



HAL
open science

Avant-propos

Charlotte Bomy, André Combes, Hilda Inderwildi

► **To cite this version:**

Charlotte Bomy, André Combes, Hilda Inderwildi. Avant-propos. Presses universitaires de Provence. Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours. Charlotte Bomy, André Combes, Hilda Inderwildi (Éds.), 64, 2013. hal-01487124

HAL Id: hal-01487124

<https://hal.science/hal-01487124>

Submitted on 10 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Avant-propos

La difficulté est que le pouvoir nu, qui se cache derrière la subtile plasticité et la séduisante obscénité des images du monde démocratique et marchand, n'a pas lui-même d'image, il est bien un réel nu, mais qui, loin de nous délivrer des images, en garantit la puissance¹.

Les contributions ici réunies sont consacrées à certaines pratiques artistiques – du registre traditionnel des « arts du spectacles » – dont on a tenté d'exhausser la dimension contre-culturelle dans des analyses qui ne sont étayées par aucune conceptualité préalable si ce n'est l'hypothèse implicite, commune à nombre de théories de la société et de la culture, que les champs culturels sont structurés par des oppositions, d'amplitude et de vivacité plus ou moins grandes, pouvant être subsumées sous les concepts généraux de culture(s) dominante(s) et de contre-culture(s). À entendre au sens le plus large, qui inclut, et souvent conjoint, des théories, habitus et pratiques politiques, sociales et artistiques.

Du concept de contre-culture, on pourrait proposer une première définition, récente et plutôt formelle. Elle est empruntée au *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* : le romaniste germano-américain Hans-Ulrich Gumbrecht s'y inspire des analyses de Bakhtine sur la littérature et le carnaval pour souligner la dimension ludique foncière des contre-cultures qui se mettent en scène comme retournement et inversion de cultures officielles – ce que Gumbrecht nomme la « négation symétrique » – sans que soient instaurés en retour de nouveaux tabous ou de nouvelles limites. Dans cette perspective, il définit la contre-culture comme « l'ensemble des actions symboliques et de leurs manifestations qui se confrontent – de manière critique et souvent pour proposer une alternative – à une culture 'officielle' ou 'dominante' »².

Si l'on considère maintenant la dynamique propre au couple instable que forment les cultures dominantes et les contre-cultures, une armature théorique comme celle qu'offre la sociologie de la culture de Bourdieu peut permettre

¹ Alain BADIOU, *Pornographie du temps présent*, Paris, Fayard, 2013, p. 23-24.

² *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus WEIMAR, Bd. 1, Art. « Gegenkultur », Berlin, New York, De Gruyter, 2007, p. 671.

d'esquisser un cadre conceptuel d'analyse. On peut ainsi entendre par « culture » la production, l'acquisition et l'échange de biens symboliques à l'intérieur d'un espace social fonctionnant comme « champ culturel » qui a pu historiquement acquérir une relative autonomie, en particulier par rapport au champ économique, mais sans cesser d'appartenir à un champ global de pouvoir.

Les phénomènes qui se produisent dans ce champ culturel balisent les différentes phases de la socialisation des individus, dans leur vie en groupe et en fonction de leur situation de classe, et conduisent à la constitution d'un « capital culturel » qui détermine le statut social, l'habitus et la légitimité des « agents » qui en disposent. Sont ainsi générées ou renforcées, par-delà la position économique sur le marché, des hiérarchies sociales et des pouvoirs symboliques dont le périmètre, l'étendue et le fonctionnement s'inscrivent dans des rapports socio-économiques de classe, organisés plus ou moins directement sous l'égide de l'État et de sa politique socio-culturelle mais qui sont aussi à l'œuvre dans la société civile. À l'instar des « idées dominantes » théorisées dans *L'idéologie allemande* de Marx et Engels, les formes culturelles dominantes peuvent être comprises et analysées comme les formes médiatisées de la culture des classes dominantes ou, dans une autre conception théorique, de culture pour des « élites ». Une culture ainsi définie fonctionne comme un facteur de hiérarchie et de « distinction », elle est le lieu de production symbolique d'une domination sociale et d'une hégémonie culturelle pour laquelle plusieurs groupes ou classes sont en lutte, souvent acharnée : antagonismes entre « orthodoxes » et « hérétiques », dit Bourdieu après Max Weber, qui peuvent, en des temps de grandes secousses sociétales, se recouper avec conservatisme et révolution. D'où le concept annexe de « violence symbolique » inhérent à toute domination culturelle et à toute pratique contre-culturelle visant à y mettre fin. On sait que cette violence peut, sous certaines conditions historiques, quitter le domaine du symbolique pour devenir bien réelle, provoquant par là même des réflexions essentielles sur la part de violence légitime générée par les antagonismes autant politiques que culturels des sociétés. Elle a pu ainsi occuper une place capitale dans l'idéologie globale de la contre-culture du mouvement étudiant de RFA, bien décidé à transformer en violence matérielle manifeste la violence latente qui habitait les rapports sociaux de domination et était au fondement de l'ordre établi (« Macht kaputt, was euch kaputt macht ! » – « Détruisez ce qui vous détruit ! »)³. Pour reprendre la métaphore centrale d'un poème brechtien (*Über die Gewalt – Sur la violence*) : on ne pouvait parler de la violence du fleuve tumultueux sans percevoir celle que lui font subir les rives qui l'enserrent et lui interdisent de dévier de son cours. De la dérision calculée de l'« attentat au pudding » contre la présence à Berlin du vice-président américain par des membres de la Kommune I (le 4 avril 1967), à l'incendie

3 C'était le titre du premier microsillon 45 tours du groupe de *protest rock* berlinois Ton Steine Scherben qui fut écrit pour la troupe Hoffmanns Comic Teater en 1969.

d'un grand magasin de Francfort par les futurs leaders de la Fraction Armée Rouge (2 avril 1968) – action moins symbolique et moins ancrée dans la « Spaßguerilla » communarde –, le mouvement contestataire de la fin des années 1960, qui est la chronologie inaugurale de ce numéro, a su d'entrée de jeu théâtraliser les manifestations de la violence avant de se diviser définitivement sur le glissement sans retour du symbolique au réel de la violence armée.

Si les conflits et leur violence s'articulent autour de la domination symbolique d'individus, de groupes ou de classes, on assiste donc, en réaction, à l'émergence de discours et pratiques qui peuvent prendre la forme d'une protestation contre-culturelle de grande envergure, dirigée frontalement à la fois contre la culture dominante et la formation sociale à l'intérieur de laquelle celle-ci a bâti sa domination : cette protestation englobe dans sa lutte le social et le culturel. C'est ce qui la distingue des productions et actions des « subcultures », ensemble de micro-cultures à la marge de la société qui ne partagent pas cette remise en cause générale et radicale. Car elles s'ancrent dans des contestations plus sectorielles que globales, faisant le choix d'investir des milieux plus restreints voire d'habiter, parfois durablement, les marges de la culture dominante sans vouloir remettre fondamentalement en question les bases de la domination de celle-ci. Ce n'est pas un hasard si elles ont trouvé leur première théorisation dans la sociologie américaine des années 1940 – pays multiethnique et multiculturel, logiquement pionnier des *cultural studies* et des *gender studies* – pour caractériser la culture d'ethnies puis de groupes sociaux minoritaires ou désigner une culture souterraine/underground, sans la connotation péjorative contenue dans le terme français de « sous-culture » qui signifierait une culture qualitativement inférieure.

On pourrait qualifier les subcultures de contre-cultures de cohabitation, aux cloisonnements parfois fluctuants, avec les cultures dominantes. En ce sens, les subcultures sont autant d'espaces culturels parallèles, à l'identité plus marquée parce que moins expansive, mais sur un mode plus différentiel qu'oppositional. Tant qu'elles se cantonnent au domaine culturel elles sont en général tolérées et même parfois subventionnées par le pouvoir politique.

La cohabitation subculturelle peut aussi être placée sous le signe de la création de ces « zones d'autonomie temporaires » ou « enclaves libres » que Hakim Bey décrit à la fin des années 1980 comme des « formes de terrorisme poétique, d'insurrection sans engagement direct contre l'État, des campements d'ontologistes de la guérilla qui libèrent des zones de terrain, de temps et d'imagination puis disparaissent avant d'être écrasés par l'État, pour se reformer ailleurs, à un autre moment »⁴.

Est néanmoins commun aux contre-cultures et aux subcultures un espace oppositionnel ambivalent, une construction théorique abstraite qui s'édifie sur un socle de pratiques culturelles existantes. C'est l'espace d'une « utopie

4 Hakim BEY, *TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York, Autonomedia, 1991.

concrète », au sens d'Ernst Bloch, l'ami de Rudi Dutschke et l'un des penseurs majeurs de la contre-culture 68, utopie qui refusera de se définir par sa seule étymologie, comme un « non-lieu » ou un simple fantasme. Il s'agirait plutôt d'un « territoire libéré où les désirs prennent vie ». Matérialisant « le *bon lieu* tant recherché, il accueille l'utopie réalisée. Face aux prétentions universalistes du modèle dominant, il devient un bastion de la divergence, apportant la preuve que l'alternative est possible, que des modèles différents peuvent voir le jour et qu'ils sont viables »⁵.

Les contre-cultures et subcultures se rejoignent souvent, dans leurs formes d'intervention, pour initier des harcèlements permanents mais très mobiles qui créent des sites mouvants de confrontation possédant une spatialisation et même une théâtralisation qui leur sont spécifiques. Elles relèvent de cette « culture de la contre-culture » à laquelle est consubstantiel le moment de résistance à l'ordre établi qui détermine des pratiques directement antagoniques ou subculturellement dissidentes mais qui peuvent aussi se manifester sur le mode de l'« infra », comme dans le concept d'« infrapolitique » développé par James C. Scott, dans son ouvrage *La Domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne* (1990). Y sont étudiées des formes discrètes de résistance qui n'osent pas ou ne veulent pas afficher leurs divergences ou antagonismes face aux discours de la culture dominante et surtout refusent de reproduire, en les inversant, les formes de leur hégémonie. C'est ce que Scott nomme le « texte caché », sous-texte culturel exprimé sous des formes déguisées : rumeurs, ragots, fables locales, chansons, mimiques, camouflages, plaisanteries – tout ce théâtre vivace des dominés qui permet d'émettre une critique insidieuse du pouvoir et de sa culture. Ces schèmes sont une façon de maquiller l'insubordination idéologique et de montrer que, contrairement à certaines analyses du marxisme ou de l'École de Francfort, les classes culturellement dominées ne sont pas vouées aux illusions de la fausse conscience. Mais, faute de s'éprouver subjectivement comme une culture collective d'opposition et parce que ce mode de dissidence/résistance ne laisse que des traces éparées, contrairement aux contre-cultures et aux subcultures qui savent organiser leurs circuits de diffusion, il semble difficile d'en proposer des études objectives qui, par analogie, pourraient être alors décrites comme des infra-contre-cultures.

Ces différenciations permettent de définir la contre-culture *sui generis* comme une culture pleinement alternative, aspirant à réformer en profondeur l'État et la société qui (sur)déterminent figurations et configurations des champs et espaces culturels. À ce propos, un retour aux sources du concept, forgé en 1969 par le sociologue américain Theodore Roszak dans *The Making of a Counter Culture (Vers une contre-culture)* fait saillir une dimension

⁵ Steven JEZO-VANNIER, *Contre-culture(s). Des Anonymous à Prométhée*, Marseille, Éd. Le Mot et le Reste, Marseille, 2013, p. 9.

idéologique et socio-historique plus précise qui ouvre la contre-culture à une nouvelle subjectivité politique dont les mouvements dits « de 68 »⁶ représentèrent une sorte de premier « moment prégnant » (G. E. Lessing), à la fois moment inaugural et peut-être exemplaire de toutes les évolutions culturelles de la seconde moitié du XX^e siècle. Ce terme présente l'avantage épistémologique de donner aux contre-cultures et à leurs sites une force événementielle que diluent souvent historicisation et contextualisation quand elles ne lui ôtent pas systématiquement toute signification antagonique, faisant de l'événement « un drame familial ou générationnel, totalement dénué de violence, d'aspérités ou de dimension politique déclarée... »⁷.

L'analyse de Roszak fait fond sur la culture générée par les mouvements sociaux alternatifs américains opposés à la domination d'une raison socio-économique aliénée et instrumentalisée par la technocratie capitaliste. Contestation de l'ordre et de l'idéologie dominants au profit d'une conscience émancipée – capable de s'ouvrir aux autres cultures, en particulier orientales, jugées peu compatibles avec la culture dominante en Occident, voire aux psychotropes, eux aussi réputés facteurs de sensibilités nouvelles et désaliénantes – la contre-culture américaine engloba un vaste mouvement protestataire allant de la Nouvelle Gauche au communautarisme et créant des espaces oppositionnels où se pratiquaient de nouvelles formes de luttes politiques et culturelles d'émancipation contre un ordre établi commun aux pays du « bloc occidental » : des combats étudiants sur les campus à des festivals *off* comme Woodstock ou à des déterritorialisations des espaces théâtraux traditionnels avec le Living Theater ou le Bread and Puppet.

Car le « mouvement de 68 » européen est peut-être né sur les campus américains, générant ou mettant en exergue dans le sillage des actions politiques une contre-culture multiple qui va créer puis fédérer les énergies contestataires en multipliant les sites de leurs manifestations. Bel exemple de transfert contre-culturel, elle va en transférer la substance et nombre de figurations vers la « vieille Europe ». C'est ainsi, par exemple, que certaines formes de protestations porteuses d'une nouvelle théâtralité de l'action politique : *go-ins*, *sit-ins*, *teach-ins*, happenings politiques, *protest songs* etc., vont subvertir l'espace public tel que l'ordre social et ses figurations médiatiques le définissaient⁸ pour conquérir, à l'intérieur des topographies dominantes, certains périmètres et figures de cet « espace public oppositionnel » (*Gegenöffentlichkeit*) dont Oskar Negt et Alexander Kluge

6 Cf. Ralf ZSCHACHLITZ (Éd.), 1968 – *Quarante ans plus tard*, Cahiers d'Études Germaniques, N° 54, 2008.

7 Kristin ROSS, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Bruxelles, Éd. Complexe, p. 12.

8 Voir Martin KLIMKE, « Sit-in, Teach-in, Go-in. Die transnationale Zirkulation kultureller Praktiken in den 1960er Jahren am Beispiel der direkten Aktion », in Martin KLIMKE, Joachim SCHARLOTH, *Handbuch 1968 zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2007, p. 119-133.

feront, dans l'orbe de 1968, un concept incontournable pour penser la contre-culture⁹.

Dans la frontalité et la globalité de sa contestation, qui prétendait faire advenir un nouveau paradigme civilisationnel, la subjectivité politique nouvelle engendra donc une contre-culture politique indissociable d'une contre-culture artistique, œuvrant toutes deux précisément à dépasser la séparation traditionnelle entre culture et politique. Ce n'était pas nouveau – de Dada à Brecht – mais c'était la première fois qu'une telle contre-culture acquerrait une ampleur qui la mettait en posture de se penser et de se présenter comme porteuse d'un projet politique, social et culturel potentiellement majoritaire.

Les années 1960 en RFA, qui sont le point de départ chronologique des contributions de ce numéro, mirent au centre de leurs conceptions contre-culturelles d'autres critiques de la culture dominante, en partie assez anciennes mais revivifiées et rediscutées par le mouvement. Ce furent essentiellement celles de l'École de Francfort dont le concept-oxymore d'« industrie culturelle », forgé par Adorno et Horkheimer dans *Dialektik der Aufklärung* (1944) au contact des réalités culturelles américaines, fut rapidement transposé dans une RFA dont on soulignait précisément l'« américanisation », c'est-à-dire aussi l'allégeance au modèle culturel dominant du « american way of life ». Adorno surtout, dont les réflexions seront prolongées par celles de Hans Magnus Enzensberger sur l'« industrie de la conscience » en 1962, décrivait la diffusion à grande échelle auprès des classes moyennes et populaires d'une sous-culture standardisée, aisément consommable et largement médiatisée, qu'on appelait improprement « culture de masse » tant elle était inféodée à l'appareil culturel dominant. Fonctionnant comme un instrument de manipulation et de domination, elle relevait d'une forme de répressivité plus diffuse, jusque dans l'économie individuelle des pulsions. Elle ne pouvait en rien prétendre être une véritable culture populaire, émancipée et autonome, produite par ces mêmes masses, qui étaient bien plutôt les destinataires de ce qui était ici pleinement une « sous-culture ». Son hybridité nivellatrice de bas étage, « synthèse de Beethoven et du Casino de Paris », n'en donnait pas moins à voir, notait le dialecticien Adorno, des fissions et antagonismes indissociables de ceux qui clivaient la société.

Ce pourquoi l'aliénation de pans entiers de la société et le maintien dans un état de minorité intellectuelle du plus grand nombre allait potentiellement de pair avec l'existence d'ilots de résistance et la survivance d'instincts anarchiques qui ont su préserver le sens de l'obstination rebelle, le « Eigensinn ». Dans le sillage de l'École de Francfort et de sa critique des

9 Alexander KLUGE, Oskar NEGТ, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt/Main, Zweitausendeins, 1972. Cf. aussi O. NEGТ, *L'espace public oppositionnel*, trad. par A. Neumann, Payot, Paris, 2007.

idéologies (Adorno, Bloch et peut-être surtout Herbert Marcuse), l'un des maîtres-mots de la contre-culture de la fin des années 1960 sera ainsi « émancipation ». Propice à l'affirmation de cette obstination rebelle, ce fut une libération généralisée : des structures sociales, de pensée et de culture dominantes, sans laquelle aucune culture autre qu'aliénée et dévaluée ne pouvait advenir. Pour le mouvement étudiant, qui en sera l'un des principaux catalyseurs dans les années 68, une telle émancipation se concevra moins comme contre-culture que comme une « révolution culturelle », non cantonnée au secteur proprement culturel et qui serait, d'un même mouvement, transformation subversive des consciences et conquête à terme des principaux secteurs des appareils culturels de domination, qu'ils soient d'État ou intégrés à la société civile. La contre-culture 68 prôna, dans cette logique, une critique générale des idéologies élargie aux modes de représentation et d'expression artistique qui servent de vecteurs essentiels à l'industrie culturelle et au formatage des consciences.

On voit que se profile là un autre concept possible pour l'étude des contre-cultures depuis les années 1960: celui d'une opposition à une « société du spectacle » qui noyait les rapports sociaux et leurs antagonismes dans des flots continus d'images (et de sons) dénués de toute authenticité et dont Guy Debord et le situationnisme avaient fait l'un des principaux concepts du mouvement international de contre-culture protestataire. Cette opposition radicale se déployait dans un espace multipolaire faiblement structuré, constitué de petits dispositifs subversifs de pensée et/ou d'art, favorisant des interventions mobiles et protéiformes, des « dérives » à la fois réglées et déréglées, mises en réseau incertain dans les actions et publications de l'Internationale Situationniste. On en trouve un écho dans l'« action subversive », volontiers carnavalesque, du « communard » et situationniste municho-berlinois Dieter Kunzelmann, thuriféraire de la « Spaßguerilla » (C. Bomy). Cet espace public oppositionnel, où ludisme et radicalisme font bon ménage, entendra avoir la maîtrise de sa spectacularité et ne pas la laisser manipuler par les médias dominants ou la mercantilisation croissante de toutes les représentations. On en trouvera également, en prélude à la grande secousse contre-culturelle de 68, une pratique artistique anti-artistique dans les happenings et l'*environment art*, les dérives et « dé-collages » urbains de Wolf Vostell (B. Marschall) qui signalait, de manière isolée et prémonitoire, que la contre-culture, quand elle fait fond sur de forts mouvements de contestation sociale et politique va le plus souvent de pair avec des esthétiques de la rupture. Le dadaïsme berlinois, anti-art qui entendait œuvrer conjointement à la révolution sociale, à sa propre disparition et à celle de ses praticiens en tant qu'artistes, en représenta l'une des figurations les plus denses à ce moment historique particulièrement propice aux contre-cultures que fut la période weimarienne, période qui résonnera jusque dans les mouvements contestataires des années 1960-70.

Mais c'est un autre ensemble contre-culturel, beaucoup plus structuré et encadré celui-là, qui fera de Weimar l'une des grandes références de la

contre-culture 68 : celui de la frange communiste du mouvement ouvrier weimarien qui comptait significativement dans ses rangs nombre d'ex-dadaïstes berlinois. Ce fut un ensemble évolutif, qui a pu se déployer initialement de l'intérieur de la contre-société qu'entendait former le mouvement ouvrier allemand depuis le dernier tiers du XIX^e siècle, et se constituer par une double pratique: la déconstruction de l'espace culturel dominant – systématiquement perturbé dans ses manifestations, démasqué dans son idéologie implicite, délégitimé comme lieu de pouvoir – et la mise en place d'un espace public opposé parfois terme à terme à celui sur lequel régnaient les cultures dominantes tout en leur empruntant parfois quasiment mimétiquement un certain nombre d'éléments dont il importait de modifier la fonction. C'est ce que préconisaient par exemple Brecht et Eisler au début des années 1930 en s'appuyant sur les avancées de la technique – radio, cinéma, nouveaux dispositifs théâtraux – et sur des organisations de la contre-culture ouvrière. L'objectif : exproprier les dominants des appareils de production et de diffusion de la culture au moyen d'une utilisation critique par des mouvements de masse capables de se les approprier. Loin de n'être qu'un espace qui concentre une culture contestataire, cet espace oppositionnel a pu se concevoir (et se fantasmer) comme une future culture dominante, celle d'une nouvelle formation sociale : la société socialiste. On sait que le régime de RDA en récupèrera l'héritage sur un mode autoritaire, largement redevable à la stalinisation culturelle du bloc de l'Est, ce qui pourra inciter tout une frange de la vie intellectuelle est-allemande à revisiter ledit héritage et à promouvoir une sorte de contre-culture depuis l'intérieur du système.

L'un des meilleurs exemples en est, à ce propos, le travail théâtral (et le travail sur l'institution théâtre et ses topographies) de Benno Besson et de ses adjoints Manfred Karge et Matthias Langhoff, qui firent de la Volksbühne-Ost des années 1970 un espace de relative liberté propice aux expérimentations artistiques. Parallèlement au travail novateur sur la déconstruction (postdramatique ?) de l'écriture théâtrale dominante dans les textes de l'auteur maison Heiner Müller, la Volksbühne de ces années-là remit à l'honneur le travail brechtien et eislerien – deux « icônes » paradoxales car marginalisées de fait par la politique culturelle officielle du régime – effectué en milieu ouvrier à la fin de Weimar par le biais d'un dispositif théâtral tombé en déshérence en RDA : la pièce didactique ou « pièce d'apprentissage ». À partir de *Die Ausnahme und die Regel* (*L'Exception et la règle*), Besson effectua un travail théâtral de réflexion sociale avec des ouvriers est-berlinois dans une usine d'État (M. Taszman). Peut-être l'héritier critique de Brecht qu'était Besson retrouvait-il là l'une des ultimes propositions provocatrices de son mentor, désireux de s'opposer aux pratiques dominantes du théâtre socialiste version RDA et de revenir à la petite forme incisive et mobile du théâtre d'agit-prop weimarien – que pratiquera à sa manière le mouvement étudiant de l'Ouest une décennie plus tard (C. Bomy) – pour rénover un théâtre dont H. Marcuse aurait pu dire qu'il participait de plus en plus d'une « culture affirmative », socialiste celle-là.

Dans un autre secteur, celui de la critique sociale véhiculée par la chanson, l'interdiction faite par le régime d'occuper la scène institutionnelle pour y diffuser une parole protestataire suscita une contre-culture qui ne se voulait pas dissidence culturelle. Le cas le plus original est certainement celui de Wolf Biermann – barde marginalisé d'un socialisme rénové, ouvert sur les mouvements ouest-allemands comme sur le renouveau culturel et politique de certains pays du « bloc de l'Est » –, qui fut contraint de créer son espace de production dans son propre appartement, version pour le moins minimaliste de la contre-culture *intra muros* (P. Marty).

Mais dans ce numéro, c'est surtout de Berlin-Ouest qu'il est question, du Berlin protestataire des années 68 au Berlin multiculturel des années 90 qui pourrait bien être le chronotope socio-culturel emblématique des circulations et basculements entre contre- et subculture. Symbole de la division de l'Allemagne puis laboratoire de la réunification, la capitale allemande n'a cessé de fasciner les milieux artistiques, qu'ils se situent sur le versant de la culture dominante ou celui de la contre-culture, avec sa géographie culturelle marquée par diverses fractures historiques et sa pratique – proprement berlinoise depuis la seconde moitié du XIX^e siècle – d'une « culture de la contre-culture ». Souvent consciente des multiples strates qui composent le millefeuille de l'histoire culturelle berlinoise, y compris la plus récente : tradition prussienne et protestante, fondation de l'Empire, national-socialisme, division puis unification (J. Hofmann), la contre-culture berlinoise est ici largement adossée à celle du mouvement contestataire de grande envergure, culturelle et politique, et plus précisément à cette « révolte de la jeunesse » et « protestation globale » dont « 1968 » est le chiffre paradigmatique dans l'histoire occidentale de l'après-guerre¹⁰.

Mais la chronologie de ce numéro comporte un second « moment prégnant », lui proprement germano-allemand, l'unification ou réunification de 1989-90. Celle-ci aura non seulement un impact sur l'ensemble d'une Europe qui entendait se débarrasser rapidement de la logique des blocs de la Guerre froide, rendant obsolète, et pour longtemps, toute référence contre-culturelle au socialisme. Elle aura, en bonne logique, un retentissement plus important encore dans l'aire allemande, ses transferts et circulations entre deux systèmes socio-politiques et socio-culturels officiellement antagonistes pendant quatre décennies. Après la réunification, la nouvelle donne géographique urbaine semble, plus qu'un véritable catalyseur contre-culturel, être le fondement d'une reconfiguration culturelle où les frontières entre le dominant et le marginal subissent plusieurs déplacements. Le grand nombre de friches qui se libèrent en peu de temps provoque d'abord un appel d'air propice à un foisonnement d'expériences plus subculturelles que contre-culturelles avant de se saturer progressivement. Le Berlin de l'après-

10 Cf. l'ouvrage de Norbert FREI, *1968 Jugendrevolte und globaler Protest*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008.

réunification, s'il semble demeurer le lieu de tous les possibles, l'est en grande partie davantage au sens d'une cohabitation ethnicisante des communautarismes (le fameux *multikulti*), ou de la multiplication de niches subculturelles, que des vastes mouvements contre-culturels contestataires des décennies précédentes (B. Grésillon).

La musique tient une place importante dans une aussi rapide éclosion de pratiques et de lieux en eux-mêmes voués à la marginalité mais que les connexions multiples qu'ils produisent constituent en une sorte de réseau éclaté, certes, mais, en un certain sens, dominant. La techno, nouvelle consommation de masse de la jeunesse à partir des années 1990 a pu en être la bande-son, poursuivant un mouvement de dépolitisation musical qu'avait pu initier – après la rugosité des musiques rebelles des années 1970-80, le punk surtout – la musique cosmique du *Krautrock*, exemple d'une déconnexion de la culture musicale d'avant-garde des mouvements de protestation sociale (C. Pirenne). Le multiculturalisme musical, style « musique du monde », de l'actuel Carnaval des cultures kreuzbergeois est certainement le signe le plus tangible de l'éloignement des scènes musicales berlinoises des antagonismes socio-politiques qui avaient nourri un temps leur gestus contestataire (B. Grésillon).

La réunification, qui fut unification de deux identités politiques et culturelles hétérogènes voire opposées, a jeté ainsi une lumière nouvelle sur la capacité berlinoise à continuer de fonctionner comme un biotope de cultures alternatives en mettant l'accent sur la friction permanente entre tradition et avant-garde et sur la tendance récurrente à résorber nombre de phénomènes sub- ou contre-culturels dans la culture dominante. Et il faut bien constater qu'il semble y avoir de moins en moins d'espaces libres pour des expériences artistiques ou socio-culturelles qui entendent, sous la tutelle financière hésitante des pouvoirs publics, opérer une jonction-sauvetage entre les pratiques culturelles qui sont issues de la culture pour tous (*Breitenkultur*) de l'ancienne RDA et les survivances de culture alternative de l'ancienne RFA. Une telle jonction visait à promouvoir une « socioculture » de masse, anti-élitaire et anti-inégalitaire, dont on ne voit néanmoins pas toujours clairement en quoi elle s'oppose aux cultures dominantes de la nouvelle capitale (E. Goudin-Steinmann).

Ici apparaît un phénomène inhérent à la dialectique culture dominante/contre-culture : la possibilité toujours présente (mais dont il ne faudrait pas faire une fatalité et encore moins une loi historique), d'une récupération/intégration de la seconde par la première. Ce processus d'intégration/institutionnalisation, pour ne pas dire de muséification, de la subversivité contre-culturelle initiale n'est peut-être nulle part aussi perceptible que dans l'évolution de la Schaubühne, du jeune Peter Stein au Thomas Ostermeier de la maturité. La Schaubühne des années 1970 fut ainsi le paradigme ambivalent de l'évolution des mouvements de protestation vers « l'utopie abstraite ». La structure plus cogestionnaire qu'autogestionnaire d'un collectif désireux de révolutionner autant l'institution théâtrale que le discours

dramatique a pu en proposer quelques figurations scéniques qui marquèrent le début d'un travail théâtral en rupture complète avec le théâtre de répertoire subventionné du Berlin des années 1960, créant un nouveau laboratoire théâtral à l'intérieur de l'institution (C. Mazellier-Lajarrige). Il faut rappeler qu'à la même époque, le théâtre *off* crée de nouvelles scènes, à destination de nouveaux publics, comme le Grips-Theater qui réinvente le théâtre pour enfants dans le prolongement de la contre-culture éducative des « boutiques d'enfants antiautoritaires », très nombreuses dans le Berlin des années 68 (F. Baillet).

Ce processus de transformation/intégration de phénomènes et sites contre-culturels, qui deviennent les fleurons d'une culture dominante un temps bousculée par ces mêmes pratiques, la scène théâtrale va parfois le mettre en abyme scénique pour mieux l'interroger. Ainsi dans certaines productions de Frank Castorf à la Volksbühne, l'un des deux principaux théâtres du Berlin réunifié qui fut particulièrement chargé de conflits internes à la contre-culture du mouvement ouvrier, de la fin du XIX^e siècle à la fin de Weimar. Confrontant les tendances réputées « postdramatiques » d'un Heiner Müller – éminemment contre-culturelles dans la RDA des années 1970-80 mais participant de la culture théâtrale dominante en RFA, comme le pointe Thomas Ostermeier – à d'autres discours dramatiques et scéniques, Castorf met en scène une réflexion sur le différentiel culturel dans les deux Allemagnes et son devenir après 1990. La Volksbühne s'affirme ainsi comme une scène programmatique de la déconstruction, du déplacement des cadres et de la convocation de théâtralités opposées dans un même espace scénique (S. Arlaud) tandis que la Schaubühne entend faire un retour non régressif à un théâtre de la narration, du réalisme revisité et du non-postdramatique (J. Pelechová).

La scène théâtrale peut donc encore être le lieu symbolique d'une réflexion sur le devenir potentiel d'un habitus contre-culturel dont la subversivité se voit peu à peu désamorcée : la culture et la contre-culture, telles que la scène peut les (ré)interroger, sont prises dans un jeu aux clivages multiples où l'espace scénique, ses figures et ses circulations, confrontent dans un même cadre des figements et des basculements entre culturel dominant et contre-culturel, faisant de ces scènes-là des lieux d'instabilité et d'inconfort permanents, souvent troués et décadrés par des irrptions/interruptions intermédiales, qui sont comme l'emblème des ruptures et des confrontations. Il n'en reste pas moins que cette contre-culture scénique ne quitte pas l'enceinte de l'institution.

D'où peut-être, pour revitaliser la dialectique d'une théâtralité de l'*intra muros* et de l'*extra muros*, la nécessité de procéder à un changement de fonction – détournement, re-spatialisation et re-figuration – d'espaces publics existants et de leur faire produire un sens politique nouveau par un travail théâtral *extra muros*. C'est le cas de Christoph Schlingensiefel voire de René Pollesch, qui déplacent les frontières entre espace théâtral et espace public, font de la théâtralisation de ce dernier un instrument parfois carnavalesque de

subversion de la culture politique, établie et de sa conception culturellement stérilisante de la démocratie (E. Béhague, E. Chehilita).

On peut donc dire qu'en ce qui concerne le théâtre – le genre le plus représenté dans ce numéro – la contre-culture berlinoise apporta, à partir de 1968, trois éléments de radicalisation politique qui ne sont pas nouveaux, pris séparément, mais dont la radicalité, dans cette articulation qui les noue ensemble, est un phénomène éminemment contre-culturel : représentations de pièces à sujets politiques, révolution de l'esthétique théâtrale comprise comme effet de politisation des formes et non seulement des thèmes, démocratisation de l'institution théâtre – entre cogestion et autogestion – qui allait jusqu'à supprimer les hiérarchies et les divisions du travail traditionnelles, par exemple entre personnel artistique et technique¹¹. À cette triple articulation, somme toute classique, il faut ajouter une quatrième figure qui en est à la fois le retournement et l'aboutissement dialectique, reprenant certains éléments, les transformant pour leur faire produire de tout autres figures contre-culturelles. C'est la volonté de procéder à une théâtralisation politique de l'espace public qui ne soit plus liée à l'espace-temps réglé de l'institution théâtrale : théâtre de rue, happenings divers dont la Kommune 1, les 3 Tornados, Vostell et Schlingensiefel sont ici les figures emblématiques (C. Bomy, A. Häcker, B. Marschall, E. Béhague).

Pour ce qui du versant cinématographique de la contre-culture berlinoise, qu'elle soit documentariste ou fictionnelle, on peut remarquer qu'elle s'est insérée dans le mouvement étudiant contestataire depuis son lieu d'origine le plus visible, la Deutsche Film- und Fernsehakademie, créée en 1966 et devenue rapidement partie prenante d'un documentarisme militant que viendront accompagner, non sans contestations internes sur ce mode de représentation-là, des films de fiction centrés sur l'existence ouvrière et ses luttes. Contribuant à créer un « espace public oppositionnel prolétarien », en particulier en utilisant massivement la toute nouvelle vidéo, qui permettait la production et la diffusion d'un art militant d'intervention rapide, cette cinématographie fut indissociable des pratiques et débats du mouvement étudiant sur un art adossé aux secteurs les plus politisés des réalités allemandes des années 68. C'était un « contre-cinéma », tout autrement confectionné que le cinéma de fiction traditionnel : images moins artistiquement cadrées, éclairées et montées et sons captés avec l'authenticité rugueuse du synchrone, qui constituent encore aujourd'hui l'archive immatérielle la plus fidèle des circulations multiples qui agitèrent l'espace public oppositionnel des années 1960-1970 (J. Hamers). Il s'opposa aux cinématographies dominantes, avec leur dramaturgie et narrativité codifiées, leur occultation plus ou moins consciente de pans entiers du réel, leur séparation entre fiction et document et corrélativement leur conception

11 Cf. Ingrid GILCHER-HOLTEY *et al.*, *Politisches Theater nach 1968 Regie Dramatik und Organisation*, Frankfurt/New York, Campus Verlag, 2006, p. 26-27.

formatée du réalisme de l'image qui lisse un matériau *a priori* hétérogène dont disparaissent ainsi, sur le mode illusionniste, toutes les fissures et aspérités. Cela se fit en partie en instaurant des transferts contre-culturels diachroniques – cinéma politique soviétique ou allemand des années vingt – ou synchroniques – les cinématographies militantes européennes – dans le but, commun au théâtre et au cinéma contre-culturels, de promouvoir un autre rapport au réel par un travail critique sur ses représentations (A. Combes).

D'une manière générale, les contributions de ce numéro ont permis de clarifier la notion de « contre-culture », montrant qu'il était plus pertinent de la réserver aux pratiques ayant pour objectif une émancipation politique et sociale excédant de beaucoup le champ culturel mais y revenant sans cesse. Dans ce sens, la contre-culture est une subversion de l'ordre social établi visant à modifier les consciences par des actions culturelles et artistiques qui ne sont pas seulement vecteurs de contenus politiques, mais remettent radicalement en cause le fonctionnement du système culturel et les valeurs qui le sous-tendent pour prôner d'autres valeurs : celles d'une culture non mercantile et non standardisée, d'une abolition de la division entre culture pseudo-populaire de masse et culture des élites, d'une démocratisation antihiérarchique des institutions culturelles, d'une politisation militante et « intervenante » des pratiques artistiques qui en infléchisse les figures et les discours, donnant à l'art engagé contre les cultures dominantes les instruments esthétiques de sa résistance.

Ce numéro des *Cahiers d'Études Germaniques* reprend pour l'essentiel les contributions au colloque « Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours », organisé par l'axe Théâtre/Cinéma du Centre de Recherches et d'Études germaniques (CREG/EA 4151) en février 2012, à l'Université de Toulouse 2-Le Mirail, colloque qui avait été précédé le 25 novembre 2011 d'une journée d'études préparatoire intitulée « Contre-cultures et théâtre à Berlin depuis les années 1960 : mises en scène de la contestation ». Ces deux manifestations s'inscrivaient dans une réflexion plus vaste de l'EA sur « cultures en marge et cultures dominantes ».

En contrepoint des textes scientifiques, ce numéro propose des interviews et des témoignages inédits sur plusieurs aspects de la contre-culture berlinoise, des années 1960 à aujourd'hui : Maurice Tazman, Arnulf Rating, Hans-Jochen Krank-Hover, Pierre Cleitmann, Manuel Durand-Barthez et James Lyons, ainsi que Thomas Ostermeier.

Charlotte BOMY, André COMBES, Hilda INDERWILDI

Brève bibliographie

- Stefan AUST, Sabine ROSENBLADT (Hrsg.), *Hausbesetzer: wofür sie kämpfen, wie sie leben und wie sie leben wollen*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1981.
- Ida BLICK, *Perspektiven der Soziokultur: Ziele, Konzeptionen und aktuelle Tendenzen*, München, GRIN Verlag, 2011.
- Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.
- Christophe BOURSEILLER, Olivier PENOT-LACASSAGNE, *Contre-cultures !*, Paris, CNRS, 2013.
- Jan DECK, Angela SIEBURG, *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld, transcript-Verlag, 2011.
- Laure DE VERDALLE, *Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder*, Paris, éditions de la MSH, collection Dialogiques, 2006.
- Norbert FREI, *1968 Jugendrevolte und globaler Protest*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008.
- Jens GEHRET (Hrsg.), *Gegenkultur heute. Die Alternativbewegung von Woodstock bis Tunix*, Amsterdam, Azid Presse, 1979.
- Ingrid GILCHER-HOLTEY, Dorothea KRAUS, Franziska SCHÖSSLER, *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt/Main, Campus Verlag, 2006.
- Boris GRÉSILLON, *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002.
- Hans-Ulrich GUMBRECHT, « Gegenkultur », in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus WEIMAR, Bd. 1, Berlin, New York, De Gruyter, 2007.
- Christa HASCHKE, Traute SCHÖLLING, Joachim FIEBACH, *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*, Berlin, Henschel Verlag, 1994.
- Walter HOLLSTEIN, *Die Gegengesellschaft: alternative Lebensformen*, Bonn, Verlag Neue Gesellschaft, 1979.
- Agnes HÜFNER, *Straßentheater*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1970.
- Steven JEZO-VANNIER, *Contre-culture(s). Des Anonymous à Prométhée*, Marseille, Éd. Le Mot et le Reste, 2013.
- Martin KLIMKE, Joachim SCHARLOTH, *Handbuch 1968. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2007.
- Dorothea KRAUS, *Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, Frankfurt/Main, Campus Verlag, 2006.
- Jennifer C. LENA, Richard A. PETERSON, « Classification as Culture : Types and Trajectories of Music Genres », *American Sociological Review*, Nashville, Vanderbilt University, 73/5 (2008).
- Brigitte MARSCHALL, *Politisches Theater nach 1950*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau-Verlag, 2010.
- Claudia MAST, *Aufbruch ins Paradies: Die Alternativbewegung und ihre Fragen an die Gesellschaft*, Zürich, Edition Interfrom, 1980.
- Oskar NEGt, Alexander KLUGE, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt/Main, Zweitausendeins, 1972.
- Henning RISCHBIETER, *Durch den eisernen Vorhang: Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1999.
- Theodor ROSZAK, *Vers une contre-culture*, Evreux, Stock, 1980.
- James C. SCOTT, *La Domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

- Detlef SIEGFRIED, Axel SCHMIDT, *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart*, München, Hanser, 2009.
- Karl-Heinz STENZ, *Kampffplatz Kamera – Die filmkulturelle Bedeutung der filmstudierenden '68er Generation am Beispiel der Protestaktivitäten an der neu gegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB)*, Diplomarbeit, Berlin, März 1997, München und Ravensburg, GRIN-Verlag, Dok. Nr. V113795.
- Petra STUBER, *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*, Berlin, Ch. Links Verlag, 1998.
- Wolf VOSTELL, Jürgen BECKER, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Reinbek, Rowohlt Verlag, 1965.
- Sheila WHITELEY, *Contre-cultures : musiques, théories et scènes, La revue des musiques populaires*, n° 9-1, Nantes, Mélanie Seteun, 2012.
- John Milton YINGER, *Countercultures. The Promise and the Peril of a World Turned Upside Down*, New-York, Free Press, 1982.