Ce que devient le geste critique : l'exemple du Grips-Theater

Ein kritischer Gestus im Wandel: das Beispiel des Grips-Theaters

What Has Happened to the Critical Gestus: The Case of the Grips-Theatre

Florence Baillet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceg/8592>

DOI : 10.4000/ceg.8592

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2013

Pagination : 211-223

ISBN : 0751-4239

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Florence Baillet, « Ce que devient le geste critique : l'exemple du Grips-Theater », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 64 | 2013, mis en ligne le 02 janvier 2020, consulté le 02 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/8592> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.8592>

Ce que devient le geste critique : l'exemple du Grips-Theater

Florence BAILLET

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Assisterait-on à la résurgence d'une dimension « contre-culturelle » dans le théâtre immédiatement contemporain ? Dans un ouvrage de 2011 intitulé *Politisch Theater machen*, Patrick Primavesi souligne le ressurgissement, aujourd'hui, sur la scène, de pièces comme *Outrage au public* (*Publikumsbeschimpfung*, datant de 1966) de Peter Handke, montée tour à tour par Laurent Chétouane à Zurich, par Sebastian Hartmann à Leipzig ou encore par la troupe autrichienne God's Entertainment. Cependant, Primavesi ne manque pas de signaler aussitôt le caractère apparemment « dépassé » de ce « pathos de protestation théâtrale attaché aux années 1960¹. » Les actuels retours aux phénomènes contre-culturels de la décennie soixante-huitarde seraient ainsi paradoxaux, ils s'empareraient certes de cet héritage mais en le réévaluant, d'une manière particulière, qu'il s'agirait d'analyser : la « contre-culture » pourrait bien hanter le théâtre contemporain, tel un fantôme rappelant le passé, autrement dit sur un mode spectral, dans une reformulation qui mettrait désormais l'accent non plus sur un « message » à transmettre, sur un contre-modèle plus ou moins concret de société à proposer, mais davantage sur les modalités de la représentation et de la perception, sur l'espace intermédiaire du sensible, celui de « l'infra » ou encore de « l'inter ».

Pour éclairer cette question, nous souhaiterions nous pencher sur un cas précis, celui du théâtre berlinois du Grips, fondé en 1966, lorsque des membres d'une troupe de cabaret politique, le Reichskabarett, décide de créer « le théâtre pour enfants dans le Reichskabarett », qui prendra en 1972 le nom de Grips-Theater. Or ce théâtre, qui entrelace, dès son origine, différentes facettes caractéristiques des contre-cultures des années 1960, continue aujourd'hui de proposer des spectacles, ce qui permet d'interroger son

1 Patrick PRIMAVESI, « Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen », in Jan DECK, Angelika SIEBURG (dir.), *Politisch Theater machen*, Bielefeld, transcript, 2011, p. 55 : « Handkes Stück, das mit seinem Pathos des Theaterprotests vor allem den sechziger Jahren verhaftet und damit auch überholt schien, ist in der letzten Zeit mehrfach zurückgekehrt. »

parcours et, de façon plus générale, le devenir du geste critique ayant présidé à sa fondation. Nous voudrions donc nous demander dans quelle mesure la notion de « contre-culture » est pertinente pour une telle pratique théâtrale, cette dimension « contre-culturelle » étant peut-être à la fois poursuivie et revisitée, ces dernières années au Grips, sous des formes moins compactes et plus diffuses, que nous essaierons de définir, à partir des écrits de Jacques Rancière, comme relevant d'un « dispositif de dissensus ».

Dans des textes tels que « Les mésaventures de la pensée critique » et « Les paradoxes de l'art politique », Rancière s'est de fait penché sur la « crise » de la « tradition de la critique sociale et culturelle, dans laquelle [s]a génération a grandi » et qui s'est manifestée tout particulièrement dans les années 1960, à travers « le marxisme de la dénonciation des mythologies de la marchandise, des illusions de la société de consommation et de l'empire du spectacle.² » Or pareille tradition critique, fondée sur « un mécanisme d'inversion qui transforme la réalité en illusion ou l'illusion en réalité », aurait fini par sombrer dans le désenchantement ironique ou mélancolique, en aboutissant à l'affirmation, dans les années 1980, « qu'il n'y [aurait] plus lieu désormais de distinguer image et réalité » : « l'interprétation critique du système [serait] devenue un élément du système lui-même.³ » En ce sens, tout phénomène contre-culturel se retrouverait « logé au cœur du système comme sa voix ventriloque⁴ », avec la quasi impossibilité d'occuper une position, sinon de surplomb, du moins d'extériorité. Rancière propose néanmoins de « sortir du cercle » en partant « d'autres présuppositions » :

On supposerait qu'il n'y a aucun mécanisme fatal transformant la réalité en image (...). Ce qu'il y a, c'est simplement des scènes de dissensus (...). Ce que dissensus veut dire, c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence. C'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. Reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et des incapacités.⁵

C'est une pareille critique de la critique, une tentative de « sortir du cercle », que nous souhaiterions examiner à partir de l'exemple du Grips.

2 Jacques RANCIERE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 30 et p. 38.

3 *Ibid.*, p. 38, p. 50 et p. 43.

4 Jacques RANCIERE, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 38.

5 *Ibid.*, p. 54-55.

Le parcours du Grips-Theater : l'histoire d'une institutionnalisation ?

La création de ce théâtre relève manifestement de la contre-culture définie selon Hans Ulrich Gumbrecht comme « l'ensemble des actions symboliques qui s'opposent – sur le mode critique, en proposant souvent des pratiques alternatives – à une culture 'officielle' ou 'dominante' »⁶. Le théâtre pour enfants du Grips se place de fait lui-même sous le signe de « l'anti », en se dépeignant, dans la chronique rédigée par son directeur, Volker Ludwig, comme « antiautoritaire, antitraditionnel, antipompeux et antiprétentieux »⁷. Fondé à Berlin-Ouest au sein d'une troupe de cabaret politique, au moment des mouvements contestataires de la fin des années 1960, le Grips a prolongé au sein d'une troupe pour enfants, en créant à la fois ses propres textes et ses spectacles, la remise en question et le commentaire critique de la société caractéristiques à la fois de cette période et du genre du cabaret. Les théâtres pour enfants qui se développent alors font partie de ces théâtres à destination d'un public particulier, les *Zielgruppentheater* (en direction des ouvriers, des apprentis ou encore des jeunes spectateurs), qui cherchent à atteindre des groupes sociaux laissés pour compte et négligés jusque-là par l'art de la scène⁸, afin de leur offrir, à travers ce dernier, un espace d'expression, de subjectivisation, et de forger de la sorte des formes de « contre-espaces publics ». Ces troupes ont par ailleurs la plupart du temps œuvré en dehors des théâtres établis, en constituant des structures *off* et en se voulant également des « contre-théâtres ». Le Grips, comme bien d'autres troupes pour enfants de l'époque, fut en outre influencé à ses débuts par les débats à propos d'une éducation antiautoritaire, insistant sur la nécessité de respecter les désirs et les besoins de l'enfant pour lui permettre de s'épanouir en tant que personne autonome, à part entière, ce qui allait de pair avec un

6 Nous nous appuyons sur la définition de la contre-culture qui nous a été proposée par les organisateurs du colloque « Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours – Pratiques alternatives dans les arts » à l'Université de Toulouse 2 – Le Mirail, du 1^{er} au 4 février 2012 (Voir Hans Ulrich GUMBRECHT, « Gegenkultur », in : *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin, de Gruyter, 1997, p. 671-673).

7 Nous nous référons à la chronique du Grips, régulièrement actualisée et désormais accessible en ligne sur le site du théâtre. Cf. Volker LUDWIG, « Grips-Theater Berlin 1969-2009 », URL : <http://www.grips-theater.de/grips/geschichte>. Consulté le 14 juin 2012 : « Grips ist 'populäres Theater' im Sinne einer Beschreibung des Theatermakers Peter Brook : 'Seinem Wesen nach anti-autoritär, anti-traditionell, anti-pomphaft und anti-prätentiös.' » Concernant l'histoire du *Grips-Theater*, on pourra également consulter : Gerhard FISCHER, *Grips – Geschichte eines populären Theaters (1966-2000)*, Iudicium, Munich, 2002.

8 Dans la chronique du Grips, Volker Ludwig explique, non sans une certaine distance, non sans un usage ironique du vocabulaire caractéristique de l'époque, que les membres de la troupe avaient alors « pris parti pour la classe opprimée des enfants dans un pays qui leur était hostile ». Cf. V. LUDWIG, « Grips-Theater Berlin 1969-2009 », *op. cit.* : « Wir nahmen Partei für die unterdrückte Klasse der Kinder in einem kinderfeindlichen Land. »

programme politique plus général en faveur d'un autre modèle de société, « non répressif⁹ ». Volker Ludwig explique ainsi qu'en 1971 :

Le mouvement antiautoritaire frappa chez nous [au Grips] aussi. Pour la première fois, on se préoccupa de théories, on étudia les écrits de la « Kinderladen-Bewegung », on cita Brecht, on se pencha sur les opinions des ratiocineurs de droite et de gauche et l'on essaya de pratiquer l'écriture collective. La pièce [qui en résulta, *Balle, Malle, Hupe und Artur*] se déroule au sein d'un milieu prolétaire et présente pour la première fois le comportement de tout un groupe d'enfants.¹⁰

L'histoire du Grips semble témoigner ensuite d'une longue marche à travers les institutions, permettant sa reconnaissance progressive, si bien qu'il relèverait désormais davantage de la « culture » que de la « contre-culture ». De fait, le Grips, pour assurer sa survie sur le long terme et pour affirmer son identité de théâtre professionnel en direction du jeune public, a acquis un statut, en dépit de ses difficultés financières persistantes¹¹, celui d'un théâtre privé subventionné (par la ville de Berlin et le Goethe-Institut) et disposant depuis 1974 de son propre établissement pour les représentations, le Grips am Hansaplatz. Comme le souligne le bilan du paysage théâtral berlinois rédigé au moment de la réunification pour le Sénat de la ville, le Grips est désormais considéré comme l'un des éléments majeurs du patrimoine théâtral de la capitale, cité aux côtés du Deutsches Theater, du Berliner Ensemble et de la Schaubühne¹².

Au sein de ce processus de légitimation, parmi les facteurs susceptibles d'avoir joué un rôle (sans prétendre à l'exhaustivité), on peut souligner les relations établies par le Grips, dès le début des années 1970, avec les écoles, ce qui lui permettait non seulement, sur un plan strictement matériel, de remplir sa salle, mais aussi d'entretenir des liens étroits avec son public : à partir de 1973, à l'occasion de la pièce *Doof bleibt Doof*, la troupe met au

9 Les hommes de théâtre, ainsi qu'une grande partie du mouvement contestataire de 1968, font référence, en la matière, à l'ouvrage de Herbert Marcuse, publié en 1955 sous le titre *Eros and Civilization* (*Triebstruktur und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1965, seconde traduction de l'œuvre, qui fit référence lors du mouvement étudiant).

10 V. LUDWIG, « Grips-Theater Berlin 1969-2009 », *op. cit.* : « Die antiautoritäre Bewegung schlug bei uns selber zu. Erstmals wurde theorisiert, wurden die Schriften der Kinderladen-Bewegung studiert, wurde Brecht zitiert, wurde die Meinung von Recht- und Linkshabern eingeholt und kollektives Schreiben erprobt. Das Stück spielt in proletarischem Milieu und zeigt erstmals das Verhalten einer ganzen Kindergruppe. » La *Kinderladen-Bewegung*, que l'on pourrait traduire littéralement par « mouvement des jardins d'enfants » est un mouvement d'éducation antiautoritaire s'inscrivant dans la mouvance de la contestation de 1968 et s'accompagnant de la création de jardins d'enfants alternatifs.

11 Le Grips-Theater a été de nouveau menacé de faillite au printemps 2012 (à l'heure où nous rédigeons ces lignes).

12 Nous renvoyons au bilan qu'établissent les critiques et spécialistes de théâtre est- et ouest-allemands Friedrich DIECKMANN, Michael MERSCHMEIER, Ivan NAGEL et Henning RISCHBIETER dans le rapport intitulé « Reflexions sur la situation des théâtres berlinois » et remis au Sénat berlinois le 6 avril 1991. Ce rapport n'a pas été publié, mais nous avons pu nous le procurer auprès des autorités de la ville de Berlin.

point son premier *Nachbereitungsheft*, c'est-à-dire un dossier sur le spectacle et les questions abordées par ce dernier, de manière à ce que la réflexion se poursuive au-delà de la représentation, dans le cadre de la classe. Par le biais de l'institution scolaire, la troupe rencontre en outre régulièrement ses spectateurs, en amont et en aval de ses créations, et se tient de la sorte au courant de leurs préoccupations. En 2005, le théâtre se dote même d'une « section pédagogique » afin de renforcer les projets communs. Donc, si l'histoire du Grips fut régulièrement entrecoupée de polémiques, notamment avec le parti CDU ou avec la critique (la dernière en date remontant à 2004¹³), lesquels dénoncent l'embrigadement idéologique ou encore les mauvais exemples, sur le plan de l'éducation, auquel ce théâtre livrerait le jeune public, les contacts privilégiés de la troupe avec certains enseignants devenus des « alliés » ont sans nul doute favorisé la notoriété de ce théâtre. Volker Ludwig a toujours refusé, au demeurant, de voir dans cette évolution une pédagogisation de la pratique du Grips et souligne au contraire la distinction à constamment établir selon lui entre l'école, à laquelle les membres de la troupe n'ont pas l'intention de se substituer, et leur activité théâtrale, qui se veut avant tout politique, cherchant à exercer le regard critique de son spectateur sur la réalité qui l'entoure¹⁴.

Le Grips aurait-il malgré tout, parallèlement à ce processus d'institutionnalisation, renoncé à son projet critique initial, sur le plan esthétique et politique ? Ludwig fait remonter à 1976 ce qu'il appelle le « retournement de tendance » affectant le climat politique ouest-allemand et, indirectement, son théâtre aussi :

Nous percevons le « retournement de tendance » dans notre propre maison. La majorité de la troupe n'a plus rien à voir avec la « Nouvelle gauche » des années 1960 et ne connaît le mouvement étudiant que comme une légende (...). Le travail des répétitions est tout à coup moins au service du spectacle qu'à celui de la réalisation personnelle.¹⁵

De fait, la troupe du Grips est constituée en grande partie de jeunes comédiens, qui commencent leur carrière dans ce théâtre mais ne doivent pas

13 En 2004, un article du journal berlinois *Der Tagesspiegel* fait grief au Grips de son passé « soixante-huitard » et lui reproche d'attiser volontairement chez son public la violence et la haine. Cf. Sophie DANNENBERG, « Mannomann diesmal sind die Alten dran », *Der Tagesspiegel*, 11 décembre 2004.

14 Nous nous référons à plusieurs entretiens que nous avons eus avec Volker Ludwig au cours des années 1990 et que corroborent par ailleurs les partis pris réaffirmés au début de sa chronique du Grips-Theater. Cf. V. LUDWIG, « Grips-Theater Berlin 1969-2009 », *op. cit.*

15 Ces propos de Volker Ludwig ont été consignés lors d'une des premières versions de la chronique du Grips, publiée en 1983. Wolfgang KOLNEDER, Volker LUDWIG, Klaus WAGENBACH (éd.), *Das GRIPS-Theater, Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Kinder- und Jugendtheater*, Berlin, Wagenbach, 1983, p. 27 : « Wir kriegen die 'Tendenzwende' im eigenen Haus zu spüren. Die Mehrzahl des Ensembles hat mit der 'Neuen Linken' der sechziger Jahre nichts mehr zu tun, kennt die Studentenbewegung nur als Legende (...). Probenarbeit dient auf einmal weniger der Aufführung als der Selbstverwirklichung dieser und jener Privatperson, der sich das Theater unterzuordnen hat. »

y rester plus de cinq ans pour ne pas se figer dans le jeu très physique et souvent stéréotypé que réclament ses spectacles pour enfants. Ainsi, en dépit d'une apparente continuité, assurée en particulier par la présence constante, depuis le Reichskabarett jusqu'à la saison 2010-2011¹⁶, de son directeur Volker Ludwig, qui est aussi l'un de ses principaux auteurs, la troupe n'a en réalité cessé de se renouveler, ce qui la rend sans doute d'autant plus sensible à pareil « air du temps », mais lui évite peut-être aussi toute crispation sur ses positions. Dans le domaine des scènes pour enfants, le « retournement de tendance » qui semble avoir suivi l'effervescence libertaire de la fin des années 1960, se caractériserait par ailleurs par des changements dans le répertoire et, de manière générale, par un retour en force du merveilleux, du monde des rêves et des contes, face auxquels la troupe du Grips a voulu au contraire, dès son origine, proposer un théâtre en prise sur son présent, mettant en jeu des problématiques socio-politiques. Or, à cet égard, tout en conservant la même ligne réaliste, le Grips a également exploré de nouvelles voies : à partir de la pièce *Friede, Freude und Pustekuchen*, qui, en 1982, met en scène des enfants jouant avec des forces surnaturelles, en l'occurrence un tapis volant, la troupe n'hésite plus en effet à intégrer des éléments poétiques et irréels, pour ce que Ludwig considère comme étant un enrichissement de leur travail théâtral et non une renonciation ou une régression¹⁷.

Ces évolutions du Grips posent par conséquent la question de leur interprétation : faut-il y voir un échec du projet « contre-culturel » ou bien plutôt une reprise critique de sa dimension critique, permettant en définitive le prolongement de ce projet ? Il est frappant de constater comment ce faisant, envers et contre tous, le Grips réaffirme la pérennité de sa pratique théâtrale :

Nous avons développé une nouvelle forme de théâtre pour enfants, à la fin des années 1960, le théâtre pour enfants émancipateur et réaliste, qui a en réalité constamment prouvé son influence, sa force, et il serait insensé de le modifier en raison de je ne sais quel changement de mode. Ce théâtre innove en permanence, selon les thèmes nouveaux que nous traitons et qui ont également des conséquences sur le plan esthétique et stylistique : c'est un théâtre qui reste toujours vivant, parce qu'il réagit justement aux problèmes, aux événements et aux soucis quotidiens du public.¹⁸

¹⁶ Stefan Fischer-Fels a repris la direction artistique du Grips depuis le début de la saison 2011-2012.

¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸ Il s'agit d'une déclaration de Volker Ludwig lors d'une émission radiophonique, *Transit* de Stefan Benz, au sujet de la première rencontre des théâtres pour enfants et adolescents de toute l'Allemagne (à Berlin en mai 1991), diffusée le 18 mai 1991 et conservée dans les archives du Grips-Theater : « Wir haben eine neue Form von Kindertheater entwickelt Ende der sechziger Jahre, realistisches, emanzipatorisches Kindertheater, das seine Wirkung, seine Kraft eigentlich immer wieder erneut bewiesen hat und wir wären verrückt, aus irgendwelchen Trendwende-Gründen das zu ändern. Das ist immer wieder innovativ, je nachdem mit welchen neuen Themen wir es behandeln und die auch bestimmte ästhetische und stilistische Konsequenzen nach sich ziehen. Es ist ein Theater, das immer lebendig bleibt, weil es eben auch auf die täglichen Probleme, Ereignisse und Sorgen des Publikums reagiert. »

Nous nous proposons d'essayer d'adopter le parti pris de Volker Ludwig et de relire le parcours du Grips, non pas comme un désaveu plus ou moins progressif de son ancrage « contre-culturel », mais comme la reformulation de son geste critique.

La pratique théâtrale du Grips : la mise en œuvre d'un dispositif de dissensus

Dans un article publié en 2002 et intitulé « Pièce didactique et espace des possibles », Hans-Thies Lehmann en vient à appréhender les *learning plays* brechtiennes à la manière d'« un *dispositif*, dans lequel les lecteurs, en leur qualité d'« utilisateurs », peuvent et doivent insérer leurs préoccupations.¹⁹ » Dans le cadre d'un tel théâtre, en effet, « l'acte spectatorial fait lui-même partie du jeu », l'accent étant mis, comme dans la pratique théâtrale contemporaine, « plus sur le spectateur que sur ce qui est regardé, plus sur sa situation que sur la mise en scène présentée, plus sur le style de perception que sur ce qui est à percevoir.²⁰ » Or il nous semble possible d'appliquer pareille analyse à la pratique théâtrale du Grips, lequel n'aurait eu de cesse d'élaborer ainsi, pendant près d'un demi-siècle, non pas tant un répertoire d'œuvres représentant divers problèmes sociaux-politiques et reflétant à chaque fois son présent, y compris son désenchantement, que des « dispositifs », adaptables et transformables, à disposition de leur public.

De fait, Volker Ludwig revendique lui-même un héritage brechtien : il cite Brecht parmi ses principales sources d'inspiration²¹ et a recours au terme de « théâtre à utiliser » (*Gebrauchstheater*) pour qualifier son activité²². La troupe développe un mode de travail axé sur l'interaction avec son public, même si celle-ci ne prend pas la forme d'un jeu interactif de la part des spectateurs, le Grips ayant pris ses distances depuis le début des années 1970 avec toute participation directe, jugée trop artificielle, quelque peu « contrainte », et risquant de s'apparenter à de la manipulation. Si les enfants ou les adolescents ne sont pas eux-mêmes les acteurs sur la scène, le spectacle, en particulier le choix des thèmes abordés et le jeu des comédiens s'efforçant de reprendre des attitudes et des gestes d'enfants, n'en sont pas

19 Hans-Thies LEHMANN, *Das politische Schreiben*, Berlin, Theater der Zeit, 2002, p. 369 : « Beginnen wir mit der eigentümlichen Doppelexistenz (...) dessen, was wir unter dem Titel DIE MASSNAHME kennen : ein Text im Buch, der im Kontext der Lehrstücktheorie zu rezipieren ist als ein *Dispositiv*, in das die Leser als 'user' ihre Interessen einfügen können und sollen. »

20 *Ibid.*, p. 371 : « Das gleiche gilt aber von gegenwärtiger Theaterpraxis, die mehr den Zuschauer als das Angeschaute, mehr seine Situation als die der ausgestellten Inszenierung, mehr den Stil des Wahrnehmens als das Wahrzunehmende inszeniert. »

21 Voir Gerhard FISCHER, Jörg RICHARD (éd.), *Der Schriftsteller Volker Ludwig*, Berlin, Alexander Verlag, 1999, p. 206.

22 W. KOLNEDER, V. LUDWIG, K. WAGENBACH (éd.), *Das GRIPS-Theater*, op. cit., p. 191.

moins élaborés au contact des spectateurs, notamment par le biais de l'institution scolaire. La proximité entre la scène et la salle se matérialise jusque dans la disposition scénique : les gradins du public entourent le plateau, sur trois côtés, et les enfants n'auraient qu'à tendre les jambes pour interrompre la représentation.

De plus, comme pour mieux correspondre au dispositif évoqué ci-dessus, les pièces du Grips sont elles-mêmes conçues comme des structures ouvertes : elles se composent pour la plupart d'une succession de « tableaux », reliés par le fil rouge d'une fable, cette dernière étant régulièrement interrompue, sur le mode brechtien, par des *songs*, qui offrent un espace de commentaire et jouent avec des effets de distanciation. Tout spectacle de ce théâtre pour enfants et adolescents relèverait en ce sens non pas tant d'une représentation aboutie, close sur elle-même, que plutôt du modèle du canevas, offrant un cadre mobile, sur lequel il est possible de broder, ou encore une boîte à outils, dans laquelle on se saisit librement des instruments appropriés à la situation. La façon dont la revue musicale *Linie 1*, créée par le Grips en 1986 à Berlin, a été transportée au cours des années dans différentes cultures, peut en témoigner : cette vue en coupe de Berlin-Ouest et de ses habitants, à travers le parcours du personnage principal sur la ligne 1 du métro, qui traverse la ville d'Ouest en Est, a été reprise dans d'autres grandes villes comme Londres, Vilnius, Calcutta ou Séoul, en adaptant souvent le texte et la musique aux contextes locaux, mais également en y transposant, comme pour l'y prolonger, le geste critique de ce spectacle, lequel résulte d'une part du regard naïf adopté, celui de la jeune héroïne provinciale, et d'autre part de procédés de montage contrastif avec la collision, au sein de ce transport en commun souterrain, de personnages, ainsi que d'univers hétéroclites.

L'une des dernières productions du Grips, *Linie 2 – Der Alptraum*, qui, en 2009, tente de prolonger *Linie 1*, sans pour autant en constituer une suite, peut nous permettre d'observer plus précisément le travail de la troupe et son actualité. Comme dans tous ses spectacles, le Grips y adopte le « point de vue d'en bas », à travers les personnages de jeunes gens ou d'enfants, ainsi que de marginaux ou autres exclus de la société, qui, en étant quelque peu extérieurs à cette dernière, sont d'autant plus susceptibles d'en dévoiler les travers, sans détours. Ainsi, dans la deuxième scène de *Linie 2*, intitulée « Café Wladiwoodstock », la fille d'immigrée qu'est Nedda expose sa situation, la manière dont elle a été expulsée d'Allemagne, pays où elle est née, et où elle se retrouve à présent sans domicile²³. Dans la troisième scène, « Aire de jeu », ce sont cette fois-ci de jeunes enfants qui prennent la parole et, dans un autre registre, se livrent à un démontage de représentations stéréotypées, qu'il s'agisse des principes de l'éducation antiautoritaire ou encore des caractéristiques attribuées à l'homme et à la femme²⁴. La troupe a alors

23 Volker LUDWIG, Rüdiger WANDEL, *Textbuch – Linie 2 – Der Alptraum*, Berlin, Grips, 2009, p. 17.

24 *Ibid.*, p. 25-27.

recours à des niveaux de langue familiers, voire grossiers, à des images et des jeux de scène faisant intervenir le corps tout entier et en particulier la sphère du bas²⁵, ce qui confère à un tel théâtre une dimension carnavalesque : la critique exercée par le Grips s'appuie de la sorte sur la puissance subversive d'un rire susceptible de suspendre et de défaire toutes les hiérarchies. La tradition du cabaret politique dont les membres les plus anciens de la troupe ont fait l'expérience, nourrit pareille satire. Transportée au sein du théâtre pour enfants et adolescents, elle est potentialisée par le renversement des perspectives qu'engendre le choix du point de vue enfantin et que matérialise très concrètement la disposition scénique adoptée dans les locaux du Grips, où les enfants spectateurs, assis sur les gradins, se trouvent en position dominante et surplombent les acteurs adultes jouant sur le plateau.

Or dans *Linie 2*, la troupe ne se contente pas d'un pareil geste critique, elle le met en abyme. Depuis le début des années 1970, ce théâtre pour enfants a de fait pris ses distances avec toute opposition caricaturale entre les générations, et il prend soin, au contraire, de multiplier les points de vue au sein de ses spectacles, qui proposent à cet égard une grande variété de personnages, incarnant tous les âges et les milieux les plus divers. Par ailleurs, la mise en scène de *Linie 2* offre un regard rétrospectif sur nombre de productions antérieures du Grips, dont elle cite les chansons, à la manière d'un pot-pourri ironique, qui fait résonner de nouveau les airs anciens, entre conscience de leur actualité potentielle et distance face à tout pathos nostalgique. C'est le cas, par exemple, à la scène 7, du *song* des deux banquiers, qui clame ironiquement la valeur de la propriété, et qui acquiert, tout en datant de 1980, une nouvelle pertinence à la fin des années 2000, dans le contexte de la crise financière et du renflouement des banques²⁶. Cependant, la pièce de 2009 n'en effectue pas pour autant un retour en arrière, et le spectacle épingle également, à travers le personnage de Jimmy Henrichs (le tenancier du café Wladiwoodstock), l'ancien soixante-huitard qui tient des discours sur le désenchantement des générations suivantes, sur la situation révolutionnaire et le rêve utopique d'une autre société, au risque de devenir un donneur de leçons anachronique²⁷. Dans *Linie 2*, la critique de la société qu'ont pu opérer les mouvements « contre-culturels » de la fin des années 1960, et les tentatives du Grips allant dans le même sens, sont évoqués en les accompagnant la plupart du temps d'une autocritique. Une mère s'enquiert ainsi auprès d'un éducateur, juste après qu'ait retenti le *song* « Mannomann », datant de 1972 : « Dites-moi, ces éternelles chansons du Grips, comment faites-vous pour les supporter toute la journée (...). Vous pensez que le monde va s'en trouver changé ?²⁸ ». Au-delà de ce

25 Le dialogue entre les enfants, lors du troisième tableau, prend ainsi un tour scatologique. Cf. *ibid.*, p. 29.

26 *Ibid.*, p. 61-62.

27 *Ibid.*, p. 14.

28 *Ibid.*, p. 27-28 : « Sagen Sie, diese ewigen GRIPS-Lieder, wie halten Sie das nur den ganzen Tag aus ? (...) Sie meinen, dann sähe die Welt anders aus ? »

questionnement sur l'efficacité du théâtre, le spectacle souligne que le Grips est lui-même une partie intégrante du système qu'il critique : dans la mise en abyme qu'en effectue *Linie 2*, il est raconté comment le directeur Volker Ludwig tente de vendre *Linie 1* à la multinationale « Stage Industries », ce qui échoue finalement, à la dernière scène²⁹.

Le Grips ne se contente pas pour autant du constat selon lequel pareil art politique ne constituerait que la voix ventriloque du système auquel il s'oppose. Le dispositif critique que met en place la troupe serait à cet égard susceptible d'explorer d'autres possibles. Ainsi que l'a expliqué Rüdiger Wandel, co-auteur et metteur en scène de *Linie 2*, ce spectacle ne constitue d'ailleurs pas une suite de *Linie 1*, il s'agit « en réalité d'une pièce sur le fait qu'il n'y aura jamais de *Linie 2*.³⁰ » En effet, dans cette récente création, le Grips ne cesse de démultiplier les plans et de proposer du théâtre dans le théâtre, présentant non pas tant la représentation d'une pièce qu'un *work in progress*, du théâtre en train de se faire et de questionner son propre processus. Le personnage principal de *Linie 2*, Thomas Kowalewski dit « Tommy », est l'acteur jouant l'un des personnages secondaires de *Linie 1*, l'anonyme « jeune homme en manteau », qui, depuis 23 ans, sans pour autant vieillir, occupe ce rôle au sein du Grips, même s'il ne donne désormais plus que cinq représentations par mois, touchant à peine de quoi vivre. Le spectacle de 2009, qui porte donc à la scène l'itinéraire d'un comédien craignant d'être mis dehors si *Linie 2* se substitue à *Linie 1*, pointe alors en permanence l'ambiguïté de la frontière entre ce qui serait la fiction et ce qui incarnerait la réalité, lesquelles, dans le cadre de cette mise en abyme du théâtre, se révèlent tout aussi hypothétiques l'une que l'autre et affirmeraient en définitive leur caractère indissociable. Ainsi, dès la scène 1, Tommy a du mal à démêler les faux-semblants du théâtre et ceux de son quotidien, qui plus est face à son voisin Gustav joué par Dietrich Lehmann, autrement dit par l'un des membres fondateurs et des plus anciens comédiens du Grips :

Nous y sommes tous, Gustav, dans le mauvais film. La réalité, c'est le 30 avril 1986 [date de la première de *Linie 1*]. J'ai vécu ce jour à 1 430 reprises à présent. Et à chaque fois, je prononce ma phrase célèbre : « La réalité déçoit la plupart du temps. » – Cela suffit ! J'en ai assez ! (...) Tu en es toi-même la meilleure preuve. Un aussi merveilleux vieil homme que toi, voilà qui n'existe pas en réalité ! Tu es un véritable personnage de théâtre.³¹

Par ailleurs, dans la seule scène de métro que comprend *Linie 2*, à savoir le sixième tableau, qui est une variation explicite sur la pièce de 1986, pour sa

²⁹ *Ibid.*, p. 44 et p. 71.

³⁰ *Ibid.* (quatrième de couverture) : « *Linie 2* ist eigentlich ein Stück darüber, dass es niemals eine *Linie 2* geben wird. »

³¹ *Ibid.*, p. 6 et p. 8 : « Das sind wir alle, Gustav. Im falschen Film. Die Wirklichkeit ist der 30. April 1986. Den Tag hab ich heute zum 1.430. Mal erlebt. Und jedes Mal sage ich meinen berühmten Satz: 'Die Wirklichkeit ist meistens eine Enttäuschung.' – Es reicht! Ich will nicht mehr! (...) Du bist der beste Beweis. So einen wunderbaren alten Mann wie dich gibt's in Wirklichkeit gar nicht! Du bist eine echte Bühnenfigur. »

part intégralement située dans cet univers souterrain, le Grips ajoute à l'exploration des différents registres intermédiaires entre la fiction et le réel l'espace supplémentaire du rêve, déjà évoqué dans *Linie 1*, puisque, conformément au sous-titre du spectacle de 2009 « Le cauchemar », le plateau prend à ce moment-là des allures de mauvais rêve, comme si le personnage principal Tommy tout autant que les spectateurs assistaient au retour fantomatique de *Linie 1*, à sa résurgence sous forme de réminiscences cauchemardesques, tournant parfois à l'absurde, à travers un enchaînement accéléré de saynètes : dans le wagon, une voix enregistrée annonce, à la manière d'une hôtesse de l'air, l'absence d'escaliers à la prochaine station, et donc la descente par le biais d'échelles, puis, à la station de l'« agence pour l'emploi », elle évoque une sortie possible seulement le lundi entre 6 et 7 heures, tandis que les contrôleurs se font désormais respecter à l'aide de mitraillettes³². Au milieu de la scène, Tommy voit même surgir son double, allongé sur une civière et entouré de membres du corps médical qui souhaitent tous l'opérer d'urgence, afin de l'amputer du manteau dans lequel il joue son rôle depuis des années³³. En entremêlant de la sorte différents degrés de jeu, sur un rythme effréné, obligeant les comédiens, qui tiennent pour la plupart plusieurs rôles, à passer à toute allure d'un personnage à l'autre, le Grips ne s'attache donc pas tant à présenter sur la scène un spectacle clos sur lui-même qu'à attirer l'attention sur les modalités mêmes de la représentation : il s'agirait alors d'insister sur le caractère de construction inhérent à toute représentation ainsi qu'à toute prétendue « réalité », à tout réel faussement conçu comme « réel en soi »³⁴, et, partant, de revendiquer la capacité du théâtre à en expérimenter d'autres possibilités.

La troupe du Grips ne pratique donc pas un théâtre didactique au sens où elle dévoilerait quelque vérité et proposerait à ses jeunes spectateurs des comportements préétablis à critiquer ou à imiter dans leur quotidien, selon ce que Rancière appelle « le modèle de l'efficacité pédagogique de l'art »³⁵. Pareil dispositif représentatif s'est de fait fracturé dès la fin du XVIII^e siècle, même si « nous aimons encore à [y] croire »³⁶ : « sa fissure laisse apparaître que l'efficacité de l'art ne consiste pas à transmettre des messages, donner des modèles ou des contre-modèles de comportement ou apprendre à déchiffrer les représentations³⁷ », mais relève davantage de « l'efficacité d'un dissensus », dans la mesure où l'art, conçu désormais selon une logique

32 *Ibid.*, p. 47, p. 48 et p. 54.

33 *Ibid.*, p. 50-51.

34 Cf. J. RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 83-84 : « Il n'y a pas de réel en soi, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable (...). La fiction artistique comme l'action politique creuse ce réel, elles le fracturent et le multiplient sur un mode polémique. »

35 *Ibid.*, p. 59.

36 *Ibid.*, p. 59.

37 *Ibid.*, p. 61.

esthétique et non plus représentative, serait susceptible de rompre avec toute évidence d'un ordre établi, de questionner en particulier « la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même », et de contribuer de la sorte à « dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable.³⁸ » En ce sens, le théâtre pour enfants du Grips, par la déhiérarchisation des perspectives qu'il propose en embrassant le point de vue de l'enfant, ainsi qu'en soulignant les intrications entre fiction et réalité, mettrait en place un dispositif de dissensus, lequel permettrait de concevoir le monde comme infiniment transformable, à la manière d'un jeu de construction, offrant des combinaisons multiples, dans le joyeux pêle-mêle, sens dessus dessous d'une succession de montages et démontages. La dimension « contre-culturelle » du Grips ne résiderait donc pas dans une opposition frontale, proposant, à la manière d'une antithèse, un « contre-modèle » de société, mais dans une pratique dissensuelle, démultipliant les lignes de fracture et ouvrant sur une pluralité de possibles. On pourrait ainsi considérer que le Grips prolongerait, à sa manière, la *learning play* brechtienne, telle que la définit Hans-Thies Lehmann, en constituant le théâtre en un « espace de possibilité » ou encore un lieu des « potentialités³⁹ ».

Réinterpréter la pratique contre-culturelle d'un théâtre tel que le Grips en termes de « dissensus » pourrait donc permettre de relire et de réévaluer le parcours de cette troupe, en particulier son processus d'institutionnalisation, lequel ne serait alors pas nécessairement à considérer comme un renoncement à son geste critique, mais plutôt comme la poursuite de ce dernier dans sa dimension dissensuelle, à travers la reconfiguration du partage entre « culture » et « contre-culture », en l'occurrence la déhiérarchisation des différentes formes de théâtre, ce qui peut passer aussi par la recherche d'une légitimation pour le théâtre jeune public.

En ce sens, ce dont nous hériterions actuellement concernant les contre-cultures des années 1960 ne serait peut-être pas tant de l'ordre de contenus et d'objets, de discours et de représentations que de dispositifs et de pratiques. Il ne s'agirait pas de proposer sur la scène quelque modèle ou contre-modèle de société, telle une image à imiter, mais de mettre en œuvre une activité de reconfiguration des cadres sensibles au sein desquels se définissent ces objets, discours et représentations, de manière à défaire les ordonnancements établis et à ouvrir des espaces pour d'autres possibles. Selon Rancière :

La première question politique est [en effet] de savoir quels objets et quels sujets sont concernés par [l]es institutions et [l]es lois, quelles formes de relations

³⁸ *Ibid.*, p. 66 et p. 84.

³⁹ H.-T. LEHMANN, *Das politische Schreiben*, op. cit., p. 376-377.

définissent proprement une communauté politique, quels objets ces relations concernent, quels sujets sont aptes à désigner ces objets et à en discuter.⁴⁰

L'activité politique consisterait alors à « rompre l'évidence sensible de l'ordre 'naturel'⁴¹ ». À cet égard, les arts des années 1960 sembleraient offrir une réserve de dispositifs et de pratiques dans laquelle la scène contemporaine s'empresse de puiser aujourd'hui, sans pour autant reprendre leur « pathos » et leur message politiques. Cette manière d'user de l'héritage contre-culturel des mouvements contestataires pourrait d'ailleurs rappeler les propos de Walter Benjamin, cités par Hans-Thies Lehmann, au sujet de l'héritage brechtien :

Benjamin s'est hasardé à faire, dans les années 1930, une étrange prophétie, selon laquelle bientôt, peut-être, on considérerait dans les travaux de Brecht que la strate artistique au sens traditionnel du terme serait la plus accessoire. Il avait alors probablement songé à l'inversion des rôles entre l'objet esthétique mis en scène (il devient accessoire) et la pratique imprévisible, inventive, mise en œuvre à partir de là (elle devient fondamentale).⁴²

Le geste critique dont témoigne le Grips ne serait donc pas à assimiler à un geste démonstratif, désignant un contre-modèle à éviter ou un modèle à suivre, mais il relèverait davantage du geste artistique comme inscription dans une pratique, autrement dit de la capacité du théâtre à redistribuer le sensible, pour ainsi dire en acte.

40 J. RANCIERE, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 66.

41 *Ibid.*, p. 66.

42 H.-T. LEHMANN, *Das politische Schreiben*, op. cit., p. 379 : « Benjamin hat in den 30er Jahren die sonderbare Prophezeiung gewagt, man werde vielleicht schon bald an Brechts Arbeiten die im tradierten Sinn künstlerische Schicht als die vielleicht beiläufigste erkennen. Er dürfte dabei an die Umbesetzung der Rollen von inszeniertem ästhetischem Gebilde (es wird beiläufig) und inventiver, unvorhersehbarer Praxis auf seiner Grundlage (sie wird entscheidend) gedacht haben. »