Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
En Cotutelle avec l'Université de Hildesheim (Allemagne)

ED 514 - EDEAGE - Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes
CEREG - EA 4223 - Centre d'Etudes et de Recherches sur l'Espace Germanophone

Thèse de doctorat en études germaniques / études théâtrales

Par Vera NITSCHE

LE NOUVEL ESPRIT DU COLLECTIF

Les implications politiques et esthétiques des modes de production collectifs au théâtre dans les années 1960/70 et au début du XXIe siècle dans l'aire culturelle germanophone

(à l'exemple de la Schaubühne am Halleschen Ufer et des collectifs de théâtre contemporains She She Pop et Gob Squad)

Résumé substantiel

Thèse dirigée par
Mme Florence BAILLET
Mme Annemarie MATZKE

Soutenance le 13 septembre 2019

Jury :
Mme Florence BAILLET, Professeure des Universités, Sorbonne Nouvelle Paris 3
Mme Nicole COLIN-UMLAUF, Professeure des Universités, Aix-Marseille Université
Mme Annemarie MATZKE, Professeure des Universités, Universität Hildesheim
M Jens ROSELT, Professeur des Universités, Universität Hildesheim
Mme Marielle SILHOUETTE, Professeure des Universités, Université Paris Nanterre

Résumé : ***Le nouvel esprit du collectif - Les implications politiques et esthétiques des modes de production collectifs au théâtre dans les années 1960/70 et au début du XXIe siècle dans l'aire culturelle germanophone (à l'exemple de la Schaubühne am Halleschen Ufer et des collectifs de théâtre contemporains She She Pop et Gob Squad)***

Cette thèse a pour sujet les pratiques théâtrales collectives en Allemagne au tournant des années 1960/70 et au début du XXIe siècle. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est *l'esprit du collectif*, c'est-à-dire les idées politiques et concepts esthétiques qui incitent les artistes de théâtre à pratiquer la création collective et à s'organiser en collectifs. Nous partons du principe que *l'esprit du collectif* s'est développé parallèlement aux mutations du monde du travail depuis la fin des années 1960, telles qu'elles sont décrites par exemple dans la publication de Luc Boltanski et Eve Chiapello : *Le nouvel esprit du capitalisme*. Si dans les années 1960/70, les collectifs étaient perçus unanimement comme la manière d'anticiper le socialisme théâtralement, le discours actuel au sujet des collectifs de théâtre est marqué par une hétérogénéisation des positions. Pendant que certains les considèrent comme l'avant-garde de la déréglementation néolibérale du paysage théâtral germanophone, d'autres voient se réaliser des nouvelles formes d'expression politique dans le fonctionnement collectif. Aussi bien dans les années 1960/70 qu'aujourd'hui, le travail théâtral collectif est lié à des stratégies esthétiques spécifiques, ce qui soulève la question de l'interdépendance entre les modes de production et les moyens d'expression artistiques. Cette thèse cherche à lier la réflexion sur les pratiques d'organisation et de production aux concepts esthétiques des collectifs. En s'appuyant sur une méthodologie d'analyse de discours, la thèse fait ressortir *l'esprit du collectif* propre aux années 1960/70 ainsi que celui qui caractérise bon nombre de formations collectives marquant le début du XXIe siècle. Se divisant en deux grandes parties, elle met en évidence les lignes de continuité ainsi que les ruptures entre les deux générations de collectifs de théâtre.

Mots-clés : collectif de théâtre, création collective, Gob Squad, Schaubühne, She She Pop, théâtre allemand, théâtre indépendant, théâtre politique, théâtre postdramatique

Abstract: ***The new spirit of the collective - The political and aesthetical implications of collective production methods in German theatre in the 1960s/70s and early 21st century (taking as an example the Schaubühne am Halleschen Ufer and the contemporary theatre collectives She She Pop and Gob Squad)***

This thesis focuses on collective theatrical practices in Germany in the 1960s/70s and at the beginning of the 21st century. Our particular interest is the *spirit of the collective*: the political ideas and aesthetic concepts that encourage theatre people to work collectively and to organize themselves as collectives. We assume that the *spirit of the collective* has developed in parallel with the changes in the world of work since the late 1960s as described, for example, in Luc Boltanski and Eve Chiapello's publication *The New Spirit of Capitalism*. While in the 1960s/70s, collectives were unanimously perceived as the theatrical way of anticipating socialism, the current discourse about theatre collectives is marked by a heterogenization of positions. While some see them as the vanguard of the neoliberal deregulation of the German-speaking theatre landscape, others see in the collective functioning a new form of the Political. In the 1960s/70s as well as today, collective theatre work is linked to specific aesthetic strategies, which raise the question of the interdependence between the mode of production and aesthetics. This thesis seeks to link reflection on the organizational and production practices with the aesthetic concepts of the theatre collectives. Based on a discourse analysis methodology, the thesis brings out *the spirit of the collective* specific to the 1960s/70s on the one hand and to the beginning of the 21st century on the other hand. Divided into two main parts, it exposes the lines of continuity as well as the ruptures between the two generations of theatre collectives.

Keywords: collective creation, German theatre, Gob Squad, independent theatre, political theatre, post-dramatic theatre, Schaubühne, She She Pop, theatre collective

Zusammenfassung: ***Der neue Geist des Kollektivs - Politische und ästhetische Implikationen kollektiver Produktionsverfahren im Theater in den 1960/70er-Jahren und zu Beginn des 21. Jahrhunderts (am Beispiel der Schaubühne am Halleschen Ufer sowie She She Pop und Gob Squad)***

Diese Dissertationsschrift beschäftigt sich mit den Theaterkollektiven der 1960er/70er-Jahre und des 21. Jahrhunderts. Das besondere Interesse gilt dem *Geist des Kollektivs*, d.h. den politischen Vorstellungen und ästhetischen Konzepten, die der kollektiven Theaterarbeit zugrunde liegen. Wir gehen davon aus, dass sich der *Geist des Kollektivs* parallel zu den Veränderungen in der Arbeitswelt seit dem Ende der 1960er-Jahre entwickelt hat, wie sie beispielsweise Luc Boltanski und Eve Chiapello in *Der Neue Geist des Kapitalismus* beschreiben. Während die Theaterkollektive in den 1960er/70er-Jahren relativ einhellig als der theatrale Vorgriff sozialistischer Produktions- und Gesellschaftsstrukturen wahrgenommen wurden, ist der aktuelle Diskurs von einer Heterogenisierung der Positionen geprägt. Die heutigen Kollektive werden einerseits als die Avantgarde der neoliberalen Deregulierung der deutschsprachigen Theaterlandschaft angesehen, andererseits werden die kollektiven Arbeits- und Organisationsweisen als neue Ausdrucksformen des Politischen wahrgenommen. Sowohl in den 1960er/70er-Jahren als auch heute ist die kollektive Theaterarbeit mit spezifischen ästhetischen Strategien verknüpft, was die Frage nach der Interdependenz zwischen der Produktionsweise und den theatralen Ausdrucksmitteln aufwirft. Diese Dissertation bringt die Überlegungen zu den kollektiven Organisations- und Produktionspraktiken mit den ästhetischen Konzepten der Kollektive in Verbindung. Die Arbeit basiert auf einer diskursanalytischen Methodologie mittels derer der jeweilige *Geist des Kollektivs* herausgearbeitet wird, der für die Theaterkollektive der 1960er/70er-Jahre bzw. für die heutigen Kollektivformationen typisch ist. Sie gliedert sich in zwei Hauptteile und hebt, die beiden Kollektivgenerationen diachronisch untersuchend, die Kontinuitätslinien und Brüche hervor, die den *neuen Geist des Kollektivs* mit demjenigen der Vorgängergeneration verbinden.

Stichworte: Freie Szene, Freies Theater, Gob Squad, politisches Theater, postdramatisches Theater, Schaubühne, She She Pop, Theaterkollektiv

LE NOUVEL ESPRIT DU COLLECTIF

Les implications politiques et esthétiques des modes de production collectifs au théâtre dans les années 1960/70 et au début du XXIe siècle dans l'aire culturelle germanophone

(à l'exemple de la Schaubühne am Halleschen Ufer et des collectifs de théâtre contemporains She She Pop et Gob Squad)

Résumé substantiel de la thèse (Cotutelle)

« « Collectif » : le mot et la chose sont à la mode[1] », remarque Bérénice Hamidi-Kim, chercheuse en études théâtrales et spécialiste des collectifs de théâtre français. Ce constat vaut également pour le paysage théâtral germanophone, où les collectifs de théâtre tels que She She Pop, Gob Squad, Showcase Beat Le Mot ou Rimini Protokoll[2] se font remarquer depuis une vingtaine d'années et remportent un succès notable – notamment au festival *Impulse*, le plus important festival de la scène théâtrale alternative en Allemagne, mais également au prestigieux *Theatertreffen* à Berlin. Cette thèse a pour sujet ces nouveaux collectifs de théâtre qui s'inscrivent, en reprenant certains concepts et en rejetant d'autres, dans l'héritage historique des collectifs des années 1960/70[3]. C'est *l'esprit* du collectif qui nous intéresse particulièrement, c'est-à-dire les convictions politiques et concepts esthétiques qui incitent les artistes de théâtre à pratiquer la création collective et/ou à s'organiser en collectif. Par *esprit*, nous entendons à la fois la mentalité du collectif lui-même (sa vision du monde et de l'art théâtral, ses idées politiques et sociales) et le

[1] Bérénice Hamidi-Kim, « Vous avez dit collectif ? Les 3/8 et la bande de Villeréal et d'ailleurs : Autogestion civique vs. affinités esthétiques et affectives », dans Raphaëlle Doyon, Guy Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis les années 1980*, Paris, L'Entretemps, 2014, p. 47.

[2] L'organisation interne de Rimini Protokoll ainsi que leur manière de travailler diffèrent considérablement des autres collectifs ici nommés. C'est pour cette raison que le groupe ne fait pas partie des collectifs étudiés dans le cadre de ce travail. Au sujet de Rimini Protokoll voir : Miriam Dreysse, Florian Malzacher (dir.), *Experten des Alltags: das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander, 2007.

[3] Si l'on se projette dans l'histoire, il convient de mentionner également les collectifs de théâtre de la République de Weimar. Voir à ce sujet : Hajo Kurzenberger, « Theaterkollektive: Von der Truppe 31 zur Marthaler-Familie, von der Politisierung der 68er Bewegung zur Privatisierung des Theatermachens in den Neunzigern », dans Ingrid Gilcher-Holtey (dir.), *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt/Main, New York, Campus, 2006, p. 153-178.

« Zeitgeist[4] » [l'esprit du temps] qui s'exprime dans ces idées. Nous supposons que *l'esprit du collectif* est profondément marqué par les contextes politiques, intellectuels et artistiques de sa période d'existence. Cela induit, à contrario, que le collectif de théâtre témoigne de son époque et que les collectifs d'aujourd'hui pourraient ainsi nous aider à comprendre la société actuelle.

Nous partons du principe que *l'esprit du collectif* s'est développé parallèlement aux mutations du monde du travail depuis la fin des années 1960 telles qu'elles sont décrites par exemple dans l'œuvre de Luc Boltanski et Eve Chiapello : *Le nouvel esprit du capitalisme*. Les changements qui ont eu lieu dans le domaine de l'organisation et de l'éthique du travail semblent avoir des répercussions sur le monde artistique. Boltanski et Chiapello affirment que le *nouvel esprit du capitalisme* se serait justement formé à cause de la « critique artiste », c'est-à-dire en réponse aux revendications d'émancipation, d'autonomie et d'authenticité formulées par des courants artistiques avant-gardistes[5]. Au tournant des années 1960/70, les collectifs de théâtre en Allemagne de l'Ouest ont été conçus comme une alternative à l'organisation du théâtre institutionnalisé, jugée autoritaire et capitaliste. Si le capitalisme postfordiste propage et idéalise les modes de travail de l'artiste, comme l'affirme *Le nouvel esprit du capitalisme*, se pose alors la question de savoir ce qu'est devenue la critique anticapitaliste des artistes. Boltanski et Chiapello ont étudié la littérature du management des années 1960 et d'aujourd'hui afin de mettre en évidence les mutations du capitalisme. En suivant ce procédé, nous analysons les discours sur les modes de production collectifs dans les revues de théâtre pour faire ressortir les caractéristiques de *l'esprit du collectif* propres à chaque période. Cette analyse est guidée par les questionnements suivants : A part l'élaboration d'œuvres théâtrales, quelles fonctions attribuent les collectifs à leur mode de production ? Quelles visions du politique et de l'art sont liées au principe collectif ? Quelles perspectives sur la collectivité et le commun sont à la base des discours autour des collectifs de théâtre ? Quelle corrélation voit-on entre le mode de production et l'esthétique des mises en scène ?

---

[4] Selon le linguiste Gerhard Strauß, le terme « *Zeitgeist* » regroupe « les pensées, les opinions et les mentalités que l'on considère comme caractéristiques d'une certaine période et qui ont des répercussions sur la façon de penser et d'agir ». [Mit dem Ausdruck *(der)* Zeitgeist fasst man Denkweisen, Meinungen und Einstellungen zusammen, die man für einen bestimmten Zeitabschnitt […] als kennzeichnend und für das Denken und Handeln […] als wegweisend ansieht.] Gerhard Strauß, *Brisante Wörter von Agitation bis Zeitgeist: Ein Lexikon zum öffentlichen Sprachgebrauch*, Berlin, De Gruyter, 2011, p. 728-729.

[5] Cf. Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

Si l'actuel *esprit du collectif* semble partiellement se constituer en se démarquant des concepts des années 1960/70, – notamment parce que le lien intrinsèque entre *collectif* et *marxisme* semble être rompu de nos jours – l'influence des collectifs historiques reste palpable. Il nous semble même impossible de comprendre les fonctionnements et les discours des collectifs d'aujourd'hui sans prendre en compte ceux de leurs prédécesseurs. En conséquence, la thèse comporte deux grandes parties qui correspondent à deux époques distinctes. La première partie (chapitres 1-5) examine les modes de production collectifs au théâtre au début des années 1970 et notamment les pratiques « démocratiques » de la Schaubühne am Halleschen Ufer à Berlin-Ouest. La « bande à Stein[6] », un groupe de jeunes gens de théâtre qui s'est formé autour du metteur en scène Peter Stein à la fin des années 1960 au théâtre de Brême, a fait fureur surtout après leur installation à la Schaubühne en 1970. C'est ici qu'ils ont réalisé un modèle de cogestion [Mitbestimmunsgmodell] qui avait pour but de démocratiser les structures de l'institution théâtrale aussi bien que le processus de création artistique. La seconde partie (chapitres 6-8) se focalise sur les pratiques théâtrales collectives au début du XXIe siècle. Les deux collectifs d'aujourd'hui qui nous semblent être exemplaires de leur génération sont la troupe berlinoise She She Pop et le collectif anglo-allemand Gob Squad, installé à Berlin également. Ces groupes, liés entre eux par d'étroits liens professionnels et amicaux, se sont créés à la fin des années 1990 dans un cadre universitaire. De nombreux collectifs plus jeunes (comme par exemple Fräulein Wunder AG ou Turbo Pascal) se sont basés sur leur modèle de fonctionnement et d'organisation. Comme représentants d'une nouvelle forme d'esthétique théâtrale dite « théâtre postdramatique[7] », ils suscitent un vif intérêt des études théâtrales. Ainsi, She She Pop et Gob Squad exercent une grande influence sur le discours qui accompagne actuellement le travail collectif théâtral en Allemagne, de la même manière que la Schaubühne am Halleschen Ufer faisait référence à son époque.

[6] Jiltka Pelechová, « Le travail collectif à la Schaubühne », *Théâtre/Public*, 209, 2013, p. 60.

[7] La notion du *théâtre postdramatique* a été forgée par la publication du même titre de Hans-Thies Lehmann. Même si les réflexions de Lehmann ne se rapportent pas directement aux collectifs ici étudiés, le terme a connu une extension sémantique depuis la publication du livre en 1999. Notamment dans le discours journalistique mais aussi dans celui des études théâtrales, ce sont actuellement des groupes tels que She She Pop, Gob Squad ou Rimini Protokoll qui sont fréquemment cités en exemple pour le théâtre postdramatique. Cf. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2015.

Méthodologie et corpus

En s'appuyant sur une méthodologie d'analyse du discours, la thèse fait ressortir *l'esprit du collectif* propre aux années 1960/70 ainsi que celui qui caractérise bon nombre de formations collectives marquant le début du XXIe siècle. En référence à Michel Foucault, *discours* désigne ici un ensemble de propos, liés entre eux et suivant des règles spécifiques, qui structure un espace discursif à une période donnée[8]. Les différentes contributions discursives constituant le corpus ne sont pas considérées en premier lieu comme le positionnement d'un individu ou d'un sujet collectif, mais comme l'expression d'une manière de penser propre à une époque et à un milieu donné. Les textes fondateurs du discours ainsi que les positions typiques ou spécialement marquants sont étudiés avec une attention particulière. Appréhendant le *collectif* comme une formation forgée par ses contextes intellectuels et historiques, l'analyse du discours nous semble être une méthodologie adéquate. Elle se justifie également par l'approche réflexive des collectifs eux-mêmes : tout comme le collectif domicilié à la Schaubühne, She She Pop et Gob Squad font preuve de leur volonté de documenter et de contextualiser leur travail ainsi que de communiquer leurs réflexions. Au tournant des années 1960/70 comme aujourd'hui, les collectifs prennent part aux discussions et se présentent non seulement comme praticiens, mais également comme documentaristes et interprètes de leur (modes de) travail. Si la théorie de discours de Foucault constitue l'horizon philosophique de cette analyse, le procédé concret se sert des outils du linguiste Siegfried Jäger. Celui-ci a développé sa méthode de l'analyse de discours critique [kritische Diskursanalyse] sur la base des concepts de Foucault[9]. Le grand avantage de cette méthodologie consiste non pas à traiter les propos et positionnements qui constituent le discours comme des faits, mais comme des constructions marquées par leurs contextes socio-historiques. Comme *l'esprit du collectif* se nourrit de concepts, d'idées et d'utopies, il serait inadapté de prendre la réalité discursive pour la « réalité » tout court. La méthode de Jäger permet d'identifier les différents écheveaux et nœuds du discours, ainsi que ses contradictions et omissions. L'analyse fait ressortir aussi bien l'image de soi communiquée par les collectifs que le regard extérieur sur le phénomène. En considérant les deux générations de collectifs de théâtre, elle met en évidence les lignes de continuité ainsi que les ruptures entre le discours des années 1960/70 et celui du début du XXIe siècle. La délimitation des deux périodes étudiées, 1968-1974 et

[8] Cf. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, 1969.
[9] Cf. Siegfried Jäger, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung,* Duisburg, DIIS, 1999.

2000-2018, correspond à l'intensification des discours autour des modes de production collectifs au théâtre à ces moments-là.

Autant dans les années 1960/70 qu'aujourd'hui, les modes de production collectifs semblent être liés à des stratégies esthétiques spécifiques, ce qui soulève la question de l'interdépendance entre le mode de production et les moyens d'expression artistiques. Cette thèse cherche à lier la réflexion sur les pratiques d'organisation et de production aux concepts esthétiques des collectifs. Initialement, nous avions prévu d'étudier certaines mises en scènes des collectifs en nous appuyant sur une analyse orientée vers le processus de création [prozessorientierte Inszenierungsanalyse[10]] ou sur une *étude génétique*, comme la propose la chercheuse Josette Féral[11]. Vu que le procédé concret lors des répétitions a été éludé dans la documentation du travail de la Schaubühne cette option a été rejetée. L'idée d'un antagonisme entre art et politique qui prédominait dans les discours de l'époque semble avoir eu comme conséquence l'exclusion des questionnements esthétiques. Eu égard à cette influence primordiale que le *Zeitgeist* a sur les discours théâtraux, il semblait alors d'autant plus prometteur d'étudier non pas les mises en scènes elles-mêmes, mais les discours qui les accompagnent. Cette approche semble adéquate pour une étude dont l'objet est *l'esprit du collectif* et non pas la « réalité » de ses pratiques organisationnelles et esthétiques. Il s'agit alors de mettre en évidence les caractéristiques esthétiques qui sont considérés (ou pas) comme des expressions artistiques propres aux collectifs. L'analyse des discours liés aux mises en scène vise à faire ressortir de quelle manière *l'esprit du collectif* se manifeste dans les mises en scène et de quelle manière il influence leur interprétation. La première partie se focalise sur les mises en scène *Die Mutter* (1970) et *Peer Gynt* (1971) de la Schaubühne am Halleschen Ufer qui étaient au cœur du discours journalistique et académique. La deuxième partie prend en considération plusieurs performances contemporaines, notamment *Testament* (2010) de She She Pop ainsi que *Super Night Shot* (2003), *Room Service* (2003) et *Gob Squad's Kitchen* (2007) de Gob Squad.

Le corpus comprend premièrement le matériel mis à disposition par les collectifs eux-mêmes. Ces documents peuvent renseigner sur l'image qu'ils se font (ou qu'ils souhaitent

[10] Quelques réflexions concernant le potentiel d'une analyse de mise en scène orientée vers le processus de création se retrouvent chez Ruth Feindel, *Prozessanalyse. Theatrale Produktionsverfahren und ihre Reflexion*, mémoire de DEA [Diplom] dirigé par Hajo Kurzenberger, Universität Hildesheim, 2005.
[11] Josette Féral, « Pour une étude génétique de la mise en scène », *Théâtre/Public,*144, 1998.

communiquer) d'eux-mêmes et de leurs modes de travail. Le corpus inclut des interviews, des protocoles de répétitions, des articles publiés dans les revues spécialisées, les sites web des groupes, les programmes des spectacles et d'autres documents pertinents. Deuxièmement, l'analyse prend en compte les contributions des praticiens et théoriciens de théâtre, des journalistes, des politiciens et d'autres personnes qui se sont penchées sur le phénomène des collectifs de théâtre. En combinant la perspective intérieure et le regard extérieur, l'analyse saisit l'éventail des différentes positions et fait ainsi ressortir *l'esprit du collectif* dans sa complexité et globalité. Pour la première partie, qui traite des collectifs des années 1960/70, les articles dans la revue spécialisée *Theater heute* sont d'une importance particulière. Les discussions sur les structures autoritaires et sclérosées de l'institution théâtrale ainsi que sur la politisation des artistes de théâtre, intimement liées à la question de l'organisation collective, se déroulaient essentiellement dans le cadre de cette revue. Ayant mis au point la critique de l'autoritarisme du théâtre « bourgeois » et revendiquant sa réorganisation collective, l'article « Sur l'esprit autoritaire du théâtre allemand[12] » peut être considéré comme le texte fondateur du discours autour du travail collectif de l'époque. Cet article a été rédigé par deux comédiens, Jens Johler et Barbara Sichtermann, et a paru en juin 1968 dans *Theater heute*. Après l'apparition de l'annuaire de 1974, qui traite encore une fois explicitement des méthodes de travail collectives et des modèles de cogestion mis en œuvre dans certains théâtres ouest-allemands au début des années 1970, le discours sur les collectifs dans la revue *Theater heute* s'interrompt brusquement (pour s'intensifier de nouveau au début du XXIe siècle). De même que les articles dans *Theater heute*, les *Nachrichtenbriefe* du comité de travail Bertolt Brecht [Arbeitskreis Bertolt Brecht] servaient de plateforme pour les débats autour du travail collectif et plus particulièrement pour la discussion sur la cogestion/autogestion au théâtre.

En ce qui concerne l'analyse des discours au sujet des mises en scène *Die Mutter* et *Peer Gynt*, le corpus se compose des programmes, des protocoles documentant le processus de création, du *Regiebuch der Schaubühnenaufführung*[13], rédigé par le critique de théâtre Volker Canaris, des documents publiés par l'homme de théâtre Peter Iden dans sa

[12] Jens Johler, Barbara Sichtermann, « Über den autoritären Geist des deutschen Theaters », dans Henning Rischbieter (dir.), *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus Theater heute*, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1970.

[13] Volker Canaris (dir.), *Bertolt Brecht: "Die Mutter". Regiebuch der Schaubühnen-Inszenierung,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

monographie *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*[14] ainsi que de certaines critiques de ces mises en scènes.

L'analyse du discours actuel se focalise sur les prises de position de She She Pop et de Gob Squad, mais les contributions d'autres collectifs allemands tels que Showcase Beat le Mot, Turbo Pascal ou andcompany&Co sont également prises en compte. Les publications *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*[15] du collectif Gob Squad et *Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*[16] de She She Pop prennent une place privilégiée dans l'étude en raison de leur pertinence et richesse informative. Il en va de même pour certains articles d'Annemarie (Mieke) Matzke – qui est à la fois professeure en études théâtrales et membre du collectif She She Pop. De plus, le corpus comporte les articles relatifs aux collectifs de théâtre publiés dans les revues *Theater heute* et *Theater der Zeit*. Ces revues à grand tirage représentent des sources privilégiées ayant une grande influence sur les discours théâtraux actuels. L'homme de théâtre Henning Fülle, spécialiste du *Freies Theater*[17], remarque que la revue *Theater heute*, depuis sa fondation en 1960, a non seulement rendu compte « du contexte historique des discours sociétaux et journalistiques sur les événements théâtraux », mais a « également contribué à les façonner directement.[18] ». Le corpus est complété par les débats (retranscrits) à propos des pratiques théâtrales collectives d'aujourd'hui, menés lors du festival *Impulse 2009* (« Kollektive Kontroversen[19] »), du festival *Politik im Freien Theater* (« Bildet Kollektive![20] ») et le *long*

---

[14] Peter Iden, *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979,* München, Wien, Fischer Taschenbuch, 1979.

[15] Gob Squad, Johanna Freiburg (dir.), *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden. Lesebuch,* Berlin, Gob Squad, 2010.

[16] Johannes Birgfeld (dir.), *She She Pop. Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance,* Berlin, Alexander, 2018.

[17] Traduit littéralement, le terme *Freies Theater* signifie « théâtre libre », mais dans les textes francophones, on trouve fréquemment la traduction « théâtre indépendant ». Comme il s'agit d'un phénomène qui n'a pas d'équivalence dans le paysage théâtral français, nous préférons garder les termes allemands *Freies Theater* ou *Freie Szene*.

[18] [An erster Stelle ist hier die 1960 gegründete Zeitschrift *Theater heute* zu nennen, die [...] den historischen Kontext der gesellschaftlichen und feuilletonistischen Diskurse zum Theatergeschehen [...] abbildet, bzw. auch direkt mitgestaltet hat.] Henning Fülle, *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960 - 2010),* Berlin, Theater der Zeit, 2016, p. 34.

[19] Cette table ronde a eu lieu le 30/11/2009 sous le titre « Kollektive Kontroversen - Gemeinschaftliche Arbeitsformen im zeitgenössischen Theater ». Sur le site www.theaterpolitik.de se trouve un résumé des discussions : « *Wunschlos glücklich? Ein Podiumsgespräch im Rahmen des IMPULSE-Festivals 2009 über Chancen und Grenzen kollektiver Arbeit in der Freien Szene* », (http://www.theaterpolitik.de/index.php/diskurse/das-freie-theater-die-alternative/186-wunschlos-gluecklich, dernière consultation le 10/03/2019).

[20] Bundesverband Freier Theater, « *Bildet Kollektive! - Wie gesellschaftskritisch sind unsere Arbeitsweisen?* », table ronde organisée par le *Bundesverband Freier Theater* [association fédérale du théâtre indépendant] le 27 octobre 2011 à Dresde dans le cadre du festival *Politik im Freien Theater*.

weekend with Gob Squad and guests (« collective conversations[21] ») au théâtre Hebbel am Ufer (HAU) à Berlin.

[21] Cet événement organisé par le collectif Gob Squad a eu lieu du 20 au 22 novembre 2014. Cf. Gob Squad, « *Be part of something bigger* », (http://gobsquad.com/projects/be-part-of-something-bigger, dernière consultation le 25/03/2019).

I. Les collectifs de théâtre au tournant des années 1960/70

Chapitre 1 : La crise du théâtre

La première partie, qui cherche à retracer *l'esprit du collectif* des années 1960/70, comporte cinq chapitres. Le premier s'intéresse à « la crise du théâtre » au tournant des années 1960/70. Dans le contexte du mouvement de 1968, un groupe de (jeunes) gens de théâtre se qualifiant de « progressistes » dénonçait les structures de l'institution théâtrale, jugées autoritaires et hiérarchiques. Cette condamnation du théâtre « bourgeois » s'inscrivait dans la logique de la critique institutionnelle, formulée à l'époque par les partisans du mouvement étudiant et de la Nouvelle gauche. De manière générale, l'esprit du temps politisé et protestataire se manifeste très clairement dans les propos des hommes et femmes de théâtre progressistes. Ceux-ci se montraient particulièrement critiques envers le statut du metteur en scène et du directeur de théâtre. Le metteur en scène était remis en question en tant qu' « exploiteur » de la créativité des comédiens qu'il « dégraderait » en matière artistique. Le directeur du théâtre quant à lui était traité de « despote » et de « seigneur féodal ». Pour contrer l'autoritarisme de l'institution théâtrale, les progressistes comptaient réorganiser son mode de fonctionnement. Il s'agissait notamment de redéfinir la relation entre les comédiens et le metteur en scène. L'influence des comédiens sur le processus créatif devrait être augmenté et le pouvoir du metteur en scène réduit. Pour les progressistes, le metteur en scène et le directeur incarnaient non seulement l'autorité au sein de l'institution théâtrale, mais représentaient également les structures de la société ouest-allemande, jugées autoritaires et répressives. Leur discours témoigne d'une vision qui fait du théâtre une sorte de société en miniature. Cette mini-société était regardée et interprétée par le prisme du marxisme. Le vocabulaire, la rhétorique ainsi que les modèles explicatifs utilisés témoignent de l'influence primordiale de la théorie marxiste. Ainsi, le théâtre public était critiqué en tant qu'institution de la bourgeoisie, qui reproduirait les relations de pouvoir de la société bourgeoise. De même, l'orientation capitaliste de l'institution théâtrale était dénoncée : les employés du théâtre souffriraient de l'oppression et de l'aliénation, liées au mode de production capitaliste.

La « crise du théâtre » témoignait également d'un conflit de générations. Le théâtre « bourgeois », dont on critiquait également les moyens d'expression esthétiques dépassés,

devait faire place à un théâtre plus jeune. L'expression « théâtre des cravates[22] » véhicule tout le mépris que les gens de théâtre révoltés ressentaient à l'égard de ce « vieux » théâtre, perçu comme conservateur et suranné. Le théâtre à venir et d'avenir, radicalement rajeuni et politisé, devait être capable de réagir aux événements et tendances politiques les plus récents. Ce nouveau théâtre devait constituer une « arène[23] » des luttes politiques de l'époque. La position de ceux que l'on voyait comme des « réformateurs[24] », voire comme des « révolutionnaires[25] », était unanime : l'institution théâtrale nécessitait un renouveau radical pour pouvoir survivre. Il ne s'agissait cependant pas de révolutionner ses moyens esthétiques, mais son fonctionnement interne ainsi que ses structures de travail.

Chapitre 2 : Les modèles de cogestion : la démocratisation interne des théâtres

Le deuxième chapitre se focalise sur les idées de démocratisation du théâtre, inhérentes aux modèles de cogestion. Au début des années 1970, plusieurs de ces modèles ont été réalisés en RFA, entre autres au Theater am Turm (TAT) à Francfort, au Schauspiel Frankfurt et à la Schaubühne am Halleschen Ufer. L'analyse se base sur le modèle élaboré pour le Schauspiel Frankfurt par Peter Kleinschmidt, Claus Peymann, Dieter Reible et Peter Stein, le modèle proposé par le *Arbeitskreis Bertolt Brecht* ainsi que sur la « convention collective » [Betriebsverfassung] de la Schaubühne. Ces modèles de cogestion visaient la restructuration de l'institution théâtrale selon une logique de démocratie directe. En instaurant des organes démocratiques au sein du théâtre, les réformateurs comptaient soumettre la gestion de l'établissement à la participation collective de tous les employés. L'idée de la cogestion englobait (en théorie) « toutes les questions et décisions (de nature artistique et économique)[26] ». Apparemment, les progressistes partaient du principe que non seulement les structures organisationnelles et administratives du théâtre, mais également les processus créatifs pouvaient et devaient s'organiser de façon démocratique. Pour certains,

---

[22] Peter Handke, « Für das Straßentheater, gegen die Straßentheater », dans Henning Rischbieter (dir.), *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus Theater heute*, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1970, p. 69.
[23] [Arena] Johler, Sichtermann, « Über den autoritären Geist des deutschen Theaters », art. cité, p. 132.
[24] [Reformer] Der Spiegel, « "Für uns ist rot die Farbe der Vernunft". SPIEGEL-Gespräch mit den Reformern Peter Kleinschmidt, Claus Peymann, Dieter Reible, Peter Stein über Mitbestimmung », *Der Spiegel*, 46, 1969, p. 212.
[25] [Revolutionäre] Wolfgang Schwiedrzik, « Wie kann man Kämpfe der Arbeiterklasse auf dem bürgerlichen Theater darstellen? », *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, 15/16/17, 1973, p. 135.
[26] [ein Modell innerbetrieblicher Demokratie […], das allen Beschäftigten die Möglichkeit direkter Einflussnahme auf alle mit der Arbeit verbundenen Fragen und Entscheidungen (künstlerischer und ökonomischer Art) garantiert] Cf. « Betriebsverfassung der Schaubühne am Halleschen Ufer », dans Schaubühne am Halleschen Ufer (dir.), *Peer Gynt. Ein Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert: Dokumentation der Schaubühnen-Inszenierung Berlin 1971*, Berlin, Hentrich, 1971, sans référence de pages.

la cogestion n'allait pas assez loin et ils revendiquaient que les employés prennent en charge la gestion du théâtre en toute autonomie. Pour les auteurs des modèles en question, la cogestion présentait une étape nécessaire sur la voie de ce type d'autogestion. Le fonctionnement des modèles de cogestion présupposait des employés conscients et responsables, prêts à porter une partie de la responsabilité pour l'entreprise théâtrale. Ce type de collaborateur émancipé était autant la condition préalable que l'objectif de la démocratisation du théâtre.

La critique du « système » théâtral qui motivait l'élaboration et la réalisation des modèles de cogestion, présentait toujours une double dimension. En dénonçant l'organisation interne du théâtre, ce mouvement progressiste se dirigeait en même temps contre le système politique et social ouest-allemand. De la même manière, la conception du théâtre cogéré dépassait le cadre de l'univers théâtral. C'est Horst Laube, dramaturge au Schauspiel Frankfurt, qui qualifiait les théâtres cogérés « d'îlots dans le capitalisme[27] ». Cette métaphore montre parfaitement l'état d'esprit des « révolutionnaires » qui voyaient le travail collectif au théâtre comme un passage vers des transformations à plus grande échelle qui mèneraient en dernière instance à la révolution mondiale de la société bourgeoise et capitaliste. Le collectif (de théâtre) était ainsi considéré comme une formation avant-gardiste, anticipant sous une forme de projet pilote la société communiste et se situant en première ligne de la lutte des classes.

Il est frappant de constater que dans le cadre des discussions sur la réorganisation du travail théâtral, les questions esthétiques n'étaient pas à l'ordre du jour. Dans les propos des progressistes se manifestait une vision s'approchant des réflexions de Walter Benjamin dont il fait part dans son article « L'auteur comme producteur ». Dans cet essai, Benjamin explique que « la juste tendance politique » impliquait la qualité littéraire d'une œuvre[28]. De la même manière, le critique et rédacteur de *Theater heute* Henning Rischbieter affirmait que les théâtres démocratisés, en raison de leur mode de production, étaient supérieurs aux

[27] [Inseln im Kapitalismus] Theater heute, « Wie kollektive Arbeitsmethoden in die Proben eingebracht werden. Ensemble-Gespräch über die Inszenierungen von "Revolte im Erziehungshaus" und "Frühlings Erwachen" am Schauspiel Frankfurt », *Theater heute Jahrbuch 1974*, 1974, p. 61.

[28] [Das heißt, dass die die politisch richtige Tendenz eine literarische Tendenz einschließt.] Cf. Walter Benjamin, « Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934 », dans Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (dir.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II. 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 685.

« théâtres traditionnels avec leur organisation hiérarchique » en ce qui concernait « la qualité de ses résultats[29] ».

Chapitre 3 : Le mode d'organisation collectif et la création collective au tournant des années 1960/70

La première partie du troisième chapitre se focalise sur le *collectif* en tant que mode d'organisation. Dans un premier temps, il convient de constater que deux concepts du *collectif* distincts coexistaient dans les discours de l'époque : celui d'un *collectif global* qui englobe la totalité des employés d'un théâtre (cogéré) et celui d'un collectif qui se restreint aux personnes directement impliquées dans le processus de création artistique. Ce dernier concept, on peut le retrouver par exemple dans le modèle de cogestion conçu pour le Schauspiel Frankfurt. Ses initiateurs envisageaient la création de « groupes de production, composés par les metteurs en scène, les dramaturges, les auteurs et des conseillers scientifiques […] et complétés par des représentants des départements du décor et des costumes[30] ». Ils prévoyaient également de « faire participer dès que possible les comédiens à la préparation et au développement de chaque production scénique[31] ». La « convention collective » de la Schaubühne témoignait en revanche de l'idée d'un *collectif global*. La *Schaubühnenverfassung* faisait « partie des contrats de travail de tous les employés à contrat indéterminé » et était censée « évoluer selon les expériences de travail de tous les participants[32] ». Cette formulation met en évidence que la Schaubühne cogérée a été conçue comme un collectif comprenant la totalité des employés y compris les techniciens et le personnel administratif. Pourtant, ce concept semble être demeuré une construction théorique. En particulier le journaliste et spécialiste de théâtre Peter Sandmeyer critiquait l'exclusion du personnel technique des processus de cogestion. Dans le cadre de sa thèse, publiée en 1974, Sandmeyer s'était penché sur les « conditions et possibilités du théâtre

[29] Henning Rischbieter, « Die Schaubühne - eine Provokation für das Stadttheater? Fakten und Überlegungen von Henning Rischbieter », *Theater heute Jahrbuch 1974*, 1974, p. 50.
[30] [Produktionsgruppen aus Regisseuren, Dramaturgen, Autoren und wissenschaftlichen Ratgebern […], denen auch Vertreter der Ausstattungsabteilungen angehören sollten] Der Spiegel, « "Für uns ist rot die Farbe der Vernunft" ... », art. cité, p. 212.
[31] [Außerdem hatten wir die Absicht, so bald wie möglich auch die Schauspieler an Planung und Entwicklung jeder Bühnen-Produktion zu beteiligen.] Ibid.
[32] [Diese Betriebsverfassung sollte auf Grund der Arbeitserfahrungen aller Beteiligten weiterentwickelt werden. Sie ist Bestandteil der Arbeitsverträge aller Festangestellten.] « Betriebsverfassung der Schaubühne am Halleschen Ufer », dans Schaubühne am Halleschen Ufer (dir.), *Peer Gynt. Ein Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert*, *op. cit.*, sans référence de pages.

collectif en Allemagne[33] » en s'appuyant sur l'exemple de la Schaubühne am Halleschen Ufer. Selon Sandmeyer, la participation des techniciens aux réunions et assemblées à la Schaubühne n'était qu'un « acte démocratique purement formel[34] ». Les techniciens ne pouvaient pas « se sentir concernés[35] » par les discussions touchant principalement des sujets d'ordre esthétique. Il est vrai que les techniciens (aussi bien que le personnel des autres domaines non-artistiques) ne participaient pas aux discours autour de la cogestion et de la collectivisation du travail, même s'ils faisaient officiellement partie du collectif par le biais de leur statut d'employé. Cette exclusion – qu'elle soit due au manque d'intérêt de la part des techniciens ou à une discrimination de la part de la direction et de l'équipe artistique – montre que le concept du *collectif global* est resté déficitaire dans sa mise en pratique. *L'esprit du collectif* était principalement défini par ceux qui participaient activement aux discussions et à la réalisation de la cogestion, c'est-à-dire les metteurs en scène, les dramaturges ainsi que certains comédiens.

Le concept du *collectif* des années 1960/70 était intimement lié à l'idée d'un groupe partageant les mêmes convictions politiques et valeurs telle que l'égalité (des droits). Même si la notion de *communauté* [Gemeinschaft] n'apparaissait pas dans le discours, le *collectif* a été compris comme une sorte de regroupement communautaire[36]. Cela a notamment été le cas pour les collectifs faisant parti du *Freies Theater*. Non seulement les membres de ces groupes travaillaient ensemble, mais ils habitaient et vivaient en communauté à l'image des *Kommunen*[37]. L'idéal du *collectif* était de former une « vraie troupe » dont les membres

[33] Peter Sandmeyer, *Voraussetzungen und Möglichkeiten kollektiven Berufstheaters in Deutschland. Eine Untersuchung anhand der ersten Spielzeit des Theaterkollektivs der Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin (West)*, travail de thèse, Freie Universität, Berlin, 1974.
[34] [formaldemokratischer Akt] Ibid., p. 167.
[35] Ibid.
[36] En raison du concept de la *Volksgemeinschaft* [communauté du peuple], propagé par le national-socialisme, la notion de la communauté « a été discréditée pendant quelques décennies, particulièrement en Allemagne », remarque la politologue Juliane Spitta. Cf. Juliane Spitta, *Gemeinschaft jenseits von Identität? Über die paradoxe Renaissance einer politischen Idee,* Bielefeld, transcript, 2014, p. 11.
[37] Les *Kommunen* ont été fondées dans le contexte du mouvement étudiant. Il s'agissait de groupes de jeunes gens qui habitaient et vivaient ensemble dans le but d'élaborer des nouvelles formes de vie commune au-delà de la famille nucléaire bourgeoise. L'exemple le plus célèbre était la *Kommune 1* à Berlin. Voir à ce sujet : Martin Klimke (dir.), *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Bonn, Bpb, 2007.

seraient liés entre eux par « une relation intense[38] » et portaient « au même titre la responsabilité pour l'institut dans son ensemble[39] ».

Dans le rejet de « l'individualisme » se montre encore une fois l'influence considérable de la théorie marxiste sur le discours autour du *collectif* au tournant des années 1960/70. L'antagonisme que le marxisme établit entre l'individualisme bourgeois et la collectivité prolétaire se retrouvait dans le discours au sujet de la pratique théâtrale collective : l'individualisme (souvent attribué aux comédiens) équivalait à l'égoïsme. On critiquait « les besoins des comédiens » qui témoigneraient d'une « étroitesse d'esprit nocive » et bloqueraient « la percée politique vers des nouvelles matières[40] ». Le fait d'avoir des besoins individuels ou « privés » était condamné comme une tendance régressive, voire réactionnaire. La critique de l'individualisme allait de pair avec l'idée du *collectif* en tant que « groupe homogène ». Le mode d'organisation collectif impliquait que l'individu devait « subordonner sa vie privée aux besoins du groupe en faveur d'une communication optimale entre les membres[41] ». Cette idée a à voir avec une vision de l'art (théâtral) qui prend ses distances par rapport aux catégories tels que le *génie* ou le *talent*, qualifiées de bourgeoises. Dans le travail collectif, « la propriété intellectuelle » ainsi que « les compétences techniques » de chacun devaient être « collectivisées[42] ». Cette vision du *collectif* comme entité homogène a été critiquée plus tard par l'homme de théâtre hongrois George Tabori. Il se distanciait de la « soupe collective[43] » des années 1960/70 qui ignorait les besoins individuels. Dans les textes étudiés, on peut constater qu'à partir de 1972 environ l'idée du *collectif* comme « groupe homogène » était rectifiée. Dans une interview de 1974, le dramaturge Horst Laube s'est prononcé de la manière suivante : « Il est faux de penser que le groupe était le nivellement de ses membres dans un ensemble harmonieux. En ce qui

---

[38] Benjamin Heinrichs, « Freie Gruppen - zum Beispiel Rote Rübe », *Theater Heute Jahrbuch 1973*, 1973, p. 125.

[39] [Denn ein echtes Ensemble ist nur denkbar, wenn jedes Mitglied für das gesamte Institut gleichermaßen verantwortlich ist.] Johler, Sichtermann, « Über den autoritären Geist des deutschen Theaters », art. cité, p. 136.

[40] [Diese schauspielerischen Bedürfnisse [führen] zu den schädlichsten Bornierungen, […] insofern sie jeden politischen Vorstoß zu neuen Stoffen abblocken.] Schwiedrzik, « Wie kann man Kämpfe der Arbeiterklasse auf dem bürgerlichen Theater darstellen? », art. cité, p. 137.

[41] [Die Organisationsform des Kollektivs [impliziere], dass der einzelne seine private Sphäre dem Bedürfnis der Gruppe einordnet zugunsten einer optimalen Kommunikation mit allen Mitgliedern der Gruppe.] Klaus Gurreck, « Zerschlagt das bürgerliche Theater! », *Theater heute*, 2, 1969, p. 30.

[42] [Das bedeutet, dass das Kollektiv versucht, in ständiger Arbeit untereinander den geistigen Besitz und die technischen Fähigkeiten des Einzelnen zu "vergesellschaften".] Ibid., p. 30.

[43] [Der Kreis ist keine Kollektivsoße, die den einzelnen überschüttet; richtige Gruppenarbeit fördert, bestätigt und entfesselt individuelle Bedürfnisse.] George Tabori, *Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte,* Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1999, p. 86.

concerne notre travail, le groupe doit être considéré comme une composition sensée de qualités individuelles.[44] » En conséquence, la vision du *collectif* en tant qu'entité homogène d'un côté et en tant que « composition sensée de qualités individuelles » de l'autre ne devraient pas être prises comme deux optiques parallèles et contradictoires. La première ayant été idéalisée surtout dans la phase initiale du développement des collectifs de théâtre et la deuxième venant la corriger ultérieurement, il est justifié de prétendre qu'il s'agit de deux étapes successives dans le développement dynamique du *collectif*.

Les qualités que l'on attribuait au *collectif* au tournant des années 1960/70 le montrent comme un phénomène imprégné de l'esprit du temps et en particulier de celui du mouvement de 1968. Avec leurs revendications d'autonomie, d'égalité et de collectivité, les progressistes reprenaient certaines idées centrales du mouvement étudiant et de la Nouvelle Gauche. Les idées de la cogestion et de la démocratisation des structures de travail étaient, à l'époque, au cœur des discours syndicaux. Le théâtre collectif était alors au goût du jour et correspondait à l'idéal du mouvement progressiste d'un théâtre tourné vers l'actualité politique et capable de réagir aux développements sociaux les plus récents. Non seulement le *collectif* était perçu comme étant à la hauteur de son temps, mais également comme tourné vers l'avenir. A l'opposé du théâtre bourgeois prétendument moribond, le *collectif* était présenté comme une force avant-gardiste qui traçait la voie vers une société future.

La seconde partie du troisième chapitre traite de la création collective en tant que méthode de travail théâtral. La notion de « travail collectif » comme celle de « travail d'équipe » [Teamwork/Gruppenarbeit], souvent utilisées de manière synonyme, soulignent le caractère égalitaire et antihiérarchique de ce fonctionnement. Le mode de production collectif était perçu comme une forme de démocratie directe qui permettait la participation et demandait l'implication de chaque membre du groupe. Apparemment, les artistes progressistes considéraient que les procédés démocratiques tels que le vote ou la décision majoritaire avaient toute leur raison d'être au sein de le création théâtrale.

[44] [Es ist ein falsches Gruppenverständnis, wenn man meint, Gruppe, das sei die Nivellierung aller zu einem harmonischen Ganzen, sondern Gruppe kann auch in unserer Arbeit nur verstanden werden als eine sinnvolle Zusammensetzung von einzelnen Qualitäten.] Theater heute, « Wie kollektive Arbeitsmethoden in die Proben eingebracht werden. ... », art. cité, p. 61.

La division du travail se trouvait au centre de la critique. La répartition des tâches entre metteur en scène et comédiens était qualifiée d' « ennemie principale du travail collectif [45] ». La (présumée) position autoritaire du metteur en scène allait à l'encontre des idées démocratiques du *collectif*. Pour ce courant progressiste, il s'agissait alors d'abolir cette position, mais pas forcément la fonction d'un regard extérieur. Quelques groupes du *Freies Theater* renonçaient complètement au metteur en scène, d'autres optaient pour une rotation de cette fonction. Dans le cas de la Schaubühne, la répartition traditionnelle des tâches entre le metteur en scène et les comédiens était maintenue, mais le pouvoir du metteur en scène était fortement amputé par les procédés démocratiques qui avaient été instaurés dans le fonctionnement du théâtre et le processus de création. La réorganisation collective des procédés de la création théâtrale allait de pair avec l'idée d'un nouveau type de comédien : celle d'un comédien « intelligent » [gescheit[46]] et émancipé. C'est par le haut « degré d'émancipation[47] » des comédiens que la Schaubühne se distinguait des institutions théâtrales classiques, remarqua le critique Gerd Jäger. A la Schaubühne, « il est rare que l'on impose au comédien une certaine interprétation d'un rôle ni qu'il doive jouer quelque chose qu'il ne comprend pas ou dont il n'est pas convaincu.[48] » On attendait des comédiens qu'ils s'impliquent de manière réflexive et critique dans le travail au théâtre et que leur investissement dépasse les tâches qu'ils assumaient habituellement. Selon le metteur en scène Peter Stein, la première question que l'on posait aux comédiens se présentant à la Schaubühne était la suivante : « Es-tu intéressé à saisir et à comprendre, au-delà de ta réalité concrète, ta situation, ton histoire, les conditions préalables d'une pièce dans laquelle tu joues, ou les conditions de réception dans lesquelles se trouve le public pour lequel tu joues ?[49] » D'après le critique Jäger, la qualité exceptionnelle des mises en scène de la Schaubühne était le résultat de ce « haut degré de réflexion dans des domaines ne présentant

---

[45] [Hauptfeind der Kollektivarbeit ist die repressive Arbeitsteilung zwischen Regie (Überbau) und Schauspielern (Basis).] Klaus Gurreck, « Zum Berufsbild des Schauspielers. (Vorstellung und Wirklichkeit) », *Nachrichtenbrief des Arbeitskreises Bertolt Brecht*, 67, 1969, p. 25.

[46] Oskar Neumann, « Positionen und Probleme am Halleschen Ufer », dans Joachim Fiebach, Helmar Schramm (dir.), *Kreativität und Dialog. Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa*, Berlin, Henschel, 1983, p. 184.

[47] [Emanzipationsgrad] Gerd Jäger, « Wie, warum funktioniert die Schaubühne? Beobachtungen und Folgerungen von Gerd Jäger », *Theater Heute Jahrbuch 1973*, 1973, p. 16.

[48] [Was dabei dann eben kaum vorkommt: dass einem Schauspieler eine Rolleninterpretation aufgedrängt wird, dass er etwas spielt, was er nicht versteht oder nicht vertritt.] Ibid.

[49] [Bist du daran interessiert, über deine unmittelbaren Gegebenheiten hinaus deine Situation, deine Geschichte, die Voraussetzungen für ein Stück, das du spielst, oder die Voraussetzungen des Publikums, für das du spielst, […] zu begreifen und zu verstehen?] Neumann, « Positionen und Probleme am Halleschen Ufer », art. cité, p. 184.

pas de lien direct avec le théâtre[50] » dont les comédiens faisaient preuve. Il en ressort que pour le *collectif*, le *théâtre* n'était pas principalement un lieu de création artistique, mais une institution sociale et politique.

Les expérimentations collectives à la Schaubühne étaient suivies avec bienveillance, voire avec de l'enthousiasme, aussi bien par les médias que par les études théâtrales. Les hommes de théâtre conservateurs en revanche se montraient méfiants. En particulier le fiasco de la mise en scène collective de *Die Frauenvollversammlung* en 1969 au théâtre de Brême, prétendument dû au « chaos d'un communisme artistique[51] », semblait donner raison à ceux qui considéraient que le principe collectif était voué à l'échec d'avance. Cette production collective, dirigée en autonomie par les comédiens et sans metteur en scène, n'avait pas pu aboutir à un résultat scénique après deux mois de répétitions[52]. Les artistes de théâtre progressistes constataient également quelques « effets secondaires » néfastes du travail collectif. Notamment la cogestion du TAT, moins couronné de succès que la Schaubühne, était vue d'un œil critique. Il semble que « les discussions interminables[53] » et la surcharge de travail en raison des tâches supplémentaires que la cogestion imposait aux membres du théâtre posaient particulièrement problème. A croire les témoignages dans l'annuaire de *Theater heute* de 1974, ces dysfonctionnements devenaient paralysants et autodestructeurs au point de rendre impossible « tout travail productif[54] ».

Le principe *collectif*, se trouvant à la base des modèles de cogestion réalisés au début des années 1970, n'était pas lié à un programme esthétique spécifique. Néanmoins, il remettait en cause des concepts tels que le *génie*, le *talent* ou l'*imagination*, critiqués à l'époque pour leur caractère obscurantiste. Les progressistes ciblaient particulièrement dans leur critique l'idée de l'autonomie de l'art. La vision de « l'artiste planant en dessus des classes[55] » était

---

[50] [Reflexionshöhe […] auf Gebieten, die nicht direkt das Theater betreffen] Jäger, « Wie, warum funktioniert die Schaubühne? ... », art. cité, p. 16.
[51] [Chaos eines künstlerischen Kommunismus] Wilhelm Hermann cité d'après Dorothea Kraus. Dorothea Kraus, *Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren,* Frankfurt, New York, Campus, 2007, p. 324.
[52] Ibid., p. 323.
[53] Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi, « Le Theater am Turm de Francfort-sur-le-Main », dans Didier Plassard (dir.), *Mises en scène d'Allemagne. Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 2013, p. 74.
[54] Ibid.
[55] [Wer wie wir Schauspieler erzogen worden ist im Geiste des über den Klassen schwebenden Künstlers, für den ist eine solche Arbeit [das Zielgruppentheater an der Schaubühne] eine wichtige Lehre] Michael König, « Erfahrungen eines Schauspielers bei der Arbeit an "Märzstürme 1921" », *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, 15/16/17, 1973, p. 12.

jugée comme étant une mauvaise excuse pour ne pas prendre position politiquement. Le théâtre collectif était lié à la revendication d'un art démythifié dont les processus créatifs devraient être saisissables par la raison. Cette vision de l'art (théâtral) se manifestait par exemple dans l'intense travail théorique précédant les répétitions à la Schaubühne. Lors de ces réunions de préparation théorique, pour lesquelles les comédiens préparaient des exposés, on abordait les divers contextes historiques, sociaux et littéraires de la pièce à mettre en scène. Les amples programmes des mises en scènes *Die Mutter* et *Peer Gynt* présentent le matériel traité et rassemblent des textes de nature très diverse de Karl May à Karl Marx. Le discours autour de la création collective à la Schaubühne se concentre remarquablement sur ce travail théorique. Ceci témoigne de l'importance que les membres du collectif attribuaient à cette phase du processus de création et de leur volonté de présenter le travail collectif sous un angle « scientifique ». La « science » servait en effet de système de référence pour la création artistique collective. Il convient de préciser que l'approche « scientifique » du *collectif* ne visait pas l'objectivité du regard mais consistait à examiner le contenu et les contextes des pièces dans une perspective marxiste. A considérer l'esprit du temps, marqué par les écrits de Adorno et Horkheimer qui étaient plutôt critiques à l'égard de la pratique artistique, cette mise en avant du côté théorique et « scientifique » du travail théâtral peut être lue comme une stratégie de légitimation.

En quelque sorte, le mode de production collectif était d'avantage considéré comme un instrument politique que comme une expression esthétique. Il était perçu comme la version théâtrale de l'appropriation des moyens de production, condition préalable à l'instauration du communisme selon la théorie marxiste. De manière générale, le marxisme semble avoir été pour les collectifs de l'époque « la chose commune » garantissant l'union et la cohésion. Au début des années 1970, des formations en marxisme-léninisme [Marxschulungen] étaient organisées dans les théâtres cogérés. Lors de ces séances, les membres du théâtre étaient familiarisés avec les écrits des grands théoriciens communistes. Les formations étaient censées garantir un positionnement politique et idéologique commun ainsi que la cohésion du groupe. A cette époque, aussi bien les pratiques que les rhétoriques du *collectif* étaient fondamentalement influencées par la théorie marxiste. Il convient tout de même de constater que la dimension politique du théâtre n'était pas située en premier lieu – comme dans d'autres formes de théâtre à inspiration marxiste telles que celui d'Erwin Piscator par exemple – dans le contenu d'une mise en scène ou dans les expressions esthétiques, mais dans la manière de travailler. C'est en tant que mode de production que le *collectif* était

considéré comme un modèle pour la société (à venir). Ce glissement sémantique de l'idée que l'on se faisait d'un *théâtre politique* se traduit dans l'expression de la « politisation du théâtre », souvent utilisée en référence au mouvement de démocratisation et de cogestion. « Les gens de théâtre posent la question de savoir de quelle manière se présente l'ordre politique à l'intérieur du théâtre, quels sont les autorités qui y règnent et avec quelle légitimation ou prétention […]. Le théâtre politique se concrétise dans la mesure où les gens de théâtre s'interrogent sur les relations politiques au sein même du théâtre[56] », a écrit Henning Rischbieter à ce sujet.

Chapitre 4 : L'analyse des discours au sujet des mises en scènes « Die Mutter » (1970) et « Peer Gynt » (1971) du collectif de la Schaubühne

Le quatrième chapitre consiste en une analyse des discours en lien avec les mises en scènes *Die Mutter* selon Brecht et Gorki et *Peer Gynt* de Henrik Ibsen. Les deux spectacles ont été créés pendant la première saison de la Schaubühne cogérée. Le processus de création et les discussions menées dans ce cadre ont été documentés par des protocoles. La « convention collective » de la Schaubühne prévoyait le poste spécifique d'un « *Protokollant* », qui était chargé de la rédaction des procès-verbaux des réunions. Dans un esprit démocratique, ces protocoles devaient garantir la transparence des divers processus organisateurs et artistiques au théâtre et en informer l'ensemble des employés. Ils étaient en premier lieu conçus comme un moyen de communication interne. Cependant, les protocoles étaient partiellement publiés dans les programmes et dans d'autres publications de la Schaubühne, s'adressant ainsi à un public plus large.

La documentation des processus de création de *Die Mutter* et *Peer Gynt* témoigne d'un esprit qui considère le *collectif* non pas comme une structure donnée d'avance, mais comme une formation à construire. Si l'on en croit les protocoles, la pièce *Die Mutter* a été choisie dans le souci programmatique de s'approprier l'histoire de la classe prolétaire. En ce qui concerne *Peer Gynt*, c'est l'histoire de la bourgeoisie et de la petite-bourgeoisie (à laquelle les membres de la Schaubühne pensaient appartenir) qu'il s'agissait de retracer. L'argumentation justifiant le choix de ces pièces met avant la détermination historique et

[56] [Theaterleute fragen danach, wie denn die politische Ordnung im Theater selbst aussieht, welche Autoritäten da und dort mit welcher Legitimation oder welcher Anmaßung herrschen […]. Das politische Theater wird konkretisiert, indem die Theaterleute nach den politischen Verhältnissen im Theater fragen.] Henning Rischbieter (dir.), *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus Theater heute*, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1970, p. 10-11.

sociale du collectif de théâtre. A la Schaubühne, le travail théâtral collectif semble avoir été pris comme une occasion de se questionner sur ses origines (bourgeoises) et de trouver une manière (collective) d'appréhender le futur. En particulier le discours au sujet de *Die Mutter* montre que les membres de la Schaubühne étaient encore à la recherche de la collectivité vers laquelle ils aspiraient. L'appropriation d'un savoir commun concernant les contextes politiques et sociaux de la révolution russe de 1905 servait à constituer et stabiliser le collectif de la Schaubühne. L'étude de la pièce brechtienne se faisait également dans la perspective de créér une collectivité scénique. Pour cela, le mode d'organisation des cellules révolutionnaires dans la pièce servait de modèle concret pour ce processus « d'autodéfinition[57] » de l'ensemble.

Il ressort très clairement que le travail théâtral collectif à la Schaubühne s'organisait selon des maximes d'égalité et de justice. La présentation des livrets de programme en témoigne : le personnel de la Schaubühne y était présenté par ordre alphabétique et classé par spécialité. Le style et la taille de la police n'établissaient aucune distinction entre les comédiens célèbres et les moins connus, ni entre les grands et les petits rôles qu'ils interprétaient. Les progressistes critiquaient très explicitement le « système de vedettariat » [Starsystem] du théâtre « bourgeois » et accordaient une grande importance à ce que l'égalité formelle dans la présentation du personnel soit respectée. Cette orientation du collectif vers l'égalité a posé problème lors de la mise en scène de la pièce *Peer Gynt*, très largement basée sur le vécu et le développement du caractère principal. Un des protocoles publiés dans le programme de *Peer Gynt* reprend la discussion menée à ce sujet lors d'une réunion de l'équipe artistique : « Ce serait injuste, si cette tâche [de jouer le personnage de Peer Gynt] était attribuée à une seule personne et que les autres collègues soient ainsi désavantagés dans leur approche de la pièce[58] », a remarqué le dramaturge Botho Strauß. La décision de répartir le rôle principal entre six comédiens était ainsi présentée comme une conséquence esthétique directe de l'aspiration du collectif vers l'égalité et la justice.

---

[57] [Selbstfindung] Joachim Kaiser, « Alte Revolutionäre im neuen Theater », *Süddeutsche Zeitung,* 10/10/1970.

[58] [Die Überlegung ist, Peer Gynt von mehreren Schauspielern in verschiedenen Etappen spielen zu lassen. Gründe für diese Überlegung sind: […] die Ungerechtigkeit, dass, wenn nur ein einzelner aus dem Ensemble diese Aufgabe wahrnimmt, die anderen Kollegen damit in der Beschäftigung mit dem Stück benachteiligt sind.] Schaubühne am Halleschen Ufer (dir.), *Peer Gynt. Ein Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert: Dokumentation der Schaubühnen-Inszenierung Berlin 1971*, Berlin, Hentrich, 1971, p. 72.

Tout comme l'existence des protagonistes dans la littérature dramatique bourgeoise, le « rôle principal[59] » que Peter Stein occupait au sein de la Schaubühne était perçu comme une « mise en péril du principe collectif[60] ». Notamment le vif intérêt que les médias montrait à l'égard du metteur en scène semble avoir été une source de conflits. Certains journalistes qualifiaient en effet l'ensemble de la Schaubühne de « troupe à Stein[61] » et attribuaient à Stein seul le succès des mises en scènes. Peter Stein lui-même se prononçait de façon critique au sujet de cette focalisation de la presse sur sa propre personne. D'une part, il importe de constater que ce sujet délicat a pu être discuté ouvertement à la Schaubühne. Si le vedettariat n'a pas pu être complètement évité, il était tout de même possible de remettre en cause la position dominante que Peter Stein occupait. D'autre part, en lisant attentivement les protocoles, il devient vite évident que les discussions lors des assemblées et réunions étaient dominées par Peter Stein et les deux dramaturges Botho Strauß et Dieter Sturm. Les contributions des comédiens servaient surtout à faire valoir les explications de ces trois hommes de théâtre, ce qui sème le doute sur le caractère véritablement collectif des procédés de travail à la Schaubühne. De la même manière, on peut constater un fort déséquilibre entre hommes et femmes parmi ceux qui contribuaient au discours autour des pratiques théâtrales collectives. Cette disparité n'est relevée ni dans les comptes rendus des discussions à la Schaubühne, ni dans d'autres textes de l'époque. Apparemment, nul n'avait conscience de l'absence quasiment totale des femmes comme porte-paroles du *collectif*.

Le quatrième chapitre pose aussi la question de l'interdépendance entre le mode de production collectif et l'esthétique des mises en scène : de quelle manière s'exprimait *l'esprit du collectif* au niveau esthétique, ou plus précisément, par quels moyens d'expression artistique voyait-on *l'esprit du collectif* s'exprimer ? A ce sujet, le discours journalistique sur *Die Mutter* est particulièrement révélateur. C'est dans le « jeu homogène[62] » des comédiens que les journalistes voyaient *l'esprit du collectif* se réaliser. Les comédiens se seraient partagé l'espace de la scène de façon équitable en veillant à ne pas se mettre en avant ni à faire l'ombre aux autres. Ils auraient veillé à entretenir un jeu

[59] [Hauptrolle] Iden, *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*, *op. cit.*, p. 37.
[60] [Belastung des kollektiven Arbeitsprinzips] Der Spiegel, « Das Ensemble ist missvergnügt. SPIEGEL-Interview mit dem Regisseur Peter Stein über den "Peer Gynt"-Erfolg der Berliner Schaubühne », *Der Spiegel*, 22, 1971, p. 173.
[61] [Stein-Truppe] Henning Rischbieter, « Revolution auf Taubenfüßen », *Theater heute*, 11, 1970, p. 26.
[62] [homogene Spielweise] Friedrich Luft, « Paukenschlag in der Schaubühne. Vollendetes Kollektivtheater - Gorki/Brechts "Die Mutter" am Halleschen Ufer », *Die Welt,* 10/05/1970.

d'ensemble en s'adressant toujours aux autres comédiens et en évitant des moyens d'expression qui pourraient les distinguer. Dans le discours journalistique et académique, cette manière « homogène » de jouer était positivement mise en avant et opposée au jeu individualisé et expressif des comédiens bourgeois. Selon le critique Yaak Karsunke, les comédiens membres d'un collectif devaient viser une manière de jouer « silencieuse et discrète[63] ». Le jeu jugé apte au collectif consistait ainsi presque en une forme de non-jeu. De manière générale, le discours des progressistes se détournait de l'idée de l'identification au rôle et préconisait une relation réflexive et rationnelle entre l'acteur et son personnage.

Dans la perception publique, *Die Mutter* était prise comme un positionnement politique de la part de la Schaubühne. Volker Canaris y voyait même le début d'une nouvelle ère du théâtre politique. Le choix d'une pièce de Bertolt Brecht, la simplicité des moyens esthétiques ainsi que la thématique révolutionnaire semblaient lier *Die Mutter* au théâtre politique allemand des années 1920/30. Le choc fut d'autant plus grand avec *Peer Gynt*, car la richesse d'images et le décor exubérant correspondaient très peu aux attentes envers un théâtre engagé. Sur ce point, il convient de distinguer la vision des membres de la Schaubühne du discours journalistique. Pour les premiers, situant la dimension politique de leurs mises en scènes principalement dans le mode de production collectif, *Peer Gynt* revêtait un caractère politique au même titre que *Die Mutter*. Les critiques en revanche ont jugé *Peer Gynt* comme étant apolitique. Ceci met en évidence le lien intrinsèque que les journalistes établissaient entre le contenu explicitement politique d'une mise en scène et le principe collectif. Inversement cela signifiait pour *Peer Gynt* qu'en même temps que la dimension politique, les critiques perdaient de vue sa dimension collective.

La dernière partie du quatrième chapitre se focalise sur la vision du rôle du public dans le théâtre collectif, telle qu'elle se manifestait dans les discours en lien avec les mises en scène de la Schaubühne. Dans les propos des membres du collectif, les spectateurs semblaient endosser le rôle d'un représentant de la sphère publique [Öffentlichkeit]. A la Schaubühne, des répétitions ouvertes étaient organisées dans un souci d'ouvrir la création théâtrale à la vie publique. La présence des spectateurs pendant ces répétitions devait en quelque sorte apporter une légitimation démocratique. D'un côté, le public était perçu comme étant un

[63] [leise und unscheinbar] Yaak Karsunke cité d'après Peter Sandmeyer. Sandmeyer, *Voraussetzungen und Möglichkeiten kollektiven Berufstheaters in Deutschland*, *op. cit.*, p. 123.

interlocuteur important ou même comme faisant partie du collectif. De l'autre, l'attitude discursive de la Schaubühne envers son public comportait des traits schizophrènes. Guidé par la théorie marxiste, le théâtre collectif ciblait un public prolétaire. Or, les habitants du quartier populaire dans lequel la Schaubühne se situait, ne s'intéressaient guère à ses activités. Quant aux spectateurs présents, ils étaient regardés avec mépris par les membres de la Schaubühne, du fait de leur prétendue nature petite-bourgeoise.

Chapitre 5 : Les collectifs de théâtre des années 1960/70 : un tour d'horizon

Le cinquième et dernier chapitre de la première partie systématise et approfondit les résultats de recherche des chapitres précédents et vise ainsi à retracer *l'esprit du collectif* au tournant des années 1960/70. Il convient de retenir qu'à cette période, le travail collectif était moins conçu comme une pratique artistique qu'une pratique politique, ancrée dans l'actualité sociétale. Le *collectif* était censé représenter un modèle d'organisation véritablement démocratique – contrairement au fonctionnement déficitaire de la démocratie ouest-allemande. A la différence du théâtre politique de la République de Weimar, le théâtre collectif des années 1960/70 ne cherchait pas à se lier à un parti politique spécifique. Ce refus de s'engager au sein d'une organisation politique témoigne d'une méfiance envers l'orthodoxie et la politique institutionnalisée que les gens de théâtre progressistes partageaient avec les partisans de la Nouvelle gauche. L'absence d'une réflexion et d'un positionnement vis-à-vis du socialisme réellement existant – la Schaubühne se trouvait à quelques centaines de mètres seulement du mur de Berlin – reste pourtant surprenant. Si la Schaubühne était conçue comme une « île dans le capitalisme », ses membres semblaient ironiquement ignorer que Berlin-Ouest était de fait une île dans le communisme.

Le mode d'organisation collectif au théâtre allait de pair avec une vision de l'art (théâtral) saisissable par le logos. Le principe collectif se fondait sur l'idée d'une intelligence collective (et d'une force créatrice collective) supérieure à celle d'un individu isolé, telle qu'elle avait déjà été formulée par Aristote. Ainsi, ce principe remettait en question le concept de l'auteur (individuel) en tant qu'autorité artistique. Il témoigne d'un changement de perspectives, selon lequel les processus de travail suscitaient davantage l'intérêt que ses résultats au sein du discours autour des collectifs de théâtre. En se focalisant sur les procédés de création, l'œuvre artistique en tant que telle était reléguée à l'arrière-plan.

Le travail collectif au tournant des années 1960/70 se faisait dans la dialectique d'une confrontation avec l'histoire récente de l'Allemagne d'un côté et de la vision d'un futur communiste de l'autre. Même si le passé national-socialiste n'était pas thématisé explicitement par les progressistes, le refus de structures autoritaires s'inscrivait dans une logique critiquant le fonctionnement strictement hiérarchique et militariste de l'Allemagne nazi et de l'Empire allemand. Le *collectif* présentait une forme alternative pour penser la communauté ou le commun au-delà des liens nationalistes, voire raciaux. Censé anticiper la société communiste, le *collectif* était perçu comme une promesse du futur. L'idée d'une progression téléologique de l'histoire semble avoir marqué profondément *l'esprit du collectif*. La croyance en l'impact que l'on pouvait avoir sur le déroulement de l'histoire, en la « faisabilité de l'histoire », liait le mouvement de politisation du théâtre à celui de 1968. Parallèlement au retournement de tendance [Tendenzwende], l'optimisme des gens de théâtre progressistes semblait également s'effriter au milieu des années 1970.

II. Les collectifs de théâtre au début du XXIe siècle

La deuxième partie de la thèse, répartie en trois chapitres (chapitres 6-8), traite des collectifs de théâtre contemporains tels que She She Pop et Gob Squad. Au début du XXIe siècle, les collectifs sont massivement de retour sur les scènes européennes. De même, on peut constater une nouvelle intensification du discours journalistique et du discours académique autour des phénomènes collectifs. En revanche, les nouveaux collectifs de théâtre semblent avoir pris de la distance vis-à-vis des positionnements politiques et idéologiques de leurs prédécesseurs, ce qui nécessite une redéfinition de *l'esprit du collectif*.

Chapitre 6 : La « Theaterdebatte » : théâtre public versus Freie Szene

Le sixième chapitre se focalise sur le débat politico-culturel autour de la réforme structurelle du système théâtral allemand que l'on nomme « *Theaterdebatte*[64] ». Un grand nombre d'acteurs politiques aussi bien que des gens de théâtre considèrent le fonctionnement des théâtres publics, très nombreux en Allemagne, comme désormais inadapté. Face aux crises économiques secouant les différents secteurs publics, les subventions relativement importantes pour ces théâtres sont remises en question. Notamment l'appareil administratif est jugé comme étant trop lourd et coûteux. La production artistique des théâtres publics est également critiquée à cause de son supposé caractère conservateur. En revanche, la *Freie Szene* (l'héritière du *Freies Theater* des années 1960/70), qui bénéfice de peu de subventions étatiques, est considérée comme étant innovante et économe à la fois. Dans la pratique, les limites entre le théâtre public et la *Freie Szene* deviennent de plus en plus poreuses, comme le soulignent un bon nombre de théoriciens et praticiens de théâtre. Cependant, dans la *Theaterdebatte*, l'antagonisme entre les deux instances reste intact. Dans ce discours politico-culturel, le terme *Freie Szene* se réfère principalement à des groupes s'organisant en collectifs comme She She Pop, Gob Squad, Rimini Protokoll ou Showcase Beat Le Mot.

Dans le cadre du débat actuel, la *Freie Szene* est perçue comme un moteur d'innovation esthétique et organisationnel. Face à ses modes d'organisation « légers et flexibles », capables de s'adapter aux conditions spécifiques de chaque production, l'ample appareil du théâtre public apparaît comme un « tanker[65] ». La *Freie Szene* en général et les collectifs en

[64] Cf. Bernd Wagner (dir.), *Theaterdebatte. Jahrbuch für Kulturpolitik 2004,* Essen, Klartext, 2004.
[65] Cf. Wolfgang Schneider, « Von Apparaten, Tankern, von Probebühnen des Lebens und Entwicklungsräumen. Theater(-Politik) heute und welche Alternativen sich zeigen », dans Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke (dir.), *TheorieTheaterPraxis*, Berlin, Theater der Zeit, 2004.

particulier sont considérés, d'une certaine manière, comme une nouvelle forme de « théâtre pauvre », capable de transformer sa pénurie économique en une vertu artistique. Tout en exigeant paradoxalement une augmentation des subventions, le discours insinue que les approches esthétiques de la *Freie Szene* seraient innovatrices et couronnées de succès auprès des jeunes non pas malgré, mais à cause du manque des moyens.

Aussi bien dans le discours politico-culturel que journalistique, le *collectif* est lié à des idées de flexibilité, d'innovation et de mobilité internationale. C'est pour cela que certains (défenseurs de l'ancien système des théâtres publics) considèrent les collectifs comme l'avant-garde de la déréglementation néolibérale du monde théâtral germanophone. Le théâtre public, critiqué pour sa rigidité et son conservatisme par d'autres, serait alors un dernier refuge protégeant la création théâtrale de la marchandisation. Cette vision témoigne d'un renversement radical des perspectives. L'institution (théâtrale), qui représentait pour les progressistes des années 1960/70 un « site de production capitaliste[66] », constituerait maintenant « une zone productive protégée des tempêtes mercantiles[67] ». Le *Freies Theater* qui s'est formé dans les années 1960/70 dans un esprit critique et de contre-culture s'inscrirait aujourd'hui dans la logique dominante du capitalisme renouvelé.
A l'heure actuelle, les collectifs de théâtre se voient souvent confrontés à ce type de reproche. Le changement d'attitude envers les collectifs peut être lié aux théories d'un *nouvel esprit du capitalisme* de Luc Boltanski et Eve Chiapello. Ces sociologues mettent en avance l'influence primordiale que le champ de l'art et l'ethos du travail de l'artiste auraient eue sur la formation de ce *nouvel esprit du capitalisme* et constatent un rapprochement mutuel de l'art et de l'économie dans la société actuelle. Ces idées semblent avoir une grande influence sur les discours théâtraux. L'idée de la « critique artiste » qui aurait été absorbée par le capitalisme postmoderne est détournée et devient un reproche à l'adresse des artistes, comme s'ils en étaient responsables. Des hommes de théâtre comme le metteur en scène Thomas Ostermeier ou le dramaturge Bernd Stegemann (qui, ironiquement, occup(ai)ent tous les deux une fonction dirigeante à la *Schaubühne am Lehniner Platz*) prétendent que les collectifs, remettant en cause les subventions institutionnelles, seraient

[66] [kapitalistischer Produktionsbetrieb] Henning Rischbieter, « Theater und Revolte. 1. Lagebericht und Denkmodell », *Theater Heute Jahrbuch 1968*, 1968, p. 32.
[67] [produktive Zone einer merkantilen Windstille] Frank Raddatz, « Die Systemfrage. Der Berliner Schaubühnen-Chef Thomas Ostermeier und Thomas Oberender, Intendant der Berliner Festspiele, im Gespräch », dans : *Theater der Zeit*,12, 2013, p. 13.

« les ambassadeurs complaisants d'un milieu de travail néolibéral et flexible[68] ». Les reproches à l'adresse des supposés « représentants de la culture du projet[69] » se basent sur la flexibilité, la mobilité et la spontanéité des modes d'organisation au sein de la *Freie Szene* – qui correspondent effectivement aux exigences du monde du travail actuel. En revanche, le principe collectif qui détermine également ces formes d'organisation est souvent perdu de vue. A en croire les paroles des membres des collectifs, le fonctionnement collectif implique un engagement durable et solidaire ainsi qu'une prise de responsabilité mutuelle. Ainsi, il va à l'encontre des tendances néolibérales. Rares sont ceux qui remarquent comme Kirsten Haß de la Fondation Culturelle Fédérale [Kulturstiftung des Bundes] que le travail collectif s'oppose moins aux modes de travail des théâtres publics qu'aux formes de collaboration éphémères et à haute fluctuation du personnel tel que le *réseau* [Netzwerk], qui réunit les artistes par projet[70].

Même si les collectifs eux-mêmes se défendent avec véhémence contre les reproches à l'égard du caractère prétendument néolibéral de leurs modes de production, on peut constater un certain « économisme » de leurs propos. Aussi bien le vocabulaire que l'argumentation témoignent de l'influence des discours économiques prédominants. En effet, les membres des collectifs opèrent fréquemment avec des termes tels que « marque » et « label » ou affirment que « le travail collectif correspond à la conjoncture[71] ». Lors du premier *Bundeskongress der Freien Darstellenden Künste* en 2011[72], les participants ont décidé de remplacer le terme de « subvention » par celui d' « investissement ». Cette décision prouve que l'on parle de l'art du théâtre et le pense en catégories de rentabilité et d'efficacité – même au sein de la *Freie Szene*.
Alors que la rhétorique marxiste des années 1960/70 témoignait des convictions politiques des gens de théâtre progressistes, l'économisme des discours actuels ne doit pas être compris comme une prise de position intentionnelle. Au contraire, dans les contributions des représentants de la *Freie Szene* le néolibéralisme et la *New Economy* apparaissent toujours comme des spectres hostiles à combattre. La logique économiste semble être

[68] [willfährige Botschafter eines neoliberalen, flexibel organisierten Arbeitsmilieus] Ibid., p. 13.
[69] [Exponenten der Projektkultur] Ibid..
[70] Bundesverband Freier Theater, « Bildet Kollektive! ... », *op. cit.*
[71] [die Arbeit im Kollektiv [hat] Konjunktur] Mieke Matzke, « Von glücklichen Kollektiven. Anmerkungen zu gemeinschaftlichen Arbeitsweisen im Theater (aus der ganz subjektiven Perspektive eines She She Pop-Mitglieds) », dans Christian Esch (dir.), *Es geht auch anders. Theater Festival Impulse*, Berlin, Theater der Zeit, 2012, p. 48.
[72] Cf. Otto Paul Burkhardt, « Investition statt Subvention », *Theater der Zeit*, 3, 2011, p. 67.

reproduite de façon inconsciente. Le discours des collectifs d'aujourd'hui, serait-il alors une sorte de « voix ventriloque » au sens de Jacques Rancière ? Selon le philosophe, l'ancien discours critique de la gauche logerait désormais « au cœur du système comme sa voix ventriloque[73] ». De manière analogue, les discussions actuelles autour de la réforme des théâtres publics semblent se dérouler « au cœur du système » de sorte que même les propos à intention critique se transforment en leur contraire.

Dans les années 1960/70, le discours autour des collectifs de théâtre a été inséparablement lié au sujet de la politisation du théâtre. Ce lien intrinsèque entre *collectif* et *politique* semble être rompu de nos jours. Matthias Pees, le directeur du théâtre Mousonturm à Francfort, a choisi un terme révélateur pour désigner ceux qui n'auraient pas « réussi à franchir le pas vers cette belle et nouvelle *Freie Szene*[74] », donc ceux qui croiraient encore en ce « vieux monde alternatif d'hier » : « les dinosaures[75] ». Pourtant, Pees aborde cette « belle et nouvelle *Freie Szene* » professionnalisée avec la même attitude ironique. L'allusion au roman dystopique d'Aldous Huxley fait de la nouvelle génération des collectifs de théâtre des marionnettes du système néolibéral qui aligneraient leurs pratiques sur les règles du marché.

Même si l'on ne peut plus établir de lien direct entre le *collectif* et la *politique*, la question se pose toujours de savoir si et de quelle manière le travail théâtral collectif peut être considéré comme un acte engagé. La diversité et l'incohérence des réponses données laissent supposer que la disparition du marxisme comme cadre de référence a laissé un blanc dans les discours autour de la dimension politique du travail collectif. Ce constat semble être le symptôme d'une tendance plus généralisée. A croire le politologue allemand Thomas Bedorf, la manière de concevoir *la politique* aurait connu une redéfinition pendant les dernières décennies. Selon Bedorf, les discours actuels de la philosophie politique se caractériseraient par la distinction de deux concepts opposés : *la politique* et *le politique*[76]. Cette démarcation se retrouverait, sous des termes différents, aussi bien chez Hannah

---

[73] Jacques Rancière, « Les mésaventures de la pensée critique », dans Jacques Rancière (dir.), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 38.

[74] En référence au roman *Le Meilleur des mondes* de l'écrivain britannique Aldous Huxley, intitulé *Schöne neue Welt* en allemand, Pees parle de la « schöne neue Freie Szene ».
[die den Sprung in diese schöne neue Freie Szene nicht geschafft haben] Matthias Pees, « Wer oder was ist eigentlich die Freie Szene? », *Theater heute,* 1, 2012, p. 51.

[75] [Wie trostlos ist es heute dagegen oft mit den Dinosauriern, […] die gar aus altideologischen Gründen beharren auf ihrer alten alternativen Welt von früher] Ibid.

[76] Thomas Bedorf, « Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz », dans Thomas Bedorf (dir.), *Das Politische und die Politik*, Berlin, Suhrkamp, 2010, p. 13-37.

Arendt, Alain Badiou, Chantal Mouffe ou encore Jacques Rancière. Le point commun des différentes visions *du politique* serait le rejet de *la politique* en tant que *macro-politique*, c'est à dire la politique officielle et institutionnalisée, pratiquée au niveau gouvernemental et par des partis politiques. En ce qui concerne les études théâtrales germanophones, ce sont notamment les écrits de Jacques Rancière qui jouent un rôle déterminant dans la conception actuelle du théâtre politique. Le philosophe différencie *la police*, qui correspond à l'idée de *la politique*, et *la politique*, qui rejoint le concept *du politique*. Se référant à Rancière, le spécialiste de théâtre Hans-Thies Lehmann a développé une idée *du politique* comme « brèche » ou « interruption ». Selon Lehmann, la dimension politique du théâtre postdramatique ne consisterait justement pas en la reproduction, mais en l'interruption de *la politique*[77]. Ainsi, un théâtre visant à transmettre des convictions politiques serait en réalité apolitique. Un théâtre *du politique* serait un théâtre qui, en s'affranchissant des règles, les dévoilerait en tant que telles et les rendrait ainsi questionnables et critiquables[78]. La publication *Politisch Theater machen*[79] du politologue Jan Deck fait preuve d'une vision semblable. Même si Deck se réfère explicitement aux collectifs She She Pop et Gob Squad, il présente le mode de production collectif comme une manifestation *du politique* parmi d'autres – et non pas comme l'expression politique par excellence comme cela a été le cas dans le discours au tournant des années 1960/70. La redéfinition de ce que l'on entend par *politique* pose problème dans la mesure où les concepts du *politique*, tels qu'ils se présentent dans le cadre des discours théâtraux, restent assez vagues et hétérogènes. De plus, le concept *du politique* semble ne pas (encore) s'être imposé comme référence primaire, ce qui fait que plusieurs visions *du politique* et en conséquence du théâtre politique s'entremêlent et parfois se contredisent.

[77] [Das Politische des Theaters [muss] gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein] Cf. Hans-Thies Lehmann, *Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef,* Berlin, Theater der Zeit, 2012, p. 23.

[78] [Nur die Ausnahme, die Unterbrechung des Regelhaften gibt die Regel zu sehen und verleiht ihr wieder, wenn auch indirekt, den in ihr fortdauernden Charakter radikaler Fragwürdigkeit.] Ibid.

[79] Jan Deck, Angelika Sieburg (dir.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten,* Bielefeld, transcript, 2011.

Chapitre 7 : Le mode d'organisation collectif et la création collective au début du XXIe siècle

Le septième chapitre analyse le discours tenu par les collectifs eux-mêmes. L'analyse se concentre sur les contributions de She She Pop et Gob Squad, dont le mode de fonctionnement et l'état d'esprit peuvent être considérés comme représentatifs pour la génération actuelle des collectifs de théâtre. L'image que les collectifs se font (et communiquent) d'eux-mêmes se distingue considérablement de l'esprit des années 1960/70. Le discours met en avant la singularité de chacun des membres et le caractère « polyphonique » du fonctionnement collectif. Ainsi, il se détourne de l'idée du *collectif* comme entité homogène. L'individu ne semble jamais se dissoudre dans la communauté ni devoir subordonner ses intérêts particuliers à ceux du groupe. Ce n'est plus le groupe (en tant qu'entité) qui est au premier plan, mais les individus le constituant. L'actuel travail collectif ne vise ni l'union ni l'entente harmonieuses, mais reconnaît le caractère contradictoire qui serait inhérent à ce mode de production. Cette prise de position en faveur de la contradiction programmatique fait penser aux théories de Chantal Mouffe. La philosophe politique déplore que les formes actuelles de la démocratie libérale négligent la dimension antagoniste qui serait constitutive de la société humaine[80].

Les membres des collectifs constatent le caractère problématique d'un fonctionnement collectif dans une société basée sur l'individualisme. Si la *communauté* n'a pas perdu son attrait, elle n'a plus rien de naturel. Les idées *communautaires* d'aujourd'hui semblent s'inspirer des réflexions de la politologue Juliane Spitta. D'après Spitta, la *communauté* se réalise « par des pratiques de répétition et d'institutionnalisation[81] ». La réalité communautaire se créerait et n'existerait que dans ces pratiques communes. Ainsi, le collectif deviendrait collectif par et dans la pratique collective. Cette vision se distingue fondamentalement des idées de la *communauté* basée sur un concept identitaire ou idéologique.

Si l'attitude des collectifs des années 1960/70 envers leurs pratiques de travail peut être décrite comme emphatique, les collectifs d'aujourd'hui font preuve de pragmatisme. Gob

[80] Chantal Mouffe, *L'illusion du consensus*, Paris, Albin Michel, 2016.

[81] [Menschen inaugurieren die Vorstellung eines gemeinschaftlichen Ganzen, materialisieren sie durch Praktiken der Wiederholung und der Institutionalisierung, und sie identifizieren sich mit dieser Selbstbeschreibung.] Spitta, *Gemeinschaft jenseits von Identität?*, *op. cit.*, p. 23.

Squad par exemple qualifient le processus collectif et les discussions et confrontations qui lui sont inhérents comme « *practical dispute* » ou « *working mechanism*[82] ». A l'heure actuelle, le mode de production collectif semble ne plus renvoyer à des principes supérieurs ni à des concepts idéologiques. Il est conçu comme un instrument de travail, doté d'une force créatrice supérieure. La pratique collective ne vise plus en premier lieu une société meilleure, mais constitue un fonctionnement convenable pour ceux qui le pratiquent. La possibilité de façonner et d'ajuster les conditions de travail selon les besoins et les envies des membres du collectif est mise en avant comme un des grands avantages du travail en dehors des structures institutionnelles. L'autogestion offre des modes de travail sur mesure, capables d'évoluer en même temps que les circonstances de vie des membres du collectif.

Les collectifs d'aujourd'hui présentent une tendance à s'isoler du monde extérieur. La « convention collective » de la Schaubühne se fondait sur l'idée d'un collectif comprenant la totalité des employés du théâtre, donc une centaine de personnes. Gob Squad ne peuvent pas imaginer un collectif « avec plus de six ou sept membres[83] ». Même si les groupes entretiennent des relations de travail durables avec certains de leurs artistes invités, le noyau du collectif reste relativement stable. La collaboration avec ces « externes », qui ne bénéficient pas des mêmes droits et pouvoirs que les membres du collectif, est par ailleurs critiquée par certains comme une forme de « outsourcing[84] ». Ce reproche, fondé ou non, témoigne d'un changement de perspective : le collectif, initialement conçu comme une alternative à l'organisation du travail aliénant de l'institution théâtrale est maintenant considéré lui-même comme étant une source d'exploitation.
De plus, le *collectif* actuel semble se « privatiser » dans la mesure où il se fonde principalement sur les liens amicaux entre les membres et non pas sur une vision politique commune. She She Pop et Gob Squad se qualifient comme étant une « famille » ou un « groupe d'amis[85] », ce qui renvoie au caractère privé et intime de leur regroupement. L'idée du *collectif* comme « famille » souligne le caractère durable et contractuel de cette forme

[82] Gob Squad, « *How do you handle internal arguments and different opinions in the collective process?* », (http://www.gobsquad.com/faq/Gob_Squad_FAQ/How_do_you_handle_internal_arguments_and_different_opinions_The_Collective_Process_Gob_Squad_FAQ.html, dernière consultation le 13/03/2019).
[83] [Mehr als sechs oder sieben kann ich mir nicht vorstellen.] Gob Squad, Freiburg, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, *op. cit.*, p. 12.
[84] Contribution d'un participant à la table ronde « Bildet Kollektive! ». Bundesverband Freier Theater, « Bildet Kollektive! ... », *op. cit.*
[85] Cf. Gob Squad, Freiburg, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, *op. cit.*, p. 12.

d'organisation. Le *collectif* est perçu comme un « abri » [Schutzraum[86]], protégeant les membres des pressions et de la concurrence sur le marché théâtral.

Un autre topos récurrent dans le discours actuel est celui du collectif comme constituant « l'œuvre la plus importante[87] ». L'organisation du travail ferait partie de cette œuvre au même titre que les activités artistiques du groupe. Non seulement les mises en scène, mais la totalité des processus de travail collectifs sont rassemblés en une sorte d'« œuvre d'art totale ». Cette vision semble découler des conditions de production dans la *Freie Szene* qui impliquent que les procédés du travail théâtral doivent être redéfinis pour chaque projet. L'idée du *collectif* comme la « vraie œuvre d'art[88] » témoigne également d'une tendance croissante au sein des arts qui se dessine depuis les années 1960 : le glissement du focus sur l'œuvre elle-même vers le processus de sa création[89].

Le refus de la division du travail lie les collectifs d'aujourd'hui à leurs prédécesseurs. Le principe collectif devrait, selon l'avis de She She Pop et de Gob Squad, s'étendre au processus entier de la création théâtrale. Le transfert de certaines activités notamment administratives et gestionnaires à des personnes externes est perçu comme une sorte de trahison du « principe de tout faire soi-même[90] ». Le fait que She She Pop et Gob Squad emploient tout de même des « externes » pour s'occuper de la comptabilité et des relations publiques – une nécessité due au « succès croissant[91] » selon Mieke Matzke – montre le côté pragmatique de leur organisation. Ce ne sont plus les idéaux qui déterminent le fonctionnement collectif, mais ce qui est faisable et réalisable.
La non-division du travail est perçue comme l'affirmation d'une position autonome et des structures antihiérarchiques. L'expression d' « être son propre dramaturge/metteur en

[86] Matzke, « Von glücklichen Kollektiven ... », art. cité, p. 50.
[87] [das wichtigste Kunstwerk] Kathrin Jakstat, *Das Kollektiv auf der Probe. Spezifika einer Arbeitsform am Beispiel von She She Pop und Turbo Pascal*, mémoire de fin d'études [Diplom] dirigé par Annemarie Matzke, Universität Hildesheim 2010, annexe 6.1.2 « Abschlussinterview mit She She Pop vom 12.4.10 », p. 10.
[88] [In Interviews betonen wir immer wieder, dass das eigentliche Kunstprojekt nicht die einzelne Inszenierung, sondern das Kollektiv sei.] Armin Kerber, « Lust auf Freiheit. Die Regisseurin Barbara-David Brüesch und Mieke Matzke von She She Pop im Gespräch », dans Christin Bahnert, Armin Kerber (dir.), *Einfachheit & Lust & Freiheit. Theater zwischen freier Wildbahn und städtischer Institution*, Berlin, Theater der Zeit, 2011, p. 50.
[89] Cf. Martina Ruhsam, *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung,* Wien, Turia und Kant, 2011, p. 189.
[90] [Prinzip des Selbermachens] Annemarie Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim, Olms, 2005, p. 225.
[91] [Auch wenn gerade diese Funktionen mit dem zunehmenden Erfolg ausgelagert wurden] Matzke, « Von glücklichen Kollektiven ... », art. cité, p. 49.

scène/directeur[92] » apparaît à plusieurs reprises dans les propos des collectifs. L'organisation collective semble équivaloir à la prise du pouvoir du performeur, qui ne connaît ni patron, ni maître. En ce qui concerne le topique de l'autonomie, le discours actuel suit l'argumentation du discours des années 1960/70 – sans rendre compte des dernières tendances sociales qui font apparaître l'autonomie sous un autre jour. Pour les sociologues Laura Hanemann et Yannick Kalff, l'épuisement, le burn-out et la dépression constituent des symptômes de la « maladie de l'autonomie[93] », liée aux exigences de flexibilité et de vitesse du monde du travail actuel.

Les pratiques théâtrales collectives s'opposent à une vision de l'art fondée sur le « génie ». En ce sens, le travail collectif a un but précis : « en finir avec le metteur en scène[94] ». La métaphore de la créativité collective comme « jeu de ping-pong[95] », particulièrement présente dans le discours de Gob Squad, en témoigne. Cette métaphore est utilisée pour décrire le processus de la création collective. Pendant une répétition ou une réunion conceptuelle, une idée est lancée par un membre de Gob Squad, reprise et transformée par un autre membre, puis renvoyée aux autres. Cette manière d'échanger et de brasser des idées est comparée à un match de tennis de table pendant lequel la balle opère inlassablement un va-et-vient entre les joueurs. La créativité artistique apparaît ici comme un processus interdépendant liant les activités de plusieurs intervenants. Le résultat émanant du processus collectif ne peut plus être lié à un auteur singulier, mais est le fruit d'une interaction entre plusieurs auteurs. Se référant aux pratiques collectives de Gob Squad, la spécialiste de théâtre Miriam Dreysse parle « d'auteurs multiples[96] ». Comme c'était déjà le cas de certaines méthodes de création des avant-gardes historiques, la création collective pratiquée par Gob Squad est largement basée sur le hasard et la spontanéité.

La métaphore du ping-pong, dénuée de toute connotation politique, présente une rupture nette avec l'argumentation idéologique des collectifs antérieurs. Il semble que le *collectif* se

---

[92] Mieke Matzke par exemple se prononce de la manière suivante : « Das ist schon eine große Besonderheit der Freien Szene, da sind wir dann eben schon unsere eigenen Intendanten. » Kerber, « Lust auf Freiheit … », art. cité, p. 53.

[93] [Krankheit der Autonomie] Laura Hanemann, Yannick Kalff, « Zeitautonomie und Kontrollverslust. Belastende Arbeit, erschöpfte Subjekte? », dans Susanna Brogi (dir.), *Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen*, Bielefeld, transcript, 2013, p. 215 et suiv.

[94] [dem Regisseur den Garaus zu machen] Ilia Papatheodorou de She She Pop dans une interview avec Kathrin Jakstat. Jakstat, « Abschlussinterview mit She She Pop », *op. cit.*, p. 13.

[95] [Ping-Pong Spiel] Gob Squad, Freiburg, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, *op. cit.*, p. 19.

[96] Cf. Miriam Dreysse, « Multiple Autorschaften: zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form », dans Annemarie Matzke (dir.), *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin, Alexander, 2012.

soit débarrassé du poids de la responsabilité de transformer la société – tout en perdant lui aussi en gravité. En même temps, la métaphore du ping-pong véhicule la légèreté et la spontanéité qui sont caractéristiques des performances de Gob Squad et She She Pop.

Dans le théâtre classique, le « génie » artistique était attribué à l'auteur dramatique. Au cours du XXe siècle, le metteur en scène est devenu « un auteur second[97] ». Dans le discours des collectifs contemporains, le metteur en scène est considéré comme une fonction – et non pas comme une position. Le titre programmatique d'un article d'Annemarie Matzke en témoigne : « Fonction : mise en scène[98] ». Selon Matzke, la mise en scène était une activité définie au sein du processus de la création théâtrale ne nécessitant pas de compétences particulières et pouvant, en principe, être réalisée par chacun. Dans le discours actuel, le terme de « metteur en scène » est remplacé par celui de « regard extérieur[99] ». Ainsi, l'image du metteur en scène en tant qu'auteur de l'œuvre théâtrale est banalisée et démythifiée. Le discours du « collectif féministe[100] » She She Pop se dirige plus spécifiquement contre l'auteur comme « concept phallocentrique[101] ». Le collectif affirme que le groupe s'est fondé en opposition à la domination masculine du système théâtral au sein duquel les comédiennes seraient fréquemment réduites à une « matière artistique » manipulée par le metteur en scène masculin[102]. Pour les membres de She She Pop, le collectif présente un espace protégé au sein duquel les relations de pouvoir entre les sexes sont suspendues.

---

[97] Guy Freixe, « En finir avec le metteur en scène », dans Raphaelle Doyon, Guy Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, L'Entretemps, 2014, p. 190.
[98] Annemarie Matzke, « Fonction : mise en scène », *Théâtre/Public,* 206, 2012, p. 13.
[99] [Außenblick] Lisa Lucassen de She She Pop dans une interview avec Kathrin Jakstat. Jakstat, « Abschlussinterview mit She She Pop », *op. cit.*, p. 15.
[100] [feministisches Theaterkollektiv] She She Pop, « She She Pop : Things That I Used To Do. Fiktive Dialoge von und mit She She Pop über universitäre Theaterpraktiken », dans Annemarie Matzke (dir.), *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin, Alexander, 2012, p. 224.
[101] [phallozentrisches Konzept] Marion Strunk, « Vom Subjekt zum Projekt. Kollaborative Environments », *Kunstforum International*,152, 2000, p. 121.
[102] Cf. Mieke Matzke, « Von glücklichen Kollektiven. Anmerkungen zu gemeinschaftlichen Arbeitsweisen im Theater (aus der ganz subjektiven Perspektive eines She She Pop-Mitglieds) », dans Christian Esch (dir.), *Es geht auch anders. Theater Festival Impulse*, Berlin, Theater der Zeit, 2012, p. 49.

Chapitre 8 : L'analyse des discours liés aux performances de She She Pop et Gob Squad

Le huitième et dernier chapitre consiste en une analyse des différentes stratégies esthétiques des collectifs She She Pop et Gob Squad qui se trouvent au cœur des discours journalistiques et académiques. Une attention particulière est portée aux propos relatifs à la mise en scène *Testament* (2010) de She She Pop et aux performances *Room Service* (2003), *Super Night Shot* (2003) et *Gob Squad's Kitchen* (2007) de Gob Squad. Le choix de ces œuvres permet en effet d'aborder les moyens d'expression esthétique les plus pertinents liés au principe collectif.

Le discours se focalise entre autres sur le principe de la *Selbst-Inszenierung*, la mise en scène de soi. Ce concept de jeu théâtral présente une des stratégies les plus marquantes et remarquables des collectifs contemporains. Au lieu d'incarner un personnage dramatique, les performeurs utilisent systématiquement leurs propres prénoms sur scène et prétendent de ne jouer qu'eux-mêmes. « Si je dis « je » sur scène, j'en réfère à ma propre personne et non pas à un caractère fictif[103] », affirme Mieke Matzke de She She Pop. Les mises en scènes de ce groupe se basent principalement sur la situation de vie actuelle des membres du collectif. Ce concept est poussé à l'extrême dans *Testament*, librement inspiré de *King Lear*. Dans cette mise en scène, les « vrais » pères des actrices sont présents sur scène dans le rôle du Roi Lear. Ce que She She Pop appellent la « méthode autobiographique[104] » transforme les expériences de vie des performeuses directement en matériau artistique. Pourtant, il ne faut pas s'y méprendre – cette méthode n'est pas une promesse d'authenticité au sens d'un pacte autobiographique. Même si la « méthode autobiographique » de She She Pop met en avant le vécu individuel, il s'agit de faire ressortir le typique, l'exemplaire de la situation présentée[105]. Le supposé privé est appréhendé comme un cas de figure exemplaire, appelant à l'expérience collective. De plus, les membres de She She Pop comprennent leur méthode comme une sorte d'expropriation de l'auteur. Dans le cas de *Testament*, l'auteur, Shakespeare, ne présente pas d'autorité dramatique. Il joue plutôt un rôle de « faire-valoir[106] ». Ce n'est pas le texte dramatique qui détermine l'action scénique, mais les questionnements des performeuses qui sont illustrés à l'aide du drame. Le texte ne présente

[103] [Wenn ich „ich" sage auf der Bühne, dann meine ich auch mich als Person und verweise auf keine fiktive Figur.] Matzke, « Von glücklichen Kollektiven … », art. cité, p. 50.

[104] [autobiographische Methode] She She Pop, « She She Pop & ihre Väter. Testament. Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear », dossier de presse de la production *Testament*, sans référence de pages.

[105] Cf. Britta Bürger, « *Generationenkonflikt zum Nachhören. She She Pop-Mitglied Lisa Lucassen über ihr preisgekröntes Hörspiel "Testament"* », (https://www.deutschlandfunkkultur.de/generationenkonflikt-zum-nachhoeren.954.de.html?dram:article_id=208864, dernière consultation le 13/07/2018).

[106] [Stichwortgeber] Eva Behrendt, « I will always love you », *Theater heute,* 6, 2010, p. 22.

qu'un « matériau[107] » parmi d'autres. De cette manière, la hiérarchie classique entre drame et mise en scène (aussi bien qu'entre auteur dramatique et metteur(s) en scène) est inversée.

Pour décrire l'approche autobiographique de She She Pop, qui prône une forme d'authenticité au-delà de la véracité[108], Annemarie Matzke utilise le terme de « biographie instantanée[109] ». En référence à cette métaphore, le personnage produit dans le cadre d'une mise en scène de soi pourrait être qualifié de « personnage instantané ». Tout comme dans la « biographie instantanée », les personnages créés pendant les performances de She She Pop et Gob Squad sont peu déterminés d'avance. Ces *personnages instantanés* se construisent dans l'interaction entre les performeurs et le public. Ils répondent aux conditions spécifiques de chaque représentation et sont modifiés selon la situation donnée. Dans le discours au sujet des stratégies esthétiques de She She Pop et Gob Squad, on retrouve de manière récurrente l'image du rôle comme « costume » que le performeur pourrait mettre et enlever à sa guise. De même que l'idée du « rôle-costume », le *personnage instantané* se fonde sur un concept d'identité qui le rapproche des théories du genre. L'identité scénique est présentée comme variable et instable et comme étant produite dans un acte performatif. Pour les performeurs de She She Pop et Gob Squad, il ne s'agit pas d'incarner un rôle, mais de rendre visible l'acte de la création du personnage. Tout comme les théories du genre, ce concept d'identité (scénique) remet en cause le modèle de l'individu ayant une identité stable et cohérente et étant déterminé biologiquement.

Cette nouvelle forme de jeu scénique, basée sur le principe de la mise en scène de soi, trouve son équivalent dans le terme « performeur » qui remplace largement celui du « comédien » dans le discours au sujet des pratiques théâtrales des collectifs. Le *performeur* est à la fois l'auteur et l'interprète de ses actions scéniques. En conséquence, la notion de « rôle » semble être devenue obsolète : « Au lieu d'incarner des rôles, les performeuses [de She She Pop] s'assignent des tâches qui présentent un réel défi et pendant la réalisation desquelles les performeuses restent toujours elles-mêmes[110] », observe la spécialiste de théâtre Nina

[107] [Material] Annemarie Matzke, « Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexion in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters », dans Beate Hochholdinger-Reiterer (dir.), *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Berlin, Alexander, 2015, p. 22.
[108] Cf. Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*, *op. cit*.
[109] [Instant-Biographie] Mieke Matzke, « Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop », dans Gabriele Klein, Wolfgang Sting (dir.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld, transcript, 2005, p. 106.
[110] [Anstelle von Rollen geben sich die Performerinnen Aufgaben, bei deren Durchführung die Performerinnen stets sie selbst bleiben und real von der jeweiligen Aufgabe herausgefordert werden.] Nina Tecklenburg,

Tecklenburg. Dans l'opposition entre *rôle* et *tâche* se manifestent deux visions du théâtre distinctes. Tandis que le *rôle* relève du vocabulaire de l'art théâtral, la notion de *tâche* renvoie à l'univers du quotidien et au monde du travail. Ainsi, le concept de la *tâche* rejette non seulement le principe de la représentation du théâtre littéraire, mais semble également nier le caractère artistique de l'action performative. Il implique une certaine démythification et démocratisation de l'art théâtral. Une *tâche* peut, a priori, être réalisée par quiconque et ne nécessite ni *talent* ni *génie*. Apparemment, le *performeur* est perçu moins comme un artiste que comme un « porteur de travail esthétique[111] » au sens du sociologue Andreas Reckwitz. La tendance à « la normalisation de la création artistique en tant que travail artistique[112] », qui était selon Reckwitz caractéristique du « capitalisme esthétique », semble également marquer les actuels discours théâtraux.

Les *tâches* que les performeurs s'assignent sont souvent tellement surdimensionnées qu'il semble être impossible de les réaliser. La disproportionnalité entre le défi lancé et ce que les performeurs peuvent réellement accomplir dans le cadre de la performance met en évidence que le but de la *tâche* ne consiste pas en sa réalisation. « Les performeurs de Gob Squad luttent et se révoltent, ils se mettent en péril et s'épuisent. Beaucoup de nos projets […] ne visent pas la réussite avant toute chose, mais également – et peut-être surtout – l'échec. Pour nous, il s'agit donc moins d'obtenir un résultat que de documenter une expérience[113] », affirment Gob Squad. Même si les *tâches* sont alors conceptuellement vouées à l'échec, elles semblent déployer leur potentiel utopique justement à cause de cette impossibilité de réussite. Celle-ci ouvrerait un « un espace de possibilités apparemment infinies[114] ». Le principe d'échec ne témoigne alors nullement de la résignation ou du pessimisme des collectifs, mais est lié à l'idée d'un « empowerment[115] ».

Tout comme les *tâches* impossibles, le concept du *dilettantisme* tourne le dos aux catégories telles que la perfection ou la virtuosité. She She Pop et Gob Squad cultivent un

---

Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance, Bielefeld, transcript, 2014, p. 187, note de bas de page 51.

[111] [Träger ästhetischer Arbeit] Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung,* Berlin, Suhrkamp, 2014, p. 91.

[112] [Normalisierung künstlerischer "Schöpfung" als künstlerischer Arbeit] Ibid., p. 93.

[113] [Die Performer von Gob Squad hadern und kämpfen, stürzen in Krisen und kommen ans Ende ihrer Kräfte. Viele unserer Vorhaben […] bestehen somit nicht vor allem aus dem Gelingen, sondern auch – und vielleicht gerade – aus seinem Scheitern. Für uns geht es daher weniger um ein Ergebnis, sondern vielmehr um die Dokumentation eines Versuchs.] Gob Squad, Freiburg, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, *op. cit.*, p. 130.

[114] [Raum von scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten] Ibid., p. 124.

[115] Ibid., p. 130.

« dilettantisme positif[116] » qui se traduit entre autres par l'utilisation d'un langage familier sur scène et par une manière de jouer qui ne tente pas de cacher les faiblesses des performeurs. L'esthétique du décor et des costumes suit cette même logique qui s'oppose à l'illusionnisme parfait du cinéma hollywoodien aussi bien qu'au faire-semblant du théâtre bourgeois. Le principe du *dilettantisme* fait allusion à la figure historique du « dilettante ». Celui-ci présentait au XVIIIème siècle un « personnage légitime dans le discours artistique : un amateur qui […] est à la fois capable de parler de l'art et (dans une certaine mesure) d'en faire[117] ». Dans leur recueil d'écrits *Sur le dilettantisme*[118], Goethe et Schiller se montrent très critique à l'égard du dilettante et lui opposent leur vision de l'artiste comme génie. Le *dilettantisme* des collectifs contemporains peut ainsi être lu comme le rejet de cette vision de l'art classique.

Jens Roselt voit dans les formes de théâtre contemporain qui cherchent « l'inconséquence, le paradoxe, l'hétérogénéité formelle, l'inachevé et l'ouverture[119] » un « travail sur le non-parfait[120] ». Il souligne le caractère subversif du *dilettantisme* esthétique qui irait à l'encontre des normes et conventions : « Non seulement le travail sur le non-parfait évite l'idéal de la perfection, mais il rend suspect l'orientation de l'être humain et de sa représentation vers un idéal qui le lie[121] ».

Eu égard à la technique de la mise en scène de soi, très répandue parmi les collectifs d'aujourd'hui, on peut se demander de quelle manière cette mise en avant du vécu individuel peut être réconciliée avec le principe collectif. La « méthode autobiographique » ne témoignerait-elle pas d'une tendance au nombrilisme ? Dans le discours des années 1960/70, les intérêts individuels étaient suspectés de mettre en péril la cohésion du collectif. Aujourd'hui, les collectifs soulignent l'individualité de chaque performeur et ses moyens individuels d'expression artistique. Ainsi, *le nouvel esprit du collectif* semble faire preuve

---

[116] [positiver Diletanttismus] Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*, *op. cit.*, p. 231.

[117] [Bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert ist der Dilettant eine legitime Figur im künstlerischen Diskurs: ein Liebhaber, der sowohl rezipiert wie produziert, jemand, der über Kunst reden und (in beschränktem Maße) auch Kunst machen kann.] Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe,* Bielefeld, transcript, 2014, p. 131.

[118] Cf. Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, « Über den Dilettantismus », dans Johann Wolfgang von Goethe (dir.), *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens: Münchner Ausgabe*, München, Hanser, 1986.

[119] [Inkonsequenz, Widersprüchlichkeit, formale Heterogenität, Unfertigkeit und Offenheit] Jens Roselt, « Die Arbeit am Nicht-Perfekten », dans Erika Fischer-Lichte (dir.), *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin, Theater der Zeit, 2006, p. 31.

[120] [Arbeit am Nicht-Perfekten] Ibid.

[121] [Die Arbeit am Nicht-Perfekten meidet nicht nur das Ideal der Vollendung; vielmehr wird die Orientierung des Menschen und seiner Darstellung in Hinblick auf ein verbindliches Ideal selbst suspekt.] Ibid.

d'une individualisation au sens de la *polyphonie*. Il convient en revanche de retenir que le matériau « autobiographique », généré dans le processus de création des performances de She She Pop et Gob Squad, connaît une sorte de collectivisation. Les deux collectifs pratiquent un système de rotation des rôles. Si l'on assiste à deux représentations de la même performance, on constate que le témoignage d'un personnage, apparemment lié à la biographie individuelle du performeur, peut être repris par un autre membre du collectif. Les expériences de vie d'un performeur et son histoire personnelle présentent en vérité un ensemble d'expériences qui est à disposition du groupe entier. She She Pop et Gob Squad, qui semblent ne pas connaître de propriété intellectuelle ou créative, deviennent de la sorte un auteur collectif ou « multiple ». La méthode de la « valise pour les imprévus[122] » que Gob Squad ont développée dans le cadre de la performance *Super Night Shot* témoigne de manière paradigmatique de ce statut de l'auteur démultiplié. Comme beaucoup d'autres performances de Gob Squad, *Super Night Shot* se passe dans l'espace public. Son déroulement dépend fondamentalement des rencontres aléatoires entre les performeurs et les passants. En conséquence, les performeurs sont constamment confrontés à des nouvelles situations. Ils tentent de maîtriser l'imprévisible en s'équipant d'une « sorte de valise imaginaire pleine des possibilités d'agir[123] ». Cette valise imaginaire comporte « des idées qu'il [le performeur] a lui-même développées, mais on peut également reprendre et s'approprier les manières d'agir des autres acteurs[124] ». Ce procédé démontre que la collectivisation présente toujours une forme d'expropriation – qui est perçue comme un enrichissement par les membres du collectif. Le principe de la rotation des rôles implique que les performeurs restent interchangeables entre eux. Comme « chacun est remplaçable » personne ne peut développer « un grand égo[125] », affirme Johanna Freiburg de Gob Squad. Il devient ainsi évident que, dans les performances de She She Pop et Gob Squad, la mise en scène de sa propre personne implique toujours la mise en scène des autres et du collectif.

Miriam Dreysse voit une réciprocité entre le mode d'organisation collectif de Gob Squad et la « déhiérarchisation des moyens théâtraux[126] » qui caractérisait leurs représentations. Dans

---

[122] [ein Koffer für Unvorhergesehens] Gob Squad, Freiburg, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, *op. cit*., p. 55 et suiv.
[123] [mit einer Art imaginären Koffer voll mit Handlungsmöglichkeiten] Ibid., p. 56.
[124] [In den Koffer „fließen Ideen ein, die von ihm selbst entwickelt wurden, es werden aber auch Handlungsmöglichkeiten von anderen Darstellern […] übernommen und zu eigen gemacht.] Ibid.
[125] [„Jeder ist ersetzbar", sagt sie [Johanna Freiburg]. „Keiner kann ein großes Ego entwickeln."] Susanne Lenz, « *Künstlerkollektiv. Es hat sich so ergeben* », (https://www.berliner-zeitung.de/kultur/theater/kuenstlerkollektiv-es-hat-sich-so-ergeben-23910426#, dernière consultation le 01/03/2019).
[126] [Dehierarchisieurung der theatralen Mittel] Dreysse, « Multiple Autorschaften ... », art. cité, p. 105.

le discours de Gob Squad se retrouve en effet l'exigence d'un fonctionnement égalitaire et déhiérarchisé, également en ce qui concerne la pratique théâtrale. Il n'y a pas de protagonistes ni de héros dans les performances de Gob Squad, mais c'est toujours le groupe qui est mis en avant[127]. Ce positionnement de Gob Squad fait penser à l'aversion que le collectif de la Schaubühne avait éprouvée pour le rôle principal dans *Peer Gynt* et qui avait entraîné la répartition du rôle entre six comédiens. En revanche, dans le discours actuel, ce principe d'une présence scénique équitable n'est plus lié à l'idée d'un mode d'expression homogène. Bien au contraire, les membres des collectifs tiennent à souligner qu'en accord avec leur concept de la *polyphonie*, chacun avait droit à son propre style d'expression artistique. L'idée d'une égalité des droits à la présence sur scène semble même avoir connue un élargissement. Désormais, le principe égalitaire ne vaut pas seulement pour les performeurs, mais également pour les différents acteurs impliqués dans la représentation. Dans le discours actuel, le technicien du son par exemple est présenté comme étant un participant égal aux performeurs. Il est par ailleurs rebaptisé « créateur sonore[128] » ce qui souligne le caractère créatif de sa contribution. Notamment dans le cas de la performance *Room Service*, la musique est présentée comme un moyen d'expression théâtral équivalant au jeu scénique des acteurs. De manière générale, le discours au sujet de la « déhiérarchisation de l'action scénique[129] » semble s'inspirer de la théorie de l'acteur-réseau de Bruno Latour[130]. Les différents moyens esthétiques qui interagissent dans la représentation sont perçus comme des « actants », situés au même niveau de pertinence pour la réalisation de l'action scénique. Ceci vaut notamment pour les *site related performances* de Gob Squad qui interviennent dans l'espace public urbain. Dans *Room Service* par exemple, qui se déroule dans un hôtel, c'est « l'hôtel lui-même qui devait être le véritable acteur principal[131] ». Selon le spécialiste de théâtre Ernst-Dieter Wolf, l'intérêt de la théorie de l'acteur-réseau pour les études théâtrales consisterait en la possibilité de considérer des *actants* non-humains comme une source d'activité artistique. Avec la théorie de l'acteur-réseau, l'idée de l'auteur collectif ou « multiple » est complétée par une vision attribuant aux objets et aux *actants* immatériels un statut de co-auteur.

---

[127] Cf. Gob Squad, Freiburg, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, *op. cit.*, p. 17.
[128] [Sounddesigner] Ibid., p. 27.
[129] [Dehierarchisierung des Aufführungsgeschehens] Dreysse, « Multiple Autorschaften ... », art. cité, p. 98.
[130] Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010.
[131] [Der eigentliche Hauptdarsteller sollte das Hotel selber sein.] Gob Squad, Freiburg, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, *op. cit.*, p. 27.

Les collectifs critiquent l'architecture classique des théâtres qui reflèterait les structures hiérarchiques ancrées dans la société. La séparation de l'espace scénique de celui du public ou des techniciens établirait une relation inégale entre ces instances. Le travail collectif se baserait quant à lui sur des conceptions de l'espace théâtral qui saperaient cette architecture discriminatoire en se servant d'autres espaces ou en utilisant autrement la scène de théâtre classique. Les *site related performances* de Gob Squad par exemple, inspirés du *site specific theatre*, chercheraient à rendre fertiles des lieux inhabituels à la création artistique. Ces performances sont liées à l'idée d'une déhiérarchisation de la relation triangulaire entre l'espace, les performeurs et les spectateurs. Ces trois éléments clés de la représentation théâtrale deviennent à titre égal des acteurs – ou plutôt des *actants* – de la performance.

Les titres des *site related performances* tels que *Revolution Now!* ou *Saving The World* évoquent souvent les grandes utopies qui motivaient le travail collectif dans les années 1960/70. L'attitude des performeurs envers ces utopies peut être décrite comme *nostalg-ironique*. D'une part, ces utopies semblent constituer l'arrière-fond nostalgique des performances et du discours des collectifs plus généralement. D'autre part, c'est avec une attitude distante et humoristique, voire ironique, que Gob Squad abordent ces utopies politiques et sociales dont le caractère irréalisable semble être pris pour une évidence. Le sérieux acharné avec lequel les performeurs se prêtent toutefois à la tâche impossible semble faire le charme spécifique des performances de Gob Squad, souvent mis en avant par les journalistes. Les critiques les considèrent comme des « fous[132] » [Narren/Schelme] qui – sous le couvert de l'humour – démontrent les dysfonctionnements de la société.

Si la performance *Revolution Now!* aborde tout comme *Die Mutter* explicitement la thématique révolutionnaire, sa conception se distingue clairement de l'idée d'un théâtre politique au service de la révolution prolétaire, tel qu'il était prôné dans le discours des années 1960/70. Quand les performeurs de Gob Squad prétendent vouloir déclencher une révolution, ils suivent en fait une stratégie *nostalg-ironique* qui joue avec l'héritage du théâtre politique tout en s'en distanciant. La dimension utopique que l'on attribue aux performances de Gob Squad semble moins viser une transformation politique à grande échelle que le détournement de petits gestes du quotidien. En « provoquant des rencontres

[132] Christian Rakow, « *Portrait: Gob Squad* », (http://www.goethe.de/kue/the/pur/enindex.htm, dernière consultation le 26/07/2018).

aléatoires[133] », les *site related performances* auraient pour but la « subversion du quotidien ». En sapant les conventions de comportement et les règles de communication dans l'espace public, elles mettraient en péril l'ordre établi du quotidien. L'intervention esthétique dans la ville produirait « un incident, une perturbation du système fonctionnel[134] ». Cette idée de la performance comme « incident » semble renvoyer à la définition *du politique* de Hans-Thies Lehmann, auteur de l'ouvrage *Le théâtre postdramatique*. Lehmann voit la dimension politique du théâtre postdramatique se réaliser dans « l'interruption de ce qui tient lieu de règle[135] ». Les performances de Gob Squad semblent en effet introduire une « césure théâtrale[136] » dans l'ordre quotidien de l'espace public.

La dernière partie du huitième chapitre pose la question de savoir quelles conceptions du public et du spectateur se manifestent dans le discours sur les pratiques esthétiques des collectifs contemporains. Jens Roselt met en avant les manières multiples dont la relation entre acteurs et spectateurs est abordée, questionnée et testée dans les représentations du *Freies Theater*. « Pour le *Freies Theater*, le public n'a rien d'évident, mais présente un élément constitutif des projets. Le *Freies Theater* peut ainsi être compris comme le travail multiforme au contact du public et avec le public[137] », écrit Roselt. La flexibilité des modes d'organisation des collectifs d'aujourd'hui semble alors se refléter dans la manière d'aborder le public : le travail théâtral collectif n'est pas basé sur *une* conception du public, mais celle-ci est à « renégocier » pour chaque projet.

Les mises en scène de She She Pop et Gob Squad présentent effectivement des manières multiples et variées de se positionner face au public. De manière générale, une tendance à

---

[133] [Das ist für uns immer sehr spannend und inspirierend, hier Momente von Theater rein zu bringen und eine Art Subversion des Alltags zu inszenieren, indem wir Zufallsbegegnungen provozieren.] Johanna Freiburg de Gob Squad dans une interview avec Gabriele Klein. Gabriele Klein, « Straßenszenen. Theaterorte. Ein Gespräch mit Johanna Freiburg und Bastian Trost (Gob Squad) », dans Gabriele Klein (dir.), *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*, Wien, Passagen, 2005, p. 95.

[134] [Die künstlerische Fiktion produziere „in gewisser Weise einen Unfall, eine Störung innerhalb des funktionalistisch ausgerichteten Systems."] Gob Squad, Freiburg, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, *op. cit.*, p. 65.

[135] [Unterbrechung des Regelhaften] Lehmann, *Postdramatisches Theater*, *op. cit.*, p. 23.

[136] [theatrale Zäsur] Ibid.

[137] [Das Publikum ist dem freien Theater nicht selbstverständlich, sondern konstitutiver Teil der Projekte. Freies Theater lässt sich als vielgestaltige Arbeit mit und am Publikum verstehen.] Jens Roselt, « "Es geht, wie gesagt, um mich": über Freud und Leid beim Lesen von Projektanträgen der freien Szene », dans Wolfgang Schneider, Julia Speckmann (dir.), *Theatermachen als Beruf: Hildesheimer Wege*, Berlin, Theater der Zeit, 2017, p. 119.

ouvrir l'action scénique aux spectateurs – dont les réactions et décisions influencent souvent de manière fondamentale le déroulement de la représentation – se dessine. La stratégie consistant à attribuer à certains spectateurs leur propre rôle, appliquée par Gob Squad dans plusieurs de leurs performances, est particulièrement révélatrice du *nouvel esprit du collectif*. Cette stratégie qui fait du spectateur un « joueur[138] » se radicalise dans *Gob Squad's Kitchen.* Dans un premier temps, les performeurs échangent leurs rôles. Puis, l'un après l'autre, ils se font remplacer par des spectateurs. Pour finir, les quatre acteurs se retrouvent tous dans la salle en regardant leurs doubles agir sur la scène. Ce procédé souligne le caractère interchangeable et remplaçable de l'artiste. Le jeu théâtral est présenté comme une *tâche* qui peut être effectuée aussi bien par les performeurs que par les spectateurs et, en principe, par n'importe qui. Ces idées renvoient à la notion de la *Ersetzbarkeit* qui constitue non seulement une stratégie esthétique caractéristique des performances (de Gob Squad), mais également un concept central dans les discours des collectifs contemporains. L'affirmation que l'artiste est remplaçable remet fondamentalement en cause l'idée de l'auteur-génie ainsi que les catégories de l'original et du plagiat.

La volonté de rendre le public actif, explicitement formulée par Gob Squad, semble lier le discours actuel aux expériences de participation des années 1960/70. Pourtant, pour les collectifs d'aujourd'hui, l'idée d'un public activé ne se restreint pas à une implication physique de celui-ci. En référence au *Spectateur émancipé*[139] de Jacques Rancière, l'acte de perception est lui aussi compris comme une manière active de participer au spectacle. La conception du public comme « témoin[140] », revendiquée en particulier par She She Pop, confirme ce point de vue. Le *témoin* en tant qu' « observateur participant[141] » devient actif en observant l'action scénique. Même s'il n'intervient pas directement dans la représentation, il participe à la communication théâtrale. Dans « la scène de la rue[142] », Bertolt Brecht avait déjà mis en avant l'importance du *témoin* pour le théâtre (épique). Le

---

[138] [Mitspieler] Gob Squad, Freiburg, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, *op. cit.*, p. 104.
[139] Jacques Rancière (dir.), *Le spectateur émancipé,* Paris, La Fabrique, 2008.
[140] [Sämtliche Arbeiten von She She Pop sind auf ihre Weise Experimente oder Beweisführungen, die ohne Zeugenschaft ungültig würden.] She She Pop, « She She Pop & ihre Väter … » , art. cité, sans référence de pages.
[141] [Teilnehmender Beobachter] Lisa Lucassen, « Wir sind einige von euch », dans Johannes Birgfeld (dir.), *She She Pop. Sich fremd werden*. *Beiträge zu einer Poetik der Performance*, Berlin, Alexander, 2018, p. 23.
[142] Bertolt Brecht, « Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters (1940) », dans Werner Hecht (dir.), *Bertolt Brecht*. *Schriften zum Theater 5. 1937-1951*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963.

rôle du *témoin*, comme il est décrit dans ce texte de Brecht, consiste à rendre compte de l'accident observé auprès des passants n'ayant pas assisté à l'événement afin qu'ils puissent « se faire une opinion[143] ». « La scène de la rue » souligne la responsabilité du *témoin* : le jugement des passants sur l'accident dépendra essentiellement de son témoignage. Le discours actuel des collectifs se focalise sur cette (co-) responsabilité que les spectateurs en qualité de *témoins* assumeraient vis-à-vis de l'événement théâtral. Le public est vu comme l'interface entre l'action performative et la société. Les spectateurs sont apparemment censés porter leur témoignage de l'événement théâtral dans le monde extérieur. La philosophe Sybille Krämer voit dans la conception du *témoin* (telle qu'elle se manifeste actuellement dans les arts performatifs) un renversement de la relation entre les acteurs et le public. Ce ne seraient plus les performeurs qui endosseraient la fonction d'un médium ou d'un messager, mais ce rôle serait désormais attribué aux spectateurs, transformés en *témoins*[144]. Dans le concept du *témoin* s'articule alors, d'une certaine manière, l'idée de la *Ersetzbarkeit* de l'artiste. En outre, ce concept souligne l'importance du rôle du public dans la situation théâtrale et témoigne d'une vision qui appréhende le théâtre comme une affaire publique. Plus généralement, on peut constater que le discours actuel refuse la vision manichéenne qui oppose l'intervention active du comédien à la consommation passive du spectateur. La relation entre ces deux instances, dont les positions sont devenues perméables, est perçue comme relevant d'une interdépendance : les activités des acteurs et des spectateurs s'influenceraient mutuellement et se complèteraient. La représentation, considérée comme une expérience partagée, serait engendrée par cet agir en commun. Dans ce sens, la création collective contemporaine implique l'idée d'un spectateur devenu « co-créateur[145] ».

Même si elle reste non-explicitée, l'idée de l'émancipation du spectateur par le biais de la participation semble toujours être présente en arrière-plan du discours actuel. En revanche, l'actuel *esprit du collectif* semble avoir définitivement tourné le dos à l'idée d'une fusion momentanée entre acteurs et spectateurs pendant la performance, visée par certains

---

[143] [sich ein Urteil bilden] Ibid.

[144] Sybille Krämer, « *Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance-Künsten* », (http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Aufs%C3%A4tze%20NEU/Zuschauer%20zu%20Zeugen%20machen%202005.pdf, dernière consultation le 26/10/2018).

[145] [Koautor] Cf. Jan Deck, « Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater », dans Jan Deck, Angelika Sieburg (dir.), *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld, transcript, 2008.

collectifs de théâtre des années 1960/70 comme le *Living Theatre* ou le *Performance Groupe*. Plaidant la *polyphonie*, les collectifs d'aujourd'hui se montrent méfiants envers la vision d'une communauté fusionnelle et toute atteinte à l'individualité. L'idée de *polyphonie* ne se restreint pas à l'organisation interne des collectifs, mais constitue un concept plus global. Permettant d'établir une simultanéité de « je » et « nous », cette idée semble pouvoir saisir les formes actuelles de regroupements communautaires. Il est significatif qu'à la fois la nature du *collectif* que celle du public soient mises en relation avec la théorie de Jean-Luc Nancy d'un « être singulier pluriel[146] ». Le public semble avoir perdu son statut de sujet collectif. Il est plutôt perçu comme une « pluralité réceptive[147] » dans laquelle se superposeraient la perception individuelle et la perception collective.

[146] Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel,* Paris, Galilée, 1996.
[147] [rezeptive Vielheit] Ruhsam, *Kollaborative Praxis: Choreographie*, *op. cit.*, p. 139.

Conclusions

Les collectifs d'aujourd'hui et leurs prédécesseurs des années 1960/70 présentent des différences patentes, mais aussi bien des lignes de continuité. Certains concepts centraux liés au mode de production collectif se retrouvent aussi bien dans les discours de l'époque que dans ceux d'aujourd'hui. Ainsi, la critique du fonctionnement de l'institution théâtrale, jugée autoritaire et hiérarchique, le refus de la division du travail, la remise en question du metteur en scène comme créateur individuel et de la conception de l'artiste comme génie (masculin), l'approche théorique et réflexive de la création théâtrale et l'idée d'un potentiel accru de la créativité collective lient les collectifs d'aujourd'hui tout autant à leurs prédécesseurs que leurs revendications d'autonomie et de liberté. De même, la manière de travailler non-hiérarchique et égalitaire reste une caractéristique constitutive du *collectif*. Ces parallèles témoignent de l'influence primordiale des collectifs historiques sur le discours actuel. Les continuités idéelles et rhétoriques se retrouvent particulièrement dans les propos des membres des collectifs eux-mêmes. La ressemblance de l'argumentation est parfois frappante. En revanche, les contextes et connotations liés aux différents concepts régissant le travail collectif ont changé fondamentalement. L'arrière-plan politique, intellectuel et sociétal se présente de manière tellement différente aujourd'hui que les idées sur lesquelles se base l'organisation collective, telles que l'autonomie, la flexibilité ou la communauté, se présentent sous un autre jour avec parfois une déroutante inversion des valeurs. Il convient également de distinguer l'image que les collectifs contemporains communiquent d'eux-mêmes, de l'image véhiculée dans le discours journalistique et celui de la politique culturelle. Ces discours font en effet preuve d'une perspective très différente. Dans ce cadre, les modes d'organisation de la *Freie Szene* sont souvent considérés comme étant paradigmatiques d'un fonctionnement néolibéral. La vision des collectifs de la *Freie Szene* en tant que pionniers néolibéraux semble s'appuyer sur la thèse d'un *nouvel esprit du capitalisme*, avancée par Boltanski et Chiapello, ou d'un *capitalisme esthétique* tel qu'il est décrit par Andreas Reckwitz. Ces sociologues mettent en évidence les changements essentiels dans l'organisation et l'ethos du travail, qui transformeraient des revendications contre-culturelles comme l'autonomie ou la créativité en « exigences économiques omniprésentes dans le monde du travail[148] ». En conséquence, le fonctionnement des collectifs, se basant largement sur de telles idées, n'est plus perçu comme l'agissement

[148] [allgegenwärtige ökonomische Anforderung der Arbeits- und Berufswelt] Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, *op. cit*., p. 9.

d'une minorité révoltée, mais comme l'affirmation des tendances hégémoniques. Les différents discours actuels (journalistiques, politico-culturels, académiques) reprochent à la *Freie Szene*, souvent représentée par les collectifs She She Pop, Gob Squad, Rimini Protokoll ou Showcase Beat le Mot, de préparer, à travers leurs modes de travail, le terrain pour la néolibéralisation du système théâtral. D'une certaine manière, les artistes sont accusés d'être (co-)responsables de l'appropriation de la « critique artiste » par la *New Economy*. La thèse selon laquelle les collectifs seraient des précurseurs de la déréglementation néolibérale du paysage théâtral allemand est (involontairement) soutenue par le discours politico-culturel autour de la réforme des théâtres publics, dans le cadre duquel le *collectif* est associé à des idées de flexibilité, d'innovation et de mobilité internationale. Elle témoigne en outre d'une inversion des perspectives qui est caractéristique du discours actuel. L'idée des théâtres publics comme le dernier refuge protégeant la création théâtrale de la marchandisation en constitue l'exemple le plus frappant. L'institution, ayant été blâmée pour ses structures répressives et aliénantes dans les années 1960/70, se serait transformée en dernier bastion de résistance à la logique marchande alors que *le nouvel esprit du collectif* serait l'expression d'un « réalisme capitaliste[149] ».

Le constat d'un économisme des discours liés au phénomène des collectifs de théâtre semble en effet affirmer que la pensée économique a pénétré la *Freie Szene*. De même, ce constat témoigne du rapprochement mutuel entre arts et économie qui serait, selon Reckwitz, caractéristique du *capitalisme esthétique*[150]. Apparemment, la principale réclamation des avant-gardes historiques d'abolir la frontière entre l'art et la vie, s'est réalisée de manière inattendue : dans la société actuelle, les pratiques du monde du travail, de la création artistique et de la vie quotidienne semblent obéir aux mêmes logiques et partager le même esprit de telle sorte qu'une distinction nette entre ces domaines ne semble plus être possible. A cet égard, le discours des collectifs contemporains présente deux tendances opposées. D'une part, la création théâtrale est « désacralisée » puisqu'on affirme qu'il s'agirait d'une simple *tâche* à effectuer. De l'autre, le travail collectif est sublimé en étant considéré comme la « véritable œuvre d'art ». Ceci semble témoigner d'une ambiguïté plus globale du monde du travail actuel. Selon la logique de la *creative economy*, la figure

[149] [kapitalistischer Realismus] Bernd Stegemann, *Lob des Realismus,* Berlin, Theater der Zeit, 2015, p. 9.
[150] [ästhetischer Kapitalismus] Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, *op. cit*., p. 11.

de l'artiste est valorisée en tant que modèle pour le travailleur d'aujourd'hui, dont on exige qu'il soit créatif et autonome. Cette logique implique en même temps que la création artistique devienne un travail créatif parmi d'autres.

Même si le reproche d'un fonctionnement néolibéral est contesté avec véhémence par certains, il semble de plus en plus s'imposer dans les différents discours autour du *collectif*. Pourtant, cette vision néglige le caractère collectif des modes de production dans la *Freie Szene*. Peu sont ceux qui attirent l'attention sur la différence fondamentale entre le *teamwork* entrepreneurial et les processus de travail collectif pratiqués par She She Pop, Gob Squad et d'autres collectifs contemporains. Le *teamwork* est guidé par les intérêts économiques de l'entreprise et de sa direction. Il cherche à exploiter la motivation du travailleur engendrée par le sentiment de faire partie d'une communauté ou par la satisfaction qu'il pourra ressentir lorsqu'on lui confie la responsabilité de certaines tâches. Cependant, les structures égalitaires créées par les collectifs de théâtre visent à mettre en place des conditions de travail bénéfiques pour ses membres. S'il est vrai que l'organisation collective n'a plus l'ambition de servir (concrètement) de modèle pour une société d'avenir, elle semble réaliser les utopies (plus modestes) d'un travail non-hiérarchique, solidaire et ajustable aux besoins du groupe et des individus dont il se compose. Ainsi, les collectifs sont à prendre au sérieux en tant qu'organisateurs de travail, donnant la priorité non pas au potentiel commercial des spectacles, mais à la création de conditions de travail bénéfiques aussi bien pour le projet artistique que pour les artistes.

La rupture avec la théorie marxiste présente un changement net dans *l'esprit du collectif*. En même temps que son orientation idéologique, le discours des collectifs semble avoir perdu sa double dimension qui dénonçait à la fois le système théâtral et le système politique de la société bourgeoise et capitaliste. La perte du marxisme comme cadre de référence semble se traduire par une multiplication des perspectives. Dans les années 1960/70, le *collectif* était unanimement perçu comme une façon « d'anticiper l'aboutissement du socialisme[151] » par le biais du théâtre. Le discours actuel est marqué par l'hétérogénéisation des positions. Sa complexité et son incohérence sont dues aux différents concepts et notions du *collectif* qui s'y mêlent et se contredisent, et, au final, au caractère hétérogène du *nouvel*

[151] [Vorgriff auf den Sozialismus] Theater heute, « Wie kollektive Arbeitsmethoden in die Proben eingebracht werden », art. cité, p. 61.

esprit du collectif lui-même. En effet, on peut voir là un lien avec le caractère polyphonique et contradictoire des collectifs d'aujourd'hui. La *polyphonie* met en avant l'individualité de chaque membre du collectif et son droit de se distinguer, de ne pas être d'accord avec les autres. Ainsi, *le nouvel esprit* se distancie de la vision du *collectif* comme entité homogène. L'affirmation de l'existence de positions différentes, voire conflictuelles, au sein du groupe renvoie à l'idée d'un « pluralisme agonistique », à la base du modèle « radical-démocratique » de la philosophe Chantal Mouffe[152]. En outre, l'antagonisme entre le *collectif* et l'*individu* dont témoignait le discours antérieur semble être dépassé de nos jours. Puisque l'organisation collective s'inscrit dans la logique d'un « être singulier pluriel », ces catégories sont considérées comme étant interdépendantes.

Le *collectif*, ne se basant plus sur des concepts identitaires ou idéologiques, semble avoir perdu sa dimension concrète et stable. Il se constitue à travers des pratiques (théâtrales) communes. En ce qui concerne leur relation au travail, les collectifs contemporains font preuve de plus de pragmatisme que leurs prédécesseurs. Au lieu de mesurer leur fonctionnement aux idéaux, ils optent pour des solutions réalistes et praticables. La production collective, telle qu'elle est présentée dans le discours actuel, ne vise plus en premier lieu une société utopique, mais constitue un mode de fonctionnement convenable pour ceux qui le pratiquent. Si le *collectif* est considéré comme une méthode de travail plutôt qu'un positionnement politique, on peut alors se poser la question de savoir si certaines pratiques collectives des années 1960/70 se sont « autonomisées[153] » de leurs contextes idéologiques, de la même manière que les idées et thèmes « empruntés au répertoire du mouvement de Mai 68[154] » qui, d'après Boltanski et Chiapello, nourriraient désormais le *nouvel esprit du capitalisme*. En effet, les auteurs pointent que dans la littérature du néomanagement ces idées contre-culturelles se sont « constituées en objectifs valant pour elles-mêmes[155] ». Il convient de préciser que même s'il n'est plus l'expression d'une conviction politique, le *collectif* est tout de même lié à certaines valeurs éthiques telles que l'égalité des droits, la solidarité ou la responsabilité mutuelle.

[152] Cf. Mouffe, *L'illusion du consensus*, *op. cit.*
[153] Boltanski, Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 150.
[154] Ibid.
[155] Ibid.

La prise de distance par rapport à un positionnement idéologique semble aller de pair avec une autre vision du public. Pour les actuels collectifs de théâtre, il ne s'agit plus de « révolutionner » les spectateurs, mais de les impliquer, souvent d'une manière ludique, dans la représentation. La pratique artistique des collectifs aspire à établir une relation égalitaire entre les acteurs et le public, auquel est attribué un statut de co-auteur. Le discours des collectifs contemporains remet plus généralement en cause le concept de l'auteur en tant que créateur génial. L'image de l'artiste est démythifiée et démocratisée dans la mesure où l'acte de la création est présenté comme étant à la portée de chacun. En se faisant remplacer par des spectateurs ou en faisant des passants rencontrés par hasard les acteurs principaux de la performance, Gob Squad transforment l'idée de « la mort de l'auteur[156] » en pratique artistique. L'artiste n'est plus considéré comme la seule source de créativité, mais il doit partager son statut d'auteur avec d'autres personnes intervenant dans la représentation et même avec des *actants* non-humains. Ainsi, le concept de l'auteur est amolli, voire dissous, en même temps que la position de l'auteur est partagée et multipliée.

Dans le discours actuel au sujet des collectifs de théâtre se confrontent plusieurs visions. Les concepts liés au *collectif* dans les années 1960/70, toujours valables et opérationnels pour certains, se heurtent aux concepts, aux rhétoriques et aux schémas d'explication plus récents. Ceux-ci remplacent partiellement les anciens concepts mais ne se sont pas (encore) établis de façon majoritaire. Ceci est notamment le cas pour les discussions au sujet de la dimension politique du *collectif* et, plus globalement, pour les débats à propos d'un théâtre politique contemporain. Dans l'espace germanophone, ces débats sont marqués par les théories politico-philosophiques qui distinguent les deux catégories : *la politique* (qui constituait la base de la pensée politique des collectifs des années 1960/70) et *le politique* (catégorie sur laquelle s'appuie le discours au sujet de la dimension politique du théâtre postdramatique). En analysant le discours actuel autour du *collectif*, il devient clair que ces deux concepts se mélangent fréquemment de manière à rendre le discours contradictoire et parfois inintelligible. Nous pouvons ainsi supposer que *le nouvel esprit du collectif* présente une formation hybride dans laquelle les perspectives et concepts plus anciens se superposent avec les nouveaux. Les discours d'aujourd'hui présentent un lien fort avec ceux des années 1960/70 tout en étant intimement liés aux divers contextes philosophiques, intellectuels et

[156] Roland Barthes, « Der Tod des Autors », dans Fotis Jannidis (dir.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, Reclam, 2000.

sociétaux actuels. *Le nouvel esprit du collectif* semble s'inscrire dans une phase de transition dans laquelle les gens (de théâtre) sont à la recherche de nouveaux repères et récits pouvant guider et donner du sens à leurs activités.

Résumé : ***Le nouvel esprit du collectif - Les implications politiques et esthétiques des modes de production collectifs au théâtre dans les années 1960/70 et au début du XXIe siècle dans l'aire culturelle germanophone (à l'exemple de la Schaubühne am Halleschen Ufer et des collectifs de théâtre contemporains She She Pop et Gob Squad)***

Cette thèse a pour sujet les pratiques théâtrales collectives en Allemagne au tournant des années 1960/70 et au début du XXIe siècle. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est *l'esprit du collectif*, c'est-à-dire les idées politiques et concepts esthétiques qui incitent les artistes de théâtre à pratiquer la création collective et à s'organiser en collectifs. Nous partons du principe que *l'esprit du collectif* s'est développé parallèlement aux mutations du monde du travail depuis la fin des années 1960 telles qu'elles sont décrites par exemple dans la publication de Luc Boltanski et Eve Chiapello : *Le nouvel esprit du capitalisme*. Si dans les années 1960/70, les collectifs étaient perçus unanimement comme la manière d'anticiper le socialisme théâtralement, le discours actuel au sujet des collectifs de théâtre est marqué par une hétérogénéisation des positions. Pendant que certains les considèrent comme l'avant-garde de la déréglementation néolibérale du paysage théâtral germanophone, d'autres voient dans le fonctionnement collectif se réaliser des nouvelles formes d'expression politique. Aussi bien dans les années 1960/70 qu'aujourd'hui, le travail théâtral collectif est lié à des stratégies esthétiques spécifiques, ce qui soulève la question de l'interdépendance entre le mode de production et les moyens d'expression artistiques. Cette thèse cherche à lier la réflexion sur les pratiques d'organisation et de production aux concepts esthétiques des collectifs. En s'appuyant sur une méthodologie d'analyse de discours, la thèse fait ressortir *l'esprit du collectif* propre aux années 1960/70 ainsi que celui qui caractérise bon nombre de formations collectives marquant le début du XXIe siècle. Se divisant en deux grandes parties, elle met en évidence les lignes de continuité ainsi que les ruptures entre les deux générations de collectifs de théâtre.

Mots-clés : collectif de théâtre, création collective, Gob Squad, Schaubühne, She She Pop, théâtre allemand, théâtre indépendant, théâtre politique, théâtre postdramatique

Abstract: ***The new spirit of the collective - The political and aesthetical implications of collective production methods in German theatre in the 1960s/70s and early 21st century (taking as an example the Schaubühne am Halleschen Ufer and the contemporary theatre collectives She She Pop and Gob Squad)***

This thesis focuses on collective theatrical practices in Germany in the 1960s/70s and at the beginning of the 21st century. Our particular interest is the *spirit of the collective*: the political ideas and aesthetic concepts that encourage theatre people to work collectively and to organize themselves as collectives. We assume that the *spirit of the collective* has developed in parallel with the changes in the world of work since the late 1960s as described, for example, in Luc Boltanski and Eve Chiapello's publication *The New Spirit of Capitalism*. While in the 1960s/70s, collectives were unanimously perceived as the theatrical way of anticipating socialism, the current discourse about theatre collectives is marked by a heterogenization of positions. While some see them as the vanguard of the neoliberal deregulation of the German-speaking theatre landscape, others see in the collective functioning a new form of the Political. In the 1960s/70s as well as today, collective theatre work is linked to specific aesthetic strategies, which raise the question of the interdependence between the mode of production and aesthetics. This thesis seeks to link reflection on the organizational and production practices with the aesthetic concepts of collectives. Based on a discourse analysis methodology, the thesis brings out *the spirit of the collective* specific to the 1960s/70s on the one hand and to the beginning of the 21st century on the other hand. Divided into two main parts, it exposes the lines of continuity as well as the ruptures between the two generations of theatre collectives.

Keywords: collective creation, German theatre, Gob Squad, independent theatre, political theatre, post-dramatic theatre, Schaubühne, She She Pop, theatre collective

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
ED 514 – EDEAGE
Maison de la Recherche
4, rue des Irlandais
75005 Paris

Universität Hildesheim
Fachbereich 2: Kulturwissenschaften
und ästhetische Kommunikation
Universitätsplatz 1
31141 Hildesheim