naturelles et se consacre tout entière à la politique en étudiant l'économie, la politique et le droit. Elle l'emmène en Pologne lors de la révolution. Ils se séparent et se retrouvent plus tard en Allemagne. Leur relation est instable, difficile à mener parallèlement à leurs engagements, Leo Jogiches ne voulant rien sacrifier à ses activités politiques. Ils finissent par se séparer définitivement en 1906. Ils restent néanmoins soudés politiquement, Léo Jogiches participe également à la fondation de la ligue Spartakiste, ainsi qu'à celle du parti communiste. Elle fréquente ensuite Costia Zetkin, fils de son amie et camarade Clara Zetkin, de quinze ans son cadet ; puis Hans Diefenbach un ami de ce dernier. C'est grâce aux nombreuses lettres adressées, lors de ses périodes d'emprisonnements ou de clandestinités, par Rosa Luxembourg à ses amants, à ses amis ou à d'autres proches, qu'il est possible de découvrir des

⁴ *Die Rote Fahne* (*Le Drapeau rouge*) était un journal communiste allemand fondé le 9 novembre 1918 par Karl Liebknecht et Rosa Luxembourg à Berlin pour exprimer les idées de la Ligue spartakiste. Il devint l'organe central du Parti communiste d'Allemagne dès sa création.

pans de sa vie privée et d'enrichir le portrait de cette femme animée par une immense passion tant dans son engagement que dans ses relations.

Que reste-t-il aujourd'hui de Rosa Luxembourg? Des notices dans les livres d'histoire, ses écrits et manifestes politiques, sa correspondance carcérale. Quelques photos aussi, à travers lesquelles on découvre une femme petite, robuste, une canne à ses côtés, en raison d'un handicap à la hanche. Ce physique qui lui vaut souvent l'appellation de « petit bout de femme » qui résonne en contraste avec la force et la verve qui semblent tant la caractériser. Il reste surtout ses analyses visionnaires : elle est la seule parmi les grandes figures du socialisme à qui l'avenir a donné raison. Dès 1918 elle condamne en effet l'association entre socialisme et terreur, elle dénonce l'avènement d'un communisme qui provoquera bien l'échec d'un idéal auquel elle refusait de renoncer. Avec le temps, cette femme laïque est devenue une figure mythique, une martyre de la révolution. Ceci explique cette envie de la faire ressurgir aujourd'hui, de lui rendre hommage et mettre en avant son esprit clairvoyant. De plus, Rosa Luxembourg est entourée d'une aura mystérieuse. Comment parlait-elle pour soulever les foules, séduire les hommes ou faire trembler les soldats ? On ne connaît d'elle aucune image filmique, aucun enregistrement sonore. C'est cette absence de référence, cette brèche, qui ajoute au potentiel théâtral de Rosa Luxembourg. En 1928, Brecht lui rendait déjà hommage à travers deux poèmes : *Une jeune fille noyée* et *Épitaphe*. Ils furent mis en musique par Kurt Weill suite à une commande de la radio de Francfort dans le cadre d'une commémoration à l'occasion des dix ans de la fin de la grande guerre, occasion que Kurt Weill saisit pour honorer la mémoire de Rosa Luxembourg. Ces dernières années, près d'un siècle après sa mort, les spectacles ayant pour point de départ cette figure référentielle se multiplient. En 1971, Armand Gatti écrit et met en scène *Rosa-collective* - dont il propose une récréation durant l'été 2012 au théâtre de Montreuil. En 2006, Anouck Grinberg dans *Rosa, la vie*, créé au Théâtre de l'Atelier à Paris, fait entendre la correspondance de Rosa Luxembourg. En 2010, Martial Di Fonzo Bo et la chanteuse Claire Diterzi lui rendent un hommage en musique dans *Rosa la Rouge*. En 2011, enfin, Mathieu Bertholet crée *L'avenir, seulement* au théâtre

de Gennevilliers. Ces différents spectacles semblent présenter un point commun dans leur rapport à leur sujet : aucun n'a l'ambition de mettre en scène une biographie exhaustive retraçant la vie de Rosa Luxembourg. Leurs auteurs aspirent à livrer une part de la parole de Rosa Luxembourg et de la faire entrer en résonance avec notre société contemporaine.

III *L'avenir, seulement*, 488 fragments pour raconter Rosa Luxembourg

Pour l'écriture du texte de *L'avenir, seulement*, Mathieu Bertholet part d'un sujet ancré dans la réalité avec une démarche presque documentaire. Il est allé chercher partout et dans tous les sens ce qui pourrait être son héroïne. Pour le faire il utilise un grand cahier qu'il recouvre de Post-it : les oranges correspondants à ses notes de lecture, les jaunes à des idées et les bleus à des textes qu'il a déjà écrits. Toutes ces notes constituent les fragments qui composent le texte final. Le fragment désignant ici le débris, l'extrait détaché de son tout. Arielle Meyer MacLeod décrit ainsi ce procédé d'écriture chez Mathieu Bertholet :

Le fragment, ce « petit spasme rhétorique » comme le nomme Pascal Quignard, est toujours une façon de « déterritorialiser (selon le mot de Gilles Deleuze), briser les représentations connues, en même temps que figurer le lieu commun, le non-individuel, la mise entre parenthèse de l'auteur. » C'est ce que pratique Mathieu Bertholet en recourant systématiquement à l'emprunt et au recyclage de textes (...) en procédant par collage et superpositions ; tout cela en maniant une technique particulière qui est la sienne et dont l'outil principal n'est pas la technologie de pointe mais les post-it, petits spasmes de papiers multicolores, dont il couvre de grandes pages⁵.

En ayant recours à la forme fragmentaire et à celle du collage-recyclage, Mathieu Bertholet s'inscrit dans la continuité d'auteur tel que Piscator, Müller mais aussi Büchner, mettant en valeur la forte influence qu'a le théâtre allemand sur son travail de dramaturge. La somme de tous ces fragments

⁵ MEYER MACLEOD Arielle, « L'avenir, seulement : une utopie théâtrale », *GoGRÜ fanzine du Grü /tranthéâtre*, n°5, Genève, juin 2011, pp. 48.

disparates est imposante. A l'image de Rosa Luxembourg qui ne renonçait à rien, Mathieu Bertholet n'a fait aucun sacrifice, constituant un répertoire sans fin d'instant de vie, de références historiques... Cela afin d'être sûr de ne pas donner une vision réduite de Rosa Luxembourg, de montrer tous les aspects de sa personnalité, l'objectif étant d'être le moins subjectif possible. Il s'est arrêté à 488 fragments mais on sent le potentiel infini du procédé. Les fragments sont très courts. Ils sont laconiques : on comprend qu'une situation était là avant, on ne sait pas où l'on se situe et lorsque ce qui devait être dit a été dit c'est terminé. D'où l'appellation « fragment », petit éclat extrait d'un tout. Cette écriture fragmentaire est selon Mathieu Bertholet le meilleur moyen de coller à l'histoire, puisque de l'histoire il ne reste que des fragments. Lors d'une interview à la radio ⁶, questionné sur le sujet, Mathieu Bertholet répond :

Ecrire par fragment est le meilleur moyen de parler de Rosa en étant sincère et objectif mais ce spectacle est fait pour montrer qu'il n'y a pas d'objectivité sur le personnage historique. Je refuse de dire : « Rosa Luxembourg est comme ça ». Je récupère tout.

En livrant cette somme de fragments, Mathieu Bertholet fait donc le choix de ne pas restreindre son écriture à la volonté de constituer une œuvre biographique qui raconterait la vie de Rosa Luxembourg. Il refuse l'illusion de pouvoir constituer une forme qui serait représentative de Rosa Luxembourg, personnage référentiel. Il met en avant le caractère fragmentaire inséparable de toute volonté de reconstitution. En donnant le plus il donne le moins. La matière très riche de *L'avenir, seulement* trahit les béances et le vide inhérents à toute envie de se saisir du réel. La masse textuelle est comme un aveu d'échec, l'aveu de l'impossibilité de dire aujourd'hui qui est Rosa Luxembourg de façon complète et subjective.

⁶ *Pièces détachées : Le passé mis en scène au présent pour réfléchir sur l'avenir !*, Radio Campus Paris, 16 janvier 2011.

1/ Différents types de fragments

Tous les fragments sont numérotés. Ils peuvent être séparés en plusieurs catégories selon leur composition. On peut distinguer deux catégories : les fragments sans locuteur et les fragments avec locuteur ou la parole est distribuée. La première catégorie représente cinquante trois fragments. Parmi ceux-ci certains semblent destinés à un chœur. Ils peuvent être composés comme des sortes de poésies biographiques, retraçant la vie de Rosa Luxembourg en quelques phrases, ils sont également composés de chanson, d'une épitaphe, de notes historiques, de textes en allemand... on ne sait jamais qui parle, parfois on peut attribuer la parole à Rosa Luxembourg, d'autres, à l'auteur. Ils sont pour la plupart inclassables. Le tout premier fragment du texte correspond à cette première catégorie, texte sans locuteur. Il joue le rôle d'un poème qui résume la vie de Rosa Luxembourg, dans les grandes lignes, et qui questionne son identité. Il est intéressant de le regarder de plus près car il comporte en lui les caractéristiques de tout le texte. On pose tout de suite le doute, le caractère insondable du personnage central. Il est fragmentaire, composé de bribes et d'éclats et le phénomène de répétition est déjà présent. On nous dit d'ors et déjà qu'on n'en saura pas plus :

1. une femme née à zamosc / une femme morte à berlin / assassinée / une femme née à zamosc / une femme morte à berlin / assassinée / elle rosa qui rosa / moi rosa / je ne sais pas / moi rosa / rosa saisie rosa attachée / dans mon boitillement / dans ma pensée / dans ma pensée / dans mon boitillement / de juive / une femme née à zamosc / une femme morte à berlin / moi rosa moi noyée / assassinée / janvier / 19 / 19 / abattue le 15 / repêchée le 31 / cinq mois plus tard / une femme née à zamosc / une femme morte à berlin / assassinée / landwehrkanal / noyée / elle rosa qui rosa / moi rosa / c'est quoi / cette rosa / c'est quoi / cet avenir / elle rosa qui rosa / l'avenir / seulement / lui / donnera raison / elle rosa / raison / qui rosa elle rosa / elle rosa / et des utopies / utiles et inutiles / politiques / utiles et inutiles / révolutions / utiles et inutiles / qui rosa moi rosa / et / marche des travailleurs / travailleurs en marche / dans la marche de l'Histoire / guerre et travail / guerre et pas de travail / moi rosa qui rosa / une communiste / moi communiste / moi communiste / moi rosa elle rosa / une femme née à zamosc / une femme morte à berlin / assassinée / assassinée pour des idées / utiles et inutiles / idées /

*les siennes / pour / les leurs / qui / rosa*⁷.

Ce texte est rassembleur, tant pour le public que pour les acteurs. Ce texte interroge et rappelle la seule chose qui soit vraiment tangible sur la vie d'un être humain : les lieux et dates de sa naissance et de sa mort. Il annonce aussi la distribution multiple des rôles, le fait que chacun peut être Rosa, puisqu'on ne sait pas qui elle est. L'alternance de la première et de la troisième personne fait qu'on ne peut l'attribuer à un personnage.

La seconde catégorie de fragments, représentant la majeure partie, est constituée des fragments dialogués et distribués. Ce sont des scènes courtes, pas plus de six répliques, dans lesquelles se rencontrent Rosa Luxembourg et quinze autres personnages : Karl Liebknecht, sa femme Sonja, Karl et Luise Kautzky, Mathilde Wurm sa secrétaire, Maksymilian Luxembourg son frère, Lew Jogiches, Kostja Zetkin, Clara Zetkin, Hans Dieffenbach, Karl Marx, une personnification du Capital, Lénine, des officiers, des soldats, des « vieux messieurs », une foule, des prisonnières, des femmes qui peuvent être jeunes, bourgeoises ou encore vieilles, des bourgeois, des travailleurs. Certains personnages n'apparaissent que le temps d'un fragment. Les fragments sont situés dans un lieu, nommé au début, et sont parfois datés.

Les lieux sont, pour la plupart, des espaces carcéraux, des salles d'interrogatoires, des appartements où Rosa Luxembourg a vécu clandestinement. Ils sont désignés ainsi (dans leur ordre d'apparition dans le texte) : Interrogatoire, hôtel Eden, cellule, cour, bureau, rues, jardin, chambre, Saint-Pétersbourg, dehors, appartement, rue, cabaret, devant la prison, rue Berlin Südende. A noter que l'espace dit « cellule » est le plus récurant. Quant aux différentes dates, elles sont les suivantes (à nouveau dans leur ordre d'apparition dans le texte) : 1906, 1919, 1915-1918, 1 mai 1915, 1914, 1918, 1917, octobre 1917, mars 1918, novembre 1918, 1905, août 1914, 1916, 1906, 1917-1918, 1903.

⁷ *L'avenir, seulement*, Mathieu Bertholet, texte inédit, 2011

Les fragments se répondent entre eux, par des effets d'associations et de reprises, des échos se créent au fur et à mesure de la lecture. On le remarque notamment dans l'extrait suivant composé de trois fragments, numérotés : 9, 9 bis et 9 ter :

9.SALLE D'INTERROGATOIRE. 1906.

OFFICIER Depuis quelques mois, vous ne jouez pas un rôle insignifiant dans les rapports de police.

ROSA J'exerce les droits que me donne la Constitution.

OFFICIER La Constitution est faite pour les beaux jours.

ROSA Ne vivons-nous pas de beaux jours ?

OFFICIER L'État ne connaît pas les beaux jours.

ROSA L'État a le crâne plus solide que moi.

OFFICIER Vous manquez d'esprit pratique.

ROSA Et vous ne voyez pas l'Histoire arriver.

9bis.

SALLE D'INTERROGATOIRE. 1906.

OFFICIER Depuis quelques mois, vous ne jouez pas un rôle insignifiant dans les rapports de police.

ROSA J'exerce les droits que me donne la Constitution.

OFFICIER La Constitution est faite pour les beaux jours.

ROSA Ne vivons-nous pas de beaux jours ?

OFFICIER L'État ne connaît pas les beaux jours.

ROSA L'État a un crâne plus solide que moi.

9ter.

SALLE D'INTERROGATOIRE. 1906.

OFFICIER Depuis quelques mois, vous ne jouez pas un rôle insignifiant dans les rapports de police.

ROSA J'exerce les droits que me donne la Constitution.

OFFICIER La Constitution est faite pour les beaux jours.

ROSA Ne vivons-nous pas de beaux jours ?

OFFICIER L'État ne connaît pas les beaux jours.

ROSA L'État a un crâne plus dur que moi.

OFFICIER Et il devrait tout accepter ?

ROSA Il pourrait. L'État est une abstraction, une fiction, un mensonge.

OFFICIER Un mensonge qui aujourd'hui vous tient bien fermement.

ROSA L'État est une boucherie, un charnier, où dans l'ombre, tous les rêves vivants d'une nation se laissent assassiner bêtement. L'État n'a pas de jambes pour marcher, pas de main pour faire, pas de bouche pour dévorer, pas de ventre pour digérer toutes

*ses victimes, c'est pour ça que l'État a besoin d'hommes comme vous et moi*⁸.

Cette accumulation de dialogues, ces affirmations répétées par Rosa Luxemburg de façon quasi systématique font entendre sa persévérance toujours plus tenace, jusqu'au bout. Elles mettent également en exergue le processus d'écriture, on a ici les trois versions d'une même scène que l'auteur nous livre affirmant une fois de plus son refus de renoncer à quoi que ce soit. On peut imaginer que l'une des trois versions est la version définitive, les autres constituant ses brouillons, cependant chacune a sa place dans le texte. Cet exemple n'en est qu'un parmi d'autres, ce procédé jalonnant le texte à plusieurs reprises.

Dans cette deuxième catégorie de fragments on remarque plusieurs niveaux de réalité et de conscience. Un premier niveau de réalité correspond à des étapes de la vie de Rosa Luxemburg, reposant sur des faits historiques, dans les salles d'interrogatoire, l'hôtel Eden (lieu du dernier interrogatoire avant son assassinat), l'appartement de la famille Mendelsohn (où elle s'est cachée un temps). Pour les scènes en prison, dans la cellule, on retrouve ce niveau de réalité: certaines décrivent le quotidien en prison, des dialogues avec la gardienne, des soldats... d'autres correspondent à un autre niveau de réalité et font part de l'imaginaire de Rosa Luxemburg en prison, des dialogues imaginaires qu'elle entretient avec ses proches, qui sont comme des présences fantomatiques qui lui tiennent compagnie dans son enfermement, mais aussi avec des figures plus fantasmagoriques comme Lénine, Marx ou la personnification du Capital. En prison, elle revit des souvenirs et se parle à elle-même. Il lui arrive aussi de parler aux oiseaux. Ces fragments peuvent donc être regroupés selon les deux niveaux de réalité suivants : la réalité historique de l'époque de Rosa Luxemburg et une réalité fantasmée par le personnage. A ces deux niveaux vient s'ajouter un troisième, celui d'une réalité contemporaine, qui vient parfois entrer en contraste avec le texte et ses références, comme dans ce fragment par exemple :

⁸ *L'avenir, seulement*, Mathieu Bertholet, texte inédit. 2011.

246.

RUE.

UNE JEUNE FEMME Je rêve du groupe de rock parfait, quelque chose avec Carla Bruni. Et j'engagerai aussi Sarkozy. Si un jour, pendant un concert, le sound devait péter, il convaincrerait le public, qu'on peut encore l'entendre chanter⁹.

Les rencontres avec Lénine sont situées en cellule ou dans la chambre de Rosa Luxembourg dans la citadelle de Breslau (où elle fût enfermée entre 1915 et 1918), on y voit un Lénine prodiguant des conseils à Rosa Luxembourg ; lui disant de mener les troupes, de les guider, ce qu'elle refuse, invoquant son principe de spontanéité. On sent dans ces dialogues la position critique de Rosa Luxembourg face à Lénine. Ces discussions sont de l'ordre de la fiction mais viennent cependant témoigner d'une réalité historique, le rapport conflictuel entre Rosa Luxembourg et Lénine:

5.

CELLULE. 1906.

LÉNINE Les prolétaires doivent apprendre à tenir une arme ! Et vous Rosa, apprenez à mener les masses !

ROSA Ils m'écoutent. Ils n'ont pas besoin d'être menés.

LÉNINE Nous devons prendre la tête de la lutte ! Il faut prendre les armes, prendre le pouvoir, les travailleurs vous l'offrent. Il faut les tenir, les guider, ils ont besoin de discipline. Il faut se battre, devant, se battre, mener les travailleurs !

ROSA Toujours, toujours se battre. Vous parlez toujours de combat, de lutte, de discipline, de pouvoir. Qui veut se battre ? Les animaux se battent. Se chassent. Se tuent. Se saignent à mort. Crèvent. Se dévorent. Nous, humains, nous devrions apprendre à voir le beau. À le chanter, pour que les autres le voient aussi. Qu'ils ne veuillent plus que le beau. Qui voudrait encore se battre¹⁰ ?

Beaucoup de fragments (environ soixante-dix) se situent dans le jardin, lieu de ballade et de détente lors des incarcérations de Rosa Luxembourg. Elle profite de ces instants pour observer les oiseaux, faire pousser des plantes, traces de son passé de scientifique passionnée par la vie végétale et animale. C'est dans cet espace qu'ont lieu des scènes avec un soldat. Ces scènes sont particulières dans le sens où il ne s'agit pas de scène d'interrogatoire ou de moquerie comme avec les autres personnages nommés « soldat » mais ce sont

⁹ *L'avenir, seulement*, Mathieu Bertholet, texte inédit. 2011

¹⁰ *Ibidem*.

des scènes de complicité avec ce soldat, avec lequel elle discute, fume et plaisante. A travers cette relation est mise en valeur la compassion dont fait preuve Rosa Luxembourg. Elle tente de le rallier à sa cause, chose vaine, mais comprend qu'il est victime lui aussi et qu'il ne sait simplement pas comment lutter. Cet aspect est flagrant dans la scène où Rosa Luxembourg le décrit battant un buffle. Elle comprend que la rage que défoule le soldat sur la bête est au fond dirigé vers la même cible qu'elle cherche à combattre :

68.

CELLULE.

ROSA *Luise ! Luise ! Ce que je viens de voir !*

LUISE apparaît. *Oui, Rosa ? Calme-toi ! Assieds-toi ! Respire !*

ROSA *Dehors ! Là ! Le soldat ! Il a tellement fouetté ce pauvre animal. J'ai vu des larmes dans ses yeux. Ces buffles roumains ont une peau si épaisse, mais il saignait, le soldat l'a fouetté tellement fort qu'il saignait, la pauvre bête, j'ai vu, comme il pleurait, cette énorme buffle pleurait, dans ses yeux j'ai vu toute notre douleur.*

LUISE *Calme-toi !*

ROSA *Et ce pauvre soldat, toute sa colère, sur cette bête, cette colère, amassée, il ne pouvait que la lâcher sur cet animal. Il ne sait pas à qui revient vraiment cette colère¹¹.*

Les autres personnages récurrents tel que Kautzky, Karl Liebknecht et Lew apparaissent en cellule, dans la chambre ou dans des souvenirs de la fondation du parti et témoignent de l'activité politique de Rosa Luxembourg. Sonja, Luise, Clara et Mathilde sont aussi des camarades, elles s'inquiètent pour Rosa Luxembourg. La présence de ces dernières met en exergue le côté « sur-femme » de Rosa Luxembourg, elle ne renonce à rien, ses amies sont engagées mais elles se font discrètes, n'ont pas le jusqu'aboutisme de Rosa Luxembourg.

Marx apparaît comme une figure rassurante, il vient voir Rosa en prison, la borde, lui chante le Capital comme une berceuse, la réveille la nuit pour lui faire part d'une idée, il est comme un ange qui veille sur elle :

¹¹ *L'avenir, seulement*, Mathieu Bertholet, texte inédit. 2011

70.

CELLULE.

ROSA *Quand vous parlez, il me faut toujours me taire ! Ce que vous dites, ce que vous pensez, tout me laisse sans voix. Je peux m'endormir en paix, alors, plus rien ne me fait peur. Demain n'est plus si terrible. Demain est à nous. Parlez, parlez, pensez, s'il vous plaît !*

MARX *Couchez-vous, Rosa, je vous couvre ! (Il tire le drap sur elle et commence à réciter, comme une berceuse.) Les forces de travail retirées du marché par l'usure ou la mort doivent être remplacées en permanence au moins par un nombre égal de nouvelles forces de travail. La somme des biens vitaux nécessaire à la production des forces de travail doit donc contenir les produits vitaux à la production des forces de remplacement tels que les enfants des travailleurs, de telle manière que cette race particulière de possesseurs de biens puisse se perpétuer sur le marché des produits¹².*

On trouve son opposé en la figure allégorique du Capital, dont Mathieu Bertholet dit : « *LE CAPITAL est une femme forcément* »¹³ Cette femme donc, lui rend aussi visite la nuit. Elle est une adversaire, comme un démon de Rosa Luxembourg qui cherche à la faire plier, la hante de son rire diabolique :

292.

Des femmes lèvent la jambe dans un cabaret.

LE CAPITAL montre le bout d'un sein. Une jarretière. Un bustier. Un porte-jarretelles, des billets dans son bustier.

293

CHAMBRE.

ROSA *D'où leur vient le capital ? Où était-il avant d'être dans leurs mains ? Pourquoi eux et pas d'autres ?*

LE CAPITAL *Il y a des questions qu'on ne pose pas. Il y a des choses dont on ne parle pas. Il y a des choses qu'on a et dont on ne parle pas. Avoir est le verbe¹⁴.*

Le texte comporte d'autres personnages aux apparitions moins récurrentes, ils servent soit à ancrer historiquement le combat politique de Rosa Luxembourg (tel que les vieux messieurs du parti) soit à lui servir de contrepoint (les groupes de femmes ou de bourgeoises, opposantes aux manifestations de travailleurs, enfermées dans leur petit confort), soit d'audience à Rosa

¹² *L'avenir, seulement*, Mathieu Bertholet, texte inédit. 2011.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

Luxembourg (les travailleurs, les prisonnières) ou encore à montrer son côté plus léger, à travers ses relations amoureuses (Lew, Hans et Kostja).

IV Une idéologie au service d'une dramaturgie

1 / Le refus de toute forme de hiérarchie

Comme dit précédemment, dans sa recherche d'une forme en adéquation avec le fond, Mathieu Bertholet s'appuie sur des aspects propres à son sujet, à priori des aspects non littéraires et les transforme en principe dramaturgique. Dans le cas de Rosa Luxembourg il s'agit des principes politiques qu'elle revendiquaient (le spontanéisme, le refus de toute hiérarchie) ainsi que de ses obsessions (l'accumulation du Capital, la marche inéluctable du temps). Ces différents principes interviennent à différents niveaux, lors de l'écriture, de la création et des représentations, certains intervenant à tous les niveaux.

L'absence de hiérarchie intervient au moment de l'écriture : beaucoup des fragments sont des emprunts, du recyclage d'extrait de discours, de manifestes de Rosa Luxembourg ou d'autres matières aux origines très éloignées, à priori, du sujet (des chansons de variété par exemple). Ce côté pêle-mêle démontre que l'auteur refuse toute hiérarchie. Aucun élément, aucune source, n'est mise plus en valeur qu'une autre. Chaque fragment a sa place, aucun n'est plus valorisé qu'un autre. Au moment de la création du spectacle, le refus de hiérarchie est également présent dans l'absence de distribution. Cette dernière placerait forcément les comédiens à des niveaux différents. Si une comédienne avait le rôle de Rosa Luxembourg, elle serait la plus présente, donc la plus fatiguée et la plus choyée, voir la plus payée... Cet aspect vient aussi affirmer un rejet de toute forme de code venant du théâtre bourgeois. Ici chaque acteur est libre d'interpréter le rôle qu'il souhaite quel que soit son sexe et sa carrure. Le metteur en scène renonce donc à son pouvoir décisionnel à ce niveau là.

2 / L'accumulation du Capital

En plus du refus de hiérarchie, quand il écrit *L'avenir, seulement*, Mathieu Bertholet transpose comme autre principe celui de l'accumulation du capital, théorisé par Karl Marx (1818-1883). Dans *Le Capital* (1867) Marx explique que l'accumulation du capital, qui commence avec la révolution industrielle, désigne le processus qui permet au capital de s'accroître. Sa conséquence est de mettre l'ensemble des biens d'un pays aux mains de la "classe possédante", la Bourgeoisie. Karl Marx montre que les capitalistes réinvestissent en grande partie la plus-value dégagée par l'exploitation des travailleurs afin d'accroître sans cesse les capacités de production pour en retirer toujours plus de profits. Rosa Luxemburg a beaucoup apporté à cette dialectique. En janvier 1913, elle publie *L'Accumulation du capital*, son œuvre théorique majeure, qu'elle développe à partir des cours d'économie politique donnés aux militants socialistes. Rosa Luxemburg y présente son analyse du capitalisme : d'après elle, l'accumulation ne peut s'effectuer que grâce à l'expansion du capitalisme vers des marchés étrangers ou dans des régions moins développées des mêmes pays. Les marchés non capitalistes sont nécessaires au fonctionnement du capitalisme et en dernière analyse à sa survie, mais ils sont pourtant détruits en tant qu'entités indépendantes. En se privant de la demande qui lui permet de réaliser la plus-value, le système capitaliste s'effondre inévitablement du fait de cette contradiction. Dans la troisième partie de ce même ouvrage, elle donne sa propre théorie du mécanisme de l'économie capitaliste, en s'appuyant sur des exemples historiques concrets. Marx avait envisagé, pour clarifier la question, comme simple hypothèse de travail, un univers exclusivement composé de capitalistes et d'ouvriers. Avec cette fiction, plus simple pour la représentation schématique de la reproduction, l'échange total entre les deux sections de la production est, affirme Rosa Luxemburg, impossible si l'on tient compte du progrès croissant de la productivité. La question de savoir pour qui la production élargie a lieu, qui sont les acheteurs de la plus-value destinée à la capitalisation, ne trouve pas de réponse dans le cadre d'une économie purement capitaliste : il s'agit de trouver des débouchés dans les milieux « extra capitalistes », soit parmi les couches

sociales telles que les paysans ou les artisans, soit dans les pays à structure économique arriérée. Cette thèse centrale est à son époque très controversée. Rosa Luxembourg démontre les limites du capitalisme, l'accumulation ne peut se développer ad libitum comme le dit Marx, mais porte en elle son inéluctable destruction. Pour traduire scéniquement cet aspect important de l'œuvre de Rosa Luxembourg Mathieu Bertholet a accumulé à l'infini les fragments au moment de l'écriture mais aussi sur scène les costumes, les matériaux... et le champ des possibles.

3 / La transmission

Au moment de la création du spectacle, Mathieu Bertholet a mis en pratique un autre principe cher à Rosa Luxembourg : la transmission. Elle qui a toujours enseigné et cherché à partager ses connaissances, donnait beaucoup d'importance à la transmission, aussi parce que c'est par là qu'on peut reconnaître les erreurs du passé et éviter de les reproduire. *L'avenir, seulement* dans sa forme finale est l'aboutissement d'une succession de transmissions. C'est d'abord suite à une invitation par le Theater Basel au Stücklabor¹⁵ que Mathieu Bertholet a commencé à écrire le texte, et qu'il le présente pour la première fois en allemand en juin 2010. Mais l'idée de travailler sur Rosa Luxembourg lui était déjà venue lorsqu'en octobre 2008 Pascal Rambert, directeur du théâtre de Gennevilliers, lui propose de faire une création. Ce sujet, dans le contexte actuel de la crise et par rapport à son parcours personnel, lui apparaît alors comme une évidence. A partir de là, il s'attelle à la traduction de son texte et à sa finalisation. En parallèle, la SACD¹⁶ lui demande de présenter un projet de performance mêlant écriture et démarche chorégraphique pour les « Sujets à Vif »¹⁷ du festival d'Avignon 2010. Mathieu Bertholet a alors proposé de travailler une petite forme, sur la base de l'écriture de *L'avenir, seulement*, en collaboration avec Cindy Van Acker et Perrine Valli, deux chorégraphes

¹⁵ Version allemande de *textes en scènes*, concours pour auteur dramatique.

¹⁶ Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

¹⁷ Les sujets à vif, huit créations présentées dans le Jardin de la Vierge durant le festival d'Avignon, proposent des rencontres entre interprétations et écritures, interprètes et auteurs.

basées en Suisse. Cette forme, appelée *Rosa, seulement*, est constituée d'une chorégraphie, réalisée par Mathieu Bertholet et Cindy Van Acker, conçue d'une manière minimale et pensée pour figurer Rosa Luxembourg. Pour l'élaboration des mouvements, ils se sont inspirés des films de Sergueï Eisenstein et des lithographies de la sculptrice Käthe Kollwitz (contemporaine de Rosa Luxembourg). Outre cette partition corporelle, des extraits du texte en cours d'écriture par Mathieu Bertholet étaient lus par un chœur de jeunes acteurs issus de la Manufacture. C'est en continuant sur cette lignée physique que Mathieu Bertholet a abordé la création au théâtre de Gennevilliers avec la distribution finale du projet. La transmission de la chorégraphie et son appropriation par les acteurs fut la première étape du travail. Ils ont ensuite à leur tour créé de nouveaux mouvements. La transmission de toutes ces partitions se fait au fur et à mesure, avec les acteurs qui rejoignent le projet en cours de route, et finalement avec le chœur d'amateurs qui a rejoint le spectacle lors de sa venue en Valais. Une action a aussi été menée avec les habitants de Gennevilliers, autour d'ateliers avec les collégiens, les invitant à écrire des fragments supplémentaires. Certaines répétitions étaient ouvertes au public ainsi que l'échauffement journalier. Cette notion de transmission et de partage constitue par ces deux dernières actions un vrai acte politique : celui de la sensibilisation culturelle. Le chœur, qui est intervenu à la fin de la tournée, à la Belle Usine de Fully était composé d'amateurs. Ce chœur, constitué de gens de la région avait appris les mouvements chorégraphiques, venait se joindre sur le plateau au fil de la représentation. Ils étaient au début assis avec les spectateurs, sans se distinguer particulièrement de ces derniers. Leur présence a, selon moi, trois fonctions qui viennent appuyer le propos politique du spectacle. Ils sont le dernier maillon de la chaîne de transmission, donnant la matière à portée du public, assimilable par chacun donc, plus accessible. Leur engagement au sein du spectacle amène logiquement une part de public supplémentaire, leurs proches, qui ne serait pas venue forcément, un public, on l'espère donc, différent (le fait que le spectacle diffère à chaque fois a aussi cette fonction. On peut présumer que les curieux, qui reviennent, se font accompagnés, élargissant ainsi le public et, au mieux, son hétérogénéité.). La

troisième fonction que j'attribue à la présence du chœur, et qui est pour moi la principale, c'est qu'elle sert de miroir de public. Parce que dit « amateur » le chœur est en quelque sorte l'égal du public. Il est le double du spectateur, le corps « non professionnel » dans lequel le public se reconnaît. Le fait que le chœur soit placé parmi les spectateurs, qui entourent eux même l'espace scénique, vient renforcer le caractère engageant du spectacle. Sans lui demander de participer à la représentation, ce qui a souvent pour effet l'inhibition totale, le dispositif comprend ici le spectateur en son sein. Roland Barthes disait que s'il aimait le théâtre ; c'était parce que si un jour il devenait fou, il pourrait se lever et sauter sur scène. On peut dire que c'est ce qui différencie l'image du théâtre, l'image exclut alors que le théâtre, potentiellement inclut. A propos de l'hypnotiseur canadien Le Grand Robert, et du fait qu'il faisait monter sur scène un membre du public, Roland Barthes disait :

On pourrait peut-être avancer que la théâtralité la plus forte se situe précisément dans cette transgression instable de l'espace scénique, dans ce débordement virtuel de la scène par la salle¹⁸.

Jean-Loup Rivière conclut au sujet du chœur :

Il faut qu'il y ait sur la scène quelque chose qui fasse de moi un spectateur actif. Et je ne peux entrer en action que si la scène - qu'elle fasse comme elle veut - laisse supposer cette transgression possible : monter sur scène. On pourrait appeler cela une fonction chorale, en référence au chœur antique, qui, pour une part, représentait sur la scène le peuple spectateur¹⁹.

4 / Le spontanéisme

Lors du travail avec les comédiens Mathieu Bertholet a fait intervenir un troisième principe prôné par Rosa Luxembourg, le spontanéisme. « La spontanéité révolutionnaire » est la croyance au fait que la révolution sociale

¹⁸ BARTHES Roland, « Le Grand Robert », Les Lettres Nouvelles, octobre 1954, in *Œuvres complètes tome 1*, Paris, Seuil, 1993, p. 436.

¹⁹ RIVIERE Jean-Loup, *Comment est la nuit ? Essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002.

doit arriver spontanément d'en bas, sans l'aide d'un parti ou d'un syndicat, les individus en tête des partis n'ont donc pas à essayer de déclencher une révolution. C'est par là que Rosa Luxembourg s'oppose à Lénine (ainsi que déjà évoqué page 19) lorsqu'il l'enjoint à user de son pouvoir de meneuse pour faire se lever les travailleurs. Dans son livre *Que faire ?*, paru 1902, Lénine s'insurge contre « la spontanéité révolutionnaire » la désignant comme un concept "révisionniste" dangereux qui dérobe la nature disciplinaire de la pensée politique marxiste et l'abandonne dans l'ineffectif et l'arbitraire.²⁰ C'est son refus de toute autorité qui fait que Rosa Luxembourg ne peut accepter le fait qu'un parti politique, ou elle-même, puissent avoir une force conductrice sur les classes opprimées.

Cette « spontanéité révolutionnaire » Mathieu Bertholet, l'a appliquée avec les acteurs à plusieurs niveaux. Tout d'abord dans le choix des textes, chacun étant libre de faire son choix dans les 488 fragments. Chaque acteur apprend les textes qu'il veut et décide ceux qu'il va jouer chaque soir. Les axes et thèmes qui seront développés durant chaque représentation sont décidés de façon collective avant son commencement. Ici, les acteurs sont totalement libres et responsables face à la représentation qu'ils inventent chaque soir. Ils connaissent tous en moyenne cent cinquante fragments. C'est à eux de choisir, de sentir, le bon moment de s'emparer du plateau pour placer l'un ou l'autre de ceux-ci. A partir de la ligne directrice décidée en amont c'est à chacun d'intervenir. C'est ici que le spontanéisme prend sa place. C'est à partir d'une décision spontanée qui appartient à chaque acteur que le spectacle se construit. La responsabilité et le libre arbitre de chacun face au timing renforcent l'urgence de la situation. C'est à l'acteur de choisir son moment.

Le spontanéisme décrit plus haut comme mouvement démarrant du bas de l'échelle, de la masse de façon donc spontanée et non induite par des maîtres à penser, s'applique au théâtre essentiellement à une démarche totalement collective ce qui n'est pas le cas ici. En effet Mathieu Bertholet, par son statut d'auteur, d'organisateur est dans une démarche individuelle avant le

²⁰ LENINE, *Que faire ?*, Paris, Seuil, 1966, parution originale : février 1902.

processus de création. S'ils ont une grande marge de liberté, dans le choix des textes, des partitions jouées... les acteurs ne travaillent pas de façon spontanée. Pour essayer de rester dans le spontanéisme et la démocratie totale, Mathieu Bertholet a cherché à être dans un autre rapport avec ses comédiens. Comme Rosa Luxembourg, il désire que le travail avec ses acteurs ne soit non pas un mouvement dirigé par une personne mais un mouvement autogéré. Pour ce faire il décide de ne pas les diriger. Il définit son rôle de la manière suivante :

J'ai essayé de prendre cette position que défend Rosa Luxembourg. Mon rôle n'est pas d'être un leader mais d'être une mémoire. Rosa Luxembourg voit les échecs de la révolution, des grèves, elle est là pour pouvoir saisir cet échec, voir où cela a échoué et s'en souvenir pour les prochaines fois. Pendant la représentation, j'essaie de les aider, si par exemple je remarque qu'une partie du public est laissé pour compte, j'essaie de les mener sur des pistes si je sens qu'une scène devrait intervenir à tel ou tel moment. Je connais forcément mieux le texte et ses résonances. Mais à un certain stade je suis forcément dépassé et les acteurs aussi parce que le spectacle s'auto-génère²¹.

Si l'idée et la base du projet viennent de lui, tout a été discuté et réfléchi avec les acteurs. La forme finale du spectacle a été décidée démocratiquement. Les limites de cette façon de faire se sont vite fait ressentir et si Mathieu Bertholet n'occupait pas la place classique qu'on attend d'un metteur en scène, il ne pouvait pas être l'égale de ses acteurs. Il est celui qui propose le cadre ; qui édicte les règles du jeu même si au final chacun est libre d'y jouer à sa façon. Plutôt que de diriger les acteurs au niveau de leur interprétation Mathieu Bertholet bouscule, rajoute une contrainte, et c'est à l'acteur de trouver sa liberté. La troupe au complet s'est retrouvée face à un constat douloureux : la liberté totale dans le cadre de leur création ne fonctionnait pas, ils avaient besoin d'un meneur. Lors des représentations, Mathieu Bertholet était présent sur scène avec les acteurs. Il affichait sa position particulière, exposé au public agissant sur la représentation. Il s'expose donc à ce moment là et assume sa position non égale à celle des acteurs. Il est entre deux. Comme un acteur il est

²¹ *Pièces détachées : Le passé mis en scène au présent pour réfléchir sur l'avenir !*, Radio Campus Paris, 16 janvier 2011.

sur scène. Comme un metteur en scène il régit la représentation. Etant le seul à avoir une vision globale il apporte un regard extérieur aux comédiens, leurs rendant compte de la direction que prend la représentation, leurs conseillant certains virages à prendre. De la dramaturgie en direct en quelque sorte. Le spontanéisme des acteurs était donc cadré par l'intervention, non pas d'un démiurge tout puissant, mais d'une présence bienveillante. Sans être leur égal, le metteur en scène ici s'expose, au côté des acteurs et face au public.

V Représentations

Les représentations diffèrent d'un soir à l'autre selon les axes choisis par les acteurs et les fragments joués. La scénographie, elle, évoluait d'un lieu à l'autre. Cette promesse d'une représentation différente à chaque fois a deux effets sur le public, le sentiment privilégié d'assister à un moment unique (ce concept est inhérent au théâtre, mais d'autant plus flagrant ici) et la curiosité qui pousse à revenir. Pour les comédiens et le metteur en scène, ce système empêche toute lassitude et maintient chacun dans un processus de recherche constante.

Lors des représentations au théâtre de Gennevilliers, le public était séparé en deux, chaque partie dans une des salles, les deux salles étant divisées par un rideau de fer. On assistait d'abord à une scène, sans savoir que le public de l'autre côté assistait à une autre scène. Puis, le rideau se levait, nous faisant découvrir l'assistance en miroir face à nous. Reliant les deux gradins et les traversant par le milieu, une grande bande noire laquée au sol sert d'espace de jeux. A côté de cette piste, des tables, avec des petites lampes, des textes et les costumes. Ce lieu en marge du spectacle est l'espace où la dramaturgie opère en direct, où Mathieu Bertholet donne ses indications, suggère un costume. C'est aussi le lieu où les acteurs se retrouvent et se concertent au fur et à mesure de la représentation. Pour la suite de la tournée, le spectacle fonctionnait de la même façon mais la scénographie a évolué selon les lieux. A Genève, au Théâtre du Grütli, la bande se déroulait devant les

spectateurs de façon horizontale. En Valais, à la Belle Usine de Fully, les spectateurs étaient placés tout autour de la salle, la bande se déroulant en diagonale de la salle. Un espace vitré au-dessus de l'espace de jeux était aussi utilisé. La scénographe, Sylvie Kleiber, a su tirer parti des possibilités particulières à chaque lieu.



22

²² Photo réalisée par Marc Damage à l'occasion des représentations de L'avenir, seulement au théâtre de Gennevilliers, janvier 2011.



23

A partir de cette première scène à laquelle chaque moitié du public a droit, la couleur est annoncée : on ne pourra pas tout voir. Cette représentation va nous échapper, en partie. Les fragments étant dits sur toute la longueur de la salle, et en simultané, joués parfois à deux, parfois à plus, chuchotés à l'oreille... ne peuvent être entendues dans leur ensemble. C'est ici que le concept d'accumulation réopère, les scènes s'accumulent, les Rosa, les costumes se multiplient, d'abord par petite touche, avant la transformation de chacun. Les onze acteurs, tantôt scandant, effectuant la chorégraphie, se retrouvent parfois autour d'une partition commune. Ils avancent, toujours inlassablement, d'un bout à l'autre de la bande noire, s'arrêtant net à son extrémité pour reprendre là où ils s'étaient arrêtés, à la lettre près, une fois de retour de l'autre côté. Cette marche sans fin progresse de plus en plus et les spectateurs, comprennent petit à petit certaines règles qui la régissent. Le fait de ne pouvoir tout entendre génère une certaine frustration mais cette façon de faire permet à Mathieu Bertholet de pouvoir donner aux corps et à la

²³ Photo réalisée à la Belle Usine de Fully

chorégraphie la même visibilité que le sens véhiculé par son travail d'écriture. Il s'en explique ainsi :

Je trouve que le texte sur le plateau joue forcément le rôle le plus important. Il n'y a pas besoin, du coup, de le mettre en premier. Pour empêcher les acteurs de se focaliser sur le texte et les aider à trouver un autre chemin dramaturgique, une autre fiction, une narration différente de celle du texte, je passe par le biais du corps. C'est d'abord leur corps qui va raconter l'histoire. Ils vont commencer par trouver une raison pour leur corps d'aller sur le plateau et de tenir la représentation. Une fois le corps en place, on met le texte. L'un et l'autre vont s'empêcher, s'éclairer, il se passe quelque chose de supplémentaire. Le corps mis à la suite du texte ne sert qu'à son illustration. C'est inévitable²⁴.

La manière de procéder de Mathieu Bertholet au moment de la création avec les acteurs est la suivante : il commence par développer un vocabulaire physique avec les acteurs pour faire apparaître une présence sensuelle des personnages sur le plateau et ne fait apparaître le texte qu'une fois cette étape aboutie. Pour développer ce travail du mouvement, la compagnie a fait venir Tamas Geza Moricz, danseur au ballet de Francfort, afin de leur apprendre les techniques d'improvisation de William Forsythe, chorégraphe américain qui a beaucoup travaillé et développé avec sa compagnie l'improvisation au sein de ses créations, notamment par l'utilisation des techniques de danse contact. En résulte une partition chorégraphique constituée d'une quinzaine de postures reprises parmi celles créées lors la création de *Rosa, seulement*, auxquelles ont été ajoutées d'autres inventées par les acteurs. Ces postures sont maîtrisées par l'ensemble des comédiens et correspondent à des personnages. Chaque personnage a sa chorégraphie qui lui est propre et chaque acteur investit à sa manière cette physicalité préalablement fixée. Les acteurs ont ensuite trouvé la façon de passer d'une posture à une autre, toujours en étant en mouvement. En effet les personnages marchent sans arrêt sur le plateau. Chaque personnage a donc sa gestuelle propre mais aussi sa trajectoire. Celle de Rosa Luxembourg est précise, elle va toujours en avant, ne recule jamais ni ne tergiverse. Tout au long de la représentation, il doit toujours il y avoir un acteur jouant Rosa et

²⁴ Propos recueillis lors d'un entretien réalisé à la Manufacture en 2012, voir annexe C

tenant cette marche, elle représente le mouvement de la dialectique marxiste. Très physiques, au fil d'une représentation les acteurs peuvent parcourir jusqu'à cinq kilomètres.

Cette importance donnée aux corps vient renforcer le propos politique. L'engagement est mis en exergue pas l'effort physique de chacun, comme une représentation imagée de la volonté. La présence très forte des corps sur le plateau prend le dessus sur le texte et n'a pas qu'une fonction esthétique qu'on pourrait affilier à une partition dansée. Ces corps se positionnent et s'engagent. Ils sont critiques. Laurence Louppe observe:

Un corps critique, c'est l'artiste qui se sert de son corps pour élaborer une pensée sur le monde. C'est la remise en cause à partir du mouvement de toute procédure (dût-elle inclure du non mouvement). C'est un corps qui met en échec les habituels schémas de représentations de soi. C'est un corps qui peut même jouer sur l'absence de corps (...). C'est un corps qui questionne les modes de production spectaculaire, à partir de l'expérience du corps lui-même²⁵.

Laurence Louppe fait référence, à ce propos, à l'historien Ernst Kantorowicz dans sa recherche sur la présence d'un autre corps et plus précisément sur les deux corps du roi²⁶ et dit: « *Le corps naturel est mortel. Le corps politique est éternel. (...) Ces doubles peuvent encore interroger aujourd'hui l'histoire des corps, de l'art, de la danse.* »²⁷ L'engagement du spectacle passe plus par le corps que par la parole, et c'est donc sensiblement que cet engagement vient toucher le public et non de façon intellectuelle. C'est ce qui est vraiment surprenant dans *L'avenir, seulement* le politique n'est finalement pas où on l'attend. On est venu écouter qui était Rosa Luxembourg, on attend qu'on nous explique mais sa force et sa persévérance sont traduites physiquement par les acteurs. C'est à cet endroit que le spectateur peut puiser l'interprétation qu'en donne les auteurs du spectacle. Par ce passage par la danse Mathieu Bertolet cherche à toucher le public par un autre biais. Si *L'avenir, seulement* peut

²⁵ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Editions Contredanse, 2004.

²⁶ KANTOROWICZ Ernst, « Les deux corps du roi », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2000, p.659.

²⁷ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Editions Contredanse, 2007.

laisser perplexe et ne pas convaincre en tant que spectacle « engageant » c'est qu'il comporte un piège pour le spectateur : se focaliser sur le sens du texte et l'envie de comprendre les règles. Il faut aussi savoir écouter les corps et entendre ce qu'ils ont à dire. Selon Laurence Louppe « les corps critiques » questionnent les modes de production spectaculaire, à partir de l'expérience du corps lui-même. Cette affirmation fait entrer en compte la place du spectateur puisque qui dit spectaculaire dit spectateur. Ce questionnement a forcément un impact sur le spectateur lui-même. Laurence Louppe poursuit:

Le regardeur devient alors le double du danseur. Mais ce regard sur le corps dansant (déjà recommandé par Laban) développe également une culture, un savoir sur le mouvement qui ne peut s'acquérir autrement. »²⁸ Et également plus loin : « A l'origine de la « présence réelle » il y aurait passation de matière. Belle figure, qui prendrait acte qu'un danseur en état de présence partage son propre corps avec le spectateur²⁹.

Gérard Mayen relève également:

On considère souvent que, parce que le corps est son médium, et parce que celui-ci serait franchement séparé de l'esprit, la danse habite le terrain de l'émotion pure et qu'elle ignore l'activité intellectuelle consciente. Ce serait un art de la profondeur, de la spontanéité, de l'ineffable. Un art d'avant le langage. Quoique toujours très répandus, ces lieux communs reposent sur une conception du rapport entre le corps et l'esprit, comme entre le corps et son environnement totalement périmée, tant au regard des avancées de la recherche scientifique que de la pensée philosophique. On remarque par ailleurs les connotations de vulgarité (...), qui peuvent contribuer à y voir un art mineur et décoratif, surtout voué au ravissement et au divertissement, en tout cas peu propice à l'exercice de la pensée³⁰.

Les corps dansants des comédiens de *L'avenir, seulement* correspondent complètement à ces définitions des « corps critiques », ils apportent donc au propos un engagement qui passe par le corps, qui revient aux origines et donc, à nouveau, à la spontanéité. Ils ont aussi cette fonction de

²⁸ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, La suite*, Bruxelles, Editions Contredanse, 2007, p.61.

²⁹ *Ibidem*, p. 78.

³⁰ MAYEN Gérard, « Un bouleversement des codes », *Pour une chorégraphie des regards*, dossier pédagogique réalisé par le département des arts vivants du centre Pompidou, Paris, 2004, p.4.

partage avec le public, d'une manière sensible et inconsciente. Je cite encore Gérard Mayen :

Les artistes chorégraphiques concentrent toute leur attention sur la présence directe et immédiate des corps porteurs de sens multiples dans l'activation de la relation espace-temps. Ce faisant, ils ont révélé comme jamais à quel point c'est l'esprit du spectateur qui fabrique le spectacle³¹.

VI La responsabilité du spectateur

Tout et chacun à part égale. Pour ne pas subir la représentation, et souffrir de ne pas tout saisir le spectateur doit se positionner différemment. La volonté de Mathieu Bertholet est que le public ressente plutôt qu'il ne comprenne. Le sujet étant un personnage historique, le spectateur vient avec des attentes qui ne sont pas remplies ici. Il ne repart pas avec une idée plus précise de Rosa Luxembourg, historiquement, mais avec une impression floue d'une énergie qui peut la définir. Si le spectateur, poussé par sa curiosité revient voir le spectacle, il aura la preuve de la différence radicale entre une représentation et une autre. Rosa Luxembourg apparaît, selon les soirs, plutôt romantique, plutôt engagée, chaque facette de sa personnalité ne pouvant apparaître tous les soirs. Toutes ces facettes ne seront finalement jamais toutes représentées, la complexité de l'esprit humain ne peut être saisie dans sa totalité, mais la compagnie cherche à en montrer le plus possible, livrant cette vision kaléidoscopique du personnage, en strates. Reste au spectateur de saisir les fragments qui vont lui permettre de se faire sa propre idée de Rosa Luxembourg. Il ne peut tout entendre et tout voir des actions qui se déroulent sur le plateau, il doit faire un choix. On revient donc au spontanéisme, à l'image du comédien qui choisit quel fragment il va jouer, le spectateur ajoute une couche supplémentaire de subjectivité personnelle en triant parmi les informations qui lui sont proposées. A partir de là le spectateur est vraiment

³¹ Gérard MAYEN, « Un bouleversement des codes », in *Pour une chorégraphie des regards*, dossier pédagogique réalisé par le département des arts vivants du centre Pompidou, Paris, 2004, p.10.

considéré comme un créateur supplémentaire du spectacle, car par sa vision unique il se compose sa propre Rosa. Cette liberté de choisir ce qu'il veut saisir vient de la contrainte de ne pouvoir tout avoir. Il fait donc des choix et il prend position, en passant par sa sensibilité personnelle. Le spectacle, dans la liberté de choisir qu'il offre, fait donc appel à un engagement de la part du spectateur au sens sartrien du terme.

Mathieu Bertholet, avec ce spectacle ne cherche pas à créer une œuvre qui donnerait des clés pour comprendre le personnage historique sujet de son travail, mais une approche sensible de cette femme, de ses convictions et de ses contradictions. Matthias Claeys fait remarquer:

Ce destin, ces pensées et dialogues imaginés, Bertholet n'en fait pas un spectacle linéaire, explicatif, mais bien au contraire un incroyable fouillis, et ce n'est pas péjoratif. Fouillis parce que les acteurs (et ils sont nombreux), prennent en charge tout, dans un sens puis dans l'autre, et surtout dans un ordre qui est propre à chaque soir (on y reviendra), on entend la voix de Rosa, celle de soldats, celle de ses contradicteurs, mêlées, parfois indistinctes, parfois claires, on y prend ce qu'on peut. Comme on se tiendrait face à une époque confuse, sur la brèche, trop pleine d'informations. Comme on devrait se tenir devant l'Histoire peut-être, en lui reconnaissant sa non-simplicité, en admettant que de l'Histoire on ne peut pas tirer un scénario simple. L'Histoire, ce n'est jamais que ça, des milliers de voix qui nous parviennent, parfois difficilement³².

³²CLAEYS Matthias, « L'avenir, seulement, voir le monde marcher et le théâtre se faire », 16 janvier 2011, <http://www.theatrorama.com/2011/01/lavenir-seulement/> (page consultée le 23 mars 2011).

VII Conclusion

Rosa c'est la Rosa qu'on se fait. « Qui Rosa ? Moi Rosa ? ». Rosa c'est la Rosa que je me fais. Mathieu Bertholet s'inscrit ici dans la lignée de Heiner Müller et son «Adieu à la pièce didactique»³³. Le théâtre didactique prôné par Brecht, qui, par définition cherche à instruire. Mathieu Bertholet cherche à donner l'envie de s'instruire. On peut l'espérer, l'énigme et la frustration encore présentes au sortir de la représentation peuvent pousser à faire un travail de recherche pour en savoir plus. Sans faire appel aux connaissances de chacun et à ses lacunes, *L'avenir, seulement* fait appel à la sensibilité du public. C'est pour cette raison que je qualifierais ce spectacle de «théâtre politique sensible». Et c'est ici qu'il se révèle engageant pour peu qu'il touche, si on accepte que l'émotion peut être un moteur. Le politique ne se situe donc finalement pas là où on l'attendait. Etonnement j'ai l'impression que ce qui est vraiment engageant ne se situe finalement ni dans le sujet ni dans la forme. Ce ne sont pas les idées véhiculées qui mettent le spectateur au défi puisqu'elles ne lui parviennent pas. Les aspects formels en adéquation avec l'idéologie politique sont intéressants au point de vue du concept et du processus mais ils n'ont pas d'impact sur le spectateur.

Si je suis sortie perplexe de la première représentation de *L'avenir, seulement* à laquelle j'ai assisté, je réalise après avoir revu et analysé le spectacle que les réponses que je cherchais n'étaient absolument pas là où je les imaginais. La démarche de Mathieu Bertholet me paraissait inévitablement politique et engageante. Elle l'avait été pour moi, sans que je sache comment. Ce n'est finalement pas dans la compréhension des règles du jeu, du processus mis en place de façon très intelligente et subtile que j'ai compris ce comment. C'est que le politique, s'il veut sortir des notions stériles et des concepts, passe par ailleurs. Ce n'est finalement pas dans les symboles, dans les convictions affichées et tapageuses que l'engagement s'illustre le plus. Ni

³³ Texte situé en préface de la pièce *Hamlet-Machine* aux éditions de Minuit.

ne se communique. *L'avenir, seulement* a suscité des déceptions, des colères ; pourquoi s'emparer de Rosa Luxembourg pour ne rien en dire ? Rien qui ne soit assimilable du moins... Ce qui est surprenant et donc déroutant c'est que le politique n'est pas là où on l'attend. Aucun propos n'est dicté comme une vérité, pas de propagande et c'est là que pour moi le spectacle se révèle pleinement engageant. Le spectateur par les choix qu'il opère prend part à la représentation et devient responsable. Pour revenir à ces questions que je me pose, à ces envies de faire un théâtre pour rendre le monde meilleur, un théâtre politique, engageant, révolutionnaire... peu importe les termes, je crois qu'il ne faut pas chercher à faire du théâtre politique pour en faire. Qu'il faut être sincère, en recherche et se battre pour l'art. Comme me l'a démontré l'analyse de *L'avenir, seulement*, le politique se cache là où on ne l'attend pas.

Bibliographie

- BARTHES Roland, « Le Grand Robert », Les Lettres Nouvelles, octobre 1954, in *Œuvres complètes tome 1*, Paris, Seuil, 1993.
- BERTHOLET Mathieu, « *L'avenir, seulement* », texte inédit. 2011
- CLAEYS Matthias, « *L'avenir, seulement, voir le monde marcher et le théâtre se faire* », 16 janvier 2011, <http://www.theatrorama.com/2011/01/lavenir-seulement/> (page consultée le 23 mars 2013).
- DORT Bernard, *Théâtre réel. Essais critique. 1967-1970*, Paris, Editions du Seuil, 1971.
- KANTOROWICZ Ernst, « Les deux corps du roi », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto » , 2000.
- LENINE, *Que faire ?*, Paris, Seuil, 1966, parution originale : février 1902.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Editions Contredanse, 2004.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, La suite*, Bruxelles, Editions Contredanse, 2007.
- MAYEN Gérard, « Un bouleversement des codes », *Pour une chorégraphie des regards*, dossier pédagogique réalisé par le département des arts vivants du centre Pompidou, Paris, 2004.
- MEYER MACLEOD Arielle, « L'avenir, seulement : une utopie théâtrale », *GoGRÜ fanzine du Grü /tranthéâtre*, n°5, Genève, juin 2011.
- NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte*, Paris, La Découverte, 2007.
- RIVIERE Jean-Loup, *Comment est la nuit ? Essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002.
- THIRION Virginie, « La constance de Clara contre la constante de Haber. Mettre en scène *Farben* de Mathieu Bertholet », *Usages du « document »*. Les

écritures théâtrales entre réel et fiction, Etudes Théâtrales, n°50, Louvain-La-Neuve, 2011, pp. 114-120.

- WAGNER Patrick, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique*, Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1, 2003, mis en ligne le 17 mars 2005, [en ligne], <http://leportique.revues.org/index381.html> (page consultée le 2 mai 2013).

-*Pièces détachées : Le passé mis en scène au présent pour réfléchir sur l'avenir !*, Radio Campus Paris, 16 janvier 2011. *L'avenir, seulement*, Mathieu Bertholet, texte inédit. 2011

- **Annexes**

- Annexe A

-

-

- **MATHIEU BERTHOLET & LA MuFuThe CIE**

-

-

- En 2006, Michèle Pralong et Maya Boesch proposent à Mathieu Bertholet d'être "artiste en résidence" au Théâtre du Grütli / GRÜ. Il était jusque-là seulement auteur. On lui propose de s'essayer à la danse. On le met dans les mains de deux des plus pointus chorégraphes genevois, Cindy Van Acker et Foofwa D'Imobilté. Et on le pousse, comme de bien entendu, à s'essayer à la mise en scène, pour qu'il voie ce que cela demande de monter l'un de ses textes! Obéissant, il accepte le défi, y prend plaisir, et ne lâchera plus l'affaire: langue, forme, danse, forme, plateau, ce chemin qui est né là traverse dès lors son travail. Il commence à travailler ses textes sur scène, à diriger des comédiens et à écrire dans cette perspective. Il devient aussi, un peu danseur un peu performer, au contact de Foofwa et de Cindy. Ces années de résidence lui permettent de développer ses envies de plateau, sa manière de composer avec la scène: chorale, aléatoire, chorégraphique et en lien constant avec le public. Et de fonder sa compagnie: MUltiFunktionsTHEater, MuFuThe. Les années au GRÜ seront aussi celles des rencontres, avec le Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National d'Ile de France, soutenant fortement ses productions, ou avec la SACD qui poussera Bertholet au Festival Actoral de Marseille, puis au Festival d'Avignon. Rencontre encore avec les artistes, les comédiens, les techniciens qui travailleront sur chacune des productions de sa compagnie. MuFuThe n'est pas un collectif, un groupe, mais plutôt une équipée spontanéiste (comme l'aurait peut-être pensé Rosa Luxembourg), qui a permis aux principales productions de la

compagnie de voir le jour. MuFuThe a jusqu'ici produit trois spectacles « majeurs » STE KÜMMERNIS (Sion, 2008), CASE STUDY HOUSES #1 to #5 (Genève, Sion, 2009) et L'AVENIR, SEULEMENT (Gennevilliers, Genève, Fully, 2011), ainsi que plusieurs petites formes ROSA, SEULEMENT (Avignon, Genève, 2010), 2, 3 BLEUS (5, 6, PEUT-ÊTRE) (Marseille, 2009), SUNSET PISCINE GIRLS (Genève, 2007-8), SHADOW HOUSES (Genève, Gennevilliers, 2008). Ces productions ont la particularité de donner lieu, à chaque fois, à un travail avec des non-professionnels issus des régions où passent les spectacles. MuFuThe sera en résidence au Théâtre du Crochetan (Monthey) de 2013 à 2015.

Annexe B

L'avenir, seulement, L'équipe artistique

Metteur en scène : Mathieu Bertholet

Scénographe : Sylvie Kleiber

Créateur lumières : Frédéric Lombard

Créateur sonore : Jen Bonn

Créateur costumes : Anna Van Brée

Dramaturge : Arielle Meyer Macleod

Assistante mise en scène : Maya Boquet

Les comédiens :

Frédéric Baron

Léonard Bertholet

Blandine Costaz

Baptiste Coustenoble

Valentin De Carbonnière

Thibaud Evrard

Roberto Gavieri

Frédéric Jacot-Guillarmod

Nissa Kashani

Nora Steinig

Catherine Travelletti

Administration : Thibault Genton

Directeur Technique : Victor Roy

-

-

-

Entretien avec Mathieu Bertholet

La Manufacture, Lausanne, le 23 janvier 2012

Né en 1977 à Saillon, Mathieu Bertholet a quitté la Suisse en 1997 pour Berlin. Il y a suivi, à l'Académie des Beaux-Arts, les cours de la section d'écriture scénique. Auteur de nombreuses pièces témoignant de son goût pour l'histoire et les arts, il se passionne pour les destins du XXe siècle (Clara Immerwahr, Klaus Mann, les architectes californiens des années 50, et enfin Rosa Luxembourg). De janvier à juin 2001, il est auteur en résidence à la Comédie de Genève. En 2007, il obtient la bourse Villa Aurora du Ministère des Affaires Etrangères de l'Allemagne, qui lui permettra de partir six mois à Los Angeles, afin d'approfondir ses recherches sur l'architecture californienne des années 1950. De retour en Suisse, il écrit alternativement en français et en allemand, traduisant notamment en français certaines pièces du répertoire contemporain. A ce jour, Mathieu Bertholet est l'auteur d'une demi-douzaine de pièces. Avec sa compagnie, MuFuThe, il a créé en 2011 *L'avenir seulement*, spectacle dont l'héroïne est Rosa Luxembourg. Monté au théâtre de Gennevilliers en janvier 2011, le spectacle a tourné au théâtre du Grütli à la Belle Usine de Fully en mars et avril de la même année.

Quelles sont vos influences ?

On me dit brechtien, post-brechtien, post-müllerien... Je suis d'accord avec ces définitions, c'est le genre de ligné qui me va très bien. Les grandes étapes que j'ai faites dans mon écriture et dans ma mise en scène, ont été réalisées sous l'influence d'auteurs allemands en général et plus particulièrement de Brecht et Müller. La danse contemporaine a aussi eu un impact sur ma façon de travailler. La manière dont j'ai abordé la danse avec Cindy Van Acker, lors de ma résidence au théâtre du Grütli entre 2007 et 2009,

a été révélatrice dans mon travail de mise en scène. Pour mon travail d'auteur, la lecture d'*Hamlet-machine* d'Heiner Müller a été fondamentale. Lors d'un cours que j'ai suivi à l'institut du théâtre de Barcelone j'ai eu une révélation. Il nous a été demandé de faire une écriture à la manière du *Hamlet-machine* de Müller. Tout comme Müller s'empare de *Hamlet* pour parler de sa réalité contemporaine, nous devons le faire avec la fable de *Don Quichotte*. Il s'agit donc d'un travail de copie et d'adaptation. Pour ce faire, il faut commencer par comprendre parfaitement le texte, c'est cet aspect qui m'a passionné. En le faisant j'ai compris que Müller ne parle pas tellement d'Hamlet, le personnage, le mythe, mais plutôt de la situation politique. Il fallait que je récupère toutes ces références là pour pouvoir moi, ensuite, trouver des références à *Don Quichotte*. Müller a choisit de placer dans la pièce la question du communisme, j'ai choisi le contexte du franquisme. J'ai fait une transposition de tous les niveaux et, étant le seul qui n'était pas espagnol, j'avais la distance nécessaire pour pouvoir parler du franquisme. Cet exercice a été un révélateur de mon envie de réfléchir, de détailler les textes. Le métadiscours, les citations, les références historiques, la documentation historique, tout ce qui caractérise mon travail, a commencé à ce moment là.

Est-ce cet aspect de votre travail qui fait que vous ne montez que vos propres textes ?

Je ne pourrais jamais monter un texte d'un autre auteur de manière sèche. Ce que j'ai envie de faire, c'est monter des classiques allemands après les avoir retraduits et raccourcis moi-même. En les montant, de leur donner un nouveau référent. C'est finalement le même travail que je fais dans un moment d'écriture au plateau. Je pourrais m'emparer d'un matériau, un texte classique qui serait le point de départ, ensuite je chercherais à trouver sur le plateau ces autres niveaux et documentations que je trouve dans le moment de l'écriture. Un travail de dramaturge finalement, sauf que le dramaturge est généralement là pour clarifier, moi je suis plutôt là pour densifier, tirer des flèches à travers le texte, le faire aller à un autre endroit.

Dans votre travail avec les acteurs tout passe d'abord par le corps, pourquoi procéder dans cet ordre?

C'est ma solution pour empêcher les acteurs d'être texto centré. Ce qu'on apprend dans la plupart des écoles c'est de mémoriser tout le texte avant que les répétitions ne commencent. En résulte que tout ce que produisent les acteurs lors du travail de plateau est généré par le texte. Je trouve que le texte sur le plateau joue forcément le rôle le plus important. Il n'y a pas besoin, du coup, de le mettre en premier. Pour empêcher les acteurs de se focaliser sur le texte et les aider à trouver un autre chemin dramaturgique, une autre fiction, une narration différente de celle du texte, je passe par le biais du corps. C'est d'abord leurs corps qui va raconter l'histoire. Ils vont commencer par trouver une raison pour leur corps d'aller sur le plateau et de tenir la représentation. Une fois le corps en place, on met le texte. L'un et l'autre vont s'empêcher, s'éclairer, il se passe quelque chose de supplémentaire. Le corps mis à la suite du texte ne sert qu'à son illustration. C'est inévitable. C'est pour cette raison que je complique tout, pour éviter qu'une fois que les acteurs auront beaucoup joué le spectacle ils ne retombent dans ces travers. Dans *L'avenir, seulement* c'est devenu quasiment impossible, tellement il y avait de niveaux de complication. Cet endroit du travail de l'acteur, de la répétition et de la représentation me fascine mais il me perturbe aussi. Cela m'oblige à trouver des moyens pour empêcher l'acteur de trouver la moindre routine qui le ferait sombrer dans un jeu psychologique. Etant auteur je suis très libre en mettant en scène mes textes. Je fais confiance à mon texte, je le remets en question. Ce qui m'intéresse quand je monte un texte que j'ai écrit, ce n'est pas de le faire entendre mais de générer une nouvelle fiction au moment de la représentation. J'aime trouver dans mon texte quelque chose que même moi je n'avais pas vu. Un de mes professeurs de théâtre disait qu'un vraiment bon texte de théâtre était toujours plus intelligent que son auteur. C'est un peu mon espoir, qu'un de mes textes me touche à un endroit que je ne connaissais pas. Je dis souvent, à moitié pour rire, que je ne ferais jamais de mise en scène que je pourrais m'ennuyer à regarder. Je veux pouvoir assister à toutes les représentations de mes spectacles sans jamais me lasser. J'essaie donc de trouver un système de

représentation qui les rende toutes uniques, afin d'être surpris à chaque fois, et d'avoir le désir d'être toujours dans la salle pour voir ce que les acteurs vont faire.

***L'avenir, seulement* est un spectacle politique tant par son sujet que par sa forme. Que pensez-vous du théâtre politique aujourd'hui?**

Cela dépend beaucoup des lieux. Jouer au Grütli par exemple m'intéresse moins, parce que c'est une secte qui y va. Jouer à la Comédie de Genève ce genre de spectacle, ferait plus sens. Toute la ville ne va pas à la Comédie de Genève mais c'est un public plus varié. Je pense qu'y faire un spectacle de gauche peut être perturbant car la Comédie reste le haut lieu de la bourgeoisie. J'ai eu la chance avec mes spectacles de pouvoir tous les jouer au Grütli, face à cette secte. La particularité du Grütli c'est son public. Il n'est plus composé uniquement d'un public de théâtre mais d'un public d'art contemporain en général. Et c'est agréable, parce que je veux bien qu'il n'y ait que des gens de gauche dans la salle mais le pire c'est quand le public n'est composé que de gens de théâtre. Avec *L'avenir, seulement* j'ai eu beaucoup de chance. J'ai eu ce public de Genève mais aussi celui de Gennevilliers, un public de banlieue. On a fait un travail avec des jeunes en parallèle au spectacle, d'écriture, d'ouverture des répétitions... On peut faire ce genre de démarche dans un théâtre qui travaille dans cette optique, de mission culturelle, depuis longtemps. On a fait la même chose en Valais³⁴, où le public est beaucoup moins typé «de gauche» ou «bourgeois». Les meilleures représentations ont eu lieu à Gennevilliers avec les scolaires, et en Valais où le public nous remerciait d'être venu leur montrer ça. Je pense être le metteur en scène qui a dû se faire traiter le plus souvent d'«intellectuel» par des gens de théâtre. Je ne comprends pas. N'est pas défini comme intellectuel le théâtre fait par les intellectuels qui ont peur de ne pas être compris d'un public moins intelligent qu'eux. Je trouve ça paternaliste et terrifiant. Si il y a quelque chose à comprendre, le public a envie de le comprendre, il ne comprend peut-être pas tout mais il est pris au sérieux. Il y a un acte politique à cet endroit là. Le théâtre politique ce n'est pas

³⁴ A La Belle Usine de Fully.

seulement faire des spectacles qui vont lever les masses et renverser le Capital. C'est aussi un acte politique de penser que le peuple mérite mieux que la télé, le cinéma, les séries de gags et les revues. C'est là que mon théâtre est politique. Je suis aussi attiré par des sujets qui sont politiques à la base. Le scandale aussi est politique. Plus on fait scandale, plus les salles sont pleines, on se remet enfin à parler de théâtre. Je trouve ça juste de faire un scandale, comme Castor³⁵ ou Rodrigo Garcia³⁶ parce que les salles sont pleines des gens qui ont entendu parler du scandale. Si le scandale c'est le seul moyen de faire parler et bien voilà... Mon spectacle fait parler, il est vraiment différent à chaque fois. Le fait que cette donnée devienne crédible une fois que les gens l'ont vu c'est aussi un moyen de faire bouger les masses, beaucoup de gens reviennent pour vérifier. A cette occasion, ils amènent des personnes avec eux, cela génère un engouement. Il faut que cette ambition de faire du théâtre plaisant disparaisse. Le terme théâtre «populaire» signifie trop souvent aujourd'hui : «prendre les gens pour des cons». En France, grâce à la décentralisation, il y a en banlieue des théâtres de qualité qui programment des œuvres exigeantes.

Pour quelle raison les représentations de *L'avenir, seulement en Valais* étaient-elles précédées par un mot introductif, ce qui n'était pas le cas à Paris et Genève ?

J'ai eu l'idée sur place, donc à la fin de la tournée. J'aurais peut-être dû le faire avant. J'y ai beaucoup réfléchi. C'est mon père qui m'a demandé de le faire quand il emmenait des groupes d'amis. J'ai décidé d'en faire profiter toute la salle. C'est comme ça que c'est venu et cela avait un impact très positif. Il n'y avait pas de feuille de salle, ce que j'expliquais dans mon mot introductif, les spectateurs de Paris et Genève l'avaient dans le programme. J'avais envie de rendre explicite ce principe que le spectacle était différent à chaque fois. Je pense qu'environ quatre-vingt dix pour cent des gens n'y ont pas cru. Il y a tellement de choses différentes à voir en même temps qu'on ne voit pas les

³⁵ *La Dame aux camélias*, théâtre de l'Odéon, février 2011.

³⁶ *Golgota picnic*, théâtre du Rond Point, décembre 2011.

ratées. On peut se dire que ça ne peut pas être si différent à chaque fois puisque ça marche. Personne ne peut tout voir, il y a des choses que l'on a faites qu'une seule fois, des choses que l'on a jamais faites et des choses que l'on ne fera jamais.

Pour la forme de *L'avenir*, seulement vous avez appliqué les principes politiques de Rosa Luxembourg à une dramaturgie. Un nouveau théâtre politique nécessite-t-il la création d'une nouvelle forme ?

J'applique toujours une forme qui soit en adéquation avec le fond du sujet sur lequel j'écris, donc ce n'est pas vraiment dans un but politique. Mon travail c'est de ne pas seulement parler d'une chose mais que cette chose devienne le moyen de parler d'elle-même. Je l'ai fait avec les principes d'architecture pour *Case Study Houses*³⁷. Je ne peux pas imaginer faire autrement. J'ai l'impression qu'au théâtre on a toujours affaire à la même pièce, que seul le sujet et les personnages changent. C'est pour moi inenvisageable. Chaque pièce doit être unique. Dès que je prends un nouveau sujet je dois lui trouver la forme adéquate. Je ne peux pas imaginer faire du théâtre autrement. Je ne me pose jamais la question de savoir si c'est compréhensible ou pas, je fais les choses sincèrement en allant jusqu'au bout. Je pense que ce n'est que comme ça que les choses deviennent intelligibles.

A la création de *L'avenir*, seulement, vous avez cherché à ne pas vous positionner en tant que chef, au-dessus des comédiens, pour ne pas reproduire les schémas hiérarchiques dénoncés par Rosa Luxembourg. Quelles sont les limites de cette position?

La limite c'est l'acteur. Les acteurs sont tellement peu habitués à la liberté que ça a vraiment été difficile. On a tout réfléchi ensemble, tout a été mis au débat démocratique, l'ordre des scènes, la forme du spectacle, classique ou non, anarchique... La forme finale est une chose qui a été décidée démocratiquement. Après, l'acteur a besoin d'un regard extérieur et il veut pas que ce soit un acteur. J'avais cette place de supérieur parce que le groupe

³⁷ Spectacle créé au théâtre du Grütli en février 2009.

attendait mes retours. C'est très compliqué d'essayer de casser avec cette hiérarchie. Le fait d'être l'auteur impose aussi un respect supplémentaire. Chacun a eu un respect incroyable, le texte était appris au pied de la lettre, alors qu'il y avait la possibilité de rajouter des scènes, de changer les répliques, il y avait des tas de possibilités. Je crois que ce sont les limites de l'individu. A chaque individu il n'y a rien de pire que de dire «tu es totalement libre, fais ce que tu veux ». Il va forcément ne rien faire et s'ennuyer, comme les enfants. On ne supporte pas trop la vraie liberté. Dans ce projet, même en étant le metteur en scène je ne me sentais pas au-dessus des onze acteurs. Je n'étais pas non plus le douzième acteur. Je ne fais pas de la mise en scène au sens hiérarchique, je n'en ai jamais fait, je n'en ferai jamais. Je propose des choses. Je suis un organisateur, un installateur, je mets en place un système, je pose un cadre, je propose des pistes. Dans tous mes spectacles les acteurs étaient, je crois, très libres Certains acteurs ne supportent pas de ne pas avoir de retours , de direction du metteur en scène, mais c'est ça la liberté ! Je ne donne pas d'indication de jeu, je change le cadre. A l'intérieur de ce cadre, que je veux le plus rigoureux possible, l'acteur peut faire ce qu'il veut. *L'avenir, seulement* a vraiment été, pour toute la compagnie, une expérience extrême. Il y a eu des moments très douloureux. C'était très fatiguant. Il y a eu des moments où plus personne ne savait à quel endroit il était, ce qu'il avait le droit de critiquer, quelles critiques il devait accepter... On s'est rendu compte qu'on avait besoin de hiérarchie. Et ce malgré le fait qu'on aspire tous à être libre. Ce constat à été dur pour tous. J'ai constaté que j'étais obligé de faire le chef, d'accepter mes responsabilités de metteur en scène. Ils étaient onze et j'étais seul, je ne pouvais jamais être avec eux, le groupe. Malgré tout je restais à part, même si j'avais eu l'intention de casser ce jeu. Parce que c'était moi qui étais à l'origine du projet et qui avais décidé de casser ce rapport hiérarchique j'étais forcément à un autre niveau.

Quel est le bilan après cette tournée dans des lieux et avec des publics très différents ?

Il est très positif, je suis très content. Comme je l'ai dit ça été une expérience à la fois joyeuse et douloureuse. On a fait une quarantaine de dates, ce qui est rare. J'ai adoré le faire mais c'était tellement intense et puissant que je ne pourrais pas le refaire tout de suite. Je ne sais même pas ce que j'ai envie d'écrire, de quoi j'ai envie de parler. Ça a tellement remis en question ma place dans le travail qu'il va falloir que je redéfinisse ça pour avoir envie de travailler à nouveau. Ça peut paraître négatif mais c'est la suite d'un constat positif. J'ai peur de faire un spectacle moins bien, qui serait moins intense, qui ne pousserait pas plus loin. Je me suis mis la barre un peu haut. Je ne peux pas me dire que je vais faire un petit truc derrière. C'est mon impression pour le moment.