Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

HCU HafenCity Universität Hamburg
Université HafenCity de Hambourg

Membre de l'université Paris Lumières
École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles
HAR EA 4414 Histoire des Arts et des Représentations

Antoine Beaudoin

Théâtre et architecture sous le Troisième Reich :
Les scènes de plein air au service de la propagande de masse

Thèse en cotutelle présentée et soutenue publiquement le 07/12/2018
en vue de l'obtention du doctorat d'Études théâtrales délivré par l'Université Paris Nanterre et du doctorat d'Architecture délivré par l'Université HafenCity de Hambourg
sous la direction de Mme Marielle Silhouette (Université Paris Nanterre)
et de M. Hartmut Frank (Université HafenCity de Hambourg)

Rapporteur :	M. Johann Chapoutot	Professeur d'Histoire contemporaine, Sorbonne Université
Rapporteur :	M. Wolfgang Voigt	Ancien directeur-adjoint du Musée allemand de l'architecture à Francfort-sur-le-Main
Membre du jury :	M. Jean-Louis Besson	Professeur émérite en études théâtrales, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	M. Hartmut Frank (Directeur de thèse)	Professeur émérite d'architecture, Université HafenCity de Hambourg
Membre du jury :	M. Christoph Heinemann	Professeur d'architecture, Université HafenCity de Hambourg
Membre du jury :	Mme Corinne Jaquand	Maître de Conférences en architecture, École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville
Membre du jury :	Mme Marielle Silhouette (Directrice de thèse)	Professeur en études théâtrales, Université Paris Nanterre

Université Paris Nanterre
Histoire des Arts et des Représentations (EA 4414)
École Doctorale 138 « Lettres, Langues, Spectacles »

Théâtre et architecture sous le Troisième Reich : Les scènes de plein air au service de la propagande de masse

Thèse de doctorat en cotutelle entre l'Université Paris Nanterre, en Études théâtrales et l'Université HafenCity de Hambourg, en Architecture

Antoine BEAUDOIN

Sous la direction de

Madame le Professeur Marielle SILHOUETTE

et de Monsieur le Professeur Hartmut FRANK

Remerciements

J'adresse tous mes remerciements à Madame le Professeur Marielle Silhouette pour son soutien sur toute la durée de ce travail. Ses conseils avisés, ses relectures précises et son aide constante m'ont permis d'élaborer et d'affiner pas à pas la réflexion de cette étude. Je lui suis très reconnaissant de sa disponibilité sans failles, mais aussi des riches échanges sur la généalogie et les subtilités de la mise en scène en Allemagne, lors de nos nombreuses rencontres à Paris.

Je remercie Monsieur le Professeur Hartmut Frank pour m'avoir aidé à cadrer le sujet et à l'appréhender dans une perspective d'ensemble. Ses conseils m'ont été d'une aide précieuse également sur la méthode empirique de recherche sur les études de cas. Je le remercie de m'avoir soutenu dans les longues étapes de la mise en place de la cotutelle.

J'adresse un grand merci au Centre Marc Bloch (CMB) qui m'a reçu à Berlin, d'abord temporairement grâce à une bourse de recherche de terrain en 2014, un séjour qui s'est ensuite étendu pour le reste du doctorat. Je tiens à remercier particulièrement Klaus-Peter Sick pour son engagement dans la formation doctorale à travers la mise en place du groupe de travail « Individu, Société et Culture à l'époque national-socialiste », et son soutien dans mes travaux de recherche. J'adresse au passage ma gratitude aux collègues, amis et amies rencontrés au Centre, pour les bons moments partagés. Je remercie Elsa Vonau pour les lectures passionnantes proposées dans le groupe sur « l'espace dans les sciences sociales » qui ont aussi enrichi la rédaction de ce travail. Je lui suis très reconnaissant de ses conseils avisés sur la méthodologie et son aide précieuse dans les nombreuses relectures des traductions.

Je tiens à remercier chaleureusement Anthony Liébault pour le prêt d'une partie de ses livres et manuscrits de pièces glanés sur le sujet. Les rencontres amicales à Leipzig, Lyon et Berlin furent des moments marquants pour garder le cap dans ce travail de longue haleine.

Je remercie Evelyn Annuß pour les nombreuses discussions sur le sujet, sur les sources d'archives et les échanges scientifiques dans le cadre de séminaires à Berlin. La rencontre avec Rainer Stommer en fin de thèse fut d'un grand soutien pour stabiliser les dernières hypothèses de cette étude et je lui suis très reconnaissant de ce dialogue.

Ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans les rencontres et les échanges avec les témoins, l'accueil et les conseils des responsables des collections et archives étudiées. Je tiens à remercier Christian et Friedrich Schaller (fils de Fritz Schaller) à Cologne ; Peter W. Marx, Gerald Köhler, Hedwig Müller, Nora Probst, et le personnel étudiant à la Collection Théâtre de Cologne (TWSK) ; Franziska Schilling et Bri Newesely au musée d'architecture de la TU ; Silvia Stenger (IfSF) ; Peter Jammerthal (ITFU) ; Alexander Obeth et Anja Pienkny (IRS) ; Gerhard Kabierske (SAAI) ; Georg Asmussen (Stadtarchiv Bad Segeberg) ; Barbara Zurbrügg (Stadtarchiv Borna) ; Thomas Binder (Stadtarchiv Kamenz) ; Petra Weiß (Stadtarchiv Koblenz) ; Elisabeth Schumann (Stadtarchiv Freyburg-Unstrut) ; Roland Kuhne et Bettina Helling (Stadtarchiv Halle) ; Jan Jäckel (Stadtarchiv Hannover) ; Bernhard Gelderblom ; Diana Weber (Stadtarchiv Heidelberg) ; Horst Dinstühler (Stadtarchiv Jülich) ; Alexander Schmidt (Dokumentationszentrum der Reichsparteitagsgelände) ; Monika Wiedermann (Stadtarchiv Nürnberg) ; Sabine Gugler et Claudia Veit (Stadtarchiv Passau) ; Marlen Ullmann (Stadtarchiv Schwarzenberg) ; Martina Fröhlich (Stadtplanungsamt Dresden).

À Berlin et en France, je salue chaleureusement les amis et les proches qui m'ont soutenu avec leur bonne humeur et leurs conseils dans les différentes phases de ce travail, avec une mention spéciale pour « les doctorants » qui se reconnaîtront. Je remercie aussi Maximilian Webers pour son soutien dans la retranscription d'interviews, Linda Raule pour les traductions vers l'allemand et Hélisenne Lestringant qui m'a aidé dans la traduction de quelques passages coriaces. Je remercie ma famille pour ses encouragements, sa patience et son aide dans la phase de relecture. J'exprime aussi ma sincère gratitude au bureau *Ramićsoenario Ausstellungsgestaltung* de scénographie d'expositions, qui, par sa confiance et la possibilité d'aménager mon temps de travail, m'a permis de finir la rédaction dans de bonnes conditions.

Cette recherche n'aurait pu être menée sans le soutien financier et les bourses du CIERA, du DAAD, de l'Université franco-allemande/Deutsch-französische Hochschule (UFA/DFH), du CERNEA de l'université Paris Nanterre et de l'Institut français d'histoire en Allemagne. Je tiens ici à leur exprimer ma profonde reconnaissance pour leur aide décisive.

Sommaire

Liste des abréviations 11

Avertissement.....12

Table des matières 13

Introduction 23

Première partie 45

Deuxième partie 139

Troisième partie 253

Quatrième partie 353

Conclusion 445

Bibliographie 457

Table des illustrations 485

Annexes 497

Résumé

Le mouvement de construction de théâtres en plein air sous le Troisième Reich ou *Thingbewegung* est un aspect relativement méconnu de la politique culturelle national-socialiste. Ce théâtre de propagande devait réunir plusieurs milliers de spectateurs dans des lieux excentrés, des espaces construits spécialement par le régime afin de célébrer la communauté du peuple dégagée de toute différenciation sociale ou, pour reprendre la terminologie nazie, la *Volksgemeinschaft*. L'aspect central reste la volonté du régime de faire coïncider, à une échelle considérable, une nouvelle forme d'architecture et de spectacle théâtral de masse. L'objectif, exprimé clairement dès le début du mouvement en 1933, était l'élaboration de 400 scènes sur l'ensemble du territoire. Dès 1934, vingt étaient effectivement en construction et en 1939, au début de la Seconde Guerre mondiale, elles étaient environ au nombre de trente. Ce projet de recherche part de l'hypothèse qu'une meilleure compréhension du phénomène devient possible lorsque ce dernier est restitué dans la tradition historique double du théâtre et de l'architecture.

Cette démarche, à la fois synchronique et diachronique, fondée sur une approche pluridisciplinaire, vise à mettre au jour les formes spécifiques de création de ces lieux scéniques tout en soulignant l'appartenance à la politique idéologique totalitaire du national-socialisme.

Mots clés

Architecture théâtrale
Mise en scène moderne
Mouvement *Thing*
National-socialisme
Propagande
Théâtre de masse

Abstract

Theatre and Architecture under the Third Reich:
Open-air Theaters in the Service of Mass Propaganda

The open-air theatre construction movement under the Third Reich or *Thingbewegung* is a relatively unknown aspect of National Socialist cultural policy. This propaganda theatre was to gather several thousand spectators in outlying places, spaces specially built by the regime to celebrate the community of the people free of any social differentiation or, to use Nazi terminology, the *Volksgemeinschaft*. The central aspect remains the regime's desire to bring together, on a considerable scale, a new form of architecture and mass theatrical performance. The objective, clearly expressed from the beginning of the movement in 1933, was to develop 400 stages throughout the country. By 1934, twenty were actually under construction and, at the beginning of the Second World War in 1939, there were about thirty of them. This research project is based on the hypothesis that a better understanding of the phenomenon becomes possible when it is replaced within the dual historical tradition of theatre and architecture.

This approach, both synchronic and diachronic, based on a multidisciplinary approach, aims to uncover the specific forms of creation of these scenic places while emphasizing the association with the totalitarian ideological policy of National Socialism.

Keywords

Theatre design
Modern stage direction
Thing movement
National Socialism
Propaganda
Mass Theatre

Liste des abréviations

Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin (**AMTU**)

Archiv des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität, Berlin (**ITFU**)

Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (**BA Berlin**)

Institut für Stadtgeschichte Frankfurt-am-Main (**IfSF**)

Landeshauptarchiv Koblenz (**LandH K**)

Leibniz-Institut für Raumbezogene Sozialforschung, Erkner (**IRS Erkner**)

Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruhe (**SAAI**)

Stadtarchiv Bad Segeberg (**StadtA BS**)

Stadtarchiv Borna (**StadtA B**)

Stadtarchiv Dresden (**StadtA D**)

Stadtarchiv Kamenz (**StadtA Ka**)

Stadtarchiv Koblenz (**StadtA Ko**)

Stadtarchiv Freyburg-Unstrut (**StadtA F**)

Stadtarchiv Halle (**StadtA H**)

Stadtarchiv Hannover (**StadtA HN**)

Stadtarchiv Heidelberg (**StadtA HD**)

Stadtarchiv Jülich (**StadtA J**)

Stadtarchiv Nürnberg (**StadtA N**)

Stadtarchiv Passau (**StadtA P**)

Stadtarchiv Schwarzenberg (**StadtA S**)

Stadtplanungsamt Dresden (**StadtP D**)

Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (**TWSK**)

Avertissement

Sauf mention contraire, toutes les traductions de l'allemand sont de notre fait. L'original des citations est indiqué en notes. Certaines expressions posent de réelles difficultés du fait de leur polysémie ou de leur connotation idéologique. Ainsi le terme de « Schule der Volkschaft » (1928-1936), cet institut fondé par Leo Weismantel selon des idées de réforme pédagogique, cherche, par le suffixe en -schaft, à rapprocher le peuple (« Volk ») de la communauté (« Gemeinschaft »). Il s'agissait pour Weismantel de souligner ainsi la volonté réformatrice tout en désignant le peuple dans son ensemble et une école ouverte à tous les âges. En l'absence d'un terme équivalent en français, nous avons traduit simplement par « école du peuple ». L'expression du Président de la Chambre du Théâtre du Reich, Otto Laubinger, « Volksschule des Theaters », utilisée lors d'un discours prononcé en janvier 1934, est traduite par « école populaire de théâtre » même si l'expression peut avoir une connotation en français plus proche des propositions venant de la gauche. Comme on le verra, il s'agissait à l'inverse, pour Laubinger, d'exprimer le conditionnement au rassemblement de masse dans les grandes représentations théâtrales en plein air de la dictature nazie. Par ailleurs, la formule récurrente dans le jargon nazi de « Volksgenosse » est traduite par « membre du peuple », le mot « camarade » étant aux antipodes idéologiques. Le titre du congrès « Akademische Arbeitsgemeinschaft für Architekten » (août 1933) est traduit par « Cercle universitaire de travail pour les architectes », l'idée de communauté étant rendue ici par l'image unificatrice du cercle. Pour les noms de lieux ou de région, ils sont donnés dans l'équivalent français lorsque celui-ci est évident (« Silésie » pour *Schlesien* par exemple). Ils sont parfois intégrés dans le texte dans l'expression originale officielle : Thingstätte de Heidelberg ou encore *Dietrich-Eckart-Freilichtbühne* (*D-E-F*).

Table des matières

Introduction **23**

État de la recherche **27**

Méthodologie **33**

Les sources 33

Méthode de l'analyse 36

Les grandes étapes chronologiques de l'étude **37**

Plan 41

Première partie
Archéologie d'un théâtre de mobilisation de masse

I. Appropriation des traditions de jeux en plein air **45**

1. Formes d'expression festive du mouvement ouvrier **45**

1.1. Histoire du chœur parlé 45

1.2. Chœurs et espace 48

1.3. Les caractéristiques spatiales du rassemblement festif communiste 50

2. Théâtre catholique : mouvement amateur et Jeux de la Passion **53**

2.1. Le renouveau du théâtre amateur catholique 47

2.2. Le spectacle de la Passion du Christ à Oberammergau 55

2.2.1. Le contexte 55

2.2.2. Sédimentation du rituel 56

2.2.3. Évolution de la structure du jeu et de la scénographie 60

2.2.4. La position de la propagande nazie en 1934 63

3. L'Union des scènes populaires catholiques (*Bühnenvolksbund*) de Wilhelm Karl Gerst **64**

3.1. Création et enjeux de l'organisation 64

3.2. Lieu de représentation et dissémination sur le territoire 67

II. Le théâtre de masse selon Max Reinhardt.....71

1. L'exemple de la Halle du centenaire de Breslau 72

1.1. La construction de la Halle du centenaire 73

1.1.1. La conception du parc d'exposition par Hans Poelzig.....79

1.1.2. La démarche organique et son lien à la musique.....82

1.2. Analyse et réception du spectacle d'inauguration 85

1.3. L'architecte Ludwig Moshamer et l'urbanisme à Breslau.....91

2. Les étapes de la conception d'un théâtre de masse.....91

2.1. Le modèle du « théâtre des 5 000 ».....91

2.2. Le projet phare du Großes Schauspielhaus 95

3. La récupération nationaliste de l'héritage de Max Reinhardt ? 103

La transformation du Großes Schauspielhaus en « Théâtre du peuple » 105

III. Tensions entre nationalisme et avant-gardes.....109

1. Deux perspectives antagonistes sur la catastrophe de Neurode 110

1.1. Les troupes de théâtre d'agit-prop.....110

1.2. Le spectacle populaire d'inspiration catholique.....113

2. Le théâtre politique de Piscator et sa concrétisation spatiale.....115

2.1. Les expérimentations scéniques de Piscator.....115

2.2. La machine spatiale du « théâtre total » 119

IV. La préhistoire du terme « *Thing* » et du mouvement.....126

1. Idéologie totalitaire et réécriture de l'Histoire.....126

2. Le *Thing* dans le mouvement de jeunesse catholique « Quickborn » 129

3. Réemploi du terme sous le nazisme et objectifs de propagande.....135

Deuxième partie
La diffusion d'un rituel théâtral de masse à l'échelle locale. Politique de construction et fonctionnement institutionnel

I. Conditions de la création de l'Union du Reich.....139

1. Réaction au contexte international 139

1.1. Le théâtre de masse du fascisme italien 139

1.2. Projets modernes et totalitarisme.....143

2. Création et rôle des structures administratives 146

2.1. La mise en place institutionnelle 146

2.2. Politique d'emplois et déploiement festif.....148

2.3. L'espace de défilés sur les rives de l'Elbe à Dresde 150

2.4. Le cercle des auteurs dramatiques.....154

II. Le « Cercle universitaire de travail pour les architectes ».....157

1. Les principales caractéristiques formelles et techniques 157

1.1. Le contexte et le foisonnement des modèles historiques.....157

1.2. Recours à la scène tripartite : enjeux et origines 161

2. Les premières esquisses et les modèles de typologie 163

2.1. Modèle centralisé : le Festspiel idéal.....163

2.2. Modèle de l'arène du stade : le défilé de la jeunesse.....167

III. Les grands concours comparés au mouvement *Thing*.....171

1. La participation massive des architectes 171

2. Le concours d'un théâtre de masse à Karkhov en Union soviétique 173

3. Le mémorial à Schlageter : la transmission du culte par l'espace 176

3.1. La question de la mémoire collective.....176

3.2. Le Forum de Schlageter à Düsseldorf 177

3.3. La pièce de Hanns Johst 180

4. Projet du concours d'un mémorial aux morts pour le Reich à Bad Berka ...181

4.1. Les deux propositions de Hans Poelzig.....181

4.2. Dispositifs similaires : l'exemple du théâtre de Brunswick 186

IV. Les fêtes de masse du régime et le lien avec le *Thingtheater*.....190

1. Le calendrier festif du Parti.....190

2. Les installations de la fête du 1er mai à Tempelhof 192

3. La Fête de la Moisson sur le Bückeberg 199

3.1. La propagande autour du paysage et l'esthétique du sublime.....199

3.2. La dramatisation de l'espace 202

4. La comparaison avec l'exemple de Borna 205

4.1. Une scène hors du programme officiel 205

4.2. Le danger de la « dilution ».....207

4.3. Transposition de dispositifs de la fête de la moisson 209

V. Politique de construction et gestion du mouvement des scènes *Thing*.....211

1. Le rôle central de l'architecture 211

1.1. La priorité de l'architecture sur le répertoire.....211

1.2. Le recrutement des communes au projet de construction national.....213

2. L'organisation des travaux et son financement.....217

2.1. Politique de grands travaux à l'échelle du Reich 217

2.2. L'hétérogénéité du financement : l'exemple de Bad Segeberg 221

VI. La « première scène du Reich » à Halle.....227

1. Une scène exemplaire pour la gradation du rassemblement de masse 227

1.1. La rapidité du chantier.....227

1.2. L'aménagement du site et la limite végétale enveloppante 228

1.3. Le plein air pour la formation de la communauté 234

1.4. L'effet visuel de la rotonde de scène et le principe constructif.....237

2. Le spectacle *Neurode* 242

2.1. La première dans le contexte du mouvement *Thing* à Halle 242

2.1.1. Les conditions de publication du drame.....242

2.1.2. La représentation symbolique sur scène.....243

2.1.3. L'occupation de l'espace 246

2.2. La représentation dans la Halle du centenaire de Breslau.....249

Troisième partie
L'essor et le déclin du Thingtheater

I. Les tensions à l'échelle locale et les premières difficultés financières.....253

1. Les « communautés de jeu » et leur rôle financier 253

1.1. Jeu de masse en intérieur, esthétique et investissement financier 253

1.2. Le morcellement territorial.....258

2. Un mode de gouvernance hésitant 259

2.1. La restructuration de l'Union du Reich 259

2.2. Les tensions au sein de la communauté de jeux en Silésie.....261

2.3. L'association avec les organisations du Parti 263

II. La Thingstätte de Heidelberg, vitrine de la propagande nationale.....265

1. La propagande par l'image dans les expositions 265

1.1. Le discours sur le paysage à Heidelberg en 1934.....265

1.2. Concurrences nationales à l'exposition *Le Théâtre en plein air* 268

1.3. Le contexte touristique spécifique à Heidelberg.....271

2. Les mises en scène de la *Passion allemande 1933* et l'espace 272

2.1. La conception initiale sur la scène *Thing* 272

2.2. La première dans le cadre du festival du Reich en 1934 277

La réception du spectacle 282

2.3. La *Passion allemande* au « Théâtre du peuple » (*Theater des Volkes*) 282

3. La construction de « la plus belle scène du Reich ».....286

3.1. La généalogie du projet de la *Thingstätte* de Heidelberg 286

3.2. Le théâtre *Thing* de Karlsruhe et sa préhistoire.....289

3.3. Propagande des origines et accessibilité du site 294

3.4. Analyse de l'architecture 297

3.4.1. Anneau continu.....298

3.4.2. Impérialisme : dimensions et axialité.....302

3.4.3. Question de l'enveloppe et du camouflage.....305

4. L'exemple fictif d'une œuvre d'art totale accomplie : le spectacle *La Route vers le Reich* (*Der Weg ins Reich*) 310

4.1. Le miroir déformant de l'œuvre d'art totale.....310

4.2. Fonction du texte et faiblesse de l'intrigue.....313

4.3. La compensation esthétique 318

III. Le manque de fiabilité politique du *Thingtheater*.....322

1. Tensions politiques et esthétiques.....322

1.1. L'opposition des fractions politiques.....322

1.2. Goebbels et les moyens modernes de retransmission.....325

1.3. La fraction de Rosenberg et l'exemple du spectacle *De Stedinge*.....328

2. L'évincement de Wilhelm Karl Gerst, le « catholique politique » 334

2.1. Les conditions politiques de son renvoi 334

2.2. La stratégie personnelle de W. K. Gerst en question.....337

2.3. L'ombre de « l'école du peuple » sur le *Thingtheater*.....339

3. La répression du mouvement amateur catholique à l'exemple de la scène de plein air de Wienkopp 340

IV. Le démantèlement de l'organisation centralisée.....345

1. Les tensions économiques et conséquences 345

1.1. Les difficultés locales : le contexte à Halle et en Silésie 345

1.2. La dissolution des communautés de jeu 347

2. L'abandon de la politique culturelle autour du *Thing* ? 348

2.1. L'interdiction du terme *Thing* dans la presse.....348

2.2. Une démission plurielle.....350

Quatrième partie
Le plein air au rythme de la scène internationale

I. 1936 : une année charnière.....353

1. Les priorités politiques en mutation 353

1.1. Le contexte d'expansion de la dictature 353

1.2. La nouvelle affectation des scènes *Thing* 356

1.3. De la mise au pas du théâtre de plein air amateur à l'interdiction des chœurs parlés. 357

1.3.1. La refondation institutionnelle des mouvements de jeunesse 353

1.3.2. La mise en garde de Goebbels sur les chœurs parlés 358

1.3.3. La fête du 1er mai 1936 et l'emploi des chœurs parlés 360

1.3.4. Conséquences officielles.....363

2. Théâtres et conquêtes territoriales.....363
2.1. La *Thingstätte* de Lörrach, bastion architectural face à Bâle 363
2.2. La construction stratégique des théâtres traditionnels.....365

3. Les répercussions de l'abandon du *Thingtheater* à Heidelberg.....369
3.1. Le projet d'aménagement des abords du théâtre 369
3.2. La route vers les Jeux Olympiques.....373
Le rituel olympique sur le théâtre de Freyburg-Unstrut.....374

II. La scène « Dietrich Eckart » pour les Jeux Olympiques de Berlin en 1936

1. Les installations olympiques et la mystification pacifique à l'international 377
1.1. Réflexions sur le « stade du miroir » 377
1.2. L'édification du « domaine sportif du Reich » et sa chronologie.....382
1.2.1. Père et fils : 1900-1924.....383
1.2.2. Le « forum sportif allemand » : 1924-1928 384
1.2.3. L'ingérence du Führer entre 1933 et 1934 386
1.2.4. L'imitation problématique des Anciens.....389

2. Particularités de la construction de la scène de plein air.....392
2.1. Les différences de référentiel dans la composition.....396
2.2. La coupe et la hiérarchie sociale 400
2.3. La matérialité et la question de l'ornement 402

3. Analyse du spectacle inaugural Jeu de dés de Frankenbourg.....404
3.1. Du plateau de l'Obersalzberg à Berlin 404
3.2. Une pièce musicale.....406

III. L'évolution du cérémoniel du Congrès de Nuremberg de 1936.....411

1. Le modèle héroïque de la « cathédrale lumineuse » de Speer 411

2. La question de la « tectonique » architecturale 413

3. L'accent sur la militarisation lors des fêtes du régime 417
La militarisation comme spectacle lors de la fête de la Moisson.....420

IV. 1937-1939 : un théâtre d'illusion véritable ?.....422

1. Événements et représentations sur le théâtre de plein air de Bad Segeberg.422

1.1. L'inauguration du théâtre par Goebbels le 10 octobre 1937 422

1.2. La représentation de *La Bataille des bateaux blancs* 427

1.2.1. Le camp de jeunesse et la résurgence du terme *Thing* 427

1.2.2. Écrire pour le rituel des jeunesses hitlériennes 429

1.2.3. La préparation au sacrifice 430

1.2.4. Événement régional et organisation du spectacle.....431

2. Le repli sur un théâtre d'illusion ?.....434

2.1. Les recherches de Traugott Müller sur un « théâtre de l'avenir » 434

2.2. Fiction et réel sur les anciens théâtres *Thing* de la Saxe 440

Conclusion 445

Bibliographie 457

Table des illustrations 485

Annexes 497

I. Carte des théâtres construits ou planifiés dans le programme officiel de construction 498

II. Notices biographiques 500

1. Architectes du mouvement *Thing*.....500

Hermann Reinhard Alker 500

Ludwig Moshamer 502

Hermann Ernst Senf 505

Fritz Schaller 508

Ernst Zinsser 510

2. Directeurs du mouvement.....513

Wilhelm Karl Gerst 513

Otto Laubinger 515

Franz Karl Theodor Moraller 517

III. Fiches synthétiques par théâtres (études de cas).....518

1. Bad Segeberg.....518

2. Dietrich-Eckart-Freilichtbühne (Berlin).....520

3. Halle.....522

4. Heidelberg.....524

IV. Portrait synthétique de l'utilisation des anciens théâtres Thing jusqu'à nos jours.....526

Introduction

Entre janvier 1934 et octobre 1935, lors de la mise en place du pouvoir national-socialiste en Allemagne, le terme *Thing* servit de label au ministère de la Propagande et de l'Éducation populaire pour décrire un ensemble de scènes qu'il voulait créer à l'échelle du Reich. Cet épisode peu connu de la politique culturelle totalitaire avait en son centre un programme de construction officiel. Placé sous la tutelle de Joseph Goebbels, il s'agissait d'édifier, sur tout le territoire, des édifices propres à accueillir des spectacles en plein air, les lieux *Thing* (*Thingplätze* ou *Thingstätten*) avec plusieurs milliers d'acteurs et de spectateurs. L'une des caractéristiques majeures de l'architecture du *Thing* nazi visait à détruire le cadre de scène propre au théâtre à l'italienne, afin d'unir le public et les acteurs. Selon l'idéologie nazie, l'individualité était un fléau de la communauté raciale. Elle risquait de miner « l'ordre naturel de tout organisme sain »[1], si le rassemblement *Thing* n'opérait pas un bouleversement radical. Il convenait d'imposer la communauté au-dessus de l'individu. Les théâtres servaient ainsi d'instruments de propagande et de prestige par leur monumentalité et le jeu *Thing* (*Thingspiel*) voulait diffuser l'idéologie de la « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*) unie symboliquement à travers l'expérience sensorielle d'un spectacle de masse. Si un nombre impressionnant de 400 théâtres fut annoncé dans un programme de construction officiel au début de l'année 1934, quelques mois plus tard, 66 scènes furent fixées à l'agenda du projet national, et la moitié seulement vit finalement le jour aux quatre coins de l'Allemagne jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale[2].

1. Le dramaturge du Reich, Rainer Schlösser, en charge de la validation des pièces *Thing* proposait cette métaphore dans son livre : Rainer Schlösser, *Das Volk und seine Bühne,* Berlin, Albert Langen/ Georg Müller, 1935, p. 40 : « Indem sie so die Willkür des Einzelnen über das Ganze setzte, stellte sie die natürliche Ordnung jedes gesunden Organismus auf den Kopf ».
2. On se reportera aux annexes et plus particulièrement à la cartographie des théâtres construits ou en projet, réalisée

Le cadre temporel de cette étude suit le développement de la politique de construction initiée par le national-socialisme entre 1933 et 1939, mais il convient d'opérer d'emblée quelques distinctions face à ces césures politiques et historiques. D'une part, le terme *Thing* fut interdit dans la presse en octobre 1935 et ces théâtres de plein air furent alors rebaptisés dans le jargon officiel « lieux de cérémonie » (*Feierstätten* ou *Weihestätten*). Il y a donc lieu de s'interroger sur les raisons du recul du *Thingtheater* dans la propagande nationale et sur la continuité de la mise en scène de masse. D'autre part, le caractère inédit de ce mouvement dont l'importance était sans cesse martelée par le discours idéologique, reste à aborder avec circonspection, l'architecture de théâtre se développant depuis l'Antiquité en Occident par la « lente transformations de types », dans une relation précise avec les pratiques théâtrales[3]. Au cours du XXe siècle, et plus encore au cœur des années 1930, le renouveau de l'édifice théâtral hanta littéralement les architectes et hommes de théâtres réformateurs, en particulier pour sa fonction sociale, qui visait à faire advenir l'homme nouveau[4]. Poussée par le contexte difficile après la guerre, la période de la République de Weimar se fit un riche laboratoire d'idées pour le renouveau du théâtre à destination du peuple, aussi bien chez les architectes, que chez les metteurs en scène, les décorateurs et les écrivains. À la fin des années 1920, une proposition de théâtre synthétique fit son apparition sur la scène architecturale moderne, lancée dans une entreprise d'harmonisation des formes du passé – le modèle de l'amphithéâtre grec notamment – avec les toutes nouvelles avancées de la machinerie de scène. Cette rencontre fantasmée de l'ancien et du moderne était propice à une expérience théâtrale immersive, capable d'aiguiser la conscience critique du spectateur. Or, ce désir de totalité n'était pas étranger au mouvement *Thing*, qui voulait façonner une communauté à travers le lieu théâtral. La notion de synthèse et de totalité prenait une connotation antinomique au sein du système totalitaire, dont le corollaire était l'endoctrinement des foules, un objectif opposé à l'émancipation espérée par les expérimentations modernes.

À l'aune de ces observations, l'objet central de cette étude vise à mettre au jour la spécificité de l'architecture des théâtres *Thing*. Il s'agit également de dégager les caractéristiques majeures des mises en scène théâtrales de masse dont l'objectif premier était de diffuser les principes dominants

---

à partir des éléments nouveaux apportés ici grâce aux documents inédits trouvés dans les archives fédérales de Berlin (*Bundesarchiv*). Cette cartographie intègre également les résultats de la classification de l'ouvrage de référence de Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die ,Thing-Bewegung' im Dritten Reich*, Marbourg, Jonas, 1985.

3. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 18. Voir également : George C. Izenour, *Theater Design*, New York, Mc Graw-Hill, 1977, en particulier son introduction.

4. Silke Koneffke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort: 1900-1980,* Berlin, Reimer, 1999.

de la propagande nationale. La rupture, revendiquée dans le discours officiel, avec la République de Weimar et avec la riche histoire du théâtre de masse en Allemagne ne fut pourtant que de façade, les faits parlant plutôt pour une incorporation systématique des acquis.

Alors que Walter Benjamin avait l'intuition, au milieu des années 1930, de « l'esthétisation de la politique » dans la propagande de masse du nazisme, les philosophes Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe donnent une fonction à l'art plus prégnante encore[5]. Dans l'Allemagne nationale-socialiste, il s'agissait plutôt, selon eux, de fusionner la politique et l'art, afin de bâtir un mythe des origines : « le mythe nazi […] est la construction, la formation et la production du peuple allemand dans, par et comme œuvre d'art »[6]. Cet épisode du mouvement *Thing* raconte aussi l'enjeu politique de cette construction mythifiée du pouvoir nazi.

Le recours de la propagande au terme historique de *Thing* renvoyait, dans l'emprunt explicite à l'ouvrage de Tacite *La Germanie* (*De Germania*), aux modes de régulation juridique dans les forêts des anciennes tribus germaniques. Le mot refit surface au XIXe et au XXe siècles en Allemagne dans les mouvements intellectuels conservateurs lesquels voyaient dans cette forme ancienne le modèle d'une cohésion culturelle propice à une unité allemande achevée[7]. Le terme fut également réemployé au XXe siècle dans les mouvements de jeunesse, catholiques notamment, pour décrire de façon informelle l'attachement communautaire lors de rassemblements. L'utilisation, dans ce cadre, de l'expression jusque dans les années 1930 fut donc propice à la propagande du *Thingtheater* qui, à son tour, chercha, par tous les moyens scéniques utiles, à transmettre au « peuple » tout entier un fort sentiment de communauté. Cette proposition était déjà au cœur du théâtre de jeunesse avec ses techniques d'éducation et de fidélisation, un mouvement qui, en 1933, dans la période de mise en place du mouvement *Thing* donc, était marqué par une forte polarisation politique et confessionnelle, avec une aile gauche traversée par les divisions entre socialistes et communistes, un centre chrétien, des associations nationalistes conservatrices et, à l'extrême-droite, les jeunesses hitlériennes. L'avènement irrémédiable d'une « communauté du peuple » unie grâce au NSDAP n'était qu'un leurre de la propagande pour étouffer les tensions liées à la mise au pas par le pouvoir nazi, de toutes les sensibilités politiques de la République de Weimar (*Gleichschaltung*). Plutôt que d'analyser le

5. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Le Mythe nazi* (1991), La Tour-d'Aigues, De l'Aube, 2016, p. 48.
6. *Ibid.*, p. 49.
7. George L. Mosse, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich* (1964), traduit de l'anglais par Claire Darmon, Paris, Calmann-Lévy/Mémorial de la Shoah, 2006, p. 19 ; p. 105-106.

discours idéologique élaboré autour du *Thingtheater*, il y a lieu de procéder, dans une perspective plus large, à une étude détaillée des stratégies déployées par la propagande nazie dans l'urgence des premiers mois de la dictature. Celles-ci s'apparentent d'une certaine façon à une valse à deux temps, les premières tentatives de séduction portées dans un registre politique et confessionnel large faisant bientôt place à de violentes interdictions politiques. Un événement exemplaire en ce sens fut la fête du 1er mai 1933, organisée à Berlin pour célébrer, selon la terminologie officielle, le « Jour du Travail allemand » (*Tag der nationalen Arbeit*) en lieu et place de la traditionnelle fête ouvrière. On y retrouvait, malgré tout, les grands traits extérieurs de la culture festive ouvrière, des œuvres théâtrales chorales radiodiffusées, des défilés de masse dynamiques, qui venaient ainsi se mêler aux grandes promesses d'Hitler à l'attention des ouvriers, consolidant ainsi par l'esthétique le culte du chef messianique. Dès le lendemain, la destruction physique des syndicats fut ordonnée et les anciens bureaux absorbés dans une structure de masse unique, contrôlée par les nazis au sein du « Front du travail allemand » (*Deutsche Arbeitsfront*). Cette action à double tranchant présentait un risque pour la stabilité du nouveau pouvoir. Elle s'apparentait à une stratégie visant à phagocyter les mouvements ennemis pour observer ensuite les réactions du camp opposé.

L'un des sens figurés du verbe « phagocyter » renvoie à l'action d'« absorber, détruire, faire disparaître en intégrant à soi, neutraliser »[8]. La disparition physique du théâtre d'agitation en plein air issu du milieu ouvrier pouvait ainsi être programmée, en plaçant sur son propre terrain une forme officielle hybride, le *Thingtheater*. Le vocabulaire juridique à l'origine du *Thing* était en cela un indice de l'avènement symbolique d'une nouvelle norme artistique, recherchée par le pouvoir. Le terme de phagocytage permet de mettre en lumière les différentes étapes théoriques d'une stratégie de propagande : le rapprochement physique et la captation des formes ennemies, comme l'appropriation du théâtre choral ouvrier, leur interdiction ou destruction, l'architecture et le jeu *Thing* devenant la seule forme autorisée pour les manifestations de masse du théâtre de plein air et enfin, le rejet, le terme *Thing* finissant lui-même par être proscrit par les instances ministérielles en octobre 1935. Il s'agit là d'une intuition métaphorique pour guider la réflexion sur ce sujet : un pan théorique marqué par des ruptures chronologiques franches, induites par des décrets successifs et portées par le discours officiel du ministère de la Propagande, et la face concrète et pratique où l'on observe des continuités

8. Cette définition provient du site du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) en ligne : http://www.cnrtl.fr/definition/phagocyter (consulté le 19/08/18).

dans les formes de jeu en plein air sur le long terme. Le *Thingtheater* était intimement lié au projet politique totalitaire et sa volonté de phagocyter la tradition du théâtre de masse, présente et passée.

État de la recherche

À ce jour, le mouvement *Thing* n'a fait l'objet d'aucune somme systématique et critique dans la recherche en France, la présente étude ouvrant ainsi une voie inédite. La riche littérature sur le sujet, en Allemagne essentiellement, déploie un large panel de questionnements interdisciplinaires qu'il s'agit dans un premier temps de resituer dans sa chronologie afin de mettre en lumière ses aspects originaux et inexplorés. L'ouvrage d'Hildegard Brenner sur la politique culturelle du Troisième Reich, traduit depuis en français, constitue, en ce sens, un travail pionnier pour la compréhension du *Thingtheater*[9]. L'étude se démarque des premiers travaux parus dans l'immédiat après-guerre, encore fondés sur la thèse totalitaire, autrement dit la compréhension de l'art sous le Troisième Reich à l'aune d'une transposition univoque et homogène de l'idéologie nazie. Dans une perspective diachronique, Brenner analyse l'appareil structurel de la domination nazie dans le domaine artistique, sa mise en place, ses modes de contrôle et la diffamation de l'art moderne. Cette démarche lui permet de mettre au jour les ramifications diverses, l'hétérogénéité dans les tentatives de « modelage » de la politique dictatoriale. Dans un chapitre consacré au théâtre *Thing*, elle propose une première lecture des grandes étapes chronologiques de ce mouvement théâtral, avec cependant quelques erreurs de datation. En 1937, Goebbels aurait ainsi promulgué un décret retirant au théâtre en plein air le statut « d'importance pour le Reich » (*reichswichtig*), ce qui, en pratique, signifiait la fin officielle du mouvement *Thing*[10]. Ce repère chronologique marque les travaux ultérieurs. Il est ainsi repris par Anna Teut dans sa compilation critique de textes sur l'architecture du Troisième Reich[11]. La date butoir de la fin du mouvement en 1937 est alors mise en parallèle avec l'annonce de grands défilés de masse dans les villes. Ceux-ci furent prévus par les architectes qui planifièrent des voies monumentales de parade dans des projets de rénovation urbaine à venir, le pavé remplaçant de fait le cadre du plein air[12]. Mais la césure radicale de 1937 est remise en question dans la recherche

9. Hildegard Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme* (*Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, 1963), traduit de l'allemand par Lucien Steinberg, Paris, Maspéro, 1980. Cf. chapitre « Le Thing-Theater », p. 149-164.
10. *Ibid.*, p. 164.
11. Anna Teut, *Architektur im Dritten Reich: 1933-1945,* Berlin / Francfort-sur-le-Main, Ullstein, 1967.
12. *Ibid.*, p. 228. Dans l'ouvrage de Joachim Petsch, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich,* Munich, Carl Hanser,

ultérieure et aucun document exploité en archives par nos soins ne fait non plus mention de cette décision irrévocable de Goebbels.

Depuis ces travaux fondateurs, plusieurs recherches abordent plus directement le *Thingtheater* en Allemagne et dans le monde anglophone. Au début des années 1970, Uwe-Karsten Ketelsen organise un colloque à l'université de la Ruhr à Bochum, invitant alors les collègues à redécouvrir un champ de recherche inexploré en études littéraires et en germanistique : la production d'un répertoire de pièces *Thing* et l'emploi systématique du chœur sont alors au cœur des investigations[13]. Encouragé dans cette voie, Rainer Stommer engage et soutient en 1979 une thèse en histoire à l'université de Bochum sous le titre *Le mouvement Thing sous le Troisième Reich* (*Die Thing-Bewegung im Dritten Reich*). La publication de sa thèse sous le titre *La Communauté du peuple mise en scène* (*Die inszenierte Volksgemeinschaft*, 1985) fait office aujourd'hui encore d'étude de référence sur l'histoire et les étapes du mouvement *Thing*[14]. Stommer analyse avec précision le développement de l'association de « l'Union du Reich pour les jeux populaires et de plein air allemands » (*Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele*)[15], et son appropriation par le pouvoir. L'association avait pour but de contrôler le développement du *Thingtheater* et également d'assimiler le théâtre de plein air déjà existant à la propagande nazie. L'apport décisif de l'ouvrage réside dans la description des différents courants de propagande et les combats internes entre factions rivales, à l'origine selon Stommer, de l'hétérogénéité du mouvement. D'un côté, le ministre de la Propagande, Joseph Goebbels, avait une position plus perméable à la modernité et à l'utilisation systématique des médias de masse. De l'autre, l'idéologue Alfred Rosenberg, à la tête de « l'Union de combat pour la culture allemande » (*Kampfbund für deutsche Kultur* – 1928-1934), défendait une vision beaucoup plus conservatrice et fermement attachée à l'idéologie du « sol et du sang » (*Blut und Boden*). Ces deux visions marquèrent de leur empreinte la régulation de la politique culturelle nazie du théâtre de plein air. Le constat fait par Stommer d'un recul du terme *Thing* dans la propagande nationale est le fruit, selon lui,

1976. Cf. chapitre « Thingbewegung », p. 113-119, le même constat d'abandon définitif du *Thingtheater* est situé en 1937, p. 119.

13. Uwe-Karsten Ketelsen, *Von heroischem Sein und völkischem Tod. Zur Dramatik des Dritten Reiches,* Bonn, H. Bouvier, 1970. Plus récemment, l'auteur s'est penché sur les interférences entre les pièces *Thing* et les pièces radiophoniques : Uwe-Karsten Ketelsen, « Theater - Hörspiel – Thingspiel. Versuch eines medialen crossing over im Theater der frühen dreißiger Jahre », in Wolf Gerhard Schmidt, Thorsten Valk (dir.), *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, Berlin, Walter De Gruyter, 2009.

14. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die ‚Thing-Bewegung' im Dritten Reich,* Marbourg, Jonas, 1985.

15. On utilisera à la suite de cette étude l'abréviation « l'Union du Reich » pour décrire cette association.

d'un arbitrage entre les deux camps[16]. Certaines recherches plus récentes émettent ainsi l'hypothèse qu'Hitler lui-même avait tranché en interdisant que le *Thing* fût associé à un culte primitif, comme le voulait pourtant le camp de Rosenberg[17]. La thèse de Stommer s'employait également à combler les lacunes sur l'histoire de la construction de l'ensemble des théâtres, en réalisant un inventaire complet des théâtres construits ou planifiés sous forme d'un catalogue synthétique à la fin de son ouvrage. L'ampleur de la tâche limite par conséquent le cadre temporel de son étude de 1933 à 1945. Même si R. Stommer donne des pistes multiples sur les précurseurs culturels du mouvement, il invite néanmoins à compléter le tableau par une « interprétation globale » située à la croisée de l'histoire culturelle, de l'architecture et du théâtre, et mettant au jour les continuités et les ruptures du *Thingtheater* par rapport à des formes antérieures du théâtre de masse en Allemagne[18]. C'est précisément sur ce champ de recherche peu exploité que notre étude entend aussi fonder son originalité.

Une publication collective plus ancienne propose une analyse comparative dans laquelle la proximité structurelle est démontrée entre les Jeux *Thing*, les fêtes et les Jeux de masse du mouvement culturel ouvrier, pendant la République de Weimar et le cérémoniel lors des jeux Olympiques[19]. Les comportements de masse dans ce type de manifestations montrent des similitudes, des signes parareligieux et paramilitaires récurrents. La représentation de masse correspond donc à un phénomène culturel plus large qui dépasse les clivages politiques traditionnels. Dans sa thèse sur l'emploi du théâtre dans la culture festive du mouvement ouvrier, Matthias Warstat critique une telle démarche fonctionnaliste, qui pointe les ressemblances extérieures au détriment d'un questionnement plus poussé sur les intentions de la performance théâtrale utilisée par des bords politiques opposés[20]. L'aspect de la spécificité idéologique fut, certes, développé dans la recherche mais souvent en marge d'un sujet plus vaste et connexe au *Thingtheater*.

Dans la recherche en France, la question du théâtre *Thing* et de son architecture est ainsi le plus souvent abordée à l'exemple des Jeux Olympiques de 1936 à Berlin, comme dans les travaux de Laure Guilbert sur la récupération de la danse d'avant-garde sous le nazisme[21]. La thèse de

16. *Ibid.*, p. 125.
17. Henning Rischbieter, « Thingspiel, Zwischenspiel eines ‚wahren' NS-Massen-Theaters », in Henning Rischbieter (dir.), *Theater im ‚Dritten Reich', Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Seelze-Velber, Kallmeyer, 2000, p. 34.
18. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 21.
19. Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry, Günther Rühle (dir.), *Massenspiele, NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, Stuttgart, Friedrich Frommann, 1977.
20. Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33*, Tübingen, Francke, 2005, p. 18.
21. Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes et le nazisme,* Bruxelles, Complexe, 2000 ; cf. chapitre « La danse aux Jeux olympiques : une esthétisation de la politique (1936) », p. 299-341. Josef Schmidt,

doctorat très récente de Géraldine Prévot sur le théâtre « au-dehors » (2017) resitue ponctuellement la réception des Jeux Olympiques de Berlin dans la presse française, pendant lesquels la scène de plein air « Dietrich-Eckart » joua un rôle important dans la programmation culturelle[22]. Dans son ouvrage sur la filiation du nazisme avec l'Antiquité, Johann Chapoutot analyse le mouvement de construction de théâtres *Thing* sous le signe de l'appropriation radicale de l'amphithéâtre antique par l'architecture, à la façon d'un « strict décalque des théâtres grecs »[23]. Certes, l'exemple prestigieux de l'architecture de la Grèce antique constitue un sous-texte incontournable de la commande confiée à l'architecte Werner March pour les Jeux Olympiques. Néanmoins, comme on le verra dans cette thèse, le *Thingtheater* entretenait une relation ambivalente avec le modèle de l'amphithéâtre grec. Plusieurs articles ou chapitres dans des ouvrages sur l'art ou le théâtre sous le Troisième Reich abordent le sujet par une série de questions dans le domaine littéraire[24]. Dans cette lignée, des auteurs en Allemagne, aux États-Unis et en Angleterre mettent particulièrement l'accent sur le répertoire de pièces *Thing*, en décrivant l'appropriation idéologique de certaines formes dramaturgiques connues : le drame religieux de la Passion ou le mystère médiéval, la pièce d'apprentissage (le *Lehrstück* de Brecht) ou encore le drame expressionniste[25]. Le projet de thèse en études théâtrales déposé en 2006 par Anthony Liébault à l'université Lumière-Lyon II, met au centre cette réflexion sur les raisons et les modalités de l'échec rapide du mouvement *Thing*. La proximité ambigüe avec la tradition religieuse du Jeu de la Passion y est présentée comme une donnée fondamentale[26]. Dans son approche théorique sur la performance et l'intérêt pour la représentation, Erika Fischer-Lichte interpréte le jeu *Thing* à la

---

« Evénement fasciste et spectacle mondial : les Jeux olympiques de Berlin en 1936 », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, les Éditions ouvrières, 1991, p. 163-179.

22. Géraldine Prévot, *Alibis d'un autre monde ? Expériences théâtrales au-dehors à Paris et à New York, 1913-1939,* thèse de doctorat en Arts du Spectacle soutenue en 2017 à l'Université Paris Nanterre, cf. le chapitre « Échos d'Allemagne, les Jeux Olympiques de Berlin en 1936 : « tout semble agencé comme au théâtre », p. 337-347.

23. Johann Chapoutot, *Le Nazisme et l'Antiquité* (2008), Paris, PUF, 2012. Le mouvement *Thing* est abordé dans le chapitre « Théâtre choral et amphithéâtres Grecs : la représentation d'une *Volksgemeinschaft* holistique », p. 301-303, ici p. 302.

24. Jean Chabbert, « Théâtre et idéologie nazie : ‚communauté nationale' et culte du héros », in André Combes (dir.), *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920-1945)*, Presse universitaires de Lille, Villeneuve-d'Ascq, 1986, p. 25-38 ; Jean Clair, « ‚L'État national-socialiste' comme ‚œuvre d'art totale' dans l'Occident perverti », in André Combes (dir.), *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920-1945)*, *op. cit.*, p. 13-24 .

25. Johannes M. Reichl, *Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer - Heynicke - Möller),* Francfort, Misslbeck, 1988. Gerwin Strobl, *The Swastika and The Stage. German Theatre and Society, 1933-1945,* Cambridge, Cambridge University Press, 2007. John London, *Theatre under the Nazis,* Manchester, Manchester University Press, 2000. Glen Gadberry, « The Thingspiel and Das Frankenburger Würfelspiel », *The Drama Review*, vol. 24, nº 1, *German Theater Issue*, 1980, p. 103-114. Burckhard Dücker, « Das Thingspiel, eine nationalsozialistische Literaturform zwischen Theatralität und Ritualität », in Jan Andres, Wolfgang Braungart, Kai Kauffmann (dir.), *‚Nichts als die Schönheit'. Ästhetischer Konservatismus um 1900,* Historische Politikforschung, vol. 10, Frankfurt am Main, New York, Campus, 2007, p. 242-289.

26. Anthony Liébault, Le Théâtre Thing ou l'échec d'un théâtre de propagande national-socialiste (1933-1937), projet de thèse déposé le 20 octobre 2006 à l'Université Lyon II sous la direction de Jean-Loup Rivière.

manière d'un rituel dans sa fonction de modelage de la communauté lors des spectacles[27]. Le jeu théâtral de masse réalise symboliquement le passage entre la République de Weimar et le rassemblement de masse sous le Troisième Reich. Le peuple y joue de fait pour lui-même, alors que dans la fête de masse du Parti, Hitler a un rôle primordial d'intégration au cérémoniel. Comme l'avance Fischer-Lichte, l'inefficacité opératoire du jeu *Thing* constitue une hypothèse sérieuse pour l'abandon du *Thing* dans la propagande nationale à la différence des rassemblements du congrès de Nuremberg et des manifestations similaires[28]. Dans le domaine des études germaniques, Gérard Thiériot avance des éléments décisifs sur la question de la dynamique des corps dans la mise en scène *Thing*. En miroir de la conception nazie d'un cosmos vitaliste, la mise en scène de masse avait recours au mouvement rythmique, ce dernier occupant un tout autre rôle au cœur du théâtre ouvrier pendant la République de Weimar[29].

Au cours des vingt dernières années, une série d'articles, de travaux universitaires ou d'études historiques locales ont été publiés sur les anciens sites de théâtres *Thing*, sans que la spécificité du *Thingtheater* ne puisse être abordée de façon globale et transversale[30]. En ce sens, les récents travaux de recherche d'Evelyn Annuß (2018), engagés dans le cadre d'une thèse d'habilitation à Bochum (2015), constituent, en études théâtrales, la somme synthétique la plus récente et la plus approfondie à ce jour sur le mouvement *Thing*[31]. Le fil conducteur choisi pour sa thèse emprunte la voie ouverte par Michel Foucault sur la « biopolitique ». Le théâtre *Thing* n'est pas abordé au regard d'un mode de contrôle politique sur les consciences uniquement par le biais d'un répertoire de propagande littéraire, mais sous la forme d'expérimentations scéniques qui engagent le corps et la vie du public et des acteurs. De ce fait, les questions portant sur la représentation du corps ou les techniques autour de la subjectivation (identification de l'individu en relation avec la figuration du collectif) figurent

27. Erika Fischer-Lichte, *Theater, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theater*, Londres, New York, Routledge, 2005. Cf. chapitre « Producing the *Volk* community – the *Thingspiel* movement 1933-36 », p. 122-158.
28. Erika Fischer-Lichte, « Tod und Wiedergeburt - Zur Verklärung der Volksgemeinschaft in Thingspielen und nationalsozialistischen Feiern », in Paula Diehl (dir.), *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, Paderborn, Fink, 2006, p. 191-210, ici p. 207-208.
29. Gérard Thiériot, « Drame et rythmicité. Comment les nazis traduisent un mythe en mouvement ? », *Rhuthmos*, article mis en ligne le 20 janvier 2012 : http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article495.
30. À ce sujet, on se reportera à la partie sur les études de cas dans la bibliographie, p. 461-467.
31. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele,* Paderborn, Wilhelm Fink, 2018. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, thèse d'habilitation soutenue à la Ruhr-Universität Bochum, 2015. Voir également les articles issus de ses recherches : Evelyn Annuß, « Zur Historizität postdramatischer Chorfiguren, Einar Schleef und das Thingspiel », in Stefan Tigges (dir.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld, Transcript, 2008, p. 361-374 ; Evelyn Annuß, « Vom Gemeinschaftssound zur vergemeinschafteten Vogelperspektive. Massentheater und Medienumbruch », in Wolfgang Benz, Peter Eckel, Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie – Ästhetik – Protagonisten*, Berlin, Metropol, 2015, p. 191-206.

au premier plan de la réflexion d'Annuß. Dans la mise en place du *Thingtheater*, la contribution des idées de l'avant-garde artistique est mise en lumière grâce à un « réseau autour du *Thing* » (*Thingnetzwerk*) de personnalités variées, comme le metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhardt ouvert à la mise en scène de masse moderne[32]. E. Annß propose également une relecture de la thèse d'Erika Fischer Lichte, selon laquelle le jeu de masse national-socialiste ne présenterait pas seulement une « communauté auto-organisée », il s'agissait bien plus de théâtraliser « une forme spécifique d'esthétique verticale du culte du martyr et de l'idéologie de l'allégeance [au chef] »[33]. Ce résultat de recherche engage particulièrement l'architecture tout en soulignant la verticalité de l'espace scénique. Cette découverte récente prend place dans notre travail sous la forme d'un questionnement élargi sur l'histoire de l'architecture et plus particulièrement sur l'apport de l'avant-garde dans l'invention de la scène tripartite. Les points de passage de la propagande nazie au sujet de la mise en scène de masse, que développe E. Annuß, seront finalement discutés tout au long de la thèse.

À ce jour, le sujet a été abordé principalement dans le domaine des études théâtrales et historiques en Allemagne et finalement peu dans le champ de l'architecture, à l'exception de l'étude pionnière de R. Stommer. Dans une démarche de complémentarité, les questions sur l'espace et sur l'implication des architectes au projet national constituent donc une ligne directrice majeure de la présente étude. Depuis le début des années 2000, plusieurs monographies ont été publiées sur certains architectes du mouvement *Thing* : Hermann Alker, Fritz Schaller et Ernst Zinsser, et les résultats de ces recherches intégrées à notre travail[34]. On se propose également de compléter l'étude par les parcours méconnus des architectes Ludwig Moshamer à Breslau et Hermann Senf à Francfort-sur-le-Main. Leur trajectoire depuis les années 1920 eut des conséquences notables sur leur contribution à l'expérimentation formelle du *Thingtheater*. Dieter Bartetzko dresse ainsi des parallèles stimulants entre la production de l'architecture pendant la République de Weimar et son développement sous le national-socialisme, en comparant les décors de cinéma, la construction de théâtres et de décor avec l'architecture de représentation de la dictature. La marque de la stylisation expressionniste au cinéma ou au théâtre dans les années 1920 laissa, selon lui, son empreinte dans une version plus sobre et dépouillée sous le

32. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2018, p. 11-12.
33. *Ibid.*, p. 164 : « Das NS-Massenspiel inszeniert mithin keine selbstorganisierte, führerlose Gemeinschaft, so Fischer-Lichtes komparative Studie zur Zwischenkriegszeit, sondern eine spezifische, vertikalästhetische Form, Märtyrerkult und Gefolgschaftsideologie zu theatralisieren ».
34. On se reportera ici à la partie sur les monographies d'architectes de la bibliographie, p. 474-475.

nazisme, dans le but de toucher émotionnellement le spectateur à des fins de propagande[35]. Dans son livre sur l'évolution du lieu théâtral entre 1900 et 1980, Silke Koneffke consacre un court chapitre au *Thingtheater*. Elle interprète le déclin du mouvement en raison de l'échec d'un théâtre de texte, fondé autour d'un culte, face au décor impressionnant des grands rassemblements de Nuremberg[36]. Mais peu de recherches retracent de façon systématique les précurseurs modernes qui furent instrumentalisés dans le théâtre *Thing.* La question de la patrimonialisation de ces aménagements massifs de plein air connaît depuis quelques années une actualité en Basse-Saxe[37]. La classification usuelle des monuments historiques se heurte d'une part à la valeur historique souvent méconnue de ces lieux et d'autre part, à la valeur didactique de témoignage de la dictature nazie. L'apport de connaissances sur l'inscription de ces espaces dans la continuité historique du théâtre et de l'architecture est à même de nourrir cette réflexion.

Méthodologie

Les sources

Pour rendre compte des différentes formes d'expression du *Thingtheater* sous le national-socialisme, des sources d'archives centralisées sur le théâtre *Thing* ont été examinées en premier lieu. Le fonds de la Collection Théâtre à Cologne s'est avéré particulièrement riche de ce point de vue, la collection de photographies sur les théâtres *Thing*, classées par lieux, offrant ainsi une première vue d'ensemble du phénomène. Ce large corpus iconographique concerne particulièrement l'architecture (photos des théâtres achevés et leur construction, plans et coupes avec le tampon du bureau de la construction de l'Union du Reich, maquettes), mais aussi les représentations en elles-mêmes avec parfois les livrets et les photos des spectacles. La section des critiques sur les représentions a été d'une aide précieuse pour approcher les conditions concrètes des mises en scène. Certains fonds d'archives

35. Dieter Bartetzko, *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im Nationalsozialismus* (1985), Berlin, Zentralverlag, 2012 ; Dieter Bartetzko, *Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur,* Berlin, Gebr. Mann, 1985.
36. Silke Koneffke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort: 1900-1980*, *op. cit*. Cf. le chapitre « Die nationalsozialistischen Thingtheater: Versuch eines Staatstheaters », p. 202-208.
37. Rainer Schomann, Michael H. Schormann, Joachim Wolschke-Bulmahn, Stefan Winghart (dir.), *Unter der GrasNarbe. Freiraumgestaltungen in Niedersachsen während der NS-Diktatur als denkmalpflegerisches Thema: Dokumentation der Tagung vom 26.-29. März 2014 in Hannover,* Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, n° 45, Petersberg, Michael Imhof, 2015. Voir également : Stefan Winghart (dir.), *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg bei Hameln. Diskussion über eine zentrale Stätte nationalsozialistischer Selbstinszenierung,* Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, n° 36, Hameln, Niemeyer, 2010.

personnels, en particulier celui du metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhardt, ont fait apparaître de nombreux aspects inexplorés, jusqu'alors masqués par le discours officiel de la propagande diffusé dans la presse.

À Berlin, les archives fédérales (*Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde*) ont permis de mettre au jour des documents non exploités dans les recherches pionnières, notamment dans l'étude de référence de R. Stommer, car le fonds n'était alors pas encore accessible dans le Berlin divisé du début des années 1980. Une grande partie de cette documentation sur le mouvement *Thing* a été détruite lors d'une attaque aérienne en 1943[38], mais même ce fonds lacunaire recèle de documents importants sur la politique générale du mouvement *Thing*. Certains dossiers de l'Union du Reich figurent ainsi dans les archives du ministère du Reich à l'Éducation du peuple et à la Propagande (cote R55), et de façon plus restreinte dans celles de la Chambre du Théâtre du Reich (cote R56). Des informations précieuses ont ainsi pu être collectées sur les rouages institutionnels, les objectifs de la politique culturelle, ou encore sur la politique de construction. Certaines traces de la correspondance d'acteurs centraux du mouvement, comme le directeur de l'Union du Reich, Wilhelm Karl Gerst, nous ont permis de saisir les raisons de son éviction en 1935 et les liens que ce dernier avait établi avec les mouvements de réforme pédagogique autour de 1933, une ligne de force méconnue du début de la politique du *Thingtheater*.

Les archives personnelles des artistes engagés dans le mouvement *Thing* ont représenté une grande partie des recherches menées. D'un point de vue général, il y a lieu de constater, à regret, le peu de documentation conservée, dans les archives des architectes, sur cette période très brève, à une exception notable toutefois dans le cas de Hermann Alker, le concepteur de la *Thingstätte* de Heidelberg. Grâce au legs récent de sa fille aux archives de Karlsruhe pour l'architecture et l'ingénierie (SAAI - *Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau*), on a pu accéder à des pochettes entières de dessins originaux sur le théâtre *Thing* de Heidelberg qui livrent des informations rares sur les différentes phases de la planification, sur le mode constructif du théâtre ou l'aspect technique. À l'Institut de l'histoire de la ville de Francfort-sur-le-Main (*Institut für Stadtgeschichte Frankfurt*), quelques dossiers d'archives sur Wilhelm Karl Gerst fournissent des informations majeures sur son parcours atypique. Sa position de directeur général de l'Union du Reich fit de lui un personnage central dans la réalisation du projet national entre 1933 et 1935. Une rencontre à Cologne avec les fils

38. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft, op. cit*., p. 20.

de l'architecte Fritz Schaller, Friedrich et Christian Schaller[39], fut un moment fort de notre parcours de recherche. Nous avons eu la chance de visionner plusieurs extraits inédits d'interviews filmées de Fritz Schaller, réalisées par Christian Schaller en 1999, dans lesquels l'architecte se livrait sans filtre sur son implication dans le mouvement *Thing*, les influences qui le guidèrent alors et son sentiment sur l'évolution du mouvement autour de 1935.

Les archives de l'Institut théâtral de l'Université Libre de Berlin (ITFU - *Archiv des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität*) ont permis de compléter les sources rassemblées à la Collection théâtre de Cologne. Les legs du metteur en scène Lothar Müthel et du scénographe Traugott Müller, depuis numérisés pour la plupart[40], révèlent des planches de costumes et de décors, une série de critiques de spectacles parues après 1933 et des projets utopiques de théâtres inédits, réalisés par Traugott Müller à la fin des années 1920. Les projets de numérisation au sein du musée de l'architecture de l'Université technique de Berlin (*Architekturmuseum der Technischen Universität*) ont simplifié grandement l'accès à une riche documentation concernant l'architecture des théâtres sur une période élargie. D'une part, nous avons pu explorer la « collection de construction de théâtre », constitué d'un fonds de plans et de photos, rassemblé à l'origine pour un projet national de rénovation des théâtres en 1939 sous le national-socialisme[41]. Les archives numérisées du musée conservent également les projets d'architectes influents dans le domaine du théâtre, Hans Poelzig notamment, ou les esquisses pour les installations sportives dessinées par Werner March pour les Jeux Olympiques de Berlin[42].

La consultation systématique des archives municipales réalisée pour mener à bien les études de cas dans ce travail a permis finalement de faire la jonction entre l'échelle du pouvoir national et celle de l'administration locale. La concrétisation de la politique de construction et la mise en œuvre des spectacles de masse ont ainsi pu être rigoureusement retracées pour les exemples des théâtres de

39. Friedrich Schaller est réalisateur de documentaires et de films. Christian Schaller a suivi la voie de son père dans l'architecture et occupe un bureau à Cologne qui porte depuis 2017 le nom « Schaller Architekten Stadtplaner BDA ».
40. Le projet de numérisation des sources d'archives de la collection théâtre de la FU concerne le décorateur Traugott Müller : https://wikis.fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pageId=719225611 (consulté le 23/08/2018) et par voie de conséquence sa collaboration avec le metteur en scène, Lothar Müthel : https://wikis.fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pageId=723488383 (consulté le 23/08/2018).
41. « DFG-Projekt Theaterbau-Sammlung », http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=610. Il s'agit d'un projet de recherche de la DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft, l'équivalent allemand de l'ANR) sur un fonds d'archives de plans de théâtres, en partie constitués à la suite d'une commande du GBI (*General-Bau-Inspektor*) en 1939 portant sur l'état et la rénovation des théâtres en intérieur. Ce projet, mené depuis février 2016, est le fruit d'une collaboration entre l'Université Technique (TU-Berlin) et la Beuth Hochschule de Berlin.
42. Le fonds numérisé du musée de l'architecture est accessible depuis ce lien : https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de (consulté le 23/08/18).

Bad Segeberg, de Berlin (*Dietrich-Eckart-Freilichtbühne*), de Halle et de Heidelberg. Les archives municipales fournissent également des informations décisives sur d'autres théâtres construits dans le cadre de ce projet national (Borna, Brunswick, Coblence, Dresde, Freyburg-Unstrut, Juliers, Kamenz, Lörrach, Schwarzenberg, Wienkopp (près de Bochum) qui se trouvent alors sollicitées, dans l'étude, à titre de comparaison.

Méthode de l'analyse

Face au foisonnement et à la multiplicité des sources, la difficulté était d'articuler la synchronie des événements transitoires du *Thingtheater* à la diachronie du contexte d'apparition du théâtre de masse en Allemagne. L'analyse devait alterner entre un écheveau serré d'événements simultanés entre 1933 et 1935, correspondant à la durée officielle du mouvement *Thing*, et un maillage plus souple dicté par l'évolution du théâtre et de son architecture sur un temps long. Le choix du cadre temporel de l'analyse comparative s'est porté sur une période étendue allant de 1900 à 1939. Une première balise temporelle a été posée en amont au tournant du siècle, date à laquelle l'architecte et designer Peter Behrens imagina, pour la colonie d'artistes de Darmstadt, un théâtre en rond à l'image d'un temple, sous le signe de la « fête de la vie et de l'art ». Ce projet de réforme eut une résonance au-delà de son contexte d'apparition. La césure du début de la Seconde guerre mondiale en 1939 fait apparaître un paysage aux antipodes : la préparation à l'effort de guerre devient le motif sous-jacent des pièces héroïques données sur certaines scènes *Thing*. Mais il ne s'agit pas de postuler une progression linéaire entre les accents réformateurs du lieu théâtral du tournant du XXe siècle et son détournement à des fins totalitaires. La méthodologie emprunte bien plus à l'archéologie et à la recherche sur les sources d'archives, l'idée étant d'explorer les couches de l'histoire théâtrale réactivée pour la propagande du *Thingtheater*. Parfois, le terreau était fertile et propice à une appropriation idéologique, parfois il était au contraire opposé aux buts recherchés par les propagandistes. On propose donc dans ce travail une progression thématique guidée par le fil conducteur de l'espace théâtral dans sa relation constante avec la mise en scène. Si la *doxa* de la propagande autour du théâtre *Thing* fixe les grandes lignes des thèmes abordés dans ce travail, il y a lieu de confronter les multiples écritures d'un mythe nazi des origines, à une chronologie critique du renouveau du lieu théâtral.

Selon Denis Bablet, les expérimentations, menées depuis le début du XXe siècle, à la recherche d'un théâtre de masse populaire se fondaient avant tout sur des « réminiscences du théâtre antique et des mystères médiévaux »[43]. Les deux références historiques se rejoignaient dans la représentation de culte. La réunion des acteurs et des spectateurs traduisait la volonté de souder la foule rassemblée de façon rituelle dans un espace unifié. Par conséquent, au cœur des années 1930, l'influence de la célébration religieuse et de la manifestation sportive servit incontestablement de modèle à l'action dramatique sur les théâtres de plein air[44]. L'architecture des lieux de représentation de masse, dont les théâtres *Thing* se voulaient l'expression achevée, recourut donc alternativement aux éléments caractéristiques du lieu de cérémonie (le plan central à la manière d'un temple, ou bien l'étirement de l'espace à l'image d'une nef) et du stade sportif (selon le modèle de la tribune en anneau et du champ central). Dans les phases successives de la dictature, le lieu de culte pouvait symboliser la régénérescence spirituelle et l'unité retrouvée, et le stade favoriser le conditionnement et la préparation physique dans un contexte sous tension à l'approche de la guerre. Il s'agit donc de s'interroger sur les différentes formes d'une architecture *de* masse pour *les* masses, à la fois matière de la structuration de l'édifice et moyen scénique de la représentation. La pierre angulaire du projet nationaliste d'édifications de théâtres de plein air monumentaux sous le Troisième Reich se fondait sur ce postulat.

Les grandes étapes chronologiques de l'étude

La concurrence internationale était forte dans la recherche d'un théâtre de masse à destination des masses, à l'instar de Mussolini qui, en 1933, souhaitait un temps subventionner un programme national de construction de théâtres en ces termes[45]. L'emprise de la propagande nazie masquait du même coup cette rivalité et également la recherche intense des architectes et des hommes de théâtres sur la refonte du lieu théâtral pour l'accueil d'un large public. Cet héritage avait incontestablement servi d'influence aux concepteurs en charge de la mise en place du mouvement *Thing*. Le thème

43. Denis Bablet, « La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle » in Denis Bablet ; Jean Jacquot, *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS Éditions, 1963, p. 16.
44. *Ibid.*, p. 16.
45. Jeffrey T. Schnapp, *Staging Fascism. 18 BL and The Theater of Masses for Masses,* Stanford, Stanford University Press, 1996.

du théâtre de masse réapparut avec force dans une période où la modernité était en crise dans le contexte de la dépression économique mondiale. La décennie des années 1930 s'accompagna de manifestations culturelles observables au-delà des frontières nationales. Dans le champ de l'architecture, un phénomène général de « retour à l'ordre » était visible dans une grande majorité de projets nationaux, avec un réveil de l'académisme et de la monumentalité[46]. Au gré de la mutation des politiques publiques, les architectes firent face à de nouveaux enjeux dictés par l'entrée massive des États dans la planification de projets centralisés. De même, les nouveaux enjeux de théâtralisation des mouvements sociaux transformèrent souvent l'espace urbain en théâtre de défilés monumentaux et de fêtes nationales, modifiant les attentes en matière d'urbanisme[47]. Le théâtre fut également perméable à ce tournant autoritaire, en empruntant en Allemagne la voie d'une relecture du culte germanique en germe dans les mouvements conservateurs. Ernst Wachler, le fondateur du Harzer Bergtheater en 1903, fut un fervent défenseur d'une mythologie des origines sous la forme d'une reconstitution des rites représentant l'idéologie *völkisch*[48]. Mais il s'agissait là encore du décor pittoresque et intimiste d'un théâtre de verdure. L'ouverture du *Thing* à la masse sous le national-socialisme était en revanche fondée sur la recherche d'une synthèse des formes artistiques. Aux critiques de l'esthétique matérialiste, l'autonomie, le cosmopolitisme, l'égoïsme ou la liberté artistique des mises en scène modernes, on opposait l'harmonie originelle de l'œuvre d'art. Le but était donc de forger, le temps de la représentation, une communauté holistique par la fusion du texte, de la musique, de la danse et de l'architecture. La recherche wagnérienne d'une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) influença sans conteste le projet du *Thingtheater*. L'idée d'une cérémonie quasi religieuse sur fond de mythologie y était un préambule à la fusion de la politique et de l'esthétique, instrumentalisée par le pouvoir nazi[49]. L'initiation performative à un rite répondait ainsi à des enjeux d'éducation populaire. Au début de l'année 1934, le Président de la Chambre du théâtre du Reich, Otto Laubinger, voulait créer

46. Jean-Louis Cohen, « Les fronts mouvants de la modernité », in Hartmut Frank, Jean Louis Cohen (dir.), *Les Années 30 : l'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, catalogue de l'exposition organisée du 23 janvier au 15 avril 1997 organisée par la Direction du patrimoine, musée des Monuments français et la Réunion des musées nationaux, Paris, Éditions du Patrimoine, 1997, p. 17-44, ici p. 17 ; Voir également : Pierre Boudon, « L'architecture des années 1930, ou l'inversion des signes », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1991 ; Franco Borsi, *The Monumental Era: European Architecture and Design, 1929-1939,* New York, Rizzoli, 1987.
47. Jean-Louis Cohen, « Les fronts mouvants de la modernité », *op. cit.*, p. 19.
48. George L. Mosse, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich* (1964), *op. cit*., p. 104-105.
49. Timothée Picard (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 1416. Voir également : Timothée Picard, « La relation progrès-mémoire dans le théâtre d'inspiration wagnérienne », *Germanica*, n° 33, 2003, mis en ligne le 3 décembre 2012 : http://germanica.revues.org/1837 ; DOI : 10.4000/germanica.1837 (consulté le 02/10/2016).

selon ses termes une « école populaire de théâtre » (*Volksschule des Theaters*) avec le *Thingtheater*[50]. Mais l'avènement du théâtre *Thing* ne peut être compris dans son envergure au seul titre de son appartenance à la politique autoritaire du régime. La genèse du théâtre de masse en Allemagne était le résultat du renouveau du lieu théâtral et de la mise en scène. La politique de construction du Troisième Reich en la matière, malgré ses buts conservateurs et son monumentalisme, se positionnait paradoxalement en faveur d'un projet de modernisation, ce qui n'échappait pas au théâtre de grande capacité.

Dans ce domaine, le metteur en scène Max Reinhardt déploya en Allemagne l'ouverture maximale du cadre de scène à la foule, pour édifier un théâtre du peuple avec une intensité et une inventivité inédites[51]. Le parcours du metteur en scène est abordé à de nombreuses reprises dans ce travail en raison du corpus varié de ses propositions de mises en scène de masse, que le jeu de masse nazi essaya de neutraliser sous l'étiquette du *Thing*. On observera sa trajectoire depuis son programme de 1902, où Reinhardt souhaitait la création d'une *maison festive* « dans l'esprit des Grecs » jusqu'à la représentation du *Songe d'une nuit d'été*, en 1934 aux États-Unis sur la scène de plein air du Hollywood Bowl. Utilisée pour la programmation musicale des Jeux Olympiques de Los Angeles de 1932, la scène donna l'idée à Reinhardt de repenser un nouveau paradigme pour le jeu théâtral, fondé sur l'engouement populaire pour les Jeux Olympiques et les événements sportifs. Une ligne de force peut être ainsi tracée depuis le rêve d'un lieu de représentation solennel inspiré de l'Antiquité, en passant par les mises en scène de masse de tragédies grecques dans les cirques ou les halles autour de 1910. Le talent de Reinhardt pour la mise en scène des masses dans l'espace, employant des critères avant tout auditifs et visuels, fut aussi mis à contribution pour le *Festspiel* national. En 1913, le spectacle commémoratif dans la Halle du centenaire à Breslau fut donné en souvenir de la victoire de la Prusse face à Napoléon[52]. Un scandale éclata au sein des cercles patriotiques et conservateurs en raison du défilé pacifique proposé par Reinhardt. Dans une autre veine, le spectacle inspiré du mystère médiéval comme *Le Miracle* fut aussi donné en 1911 à l'Olympia Hall de Kensington à Londres,

50. Otto Laubinger, « Deutsche Festspiele 1934. Rede auf der Berliner Tagung des Reichsbundes der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele am 23. Januar 1934 », *Theater-Tageblatt*, n° 1347/1348, 25 janvier 1934.
51. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017, p. 10.
52. Peter W. Marx, « Max Reinhardts theatrum mundi: Anmerkungen zum Festspiel in deutschen Reimen / Le grand théâtre du monde selon Max Reinhardt. Considérations sur le Jeu festif en rimes allemandes », traduction Marielle Silhouette, in Marielle Silhouette (dir.), en collaboration avec Jean-Louis Besson, Ségolène Le Men, Peter W. Marx et Clara Royer, *Max Reinhardt. L'Art et la Technique à la Conquête de l'Espace / Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*, Berne, Peter Lang, 2017, p. 123-137.

avant de partir pour une tournée européenne et plus tard aux États-Unis. Cette forme de jeu moderne sur fond religieux rencontrait effectivement un succès populaire durable, transcendant les frontières. En Allemagne, le tourisme de masse qui affluait dans le village d'Oberammergau en Bavière pour voir les Jeux de la Passion à chaque décennie attestait également ce phénomène. Parallèlement, les troupes amateures de théâtre catholique se lancèrent dans des tentatives de renouveau du jeu théâtral à des fins de fidélisation religieuse, avec un essor après la Première Guerre mondiale. Dans ce même contexte d'après-guerre, la rénovation du cirque Schumann en Groβes Schauspielhaus en 1919 à Berlin sur commande de Max Reinhardt fut le temps fort de l'édification d'un théâtre du peuple. L'architecte Hans Poelzig signa cette réalisation et intégra des aménagements spatiaux liant la scène et le parterre à une esthétique expressionniste impressionnante, comme la coupole et ses stalactites rouges. La forte impression visuelle était sans nul doute au service d'un « programme de rédemption »[53] grâce à la générosité des couleurs et des formes dans l'immédiat après-guerre. Reinhardt avait ainsi la volonté de repousser toujours plus loin les lignes de démarcation entre la salle et la scène et de décloisonner le théâtre pour l'ouvrir aux influences culturelles de son temps. Un tel projet embrassait la formule de l'avant-garde artistique qui cherchait, depuis le tournant du XXe siècle, à unir l'art et la vie, ce qui se traduisait sur scène par une immersion complète du public au sein des acteurs. Pour Reinhardt, ce postulat recouvrait une dimension esthétique et sociale, bien qu'il se défendît de toute ambition politique.

Comme le montre Marielle Silhouette dans son ouvrage sur Max Reinhardt, le principe d'inclusion des acteurs et des spectateurs, et donc de coprésence au cœur de la représentation, fut très influencé chez Reinhardt par sa découverte à Vienne à la fin du XIXe siècle des techniques d'hypnose et de la suggestion issues de la psychiatrie[54]. Ces techniques correspondirent ensuite à une tendance du théâtre de gauche, notamment dans les grands jeux de masse en plein air, dont le but visait à induire chez les spectateurs un comportement révolutionnaire grâce au spectacle. Or, dans les années 1930, Bertolt Brecht annonçait l'échec de ce type d'actions sur les consciences. Il avançait alors qu'il n'y avait pas « de révolution en état d'hypnose », pour mieux mettre en valeur l'action du théâtre dans et sur le réel[55]. De cette façon, l'icône de l'architecture théâtrale moderne,

53. Wolfgang Pehnt, *Deutsche Architektur seit 1900,* Ludwigsburg, Munich, Deutsche Verlags-Anstalt, 2005, p. 96-97.
54. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 15 ; p. 57. Voir également : Yun Geol Kim, *Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaters. Reinhardts Theater als suggestive Anstalt,* Trèves, Wissenschaftlicher Verlag, 2006.
55. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis par Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, 2000, cf. « La Dramaturgie non aristotélicienne » (1932-1951), dans le sous-chapitre « Hypnose et inhibitions morales », p. 261.

le « théâtre total » de Gropius conçu en 1927, s'évertuait à placer le spectateur dans une expérience synesthésique intense en phase avec les ruptures induites par la dramaturgie d'Erwin Piscator. Le metteur en scène recherchait, par le biais de la technique, une mise en relief du message politique par effet de contraste, de collage et finalement de mise à distance par rapport au sujet traité. C'est là que le *Thingtheater* prenait en apparence le contrepied, en cherchant à se démarquer de cette esthétique de la rupture. Le jeu *Thing* imposait ainsi une continuité absolue, induite par le déroulé ininterrompu de l'action scénique et du mouvement de masse. Il défendait aussi l'intégration systématique des éléments d'expression sous le signe de l'œuvre d'art totale. Si la démarche théorique de la fusion des arts voulait résoudre symboliquement la crise moderne, sa mise en forme pratique sur les scènes *Thing* conduit le plus souvent à un édifice hétérogène et précaire. Il fut marqué bien souvent par la superposition du texte choral, de la musique de fanfare, de la chorégraphie de masse ou de l'aspect visuel des immenses plateaux de jeu, ce que les critiques, muselés à l'époque, ne décrivaient qu'entre les lignes.

Plan

Ce parcours esquissé ici rapidement est développé pleinement au sein des deux premières parties du travail. La première partie met ainsi au jour les strates successives de la tradition théâtrale reprises plus tard dans la propagande nazie. À ce titre, les caractéristiques majeures de la tradition festive ouvrière en plein air font l'objet d'une première étude. Puis, l'observation de la genèse du théâtre de Max Reinhardt constitue une étape centrale pour rendre compte du caractère kaléidoscopique de la notion de théâtre de masse. Le rapport ambivalent entre le théâtre religieux et le mouvement *Thing* est également illustré par l'intermédiaire du parcours de Wilhelm Karl Gerst, à la tête de l'Union des scènes populaires catholiques pendant la République de Weimar. Sa trajectoire fut essentielle pour appréhender son rôle et ses ambitions à la direction de l'Union du Reich sous tutelle du ministère de la Propagande à partir de 1933. Finalement, la période du début des années 1930 fait apparaître une montée de la violence et la radicalisation des discours avec, d'un côté, le théâtre d'agitation communiste et, de l'autre, l'élaboration de l'appareil de propagande national-socialiste. De taille plus conséquente, la deuxième partie détaille la mise en place de l'institutionnalisation progressive du mouvement *Thing*. La concurrence internationale dans la recherche d'une architecture

pour les masses permet de faire advenir les différentes typologies de bâtiments, synthétisées dans les *Thingstätten*. Une étude minutieuse guidera notre réflexion sur les modèles d'édifices existants comme le mémorial, le stade sportif, la maison du peuple, ou encore le champ de manœuvre des fêtes du Parti nazi. À ses débuts, entre 1933 et 1934, la politique culturelle du *Thing* est avant tout marquée par le duo constitué par Wilhelm Karl Gerst et Otto Laubinger. Tous deux développèrent un concept fluctuant de jeu théâtral de culte soutenu par l'idée de l'éducation du peuple. En ce sens, l'infiltration des « communautés de jeu » (*Spielgemeinschaften*) à l'échelle locale était le vecteur de la mobilisation de la population au sein des mises en scène *Thing*. Depuis le flou conceptuel sur le jeu *Thing* et son architecture, on décrira les nombreuses interprétations par les acteurs artistiques du mouvement, chargés de sa mise en place. La construction du théâtre de Halle, explicitement décrit par la propagande comme un modèle du jeune mouvement *Thing*, est en ce sens l'occasion d'interroger les raisons de cette désignation.

L'autre versant du travail, présenté dans les deux dernières parties, analyse le déclin, puis l'abandon des objectifs d'instauration d'un jeu théâtral ritualisé et pilotée à l'échelle nationale. Les freins financiers et organisationnels ainsi que la faiblesse du répertoire conduisirent à des crispations au sein des autorités dirigeantes. De fortes tensions politiques apparurent avec plus d'acuité encore en 1935 et se soldèrent par la neutralisation des représentants du théâtre amateur catholique, W. K. Gerst en tête. Malgré le soin apporté à la préparation des spectacles donnés au sommet de l'Heiligenberg à Heidelberg, on procéda néanmoins dans les coulisses du ministère de la Propagande au démontage des structures institutionnelles du *Thingtheater*. L'autre visage du théâtre de masse – sa collusion avec la manifestation sportive – constitue le fil conducteur de la dernière partie. Les efforts du ministère de la Propagande convergèrent alors vers les Jeux Olympiques de 1936. Le théâtre de plein air construit dans ce cadre devint un lieu incontournable de la programmation culturelle tournée vers la réminiscence de l'Antiquité grecque. Le contexte de la compétition sportive internationale est alors mis en regard avec la fascination qu'exerçait à l'étranger la « cathédrale lumineuse » (*Lichtdom*) de l'architecte Albert Speer sur le champ Zeppelin lors du congrès de Nuremberg en 1936. Au sein du complexe des journées du Parti (*Reichsparteitagsgelände*), l'architecture du champ du Zeppelin empruntait lui aussi au modèle du stade, alternant tribunes et surfaces planes mais également à la massivité de la ruine antique ou de la forteresse. De ce fait, la connotation de la masse, comme catégorie esthétique de l'architecture, glissa peu à peu vers les enjeux portés par l'effort de guerre.

Les pièces héroïques jouées en plein air furent abordées finalement dans un rôle de conditionnement physique et mental, notamment pour la jeunesse, dans un contexte de conflit bientôt imminent. Les multiples aspects de l'architecture théâtrale pour les masses accompagnent les variations d'une mise en scène fondée sur des techniques de jeu qui restent maintenant à mettre en lumière.

Première partie

Archéologie d'un théâtre de mobilisation de masse

I. Appropriation des traditions de jeux en plein air

1. Formes d'expression festive du mouvement ouvrier

1.1. Histoire du chœur parlé

À la fin des années 1970, l'étude pionnière d'Henning Eichberg redécouvrait la proximité, jusqu'alors mésestimée, entre les dispositifs scéniques du *Thingtheater* sous le nazisme et ceux du théâtre de masse ouvrier pendant la République de Weimar[56]. Le recours aux chœurs parlés, au mouvement rythmique, au cortège de masse, autrement dit la représentation du corps solidaire de la communauté par différents moyens d'expression (le chant, la danse, la déclamation chorale), étaient autant de caractéristiques formelles extérieures, partagées aussi bien par les fêtes du mouvement ouvrier en plein air que celles du national-socialisme. Il y a lieu ici d'interroger les raisons qui amenèrent des idéologies ennemies à employer dans la mise en scène théâtrale des moyens similaires. Car, si dans la forme, des similitudes peuvent effectivement être constatées entre les grandes fêtes ouvrières et les représentations de masse du national-socialisme, la signification et la portée idéologique de spectacles de masse développés par des camps politiques opposés n'ont été

56. Henning Eichberg (dir.), *Massenspiele NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, *op. cit.*

abordées que de façon marginale par la recherche universitaire, comme le montre Matthias Warstat dans son étude[57]. L'un des points de convergence formelle le plus évident, mais également le plus symptomatique des oppositions entre différentes sensibilités politiques, réside dans la mise en scène du chœur parlé. L'histoire de cette technique théâtrale montre un changement de paradigme du début du XXe siècle à l'entre-deux-guerres. Entre les fêtes ouvrières du début du siècle et celles des années 1930, l'accent central se trouve déplacé du texte et du récit d'événements révolutionnaires restitués de façon statique, à la prévalence de l'expérience sensorielle corporelle, associant le mouvement de masse dynamique à la déclamation[58]. On se propose ici de retracer les grandes étapes de l'apparition en Allemagne du chœur parlé au sein du théâtre ouvrier.

Jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, la culture festive ouvrière était contenue dans les auberges et, plus largement, les salles intérieures, en raison des mesures répressives étatiques de l'Empire wilhelmien à l'encontre des rassemblements ouvriers dans l'espace public ou en plein air[59]. Le contexte politique plus favorable de la République de Weimar conduisit les directions artistiques des fêtes ouvrières à investir l'espace en plein air dans des réunions gigantesques ou lors de fêtes politiques. L'utilisation du chœur parlé devint massive dans la culture ouvrière après les événements de la révolution d'Octobre en Russie de 1917 et cette technique fut largement reprise lors de la révolution de novembre en Allemagne un an plus tard. Le chœur parlé se constituait alors en procédé à même d'incarner la masse, son ressenti et ses idées[60]. Il n'était pourtant pas une nouveauté de la période de l'entre-deux guerres, car il était déjà utilisé dans les mouvements de jeunesse au début du XXe siècle sous la forme de récitations chorales de poèmes. Au sein des fêtes et des manifestations politiques du mouvement ouvrier, il se fit le relais du contexte historique et servit de miroir idéologique à la lutte des classes dans l'immédiat après-guerre. Cet engouement pour le chœur était lié avant tout à la formation populaire. La volonté de changement des processus d'éducation au sein des commissions des partis politiques entraîna des efforts portés autant sur le mot imprimé, la presse ou la littérature adaptée à la culture ouvrière que sur le mot déclamé lors de fêtes par les ensembles choraux. Le chœur parlé n'avait pas la seule fonction didactique d'un discours politique,

57. Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33*, *op. cit.*, p. 18. En Allemagne, les récents travaux de recherche d'Evelyn Annuß s'emploient à combler cette lacune : Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*
58. Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33*, *op. cit.*, introduction, p. 13-33.
59. *Ibid.*, sur ce sujet, voir le chapitre « 4.1. Festräume im 19. Jahrhundert und die Anfänge des Wandels », p. 59-68.
60. Uwe Hornauer, *Laienspiel und Massenchor. Das Arbeitertheater der Kultursozialisten in der Weimarer Republik*, Cologne, Prometh, 1985, p. 160.

mais il cherchait à toucher les affects et à contribuer à l'éducation des participants sur la base d'une expérience de représentation collective.

Au sein du mouvement ouvrier, le chœur parlé ne connut pas un rôle et une signification homogènes, il illustrait plutôt les divergences politiques entre sociaux-démocrates et communistes. Ce fut précisément sur la définition de l'expérience de communauté et de sa signification que les branches du mouvement ouvrier, socialiste et communiste prirent rapidement des chemins opposés. Par la voix de la commission à l'éducation du parti social-démocrate (*sozialdemokratische Partei Deutschlands - SPD*), les sociaux-démocrates aperçurent progressivement dans le chœur le moyen adéquat pour diffuser des idées démocratiques et édifier ce qu'ils appelaient de leurs vœux, une « communauté du peuple »[61] (*Volksgemeinschaft*). Pour le SPD, le théâtre et plus particulièrement le chœur, devinrent alors un outil pédagogique pour la démocratisation de la société, au-delà de la formation idéologique à la lutte des classes, autrement dit porté vers l'éducation de masse[62]. L'emploi du chœur parlé alla de pair avec la création d'un répertoire d'œuvres chorales sous la plume d'auteurs issus des rangs des jeunesses ouvrières[63]. De ce point de vue, il est troublant de retrouver certains noms dans le corpus des pièces *Thing* après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, signe que la fonction éducative du théâtre choral s'était poursuivie sous une autre forme dans la propagande culturelle du nazisme[64]. Dans les années 1920, l'expérience théâtrale de masse du SPD trouva à se concrétiser dans des formes festives d'inspiration liturgique adaptées aux idées socialistes. Le modèle de représentation se calqua dans un premier temps sur celui du festival (*Festspiel*)[65], assez proche finalement des mises en scènes chorales de masse de Max Reinhardt à partir de 1910[66]. La stratégie culturelle du SPD s'orienta ainsi vers une forme de profession de foi utopique qui créait une ligne de démarcation nette avec le parti communiste (*KPD*)[67]. Dans un registre différent, les activistes culturels communistes utilisaient en effet la technique du chœur parlé en tant qu'instrument

61. *Ibid.*, p. 146.
62. *Ibid.*, p. 147.
63. *Ibid.*, « Stationen der Sprechchorentwicklung », p. 164-177.
64. Henning Eichberg (dir.), *Massenspiele, NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, *op. cit.*, p. 72. Eichberg donne l'exemple de la revue *Jeunesse et sport ouvrier* (*Jugend und Arbeitersport*) qui, en 1930, mentionnait onze auteurs de poèmes, chœurs parlés ou Jeux pour la jeunesse, parmi lesquels cinq ont ensuite collaboré avec le national-socialisme : Max Barthel, Heinrich Lersch, Karl Bröger, Geritt Engelke, Martin Luserke. On se reportera ici au chapitre « 2. 4. Le cercle des auteurs dramatiques » de la deuxième partie, p. 154-156.
65. Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften, op. cit.*, p. 393-394. Uwe Hornauer, *Laienspiel und Massenchor*, *op. cit.*, p. 162.
66. Ce point sera développé notamment avec l'exemple du *Jeu en rimes allemandes* (*Festspiel in deutschen Reimen*) à Breslau au chapitre suivant, p. 82-85.
67. Uwe Hornauer, *Laienspiel und Massenchor*, *op. cit.*, p. 162.

de combat et d'agitation à l'encontre de la société capitaliste, mais aussi envers la direction sociale-démocrate[68], dont la modération politique et la proximité supposée avec la bourgeoisie devaient absolument être combattues. Par l'intermédiaire des troupes d'agit-prop, le chœur servait de porte-voix aux arguments politiques de nature journalistique ; ce cadre concret devait donc susciter l'engagement et la participation du public. Le recours à l'agitation politique connut par exemple une forme expérimentale dans le Théâtre prolétarien du metteur en scène Erwin Piscator, comme on le développera dans un prochain chapitre[69].

1.2. Chœurs et espace

Vers 1924, la technique du chœur parlé connut une crise dans le mouvement ouvrier. Son emploi était alors moins valorisé dans le cadre des expérimentations communistes, exploitant davantage la forme satirique du théâtre de cabaret en petits groupes[70]. Mais il était toujours plébiscité dans la culture festive des sociaux-démocrates même si son aspect statique était vivement critiqué. De ce fait, le chœur parlé connut un tournant performatif, s'accompagnant alors d'une composante dynamique, grâce notamment à l'influence de la danse expressionniste[71].

Dans la seconde moitié des années 1920, des Jeux de masse se développèrent dans les stades sous l'impulsion de la Commission à l'éducation du SPD. Dans l'enceinte gigantesque du stade, les mauvaises conditions acoustiques de ce type de spectacles obligeaient à reconsidérer l'emploi du chœur, en privilégiant le mouvement chorégraphique des groupes dans l'espace. Le chœur parlé connut ainsi un regain d'intérêt par la mise en espace de la dynamique des corps et se transforma alors en un « chœur parlé en mouvement » (*Bewegungssprechchor*)[72]. Le principe des Jeux de masse portait généralement sur la confrontation entre des forces opposées, figurée dans une succession de mouvements rythmiques. Les scènes jouées représentaient de façon expressive des sentiments

68. Bernard Lupi, « L'agit-prop : une culture politique vécue » in Denis Bablet (dir.), *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. Tome III, Allemagne, France, U.S.A., Pologne, Roumanie. Recherches*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 33.
69. Jeanne Lorang, « Préludes à l'agit-prop » in Denis Bablet (dir.), *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, *op. cit.*, p. 22-26. On renvoie ici au chapitre « 2. Le théâtre politique de Piscator et sa concrétisation spatiale », p. 115-119.
70. *Ibid.*, p. 86.
71. Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften*, *op. cit.*, introduction, p. 16.
72. *Ibid.*, p. 117-118.

comme la haine, la révolte ou encore la volonté[73]. L'exemple du jeu de masse *Combat pour la Terre* (*Kampf um die Erde*) d'Alfred Auerbach, joué en 1925 devant 50 000 personnes à l'occasion des premiers Jeux olympiques ouvriers à Francfort-sur-le-Main, illustrait bien l'idéologie du parti social-démocrate. Un an avant la tenue des « Jeux de combat allemands » (*deutsche Kampfspiele*) à Cologne, les organisateurs critiquaient déjà l'idée, conservatrice à leurs yeux, de représenter sur scène le combat entre les nations et ils revendiquaient à l'inverse les valeurs d'amitié, d'unité internationale et de réconciliation[74]. Au niveau de la disposition spatiale, la mise en scène évoquait schématiquement le principe de lutte des deux camps rivaux. Les puissants évoluaient dans un décor en forme de temple et se partageaient les richesses du monde, tandis que le peuple, réuni sur l'escalier en contrebas, manifestait son mécontentement[75]. Une fois les plaintes réprimées, l'élite politique et financière entraînait les populations dans une guerre territoriale. Le chœur des garçons, représentant la jeunesse, lançait alors un appel à un ordre mondial fondé sur la raison (*Weltvernunft*) et revendiquait une répartition équitable des richesses et des terres, préalable à la reconstruction du pays. La prononciation du chœur était rythmée et se distinguait ainsi nettement de la déclamation, constituant plutôt un accompagnement vocal de la gestuelle. Les sentiments et les conflits, précédemment décrits, permettaient de sensibiliser un large public aux problématiques défendues par le parti social-démocrate.

Le professeur de gymnastique Otto Zimmermann de l'Union ouvrière sportive et de gymnastique de Leipzig, metteur en scène du spectacle, développait à l'époque des techniques chorégraphiques, pour les jeux de masse, fondées sur la « sensation du corps » (*Körpergefühl*)[76]. Il avait été profondément influencé par le courant de la danse expressionniste diffusée en Allemagne, notamment par l'intermédiaire du danseur, chorégraphe et théoricien hongrois Rudolf von Laban et de son élève, la danseuse Mary Wigman. L'accent mis sur la nudité dans nombre de ses mises en scène, pour signifier l'égalité et la libération des chaînes du capitalisme, était en relation directe avec les mouvements de la *Lebensreform*[77]. La recherche de Zimmermann était axée sur la pulsation

73. Henning Eichberg (dir.), *Massenspiele NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, *op. cit.*, p. 92.
74. Nadine Rossol, *Interwar Germany. Sport, Spectacle and Political Symbolism, 1926-36*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2010, chapitre « Frankfurt in 1925: The Workers' Olympics », p. 35-41, ici p. 35.
75. Henning Eichberg (dir.), *Massenspiele NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, *op. cit.,* p. 87. La suite de la description de l'intrigue est issue de cette même référence.
76. Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften*, *op. cit.*, p. 119.
77. *Ibid.*, p. 126-127.

rythmique des mouvements des acteurs, capable de se propager depuis le centre de l'espace jusqu'aux spectateurs rassemblés dans le stade. En cela, le modèle architectural du terrain sportif central entouré par des tribunes concentriques paraissait particulièrement approprié à ces enjeux de mise en scène. Comme le rappelle M. Warstat, l'attention portée sur le mouvement corporel dans les Jeux de masse socialistes véhiculait à l'auditoire un idéal de « détente, de guérison et d'épanouissement », autrement dit, la posture de l'acteur pris individuellement devait atteindre une grande expressivité quitte à rendre l'image générale de la scène collective souvent hétérogène[78]. En ce sens, ces jeux se distinguaient fondamentalement des fêtes ou défilés des associations conservatrices, comme l'« Union de combat » issue du NSDAP. Celles-ci œuvraient en effet pour une « stricte homogénéisation, la synchronisation et la discipline » des participants en prolongement de la marche militaire[79]. Il faut cependant préciser ici que l'hétérogénéité des mouvements dans les jeux de masse ne concernait pas les exercices de gymnastique réalisés à la même période dans les stades à l'occasion d'événements sportifs, marqués par l'ordre et la discipline[80]. De même, l'opposition théorique que M. Warstat présenta ensuite dans le cadre de son analyse, entre le « modèle de performativité extatique vitaliste », associé aux expérimentations du mouvement ouvrier et le « modèle de performativité militaire agressif »[81], désignant les pratiques théâtrales conservatrices, ne représentait pas en pratique des catégories complètement étanches. L'apport des conceptions vitalistes de la *Lebensreform* et de la danse expressionniste constituèrent également un terreau fertile au lancement de la politique du *Thingtheater* nazi.

1.3. Les caractéristiques spatiales du rassemblement festif communiste

Comme le montre Matthias Warstat, la cohérence entre l'espace, le déroulement du rassemblement de masse et le but idéologique trouva une expression achevée dans le rassemblement festif du parti communiste (*Kommunistische Partei Deutschland*s, KPD) le 1er mai 1931 au *Lustgarten* à Berlin[82]. En fin de matinée, les partisans communistes manifestaient leur joie à la suite

78. *Ibid.*, p. 125.
79. *Ibid.*, p. 123-125.
80. Nadine Rossol, *Interwar Germany. Sport, Spectacle and Political* Symbolism, 1926-36, *op. cit.*, p. 38.
81. Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften*, *op. cit.*, p. 137 : « Ekstatisch-vitalistisches Performativitätsmuster / militärisch-agressive Performativität ».
82. *Ibid.*, « Die Maifeier der Berliner KPD von 1931 », p. 76-94. L'introduction de ce paragraphe se fonde sur un résumé de ce chapitre.

de l'accrochage illégal du drapeau de leur parti au-dessus du portail de l'université sur l'avenue Unter den Linden. Cette « prise de possession » de lieux symboliques de l'autorité par le biais d'insignes politiques (ou de chœurs accompagnés de musique sur les marches de l'*Altes Museum* par exemple) constituait le premier moment de l'agitation dans les rassemblements festifs ouvriers. La deuxième étape, selon Warstat, correspondait à la congestion de l'espace urbain. Les sept cortèges de sympathisants affluèrent ensuite successivement vers la place du Lustgarten, au son de chansons, de mots scandés, en brandissant des drapeaux, jusqu'à saturation de l'espace. Le reste des partisans fut contraint de se masser dans les rues adjacentes pour entendre les discours relayés par 50 orateurs à différents endroits de la place. Ce phénomène volontaire de congestion fut considéré, non sans fierté, par le KPD comme la preuve de sa capacité de mobilisation et il fut relayé le lendemain par voie de presse. Lors de la troisième étape d'expansion, *L'Internationale* fut ainsi entonnée par la foule au moment de sa dispersion. Le chant de masse des cortèges accompagnait ainsi leur retour vers les différents quartiers berlinois, l'organe de presse du KPD qualifiant ce repli d'événement expansif vers le reste de l'espace urbain.

Les propositions d'Elias Canetti sur la masse, ses multiples formes d'apparition et ses modes de fonctionnement, sont en ce sens très utiles pour ressaisir ce mouvement, car elles mettent au jour le rapport spécifique à l'espace de la foule et des individus la constituant[83]. Canetti oppose ainsi la masse ouverte à la masse fermée, la première étant de l'ordre du spontané, « son accroissement » ne connaît pas de limite », écrit-il, elle est sujette à la désintégration lorsqu'elle diminue. La masse fermée, en revanche, « s'attache surtout à durer » et « frappe par sa limite. […] Il [le lieu où se trouve la masse fermée] est comparable à un récipient dans lequel on verse un liquide, la quantité de liquide qu'il contient est connu »[84]. La catégorie de la « masse ouverte » s'accorde plus volontiers à l'exemple du rassemblement de masse du parti communiste décrit plus haut. En revanche, l'état de stabilisation de la masse dans un espace limité semble être, *a contrario*, le mode de configuration recherché dans l'espace des théâtres *Thing*. Le rôle de la dramaturgie des fêtes était de fait opposé : les sociaux-démocrates cherchaient à rompre avec la tradition des fêtes ouvrières du XIXe siècle, qui véhiculait le souvenir nostalgique de la commémoration révolutionnaire, comme les révoltes de mars 1848, en la réformant de façon dynamique, alors que le ministère de la Propagande nazi souhaitait

83. Elias Canetti, *Masse et Puissance* (*Masse und Macht*), traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966. Cette proposition de « masse ouverte » est reprise par M. Warstat dans *Theatrale Gemeinschaften*, *op. cit.*, p. 93.
84. *Ibid*., p. 13.

plutôt solidifier de nouvelles pratiques festives en les ritualisant par répétition[85].

Le national-socialisme développa un système politique ambivalent intégrant une prétention révolutionnaire à sa vision du monde conservatrice, foncièrement raciste et antisémite. Dans ses thèses sur *Les Origines du totalitarisme* (*The Origins of Totalitarianism*, 1951), Hannah Arendt exposait l'idée que le fonctionnement des systèmes totalitaires n'appartenait pas tant à « l'excès du politique », mais plutôt à l'anéantissement du politique, ce « qui signifi[ait] la triple destruction de la pluralité, du monde et de la liberté »[86]. L'organisation de masse du totalitarisme était fondée autour d'un noyau – le chef, réfugié du réel par le culte autour de sa personnalité – et de proche en proche, selon la métaphore de la peau d'oignon, se trouvait à sa périphérie la couche extérieure des individus « atomisés et isolés »[87]. De façon analogue en Italie, Mussolini voyait aussi la politique comme l'art du modelage des masses dans un rapport dynamique entre le guide (*Duce*) et la foule[88]. En creux de ces relations de pouvoir caractéristiques, le nazisme avait tout intérêt à investir une conception en mouvement pour la représentation sur scène de la solidarité entre les masses et le chef. L'idée d'union dynamique d'un corps populaire uni était à l'état embryonnaire dans les mouvements *völkisch* nés au XIXe siècle. Ces différents courants intellectuels et politiques, fermement conservateurs, s'articulaient autour du concept central de la régénérescence de la force vitale du *Volk*[89]. Ce terme intraduisible, ne désignait pas uniquement le « peuple », mais faisait référence à une notion abstraire de l'arsenal idéologique *völkisch*. Le *Volk* était garant de la purification des racines populaires, et servait de lien symbolique entre la nature idéalisée et un monde d'ordre supérieur, représentant l'idéal primitif d'unité populaire[90]. Sur ce terrain irrationnel, le recours à une forme de spiritualité païenne jouait ainsi un rôle de premier plan dans la mobilisation des masses sous le national-socialisme, elle-même initiée par un personnage d'ordre supérieur. Sur ce dernier point, M. Warstat met en lumière l'une des distinctions la plus saillante entre les Jeux de masse du mouvement ouvrier et le *Thingspiel* nazi. Le rapport « Führer/masse » jouait un rôle central dans la constitution du collectif sous le Troisième Reich, alors que le mouvement ouvrier ne présentait pas un modèle d'identification mystique ni de culte du chef[91]. La multiplicité des idées conservatrices d'inspiration *völkisch*, qui inspirèrent en

85. Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften*, *op. cit.*, p. 256.
86. Katia Genel, *Hannah Arendt. L'expérience de la liberté*, Paris, Belin, 2016, p. 129.
87. *Ibid.*, p. 71.
88. Emilio Gentile, « Theatre of Politics in Fascist Italy » in Günther Berghaus (dir.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Oxford, Berghan, 1996, p. 74-75.
89. George L. Mosse, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich* (1964), *op. cit.*, p. 35.
90. *Ibid.*, p. 33.
91. Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften*, *op. cit.*, p. 381-383.

partie le renouveau du théâtre religieux au début du XXe siècle, constituait ainsi un autre terrain propice à l'incorporation du jeu de masse nazi.

2. Théâtre catholique : mouvement amateur et Jeux de la Passion

2.1. Le renouveau du théâtre amateur catholique

S'il existe un nombre important d'ouvrages sur le théâtre ouvrier, il est plus difficile en revanche de cerner les spécificités du théâtre religieux, traité de façon plus sporadique dans les recherches historiques. Henry Phillips s'emploie à combler cette lacune en étudiant les différents emplois faits de la scène pour le maintien et la promotion des valeurs catholiques en France après la séparation de l'Église et de l'État[92]. Les mystères religieux du Moyen Âge, redécouverts et réadaptés, tout comme les pièces morales, rencontraient parallèlement un franc succès populaire en Angleterre, en France, en Allemagne ou en Autriche au début du XXe siècle[93]. Dans les années 1930, les spectacles de la Passion du Christ étaient ainsi joués chaque année en France devant Notre-Dame de Paris et accueillaient un public de masse. À titre d'exemple, le Jeu de la Passion de 1935 se déroulait devant 14 000 spectateurs placés sur une estrade face au portail de la cathédrale[94]. Ces spectacles ne répondaient pas seulement au goût d'un public croyant, ils étaient dans la lignée de représentations authentiquement populaires. Le théâtre catholique emprunta un chemin marginal en dehors des scènes du théâtre régulier et se développa en France sous le modèle des patronages[95], en Allemagne dans les associations de théâtre de jeunesse essentiellement (*Jugendvereine*). Cette forme du jeu amateur avait un rayonnement géographique considérable[96].

Dans le contexte allemand, l'essor du théâtre amateur catholique était une forme de réaction à l'expérience traumatique de la Première Guerre mondiale. Dès 1916, la faim en Allemagne, conséquence des blocages de vivres par les forces alliées, mena à une campagne particulièrement efficace de propagande autour de la notion de « communauté populaire » (*Volksgemeinschaft*)[97]. Le

92. Henry Phillips, *Le Théâtre catholique en France au XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007.
93. Henry Phillips, « Le théâtre catholique en Europe et au Canada : un milieu réuni dans la dispersion », *Revue de littérature comparée*, n° 326. En ligne sur CAIRN : https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-2-page-175.htm.
94. Henry Phillips, *Le Théâtre catholique en France au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 347.
95. *Ibid.*, p. 19.
96. *Ibid.*, p. 14.
97. Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, vol. 4, Stuttgart,

vocable utilisé par les scènes populaires catholiques, comme la « force de l'expérience populaire » ou la « communauté », était directement lié au contexte historique au sortir de la guerre. L'art théâtral se fit alors le porte-voix d'une régénération populaire. Dans ce contexte, le jeu amateur visait lui aussi à l'éducation populaire, se concentrant à la fois sur les acteurs et sur les spectateurs. Il entendait combler le fossé entre le public et les comédiens par une communion, autrement dit par la rencontre d'une action dramatique en rapport avec la religion, de personnages joués par le « peuple fidèle » et d'un public qui trouvait un écho dans son quotidien. Tout l'enjeu « d'une communauté populaire » se trouvait alors dans cette recherche de communion.

Les techniques théâtrales de la culture festive ouvrière faisaient appel à la suggestion, l'expansion ou l'agitation pour la défense et la diffusion d'idéaux politiques. Le théâtre catholique, en revanche, s'employait avant toute chose à une édification morale par le texte. Fermement opposée au théâtre de boulevard, de revue ou de variété, la réforme était fondée sur la création d'un répertoire approprié et adapté à la foi et à la morale chrétienne. Comme le rappelle H. Phillips pour la France, « le répertoire permettait ainsi d'imposer un ordre, une hiérarchie, c'est-à-dire une histoire. La maîtrise du répertoire, c'était la maîtrise du futur »[98]. L'idée de « faire histoire » par le biais d'œuvres adaptées est un point majeur dans l'étude comparée du théâtre *Thing*, fondé également sur la défense d'une morale adaptée à l'idéologie du parti national-socialiste. En Allemagne et en Autriche, le mouvement de théâtre catholique mit plus particulièrement l'accent, depuis le début du XXe siècle, sur la dimension populaire et patriotique (« völkisch »), propre à « promouvoir un nationalisme fondé sur la notion de *Blut und Boden*, c'est-à-dire du « sol et du sang »[99]. En effet, au tournant du siècle, on constate un engouement pour la glorification de la grandeur de l'Allemagne sur fond de régionalisme et de mythologie des origines, défendu par le mouvement *völkisch*. Le roman à succès de Julius Langbehn *Rembrandt éducateur* (*Rembrandt als Erzieher*, 1890) – une sorte d'ode à l'intuition créatrice allemande, née d'une relecture du romantisme – reçut un écho considérable auprès de toute une génération[100]. Malgré son mépris du culte chrétien, le roman influença des auteurs catholiques comme l'écrivain autrichien conservateur Richard von Kralik[101]. Ce dernier suivit aussi attentivement

Metzler, 2007, p.228.

98. Henry Phillips, *Le Théâtre catholique en France au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 183.

99. Henry Phillips, « Le théâtre catholique en Europe et au Canada : un milieu réuni dans la dispersion », *op. cit.* Cf. Judith Beniston, *Welttheater. Hofmannsthal, Richard von Kralik, and the revival of Catholic drama in Austria, 1890-1934,* Leeds, W.S. Maney, 1998, p. 124-125.

100. George L. Mosse, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich* (1964), *op. cit.*, p. 59-60.

101. Judith Beniston, *Welttheater. Hofmannsthal, Richard von Kralik, and the revival of Catholic drama in Austria, 1890-1934*, *op. cit.*, p. 125.

l'édification du Harzer Bergtheater en 1903, pour lequel Ernst Wachler, son fondateur, appelait à la redécouverte des cultes primitifs des anciens Germains à partir d'un répertoire de nouvelles pièces *völkisch*[102]. Malgré les oppositions idéologiques apparentes, cette littérature anticléricale imprégna effectivement les cercles artistiques catholiques grâce au thème fédérateur de l'héroïsation du passé national. Le jeu de la Passion dans la petite commune bavaroise d'Oberammergau servit ainsi de point cardinal pour de nombreux partisans de ce courant littéraire (*Heimatkunstbewegung*) dans le cadre du développement des théâtres de verdure nationalistes en Allemagne[103]. La Passion évoquait un rituel ancien, intimement lié à l'histoire locale, propice à la récupération des milieux conservateurs.

2.2. Le spectacle de la Passion du Christ à Oberammergau

2.2.1. **Le contexte**

Le célèbre Jeu de la Passion du village d'Oberammergau en Bavière constitue un parfait exemple de la corrélation du jeu amateur catholique avec un spectacle issu de la tradition religieuse, attaché à un territoire particulier. La représentation ininterrompue de la Passion renvoie à un vœu datant du XVIIe siècle alors qu'en 1633, la peste décimait une partie de la population. L'année suivante, les villageois interprétèrent, pour la première fois, la Passion représentant la souffrance et la mort du Christ dans un spectacle, rejoué à chaque décennie, afin de conjurer le sort. La promesse d'un authentique « théâtre du peuple pour le peuple » (*Vom Volk für das Volk*) fascina et attira finalement un public plus large que les habitants ou initiés[104]. Poussé par l'essor du tourisme de masse, l'événement théâtral du village situé au nord des Préalpes se fit bientôt une réputation au-delà des frontières allemandes. Au début du XXe siècle, l'ouverture au tourisme international engendra la construction d'une halle ouverte des deux côtés, capable d'accueillir 4 200 spectateurs[105]. Quelques

102. Uwe Puschner, « Deutsche Reformbühne und völkische Kultstätte. Ernst Wachler und das Harzer Bergtheater », in Uwe Puschner (dir.), *Handbuch zur ,Völkischen Bewegung' 1871 - 1918*, Munich, Saur, 1999, p. 762-796. On reviendra sur ce sujet au chapitre «IV. La préhistoire du terme *Thing* et du mouvement » de cette partie, p. 126-137.
103. *Ibid.*, p. 763. Le mouvement de création de théâtres de verdure (*Naturtheaterbewegung*) fut marqué par l'édification de théâtres de plein air traditionnels, défendant un nationalisme farouche, au tournant du XIXe siècle. Voir également : Brigit Schöpel, *Naturtheater. Studien zum Theater unter freiem Himmel in Südwestdeutschland,* Tübingen, Tübinger Vereinigung Für Volkskunde E.V., 1965.
104. Josef Georg Ziegler, « Vom Volk für das Volk » in Gerd Holzheimer, Elisabeth Tworek, Herbert Woyke (dir.), *Leiden schafft Passion. Oberammergau und sein Spiel*, A1, Munich, 2000, p. 35-37.
105. Arthur Achleitner, « Das neue Passionsspielhaus von Oberammergau », *Die Gartenlaube*, n° 39, 1889, p. 665-666, https://de.wikisource.org/wiki/Das_neue_Passionsspielhaus_von_Oberammergau, (consulté le 1/10/2017).

chiffres publiés à la fin des années 1980 illustrent bien l'engagement constant de la population locale au fil des décennies. 1 400 des 4 800 habitants de la commune participèrent alors de près ou de loin à l'organisation du spectacle. Environ 250 enfants furent présents sur scène et 700 adultes tinrent, d'une part des rôles parlés (120 d'entre eux) et, d'autre part, des rôles de figuration. Pour les plus grandes scènes de masse, on comptait jusqu'à 600 personnes sur scène[106]. L'enracinement du jeu dans la vie des habitants sur douze générations garantit aujourd'hui encore son succès. Dans son ouvrage paru en 1911 sur *La Psychologie du drame de la Passion*, philosophe français de la question religieuse, Maurice Blondel voyait dans ce phénomène de participation l'élément essentiel de l'intérêt dramatique. M. Blondel soulignait la reconnaissance du public dans les passions jouées et réinterprétées collectivement par la population et il soutenait le sentiment d'intégration par le Jeu dans la communauté du village[107]. Du fait de sa longévité et de sa préservation, le Jeu est même classé à l'inventaire du patrimoine immatériel de l'UNESCO depuis 2014 et il est toujours représenté de nos jours au début de chaque décennie[108]. Seules quelques représentations ponctuelles eurent lieu en 1934 et 1984 pour le jubilé des 300 et 350 ans. Comme on le verra plus loin, le Jeu de 1934 s'accompagna d'une prise de position très claire du pouvoir nazi en faveur du spectacle. Ce n'est donc pas un hasard si l'une des premières pièces *Thing* portait le nom de *Passion allemande 1933,* la trame narrative de la passion religieuse en constituait le modèle[109]. Il y a lieu ici d'analyser plus avant les formes prises par ce jeu théâtral et les particularités spatiales qui croisèrent les intérêts de la propagande nationale-socialiste.

2.2.2. **Sédimentation du rituel**

L'écrivain et théoricien du théâtre et de la danse, Hans Brandenburg, faisait état, à l'occasion des Jeux de la Passion de 1950, de ses impressions changeantes de spectateur au début du XXe siècle. Son témoignage est d'autant plus important qu'en 1933, il fut sollicité, au titre de conseiller, pour la définition théorique du *Thingtheater* national-socialiste et qu'il devint dans ces années membre du « cercle des auteurs » chargé de la réalisation des pièces *Thing*. Son commentaire permet donc

106. Josef Georg Ziegler, « Vom Volk für das Volk », *op. cit.*, p. 35.
107. Maurice Blondel, *La Psychologie du drame de la Passion*, Paris, Bloud, 1911.
108. Le site Internet officiel du Jeu d'Oberammergau propose une présentation historique succinte : https://www.passionsspiele-oberammergau.de (consulté le 23/10/2017).
109. On se reportera ici au chapitre « II. 2. Les mises en scène de la Passion allemande 1933 et l'espace » de la troisième partie de la thèse.

de mettre au jour les similitudes entre la Passion d'Oberammergau et le spectacle populaire au sens national-socialiste, et surtout la convergence vers une forme de jeu ritualisée. Sa visite de la Passion avant la Première Guerre mondiale lui avait laissé l'impression d'un théâtre amateur de piètre qualité s'évertuant à imiter le théâtre de cour des Meininger[110]. En revanche, après la Première Guerre mondiale, il portait un tout autre regard sur ces représentations :

> *Mais cette époque marqua l'apogée du jeune théâtre amateur allemand, et je vis soudain poindre, dans la Passion, sous l'aspect du sacrifice tardif et depuis longtemps défunt, le jeu amateur dans toute sa splendeur, véhiculé par une tradition unique et ininterrompue, et plus encore : je vis l'histoire entière du théâtre allemand comme à travers un aperçu de ses sédiments fossilisés, et ne me laissais pas dérouter par les épouvantables tableaux vivants*[111].

Au sortir de la Première Guerre mondiale, dans un livre paru en 1919, *Le Théâtre et la nouvelle Allemagne. Un appel* (*Das Theater und das Neue Deutschland. Ein Aufruf*, 1919), Hans Brandenburg appelait de ses vœux l'édification d'un nouveau théâtre influencé par les mouvements de réforme[112]. Il suivait avec une grande attention les milieux de la danse et de la mise en scène d'avant-garde, notamment les recherches menées à l'Institut du pédagogue musical suisse Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau[113]. L'Institut se situait au cœur de la cité-jardin de Hellerau non loin de Dresde et représentait un creuset des courants réformateurs de l'époque, à la croisée des mouvements de réforme de la vie, du travail, de l'apprentissage, de l'architecture et du théâtre[114]. L'architecte Tessenow signa les plans de la salle des fêtes (*Festspielhaus*), centre de la cité-jardin qui abritait le centre de formation. Le corps de bâtiment principal en avancée prenait la forme d'un fronton de temple au dessin simplifié. La monumentalité de l'édifice se chargeait d'afficher l'importance sociale attribuée à l'art. Jaques-

110. Hans Brandenburg, « Was ist das Spiel von Oberammergau », extrait de « Vom reichen Herbst. Bekenntnisse zur europäischen Kunst », Stuttgart, 1950 in Gerd Holzheimer, Elisabeth Tworek, Herbert Woyke (dir.), *Leiden schafft Passion. Oberammergau und sein Spiel*, *op. cit.*, p. 32-34, ici p. 32. Le théâtre des Meininger est une « troupe théâtrale fondée en 1870 par Georges II, duc de Saxe-Meiningen (1826-1914), qui en assurait la direction artistique, avec une actrice, Ellen Franz (1839-1923), son épouse, et Ludwig Chroneck (1837-1891), le régisseur. Le Théâtre des Meininger constitue une des premières expériences de mise en scène au sens contemporain du terme. Rompant avec l'illusionnisme du théâtre d'alors, les Meininger cherchent à produire une représentation théâtrale homogène, marquée par un savoir historique précis, soucieuse de faire vrai et d'ainsi mieux traduire les significations de l'œuvre ». La définition est issue de Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 545.
111. *Ibid.*, p. 32 : « Doch damals war die Blütezeit des jungen deutschen Laienspiels, und ich sah in der Passion unter jener späten und längst wieder toten Aufopferung plötzlich Laienspiel in ganzer Großartigkeit, in einziger ununterbrochener Überlieferung, noch mehr: ich sah die gesamte Geschichte des deutschen Theaters wie in einem Durchschnitt fossiler Ablagerungen und ließ mich auch durch die mir schrecklichen lebenden Bilder nicht irremachen ».
112. Hans Brandenburg, *Das Theater und das Neue Deutschland. Ein Aufruf*, Jena, Diederichs, 1919.
113. « Ein Tanzschriftsteller aus Schwabing » : http://www.gusto-graeser.info/Monteverita/Darstellungen/Brandenburg_Hans.xhtml, (consulté le 1/10/2017).
114. Silke Koneffke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort: 1900-1980*, Berlin, Reimer, 1999, p. 43.

Dalcroze était invité à y développer sa méthode d'enseignement expérimentale fondée sur la rythmique. Il développa des exercices visant à unifier corps et esprit et à libérer leur expression. La recherche d'émancipation de l'acteur entrait en résonance avec les « espaces rythmiques » du décorateur et metteur en scène suisse Adolphe Appia[115]. Celui-ci développa à Hellerau sa réflexion sur la hiérarchie des moyens d'expression et mit en pratique ses recherches sur une mise en scène adéquate avec l'œuvre d'art totale wagnérienne[116]. La musique jouait le rôle de « principe régulateur »[117], elle dictait le mouvement des personnages et déterminait de fait les proportions du décor et la disposition de l'espace scénique. En haut de la hiérarchie des éléments scéniques, l'acteur et l'espace occupaient toute l'attention dans les mises en scène d'Appia. L'acteur extériorisait le rythme de la musique et les lignes de l'espace, dans lequel il évoluait, guidait le regard du spectateur à la manière d'une coulée visuelle. La lumière et le décor (ou la peinture) étaient vus comme troisième et quatrième élément de la synthèse d'Appia. L'éclairage révélait l'acteur, animait l'espace et le délimitait. L'agencement de volumes épurés et d'escaliers, dramatisé par la lumière, constituait alors le pendant spatial de la pédagogie musicale de Jaques-Dalcroze. Après la Première Guerre mondiale, sa recherche prit un tour plus radical. Il invoquait, en ces termes, un théâtre en miroir parfait de la vie, préfigurant les idées de réforme de l'espace théâtral des années 1920 :

> *Il faut le proclamer hautement : jamais l'auteur dramatique ne libérera sa vision s'il la considère toujours comme nécessairement attachée à la ligne de démarcation entre le spectacle et le spectateur. Cette division peut être occasionnellement désirable, mais jamais elle ne devra demeurer la norme. Il en résulte, inutile de le dire, que l'aménagement ordinaire de nos théâtres doit évoluer lentement vers une conception plus libérale de l'art dramatique. Nous arriverons tôt ou tard à ce qu'on appellera la Salle tout court ; sorte de cathédrale de l'avenir qui, dans un espace vaste, libre et transformable, accueillera les manifestations les plus diverses de notre vie sociale et artistique et sera le lieu par excellence où l'art dramatique fleurira, avec ou sans spectateurs*[118].

La vision de Brandenburg d'un renouveau théâtral par le mouvement était en revanche profondément influencée par le mouvement *völkisch*. L'un des piliers de ce courant intellectuel conservateur est la notion de *Volksgeist* – terme difficilement traduisible par « l'esprit du peuple » –, autrement dit une entité abstraite façonnée par son paysage d'origine[119]. La fonction d'édification d'un peuple était

115. *Ibid.*, p. 46.
116. Mary Elizabeth Vander Vennet-Tallon, « Adolphe Appia et l'œuvre d'art totale », in Denis Bablet (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, Collection Arts du spectacle, 2002, p. 89-110. Voir aussi : Denis Bablet, *The Revolution of Stage Design in the 20th Century*, Paris; New-York, Léon Amiel, 1977, p. 40-63.
117. Mary Elizabeth Vander Vennet-Tallon, « Adolphe Appia et l'œuvre d'art totale », *op. cit.*, p. 92.
118. Adolphe Appia, « Acteur, Espace, Lumière, Peinture », vers 1920, cité par Jacques Polieri, *Scénographie. Théâtre, cinéma, télévision* (1963), Paris, Jean-Michel Place, 1990, p. 134.
119. George L. Mosse, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich* (1964), *op. cit.*, p. 21.

ainsi la pierre angulaire de l'utopie théâtrale de Brandenburg. Le renouveau du théâtre devait, selon lui, emprunter une forme intermédiaire entre le théâtre de culte et le théâtre à vocation sociale[120]. Il interprétait la danse comme source originelle du théâtre, capable de contribuer à la renaissance de ce dernier[121], même si en tant qu'écrivain, il tempérait sa position, en accordant toujours au texte une valeur première. La relation entre espace et mouvement était, selon lui, le fondement même du culte et de la cérémonie populaire, si bien que la danse, art de l'extase par excellence, pouvait réactiver la nostalgie d'une communauté réunie autour d'un culte[122]. La théorie de Brandenburg était influencée conjointement par la réception de Nietzsche et de sa *Naissance de la tragédie* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872) ainsi que par le renouveau expressionniste de la danse, notamment grâce à Isadora Ducan, Mary Wigman ou Grete Wiesenthal. La sédimentation historique, précédemment évoquée dans la citation de Brandenburg, n'était donc pas étrangère à l'idée de perpétuation des rites d'une communauté enracinée dans le paysage.

L'histoire du théâtre occidental de l'Antiquité au Moyen Âge est effectivement marquée, on le sait, par l'évolution d'un rituel. Le théâtre antique grec naît de l'évolution des rites festifs en l'honneur de Dionysos vers la tragédie centrée sur la destinée humaine[123]. Le théâtre profane médiéval s'élabore à partir de l'émancipation progressive du cadre liturgique de la représentation religieuse. Le théâtre antique et médiéval se rejoignent également dans la conjonction entre un lieu et une symbolique exprimée par la parole, le chant ou le geste[124]. Le théâtre antique grec se constitue durablement dans la correspondance entre un rituel, le dithyrambe, et le lieu spécifique de l'autel du temple, dans une cérémonie à même de perdurer dans la vie profane[125]. Le théâtre médiéval s'élabore à partir de la théâtralisation de la messe dans l'Église et le transfert des mystères religieux dans l'espace urbain[126]. La répétition d'un rituel n'est donc pas figée dans le temps mais elle décrit plutôt une évolution au contact d'un lieu particulier. Dans le cas du jeu de la Passion à Oberammergau,

120. Gaetano Biccari, *‚Zuflucht des Geistes'? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*, Tübingen, Narr, 2001, p. 48.
121. *Ibid.*, p. 47.
122. *Ibid.*, p. 61-62.
123. Daniel Couty, Alain Rey (dir.), *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980, p. 10.
124. *Ibid.*, p. 10.
125. *Ibid.*, p. 10.
126. *Ibid.*, p. 19. Le pendant des dithyrambes grecs se retrouve pour le théâtre médiéval dans les tropes qui sont des courtes séquences jouées pour l'office pascal. Le drame liturgique se fonde alors sur des scènes religieuses qui se greffent à plusieurs célébrations, dont la Passion du Christ, facilitant le développement progressif des mystères religieux joués sur la place publique.

l'attachement à un lieu de représentation pérenne s'opéra à la fin du XIXe siècle, au moment même des progrès techniques marquants de l'histoire de la modernisation du lieu théâtral. En ce sens, la tradition des scènes collectives monumentales sur scène rencontra une résonance nouvelle dans un public de masse. Le jeu de la Passion évolua ainsi avec les transformations de la société de l'époque et s'adapta au goût du public, ce qui explique certainement la réception différente de Brandenburg d'une décennie à l'autre.

2.2.3. **Évolution de la structure du jeu et de la scénographie**

La structure dramatique du spectacle raconte en onze scènes les derniers jours de la vie du Christ. Entre chaque scène jouée par la masse se déroulent des « tableaux vivants », des « préfigurations méditatives et musicales »[127] issues de l'Ancien Testament avec une disposition statique. Les variations entre l'Ancien et le Nouveau Testament ont également une fonction didactique car l'enseignement moral issu de la représentation allégorique des tableaux vivants prend forme ensuite dans le jeu. Les Jeux de la Passion, issus du théâtre médiéval, traduisent sur scène « la visualisation de l'espace sacré suggéré par le texte »[128]. À partir du principe narratif précédemment décrit, l'espace de la scène se formalise selon un découpage en deux parties. D'une part, une avant-scène se développe dans toute la largeur de la salle et est utilisée pour les scènes collectives. D'autre part, le décor de la ville de Jérusalem se déploie à l'arrière. Dans la tradition des mystères, les lieux sacrés suivent un alignement rigoureux selon un axe où leur position renseigne leur connotation bénéfique ou maléfique[129]. Un temple se trouve ainsi au centre de l'axe et accueille les tableaux vivants. De part et d'autre, deux arches donnent accès à des rues qui mènent vers le lointain. Celles-ci sont flanquées du palais de Pilate d'un côté et de la maison de Sainte-Anne de l'autre. Les deux maisons sur les côtés sont rehaussées d'une aire de jeu pour les musiciens et les chœurs. À ce titre, le directeur technique des scènes de Hanovre et du Festspielhaus de Bayreuth en 1933, Friedrich Kranich, rangeait le théâtre de la Passion d'Oberammergau au nombre des rares exemples de scène dont le sol de l'avant-scène se prolongeait latéralement[130]. F. Kranich rendait compte également des modernisations effectuées en

127. Gerd Holzheimer, Elisabeth Tworek, Herbert Woyke (dir.), *Leiden schafft Passion. Oberammergau und sein Spiel*, *op. cit.*, p. 39.
128. Elie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975, p. 7.
129. *Ibid.*, p.
130. Friedrich Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, vol. 2, Munich, Oldenbourg, 1933, p. 303: « Seitlich erweiterter Vorbühnen-Boden ».

1930 par le technicien de scène Adolf Linnebach lequel équipa les cintres de la cage de scène de porteuses motorisées, chargées des changements de décor[131]. La photographie du décor datant de 1930 illustre bien la composition de la scène, précédemment décrite, avec un traitement abstrait des volumes.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

1. Décor abstrait du théâtre d'Oberammergau et détail de la machinerie autour de 1930

En effet, l'esthétique du décor évolua en se calquant sur les goûts artistiques dominants de la décennie, mais la disposition des éléments fondamentaux du Jeu (le temple, le Palais) resta inchangée à travers les époques. La tradition du spectacle ne s'opposait donc pas à l'introduction des techniques modernes de la machinerie. Un exemple clair en ce sens fut la nomination du célèbre technicien de théâtre, Carl Lautenschläger pour la construction du nouveau théâtre à Oberammergau en 1889. La presse rapportait la fierté du village d'avoir recours aux services de « Monsieur Laut » (en français dans le texte), selon le surnom qui lui fut donné après sa contribution à l'électrification de l'Opéra Garnier

131. *Ibid.*, p. 303.

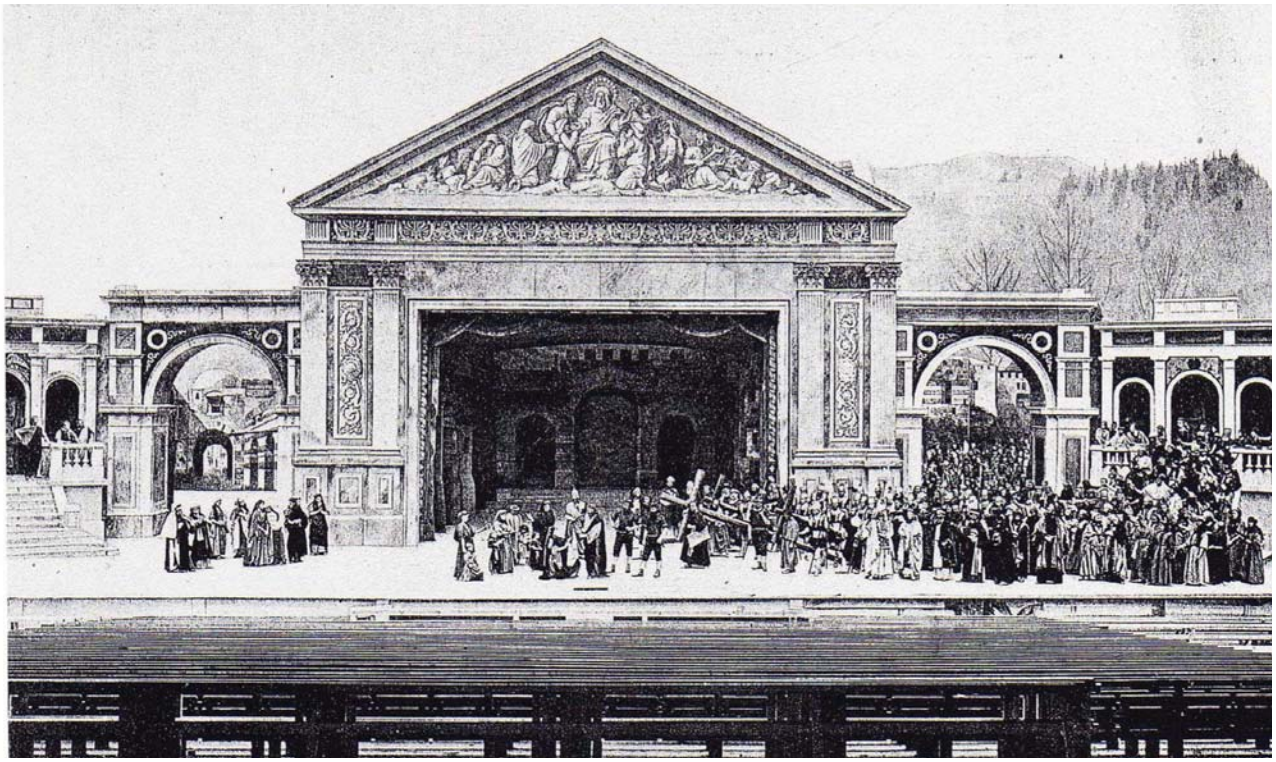
en 1887[132]. Lautenschläger fit sensation en 1881 lors de l'exposition de l'électricité à Munich avec un essai remarqué d'électrification de théâtre qui se concrétisa, en 1883, par l'installation électrique intégrale du premier théâtre allemand, le *Residenztheater* de Munich[133]. En digne représentant du naturalisme, Lautenschläger proposait, pour la Passion d'Oberammergau, six ans plus tard, une scène décorée dans un style historiciste et conforme aux préférences artistiques de la bourgeoisie cultivée pour le théâtre de cour[134]. Mais son historicisme n'était pas pour autant un passéisme. Bien que la représentation de la Passion se déroulât de jour, il procéda en effet à une prise en compte systématique des différents éclairages propres à mettre en valeur l'action :

> *Alors que l'équipement scénique souffrait du manque de lumière lors des premières Passions, voire par endroits, d'un assombrissement regrettable, on a désormais veillé à ce que la décoration du panorama soit illuminée aussi bien par la lumière du jour modulable que par la lumière artificielle des éléments de décor en partie transparents*[135].

Les nouvelles techniques de lumière ou de décor renforçaient l'expérience de visualisation panoramique du spectateur. Un parallèle est d'ailleurs souvent tracé entre la représentation théâtrale de la Passion et les techniques picturales ou l'art de la fresque, celle-ci présentant simultanément des masses de personnages sur une surface étendue[136]. Le théâtre des mystères né au Moyen Âge fonctionnait en général selon une double représentation : celle de la cité idéale à l'image de la ville de l'Ancien Testament définie par leurs éléments fondamentaux (le Palais, le Temple, la porte) et la représentation du monde à travers l'ensemble de l'espace scénique (le Ciel, la Terre, l'Enfer)[137]. En ce sens, l'ouverture du décor sur le ciel et la montagne en arrière-plan à Oberammergau participait de la même manière à la représentation d'ensemble des éléments constitutifs de la tradition religieuse.

---

132. Arthur Achleitner, « Das neue Passionsspielhaus von Oberammergau », *op. cit.* Sur ce point, voir notamment la thèse de Michael Daniel Gereon Vogt, *Eine Theatermaschinistenkarriere des 19. Jahrhunderts Forschungsbeitrag zu Carl Lautenschläger unter Berücksichtigung der Quellen*, soutenue en études théâtrales à l'université de Cologne, 2007, p. 92.
133. Michael Daniel Gereon Vogt, *Eine Theatermaschinistenkarriere des 19. Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 60.
134. *Ibid.*, p. 126.
135. Arthur Achleitner, « Das neue Passionsspielhaus von Oberammergau », *op. cit.*: « Litt die Ausstattung der Bühne während der früheren Passionsspiele an mangelhafter Beleuchtung, ja stellenweise an bedauerlicher Verfinsterung, so ist jetzt Vorsorge getroffen, daß die Panoramadekoration sowohl durch das regulierbare Tageslicht als auch durch künstliche Beleuchtung der teilweise durchscheinenden Dekorationsstücke erhellt werden kann ».
136. Gerd Holzheimer, Elisabeth Tworek, Herbert Woyke (dir.), *Leiden schafft Passion. Oberammergau und sein Spiel*, *op. cit.*, p. 47.
137. Elie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, *op. cit.*, p. 305.



2. Décor de Carl Lautenschläger pour le théâtre d'Oberammergau en 1890

2.2.4. **La position de la propagande nazie en 1934**

Le 13 août 1934, Hitler assista à l'une des représentations de la Passion lors des festivités organisées pour ses 300 ans d'existence[138]. Le programme allait dans le sens d'une récupération par le régime nazi et il soulignait les efforts déployés pour marquer les similitudes idéologiques avec la propagande officielle. En cette phase de consolidation du pouvoir, le national-socialisme engageait la lutte contre les « pouvoirs antichrétiens » dont l'ennemi « bolchévique » était le premier représentant[139]. Cette manœuvre politique cherchait surtout à soigner les relations avec la population catholique. Toutefois, l'antisémitisme latent de certains passages de l'Ancien Testament était également un sous-texte propre à soutenir la propagande officielle. Cet élément était clairement souligné par Hitler dans une remarque rapportée de conversations privées en juillet 1942 :

> *Le danger juif, en effet, n'eut rarement été représenté de façon aussi plastique, transposé dans l'Empire romain antique, que dans la représentation de Ponce Pilate dans ces Jeux, celui-ci apparaissait comme un romain de race et d'intelligence tellement supérieure qu'il avait l'air d'un roc au milieu du grouillis des parasites juifs*[140].

138. Gerd Holzheimer, Elisabeth Tworek, Herbert Woyke (dir.), *Leiden schafft Passion. Oberammergau und sein Spiel*, *op. cit.*, p. 96.
139. Franz J. Rappmannsberger, « Die Passionsspiele 1934 » in Gerd Holzheimer, Elisabeth Tworek, Herbert Woyke (dir.), *Leiden schafft Passion. Oberammergau und sein Spiel*, *op. cit.*, p. 95.
140. Henry Picker (dir.), *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-42* (1963), Stuttgart, Seewald, 1965, propos

Le parallèle antisémite d'Hitler pointait la supériorité du gouverneur romain sur le reste des figurants et il mettait en lumière l'élévation spirituelle du chef. Le modèle d'aménagement scénique, décrit précédemment, était marqué par l'instauration d'une hiérarchie stable et ordonnée des éléments de la figuration. Malgré les évolutions esthétiques, la relation fondamentale entre le texte et la formalisation spatiale était constante et se retrouvait au fil du temps. Cette dimension pérenne intéressait en premier lieu la dictature hitlérienne. De même, la représentation de la totalité sur scène à l'aide de signes symboliques inchangés et d'une machinerie théâtrale performante mais discrète, peut être vue comme une source d'inspiration solide du théâtre de masse en plein air sous le nazisme. L'historienne Hildegard Brenner avançait déjà cette hypothèse en 1963 sans pour autant approfondir les subtilités de la comparaison : « des centaines de milliers de spectateurs y venaient [à Oberammergau] de toutes parts ; bien évidemment, ils n'étaient pas poussés essentiellement par le sentiment religieux, mais par des formes de jeu dont la continuation moderne devait être précisément le théâtre *Thing* national-socialiste »[141].

3. L'Union des scènes populaires catholiques (*Bühnenvolksbund*) de Wilhelm Karl Gerst

3.1. Création et enjeux de l'organisation

L'étude de l'association des « scènes populaires catholiques » (*Bühnenvolksbund*) et de son fondateur, Wilhelm Karl Gerst (1887-1968)[142], permet de mettre au jour une continuité encore plus nette avec le *Thingtheater*. Gerst fut aussi sous le nazisme à la tête de « l'Union du Reich pour les jeux populaires et de plein air allemands » (*Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele*) chargé de la mise en place du théâtre *Thing*[143]. Architecte de formation, il exerça avant la Première Guerre Mondiale dans la Basse-Saxe, copropriétaire du bureau Otto Haesler, un représentant de la

tenus le 5 juillet 1942, p. 604 : « Denn kaum je sei die jüdische Gefahr am Beispiel des antiken römischen Weltreichs so plastisch veranschaulicht worden wie in der Darstellung des Pontius Pilatus bei diesen Festspielen, erscheine dieser doch als ein rassisch und intelligenzmäßig so überlegener Römer, daß er wie ein Fels inmitten des jüdischen Geschmeißes und Gewimmels wirke ».

141. Hildegard Brenner, « Le Thing-Theater », in *La Politique artistique du national-socialisme* (1963), *op. cit.*, p. 149-164, ici p. 151.

142. Pour un aperçu du parcours de Wilhelm Karl Gerst, cf. la fiche bibliographique en annexe, p. 513-515.

143. On renvoie ici au chapitre « I. 2. Création et rôle des structures administratives » de la deuxième partie, p. 146-156.

première heure des radicaux modernes (« *radikale Modernen* ») dans la lignée d'Ernst May à Celle jusqu'en 1910[144]. Le positionnement politique de W. K. Gerst attestait alors une ouverture tant à la réforme sociale partagée par les architectes du *Neues Bauen* qu'aux idées nationalistes. Son expertise croisée du théâtre et de l'architecture fit de lui un personnage incontournable lors de la mise en place du théâtre *Thing*. À partir de 1912, il se détourna de l'architecture pour devenir journaliste, notamment pour la presse centriste, et il devint alors secrétaire du parti centriste à Hildesheim. Gerst fut, pendant la Première Guerre mondiale, le directeur du « théâtre du front » véhiculant également en Allemagne l'idéologie *völkisch*. L'expérience traumatique du front allait devenir, dans l'après-guerre, le moteur d'une refondation de la « communauté du peuple » par la culture[145]. Le 10 novembre 1918, Gerst tint un discours sur la place du marché de Hildesheim devant 10 000 personnes, le lendemain de la proclamation de la République à Berlin. Il y décrivait les bases de son travail qui se retrouvèrent par la suite dans presque tous les écrits programmatiques de l'association jusqu'à son départ de la direction de l'Union des scènes populaires en 1928 :

> *Depuis toujours en Allemagne, l'idée nationale faisait figure de principe politique, c'était chose fatale, maintenant elle doit devenir un principe culturel et se faire sentir dans la conservation des biens de l'esprit allemand, des coutumes, de l'art et de la science. Chaque compatriote doit y participer*[146].

En 1919, W. K. Gerst déposa à Francfort-sur-le-Main les statuts de cette association qui défendait une idée de théâtre populaire en rapport direct avec le nationalisme, l'idéologie de la communauté et la religion[147]. L'organisation avait dans un premier temps une politique tournée en priorité vers l'éducation. Elle voyait dans le drame amateur un moyen d'évangélisation de la jeunesse ainsi qu'une activité de loisir permettant de valoriser la morale chrétienne et des valeurs nationalistes au sein de la jeune génération et, par extension, au sein de la population tout entière. Ce mouvement amateur avait une longue tradition en Allemagne, visible particulièrement dans le théâtre jésuite catholique, mais

144. Emanuel Gebauer, *Fritz Schaller. Der Architekt und sein Beitrag zum Sakralbau im 20. Jahrhundert*, Bachem, Stadtspuren, Denkmäler in Köln, vol. 28, 2000, p. 49.
145. Gaetano Biccari, « Der christliche-nationale « Bühnenvolksbund » in G.B., *‚Zuflucht des Geistes'? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*, *op. cit*., p. 55-68., ici p. 58.
146. Article de journal du *Hildesheimer Zeitung*, 11 novembre 1918, cité par Gregor Kannberg, *Der Bühnenvolksbund. Aufbau und Krise des Christlichen-Deutschen Bühnenvolksbundes 1919-1933*, Cologne, Ralf Leppin, 1997, p. 46-47 : « Seit jeher galt in Deutschland der nationale Gedanke als politisches Prinzip, das war ein Verhängnis, jetzt soll er als kulturelles Prinzip gelten und sich auswirken in der Pflege der Güter deutschen Geistes, der Sitte, der Kunst und Wissenschaft. Jeder Volksgenosse soll an ihnen teilnehmen ».
147. Susanne Schriegel, Angelika Tamoschus, *Jugendtheater als Medium politisch-pädagogischer Praxis. Zur Geschichte und aktuellen Situation bürgerlichen und proletarischen Jugendtheaters*, Francfort-sur-le-Main, Extra, 1978.

aussi dans le théâtre scolaire d'obédience protestante[148]. En outre, la visée d'éducation idéologique de la jeunesse ne se cantonnait pas aux organisations religieuses. L'Allemagne des années 1920 était traversée par d'intenses débats sur la pédagogie, avec une incidence directe sur le théâtre de jeunesse. Dans l'après-guerre, « la jeunesse allemande se répartissait en tendances correspondant plus ou moins aux partis et aux confessions religieuses, une aile droite nationaliste, un centre chrétien assez restreint, une aile gauche composée de socialistes aux nuances diverses et les Jeunesses communistes très liées au parti communiste »[149]. En revanche, l'encadrement de la jeunesse au sein de l'Union des scènes catholiques correspondait à l'idéologie du renouveau de la nation à partir des forces vives de la jeune génération[150]. La force regénératrice de la jeunesse était même perçue comme une solution à la crise du théâtre.

Sur l'échiquier politique, l'association apparaissait comme le pendant conservateur de l'organisation des « scènes populaires » socialistes (*Volksbühnen*). Tout comme son homologue issu du mouvement ouvrier, l'organisation avait une portée suprarégionale et distillait son influence sur le territoire par capillarité. À partir de 1925, disposant d'un plus grand soutien politique et institutionnel, elle put rassembler un nombre plus important d'adhérents grâce à une efficace campagne de publicité. De nombreux « groupes de théâtre » (*Theatergemeinden*) en province devinrent des membres actifs de l'association[151]. Comme le montre Gaetano Biccari dans son étude, « lorsqu'on examine précisément les seize sections[152] qui formaient l'association politico-théâtrale des chrétiens nationaux, on remarque avant tout les efforts déployés pour la diffusion totalitaire du théâtre en province et vers les problèmes des Allemands à la frontière et à l'étranger »[153]. Les stratégies efficaces de W. K. Gerst en matière d'expansion sur le territoire et de recrutement de nouveaux intéressés constituèrent une assise solide pour la mise en place et le développement de la future politique nazie autour du *Thingtheater*. À ce titre, Gerst déclarait en août 1933 à l'occasion d'un congrès de la communauté de travail

148. Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Munich, Wihlelm Fink, 1993. Mirona Stanescu, « Vom Laientheater zur Theaterpädagogik. Ein historischer Werdegang der Theaterpädagogik in Deutschland », *Neue Didaktik*, n° 1, 2011, p. 11-29.
149. Jonny Ebstein, « Le mouvement des jeunes en Allemagne et l'agit-prop » in Denis Bablet (dir.), *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, *op. cit.*, p. 90.
150. Gaetano Biccari, « Der christliche-nationale « Bühnenvolksbund », *op. cit.*, p. 60.
151. *Ibid.*, p. 59-60.
152. Wilhelm Karl Gerst, *Wille und Werk. Ein Handbuch des Bühnenvolksbundes,* Berlin, Bühnenvolksbund, 1928. Pas moins de seize départements constituaient l'organisation de l'association : le jeu de jeunesse, le jeu *Heimat*, le jeu de marionnettes, la radio ou les expositions par exemple.
153. *Ibid.*, p. 62 : « Wenn man die sechzehn Abteilungen genau besieht, die den theaterpolitischen Verein der Christlich-Nationalen bildeten, fallen vor allem die Bemühungen um die totalitäre Verbreitung des Theaters in der Provinz und um die Probleme des „Grenz- und Auslandsdeutschtums“ auf. »

catholique des auteurs et de jeunes dirigeants » (*Arbeitsgemeinschaft katholischer Schriftsteller und Jugendführer*) qu'il voyait dans le mouvement *Thing* une « continuité conséquente des intentions des scènes populaires catholiques »[154].

3.2. Lieu de représentation et dissémination sur le territoire

La découverte d'un article inédit dans les archives personnelles de l'architecte Hermann Senf, à l'origine, sous le nazisme, de la célèbre scène de plein air de Lorelei montre l'importance de l'espace et ses modalités pour le drame catholique[155]. Il reçut une commande de la part de l'association des scènes populaires catholiques dont il précisait ainsi les enjeux :

> *En 1924, à une époque où le mouvement de théâtre de plein air connaissait une nouvelle impulsion, on me confia la tâche, à l'occasion de la publication d'un ouvrage de W. Gerst «* Scènes communautaires et mouvement de jeunesse », *de réaliser une série de dessins afin d'explorer les possibilités de déploiements de masse qui s'offraient devant des paysages urbains. J'essayai alors d'imaginer, parmi les paysages urbains que je connaissais, lesquels se prêteraient le mieux à la constitution de théâtres de plein air et je choisis entre autres, parmi ceux qui entraient en ligne de compte, la place devant la marie de Brunswick, le grand escalier de la cathédrale d'Erfurt et la place Römer à Francfort* [sur-le-Main]. *Les deux derniers exemples étaient effectivement appelés à fonder de vrais théâtres de plein air, et il est ainsi fort probable que les dessins que j'ai réalisés pour l'ouvrage mentionné aient inspiré l'idée récente du festival sur le* Römerberg [inauguré en 1932] *qui connaît désormais un développement formidable*[156].

La capacité d'anticipation et de séduction d'un dessin d'architecture rappelle à s'y méprendre la première phase d'esquisse de théâtres *Thing*, dix ans plus tard, dans laquelle les architectes devaient susciter l'intérêt des communes pour la construction d'un théâtre sur la base de croquis d'idée[157]. La publication dont il est question, *Scènes communautaires et mouvement de jeunesse*[158], proposait

154. Wilhelm Karl Gerst, « Kirchliches Jugendspiel », *Theater-Tageblatt*, n° 1241/1242, 15 août 1933. Voir également : « Arbeitsgemeinschaft katholischer Schriftsteller und Jugendführer », *Theater-Tageblatt*, n° 1243/1244, 18 août 1933. Cf. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 35.

155. IfSF, archives personnelles de Hermann Senf, Cote S2/4262, Anonyme, « Wer hatte eigentlich die erste Idee? Zu den Festspielen auf dem Römerberg », source du journal inconnue, 24-25 août 1935.

156. *Ibid.* : « Im Jahre 1924, zu einer Zeit, als die Freilichtbühnenbewegung einen neuen Antrieb erhalten hatte, wurde mir bei der Herausgabe eines Buches von W. Gerst „Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung" die Aufgabe gestellt, zeichnerische Darstellungen über die Möglichkeiten von Massenentwicklungen vor deutschen Städtebildern zu geben. Ich habe mir vorzustellen versucht, welche von den mir bekannten deutschen Städtebildern wohl geeignet sein konnten, als Freilichtspiel-Schauplatz zu dienen, und ergriff als hierfür in Betracht kommend unter anderem den Platz vor dem Rathaus in Braunschweig, die große Freitreppe am Erfurter Dom und den Römer in Frankfurt. Die beiden letzteren sollten denn auch tatsächlich in Zukunft Schauplätze für Freilichtdarstellungen werden, und so mag es wohl sein, dass in neuerer Zeit zum ersten Mal durch meine Darstellung in dem genannten Buch der Gedanke der jetzt so großartig entwickelten Römerberg-Festspiele auftaucht ».

157. Sur ce point, on se reportera au chapitre « II. Le « Cercle universitaire de travail pour les architectes » de la deuxième partie, p. 157-170.

158. Wilhelm Karl Gerst, *Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung*, Francfort-sur-le-Main, Bühnenvolksbund, 1924.

une vue d'ensemble des positions idéologiques et esthétiques dans le domaine du Jeu amateur, de jeunesse, du Jeu « Heimat » et du théâtre scolaire[159]. Les dessins de Senf montraient ainsi certaines caractéristiques concernant l'intégration de l'espace urbain pour le jeu amateur catholique et sa dimension *völkisch* déjà évoquée. L'idéologie *völkisch* suggérait un espace fondé sur l'unité indissociable entre l'Histoire (rejouée notamment par le jeu théâtral), l'architecture, le paysage (urbain ou naturel) et ses habitants.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

3. Croquis d'une représentation en plein air sur le Römerberg à Francfort-sur-le-Main, Hermann Senf, 1924

À Brunswick, un podium de scène de faible hauteur était situé en prolongement du contour du monument. Les galeries surmontées de baies en ogive de l'édifice néo-gothique étaient également utilisées pour le jeu. Au rez-de-chaussée, le podium de scène était continu au niveau de la galerie, permettant les apparitions. À l'étage supérieur, les balcons servaient d'accrochage aux fanions. Dans l'exemple de la place du *Römerberg* à Francfort-sur-le-Main, on retrouvait un principe analogue : la nudité du décor et l'utilisation du bâtiment historique en tant qu'aire de jeu supplémentaire. Une scène large occupait ainsi toute la largeur de la façade caractéristique des trois maisons constituant l'hôtel de ville. Les dimensions de la scène visiblement plus larges que profondes induisaient une disposition de trois groupes d'acteurs faisant front au public. Le grand balcon du bâtiment central témoigne enfin de la possibilité du jeu en simultané sur un niveau supérieur.

159. Gaetano Biccari, « Der christliche-nationale « Bühnenvolksbund », *op. cit.*, p. 60.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

4. Croquis d'un spectacle en plein air devant la mairie de Brunswick, Hermann Senf, 1924

Le Römerberg se transforma finalement en un festival de théâtre, se déroulant sur plusieurs semaines à l'été 1932. La propagande nationale-socialiste accompagna cette naissance et s'empara de cet espace de représentation en plein air dès la saison estivale suivante pour le hisser, rien de moins, au rang d'un « Bayreuth du répertoire classique allemand » selon l'expression de l'intendant général Hans Meissner[160].

Au début de l'année 1928, W. K. Gerst fut contraint de quitter « l'Union des scènes populaires catholiques » faisant suite à des tensions politiques internes sur fonds d'une procédure judiciaire suspectant son homosexualité, qui était alors répréhensible par la loi[161]. Au-delà de ce contexte répressif, la situation économique était également peu favorable, ce que l'étude historique de Gregor Kannberg sur les scènes populaires catholiques omet de préciser. Un article extrait des archives personnelles de W. K. Gerst soulignait effectivement la concurrence exercée alors par l'organisation des spectateurs nationaux-socialistes de Rosenberg *La Scène allemande* (*Die deutsche Bühne*) et la réduction simultanée des subventions publiques accordées[162]. À partir de la fin des années 1920, « l'Union de combat pour la culture allemande » (*Kampfbund für deutsche Kultur*), sous contrôle du NSDAP par l'intermédiaire d'Alfred Rosenberg, exerça une influence croissante sur le

160. Heike Drummer, Jutta Zwilling, « ‚Bayreuth der deutschen Klassik'? Frankfurt und die Römerberg-Festspiele », site d'histoire de la ville de Francfort : http://www.ffmhist.de/ffm33-45/portal01/druck.php?dateiname=t_ak_roemberg_festspiele_01 (consulté le 21/07/2018).
161. Gregor Kannberg, *Der Bühnenvolksbund. Aufbau und Krise des Christlichen-Deutschen Bühnenvolksbundes 1919-1933*, *op. cit.*, p. 77-83.
162. IfSF, archives personnelles de W.K. Gerst, Cote: S1-307, « Krise im Bühnenvolksbund », *Vossische Zeitung*, n° 545, 18 novembre 1930, p. 21.

domaine artistique (architecture théâtre, peinture, musique…)[163]. Le programme ultraconservateur de l'Union se consacrait à la diffamation systématique de la modernité selon des critères raciaux, elle se proposait ainsi de « favoriser les expressions propres de la race germanique, de défendre l'ancien toujours vivant et valable, d'éveiller les valeurs culturelles et essentielles de la nation, de renforcer la volonté de combat, de servir le pangermanisme culturel sans considérations de frontières politiques »[164]. En 1931, des groupes spécialisés furent fondés dans l'Union de combat, et la section Théâtre s'institutionnalisa : celle-ci disposait désormais de son propre théâtre, de son organisation de spectateurs, d'un bureau dramaturgique et d'un organe de diffusion écrite[165]. Avec la crise économique de 1929 et la nette radicalisation du discours politique à droite, l'association catholique de W. K. Gerst fut forcée à une pause dans ses activités officielles entre 1929 et 1932[166]. Ce contexte de violence, également physique, perpétrée par le nazisme à l'encontre de l'avant-garde au début des années 1930 toucha par exemple les mises en scène de Max Reinhardt ou d'Erwin Piscator[167], signe avant-coureur de la contrainte à l'exil de ces deux grandes personnalités du théâtre allemand.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

5. Le festival de théâtre (*Römerberg-Festspiele*) sur le Römerberg en 1934

163. Hildegard Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme* (1963), *op. cit.*, voir en particulier le chapitre : « 1. L'Union de combat pour la culture allemande », p. 15-38.
164. *Ibid.*, p. 28.
165. *Ibid.*, p. 36.
166. Gaetano Biccari, « Der christliche-nationale « Bühnenvolksbund », *op. cit.*, p. 63.
167. Hildegard Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme* (1963), *op. cit.*, p. 35.

II. Le théâtre de masse selon Max Reinhardt

Longtemps négligé par la recherche en France, le parcours du metteur en scène Max Reinhardt est aujourd'hui restitué dans sa complexité et son foisonnement grâce aux travaux récents de Marielle Silhouette[168]. Dès le début du XXe siècle, le metteur en scène développait une réflexion singulière sur l'espace scénique, ses dimensions, son renouvellement et plus particulièrement sur l'ouverture maximale du cadre de scène. Ses mises en scène intégraient néanmoins la tradition théâtrale à l'image de ses interprétations de la tragédie grecque ou des mystères médiévaux. On étudiera dans ce chapitre les similitudes et les points de convergence entre les jeux de masse précédemment évoqués et le théâtre selon Reinhardt : l'ouverture démocratique du théâtre à un public très large dans laquelle Reinhardt voyait un gage de qualité même s'il refusait toute utilisation politique, et les citations du théâtre religieux, l'expansion des mises en scène de Max Reinhardt pouvant être analysée « dans le sens d'un théâtre festif et religieux pour les masses » à partir de 1910[169].

Les recherches menées par le metteur en scène pour la création d'un théâtre du peuple s'inscrivaient dans une dynamique relativement proche des ambitions de l'association des scènes populaires sociale-démocrates. Mais la scène selon Reinhardt n'était pas attachée à un répertoire spécifique à destination d'un public ciblé. Il s'agissait bien plus d'un théâtre au service de grandes ambitions artistiques, qui, par sa visée commerciale, était également perméable à la culture métropolitaine caractéristique du début du XXe siècle[170]. Dès ses premières réalisations, Reinhardt s'était imposé en tant que fondateur de la mise en scène moderne en Allemagne et émerveillait le public par ses inventions scéniques, avec, par exemple, l'utilisation du cyclorama en 1903 pour la représentation de *Salomé* d'Oscar Wilde au Neues Theater, ou encore l'emploi du plateau tournant comme moyen dramaturgique lors de la représentation du *Songe d'une Nuit d'été* de Shakespeare en 1905 dans ce même théâtre. Reinhardt s'écartait dans ses mises en scène des pratiques conventionnelles et cherchait à élargir de ce fait les moyens d'expression de l'art théâtral[171]. Pour ce faire, le parcours du metteur en scène témoignait au fil des décennies d'intenses collaborations avec les auteurs, décorateurs et architectes autour du projet commun de redéfinition d'un espace scénique ouvert à la

168. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.* ; Marielle Silhouette (dir. avec la collaboration de Jean-Louis Besson, Ségolène Le Men, Peter W. Marx et Clara Royer), *Max Reinhardt. L'art et la technique à la conquête de l'espace / Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*, *op. cit.*
169. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 17.
170. Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, Tübingen, Francke, 2006.
171. Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, vol. 4, *op. cit.*, p. 256.

foule. On peut citer les architectes Hermann Dernburg, Otto March ou Hans Poelzig, dont il s'agira d'éclairer ce qu'ils ont apporté à la réflexion du metteur en scène. Mais les explorations qu'il mena autour de quatre villes principales (Berlin, Munich, Vienne et Salzbourg) étaient multiformes et concernaient aussi bien le théâtre intimiste que sa version monumentale. Dès 1902, il s'efforça de poser les jalons d'une vision du théâtre selon un « accord à trois sons »[172] en ces termes :

> *À vrai dire, nous devrions avoir* deux scènes côte à côte*, une grande pour les classiques et une plus petite, intime, pour le théâtre de chambre des auteurs modernes.* […] *Et en vérité, on devrait avoir encore une troisième scène, ne riez pas, je parle très sérieusement et je la vois déjà se dresser devant moi, une très grande scène pour le grand art des effets monumentaux, une* maison festive*, détachée du quotidien, une maison de la lumière et de la solennité, dans l'esprit des Grecs*[173].

On analysera dans ce chapitre les différentes typologies de lieux de représentations de masse et les intentions de mise en scène majeures dans le parcours de Max Reinhardt.

1. L'exemple de la Halle du centenaire de Breslau

À partir de 1910, les premières mises en scène monumentales de Max Reinhardt remportèrent un franc succès. Ce fut le cas des représentations d'*Œdipe roi* dans la traduction et l'adaptation de Hofmannsthal en 1910 à la Musikfesthalle de Munich ou au cirque Schumann devant 5 000 personnes. Les représentations du *Miracle*, créé en 1911 à l'Olympia Hall de Kensington à Londres dans un ancien salon automobile capable d'accueillir 30 000 visiteurs furent aussi un succès public[174]. Reinhardt proposait d'investir les lieux de fréquentation de masse (le cirque, la halle d'exposition, la maison du *Festspiel*), en présageant que leurs dimensions devaient enrichir l'art théâtral. Dans cette perspective, il fut appelé à concevoir la mise en scène du *Jeu festif en rimes allemandes* (*Festspiel in deutschen Reimen*) organisé en 1913 dans la gigantesque Halle du centenaire à Breslau. Celle-ci fut construite pour la commémoration du début des « Guerres de libération » et la victoire de la Bataille des Nations sur Napoléon un siècle auparavant[175]. Or, le parc des expositions attenant entretenait un rapport étroit avec le programme du théâtre de plein air comme il apparaît très nettement dans l'exemple de la Halle

172. Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, *op. cit.*, p. 33.
173. Pour la traduction française : « Le théâtre tel que je l'imagine », in *Max Reinhardt*, Introduction, choix de textes et traductions par Jean-Louis Besson, Arles, Actes Sud, coll. « Mettre en scène », 2010, p. 33-39, ici p. 38.
174. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 206 ; p. 212 ; p. 222.
175. Après la défaite de la Prusse face à Napoléon à la Bataille de Iéna en 1806, la conséquence fut la montée du nationalisme allemand. Les premiers soulèvements contre la domination française en 1813 se firent l'étendard de l'unité allemande.

du centenaire. Cette influence marqua durablement le parcours de l'architecte Ludwig Moshamer, concepteur de nombreux théâtres *Thing*[176]. La politique en matière d'architecture et d'urbanisme du Service de la construction de la ville de Breslau permet d'entrevoir des passerelles avec la prolifique contribution de Moshamer à la construction de théâtres de plein air sous le Troisième Reich.

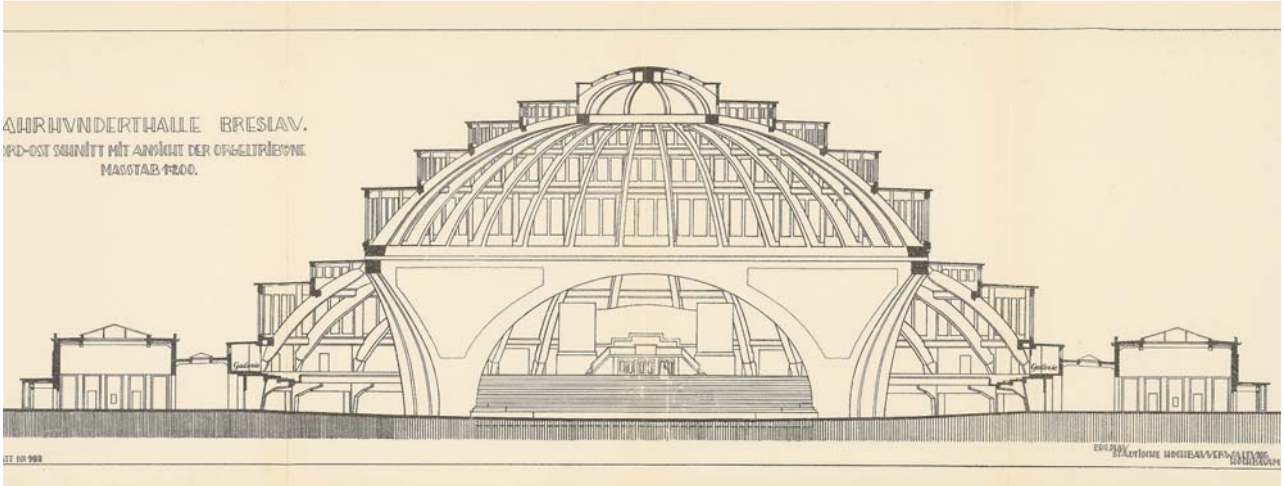
1.1. La construction de la Halle du centenaire

Le 1er mai 1911, Ludwig Moshamer prit ses fonctions d'« architecte de la ville »[177] au sein du Service de la construction à Breslau après son départ d'un poste similaire à Coblence. Au début du mois de mai 1911, la préparation du chantier était déjà lancée et fin août, les premiers travaux de terrassement débutaient[178]. Le directeur du Service de la construction de Breslau, Max Berg, avait alors collaboré en priorité avec les architectes Richard Konwiarz et Paul Heim et le peintre Hans Leistikow[179]. Cependant, la prise de fonction de Moshamer pendant cette période de chantier marqua certainement pour lui la première confrontation avec la réalisation d'édifices monumentaux voués aux rassemblements.

Quelques années avant la Première Guerre mondiale, de nombreuses expositions de rang international (pour le contexte allemand notons l'Exposition pour l'artisanat industriel et l'agriculture de Posen en 1911, l'Exposition internationale de la construction à Leipzig en 1913 ou encore celle du « Werkbund » à Cologne) étaient le théâtre d'une intense circulation des idées et des formes entre architectes. Ces expositions « permett[aient] des expériences en matière de rhétorique monumentale et propos[aient] des nouveaux principes de composition »[180]. Les pavillons ou halles d'exposition devinrent alors un enjeu de démonstration technique, notamment à travers le système constructif de ces édifices. Ce dialogue international, alimenté par des expositions, ne se limitait

176. Ludwig Moshamer (1885-1946), voir la fiche biographique en annexes pour un aperçu complet de son parcours, p. 502-505.
177. StadtA Passau, selon la formulation utilisée dans son *Curriculum Vitae* : *Stadtarchitekt*, remis aux autorités de la ville de Passau en octobre 1945.
178. Jerzy Ilkosz, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau. Das Werk Max Bergs*, traduit du polonais par Beate Störtkuhl, Munich, R. Oldenbourg, 2006, p. 131.
179. *Ibid.*, p. 112.
180. Jean-Louis Cohen, Hartmut Frank (dir.), *Interférences. Architecture Allemagne-France 1800-2000*, exposition au Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, du 30 mars au 21 juillet 2013 et au Deutsches Architekturmuseum de Francfort, du 3 octobre 2013 au 12 janvier 2014, Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2013, p. 191.

pas à un public de spécialistes des innovations industrielles, mais captivaient les masses grâce à de nombreuses animations artistiques[181]. L'aspect spectaculaire de l'architecture en elle-même entrait en résonance avec la mise en scène des objets techniques exposés dans une logique de la sensation. La connaissance communiquée dans les espaces d'exposition devait être présentée de façon immédiate et vivante, dans un rapprochement avec la théâtralité, autrement dit la production d'effets sur un public directement présent[182]. Dans le débat architectural, la Halle du centenaire entrait ainsi en résonance avec les grandes constructions métalliques en France telles que la galerie des Machines édifiée pour l'Exposition universelle de Paris en 1889 ou les bâtiments parisiens en béton armé de François Hennebique et Auguste Perret[183].



6. Coupe de la Halle du centenaire de Breslau, Max Berg et Eugen Michel

De ce point de vue, les nations entraient en concurrence et se mettaient également en scène à travers les expositions universelles. En matière de représentation politique, la fierté de la nation se jouait en revanche dans le « Jeu national » (*nationales Festspiel*) depuis la seconde moitié du XIXe siècle. Ce genre théâtral communiquait par l'intermédiaire d'une intrigue le récit d'un peuple à l'origine ethnique homogène, recréant ainsi dans l'imaginaire une continuité stable au-delà des césures historiques[184]. Le cadre conservateur du « Jeu national » entrait directement en ligne de compte pour le *Jeu festif en rimes allemandes* (*Festspiel in deutschen Reimen*). Cette tension entre modernité et conservatisme, qui traverse l'exemple de la Halle du centenaire et de son utilisation, est

181. Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zu metropolitanen Kultur*, *op. cit.*, p. 93.
182. *Ibid.*, p. 94.
183. Jean-Louis Cohen, Hartmut Frank (dir.), *Interférences. Architecture Allemagne-France 1800-2000*, *op. cit.*, p. 191.
184. Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zu metropolitanen Kultur*, *op. cit.*, p. 95.

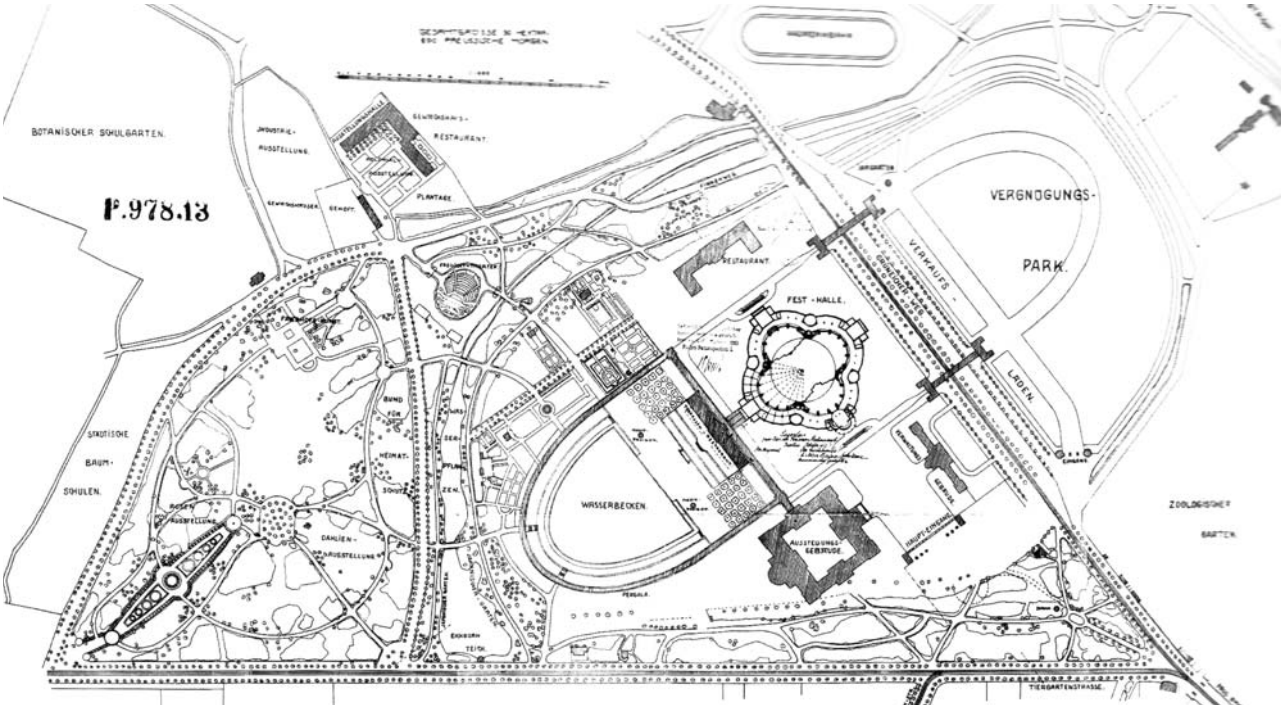
très bien résumée par Peter Sprengel : « la tradition patriotique et le pathos du progrès, le regard en arrière et la poussée vers l'extérieur suivaient un élan contradictoire »[185].

1.1.1. La conception du parc d'exposition par Hans Poelzig

En novembre 1911, Hans Poelzig, alors directeur de l'Académie des arts de Breslau (*Kunst und Gewerbeschule*), fut nommé au sein de la commission en charge de la construction du parc des expositions dans lequel fut édifié la Halle du centenaire. Fort de sa reconnaissance pour sa contribution remarquée à l'exposition de Posen, Poelzig devenait ainsi un acteur de premier plan de l'aménagement du site de l'exposition de Breslau[186]. Au nord et à l'ouest de la parcelle allouée au parc était prévue une grande exposition de jardin avec, en son centre, une scène de plein air. Les plans d'exécution du théâtre, installation pérenne au sein du parc d'exposition, furent attribués à l'été 1912 à l'architecte Paul Schreiber. Le rôle de ce lieu scénique au nord-est des « jardins spéciaux » (*Sondergärten*) était « d'illustrer le lien entre l'art des jardins et d'autres domaines de l'art – l'architecture, le théâtre et la musique »[187]. Or, l'apparition d'un théâtre de verdure comme partie constitutive d'un parc d'exposition était loin d'être un exemple spécifique à Breslau. À l'occasion de la « grande Exposition internationale d'art et de construction de jardins » de Mannheim en 1907, le célèbre architecte et *designer* Peter Behrens avait déjà conçu un théâtre de plein air[188]. L'architecte expliquait alors son idée d'un jardin d'agrément (*Wohngarten*), fondé sur une « unité idéale » entre la maison de jardin et son prolongement, le théâtre-jardin[189]. De fait, la dimension de la maison fixait les dimensions de la scène attenante[190]. Le bâtiment était bordé de part et d'autre de chemins donnant accès à la scène, eux-mêmes délimités par un mur se transformant en pergola au niveau du théâtre. L'idée centrale de Behrens était de créer une relation intérieur-extérieur sous le signe de la fête, ce qu'il expliquait en ces termes : « L'envie de valoriser ce projet, en l'occurrence conférer à la vie en plein air une note

185. Peter Sprengel, *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913,* Tübingen, Francke, 1991, p. 69 : « Patriotische Tradition und Fortschrittspathos, Blick zurück und Drang nach außen gingen eine widersprüchliche Verbindung ein ».
186. Jerzy Ilkosz, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau – Das Werk Max Bergs*, *op. cit.*, p. 81.
187. *Ibid.*, p. 93.
188. Hartmut Frank, Karin Lelonek (dir.), *Peter Behrens*, *Zeitloses und Zeitbewegtes. Aufsätze, Vorträge, Gespräche, 1900-1938*, Munich, Dölling und Galitz, 2015. Voir l'article « Mon jardin spécial » (« Mein Sondergarten ») reproduit p. 260-265, publié à l'origine in *Offizielle Ausstellungszeitung der Internationalen Kunst- und Grosse Gartenbau-Ausstellung*, Mannheim, 1907, n° 1, p. 5-7.
189. *Ibid.*, p. 260-261.
190. Voir le plan de l'exposition publié dans le guide contemporain à l'exposition numérisé sur le site de la bibliothèque universitaire de Heidelberg, pièce graphique « g » : [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mannheim1907/0156].

festive, me donna l'idée de mettre en valeur la partie arrière du jardin et de créer un espace le plus propice à la fête sous la forme d'un petit théâtre »[191]. Behrens voulait à travers ce projet prendre le contrepied du théâtre habituel et, selon une idée ancienne, développer un espace de représentation dans lequel la société pourrait donner des cérémonies festives fondées sur le texte, le geste, la danse, ou la musique[192]. Mais, à l'exposition de Mannheim, sa vision restait poétique et renonçait à toute forme de monumentalité.



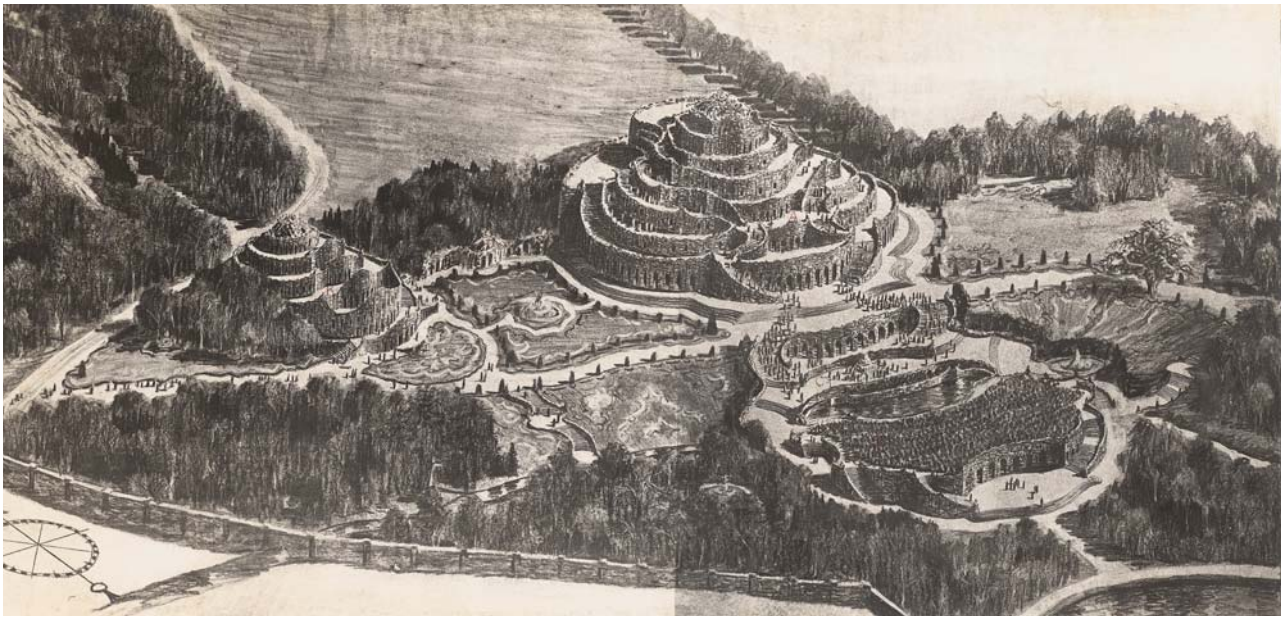
7. Premier plan général du parc de l'exposition du centenaire, 25 mai 1912, Hans Poelzig

À Breslau, le bassin monumental était le pendant symétrique du contour du parc d'attraction au sud du site. Le classicisme de la composition répondait aux attentes des commanditaires qui espéraient voir dans l'exposition du centenaire une représentation digne de l'Empire wilhelminien. La composition générale du parc des expositions était mise en relief par Poelzig grâce au traitement de la végétation dans un sens architectural. La symétrie dominant le plan masse était ainsi renforcée par une pergola, créant un toit végétal, soutenu par une colonnade s'étirant sur 764 mètres en continuité de la parcelle de la Halle du centenaire[193].

191. Hartmut Frank, Karin Lelonek (dir.), *Peter Behrens*, *Zeitloses und Zeitbewegtes. Aufsätze, Vorträge, Gespräche, 1900-1938*, *op. cit.*, p. 263: « [Das Bestreben,] diese Absicht noch zu erhöhen, nämlich, dem Leben im Freien einen festlichen Klang zu geben, brachte mich auf den Gedanken, in dem hinteren Teil des Gartens die Gelegenheit zu schaffen, die eine Festlichkeit am meisten begünstigt, nämlich ein kleines Theater zu errichten ».
192. *Ibid.*, p. 263.
193. Jerzy Ilkosz, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau – Das Werk Max Bergs*, *op. cit.*, p. 92.

8. La pergola et le bassin du parc de l'exposition du centenaire à Breslau, 1913, Hans Poelzig

Le subtil travail sur le terrassement à l'image des bords du bassin et du restaurant-terrasse laissait également entrevoir l'habileté de l'architecte dans le modelage de la topographie qui devait atteindre un point culminant dans le projet du parc du Schauspielhaus de Salzbourg pour Max Reinhardt entre 1920 et 1924[194].



9. Perspective vue du ciel du projet du Festspielhaus de Salzbourg, Hans Poelzig, 1920-1922

194. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, « Großes Schauspielhaus (Grand Théâtre), 1920-1922 », *op. cit.*, p. 92-95. Le projet était originellement prévu pour Hellbrun.

La Halle du centenaire, quant à elle, se développait autour d'un plan central, également symétrique, construit sur un cercle de 65 mètres de diamètre, qui correspondait à l'épure de la coupole nervurée. La portée de la coupole était, à l'époque, un exploit technique mondial pour un bâtiment réalisé en béton armé. Orientées en fonction des axes cardinaux, quatre absides se développaient en arc de cercle pour un diamètre total en coupe de 95 mètres. Celles-ci abritaient au nord et au sud des galeries pour les spectateurs ; à l'ouest face à l'entrée principale : la tribune d'honneur de l'empereur ; à l'est : un promontoire en avancée constitué de marches où trônait un orgue au fond de l'abside. La capacité d'accueil du public avoisinait les 10 000 spectateurs (8 300 places assises ou 12 000 debout[195]), correspondant pour l'époque au plus grand théâtre couvert au monde[196]. La forme ainsi créée, un *tetrakonchos*, délimitait un contour, reproduit à l'extérieur, sous forme d'un double couloir d'une profondeur similaire aux absides. Max Berg préférait un plan centralisé, plutôt que la forme oblongue classique des halles d'exposition, l'idée étant de privilégier un espace dédié aux rassemblements et à la représentation théâtrale, unifié par une coupole monumentale[197]. En ce sens, il croisait deux logiques : une centrale abritant le lieu de représentation de masse et une longiligne accueillant l'exposition historique dans le couloir.

10. Intérieur de la Halle du centenaire, vers 1929

195. *Ibid.*, p. 112.
196. Heinrich Huesmann, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, Munich, Prestel, 1983, p. 26.
197. Jerzy Ilkosz, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau – Das Werk Max Bergs*, *op. cit.*, p. 160.

À l'intersection des absides se trouvait la base des quatre piliers principaux qui dessinaient un cadre sous forme d'arcs de cercle. La base massive était complétée par six arcs-boutants en béton armé afin de supporter la voûte des absides. La « coupole nervurée » (*Rippenkuppel*) reposait sur ce socle de 19 mètres de hauteur et ses arcs convergaient vers une lanterne en acier et en verre culminant à 42 mètres au-dessus du sol. Les trois anneaux de stabilisation créaient une trame sur laquelle venaient se loger la construction pyramidale des fenêtres en bandeaux. Cette démarche de conception de « l'intérieur vers l'extérieur » fut d'ailleurs mal interprétée par certains contemporains qui reprochaient à Max Berg l'absence d'une monumentalité affichée à l'extérieur[198]. De fait la dématérialisation des murs, percés par un bandeau continu de fenêtres, baignant l'espace intérieur de lumière, se démarquait fortement par rapport à l'esthétique néo-classique de l'époque pour des mémoriaux de cette dimension. L'une des caractéristiques majeures de la Halle du centenaire se fondait sur une logique de conception organique, partant de l'intérieur vers l'extérieur, qui constituait l'expressivité singulière du lieu, saluée par la critique lors des représentations théâtrales ou des concerts monumentaux.

1.1.2. **La démarche organique et son lien à la musique**

Le rationalisme constructif, dont la structure en béton brut de la Halle semblait être la parfaite expression, n'était en fait qu'un hasard de l'histoire. Max Berg souhaitait, dans un premier temps, couvrir les arcades de grandes fresques et de statues dans le style expressionniste, qui ne furent pas retenues faute de budget[199]. Cependant, l'influence expressionniste de Max Berg était traversée par une dimension mystique[200]. Celle-ci se retrouvait dans la recherche de proportions idéales, répondant d'une part à un ordre naturel et d'autre part à un ordre spirituel, marqué par la théosophie. De ce fait, Max Berg, sympathisant social-démocrate, témoignait d'un fort intérêt pour les formes sacralisées, montrant ainsi que la recherche en ce sens dépassait largement les mouvements conservateurs. Max Berg écrivait ainsi dans son ouvrage *Proportions* (*Proportionen*) que « les lois de la nature et l'organisation naturelle [étaient] une parabole et une image des lois et de l'organisation

198. *Ibid.*, p. 143.
199. *Ibid.*, p. 161.
200. Cette dimension mystique est d'autant plus marquée pendant la Première Guerre mondiale et la rencontre avec Carl Welkisch, guide spirituel et mystique important en Silésie. Cf. Jerzy Ilkosz, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau – Das Werk Max Bergs*, *op. cit.*, p. 157.

spirituelles »[201]. Cette recherche d'un monde symbolique et spirituel païen harmonieux qui prendrait corps dans l'architecture était mise en relief par Max Berg grâce à la musique. Il voyait en effet dans la musique l'apprentissage d'une harmonie qui pouvait être transposée de façon très intuitive en termes de géométrie, et, de cette passion pour la musique, il tissait un rapport direct avec l'architecture :

> *En musique, il ne suffit pas de maîtriser les lois de l'harmonie pour réaliser une création musicale. Tout comme le rythme des rapports dimensionnels et la beauté du tracé des lignes de la caisse de résonance d'un violon influencent la beauté du son, de la même façon le rythme des rapports dimensionnels d'un espace et la musique interne du tracé du plan et de la coupe sont d'une importance fondamentale pour la beauté de la résonance de l'espace*[202].

Dans la conception de la Halle du centenaire, le soin particulier accordé à la musique était très sensible. Dès les premières esquisses du bâtiment, alors même que la forme définitive de l'édifice n'était pas encore arrêtée, l'orgue prévu dans l'abside à l'est était déjà dessiné de façon détaillé[203]. Par ailleurs, l'orientation des halls d'entrée selon les points cardinaux conférait à la halle un caractère sacré. L'autel habituellement placé à l'est dans le chœur d'une église était ici occupé par l'orgue dans l'abside. La forme de l'abside concave était censée diffuser adéquatement le son selon les intuitions acoustiques de Max Berg. Malgré tout, les propositions du concepteur se révélèrent décevantes dès les premières utilisations de la Halle. L'intérêt de Max Berg pour la musique faisait néanmoins apparaître des continuités dans son œuvre. Les archives de l'IRS Erkner (Leibniz-Institut für Raumbezogene Sozialforschung) conservent ainsi 17 planches inédites de « réflexions sur la conception d'espaces théâtraux »[204] autour de 1920 dans lesquelles Max Berg était guidé par des préoccupations acoustiques. D'une manière générale, la qualité de l'acoustique restait centrale dans ses dessins et, depuis une source sonore placée au centre de la scène, tous les spectateurs devaient être à même d'entendre de façon homogène.

---

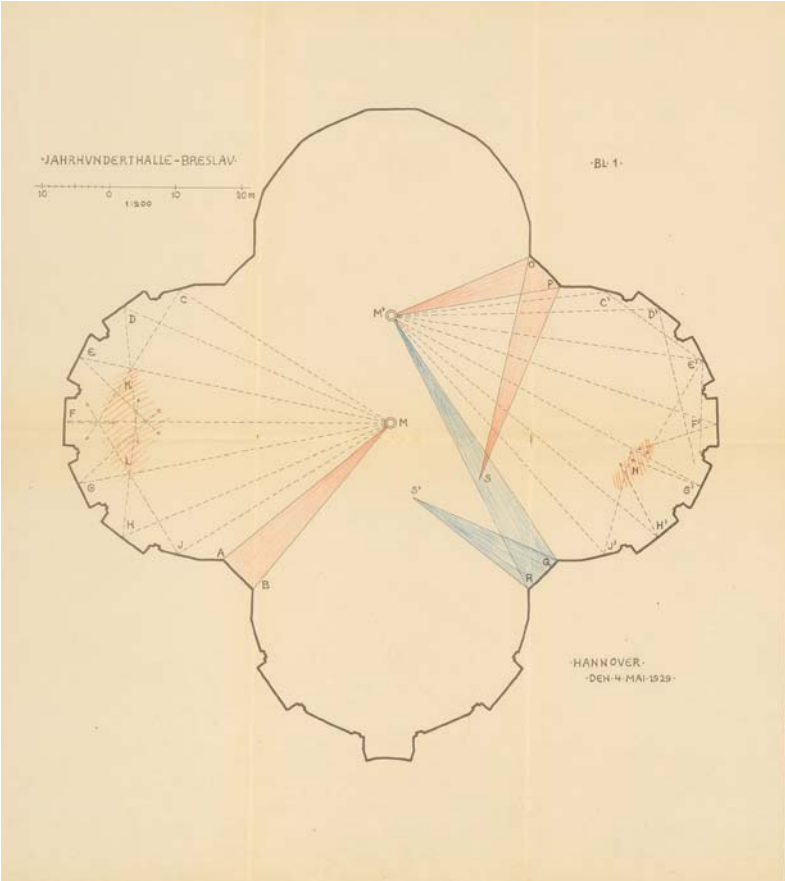
201. *Ibid.*, p. 157.
202. *Ibid.*, p. 145 : « In der Musik genügt die Beherrschung der Harmonielehre ja auch nicht zum Hervorbringen von Tonschöpfungen. Wie der Rhythmus der Abmessungsverhältnisse und die Schönheit der Linienführung bei dem Resonanzkörper einer Geige auf die Schönheit des Tones von Einfluss ist, so ist auch der Rhythmus der Verhältnisse der Raumabmessungen und die der Linienführung des Grundrisses und Schnittes inneliegende Musik von grundlegender Bedeutung für die Schönheit der Resonanz des Raumes ».
203. Jerzy Ilkosz, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau – Das Werk Max Bergs*, *op. cit.*, p. 145.
204. IRS Erkner, Cote : C_03_06-01 à C_03_06-17.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

11. Recherche conceptuelle pour l'acoustique d'un théâtre, Max Berg, vers 1920

Les réflexions de Max Berg sur l'acoustique comme principe régulateur de la forme architecturale rappellent fortement un précédent dans l'histoire de l'architecture scénique. Le projet non réalisé « d'un opéra du peuple » (*Paris People's Opera*) à Paris de Davioud et Bourdais de 1875 présente en effet une familiarité assez frappante. Tout comme les croquis de Max Berg, l'opéra de Davioud et Bourdais se développe autour d'une forme elliptique simple qui compose les contours de l'opéra à la fois en plan et en coupe[205]. Le spécialiste américain en construction de théâtres, George C. Izenour, inscrit ce projet dans l'histoire de l'architecture comme un exemple précurseur de salle conçue selon l'idée d'une « coque acoustique moderne »[206], même si ces constructions de formes concaves n'infèrent pas une bonne acoustique. La Halle du centenaire et le projet parisien de Davioud et Bourdais partagent des inspirations communes dans les grandes constructions métalliques de la seconde moitié du XIXe siècle comme le Crystal Palace, construit à Londres dans le cadre de l'Exposition universelle de 1851. L'opéra de 9 000 places ouvre la voie, selon Izenour, à une série de projets « mammouths de l'architecture » auxquels appartient notamment le concours international pour un théâtre musical de masse à Kharkov en Union soviétique entre 1930 et 1931[207]. La jauge considérable impliquait *de facto* de grandes distances. La conception d'un dispositif électro-acoustique adéquat était essentielle, prenant le pas sur les préoccupations concernant la qualité visuelle et le dessin de la courbe de visibilité. Ce type de problèmes pratiques, liés aux bonnes conditions de visibilité et d'acoustique, était le gage de réussite de la mise en scène de masse, pour laquelle Max Reinhardt avait déjà fait ses armes en Allemagne et sur la scène internationale à partir de 1910.

205. George C. Izenour, *Theater Design*, New York, Mc Graw-Hill, 1977, p. 93. Le projet y est documenté en plan et en coupe.
206. *Ibid.*, p. 93.
207. *Ibid.*, p. 93. Sur ce point, voir le chapitre « 2. Le concours d'un théâtre de masse à Kharkov en Union soviétique », en deuxième partie, p. 173-176.



12. Expertise acoustique pour la Halle du centenaire, dessin de la réflexion du son, 1929

1.2. Analyse et réception du spectacle d'inauguration

Les festivités commémoratives à Breslau culminèrent dans un spectacle théâtral de masse pour lequel, on l'a vu, l'architecte Max Berg avait choisi la forme d'un plan centré sous une coupole, propice au jeu scénique, plutôt qu'un type de halle plus conventionnel sous forme de hangar. La commémoration d'un fait historique et la transmission d'un discours patriotique étaient alors jugées plus efficaces si elles se réalisaient sous la forme d'une expérience sensible lors d'un gigantesque spectacle plutôt que par la déambulation au sein d'une exposition historique. Selon les ambitions des jeux nationaux, le but du spectacle se fondait sur l'être ensemble des acteurs et des spectateurs[208]. Dans ce cadre en 1912, l'auteur dramatique Gerhart Hauptmann, fut missionné par le conseil municipal de Breslau pour la rédaction d'un Jeu festif, l'occasion pour lui de se réconcilier avec la cour prussienne. Ce dernier voyait dans cette commande une occasion unique de collaborer avec Max Reinhardt, déjà

208. Peter W. Marx, « Le grand théâtre du monde selon Max Reinhardt. Considérations sur le *Jeu festif en rimes allemandes* » [*Festspiel in deutschen Reimen*, traduction de Marielle Silhouette], in Marielle Silhouette (dir.), *Max Reinhardt. L'art et la technique à la conquête de l'espace / Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*, *op. cit.*, p. 123-137, ici p. 127. Une grande partie du commentaire de cette analyse se fonde sur cet article.

familier de la mise en scène de masse. En effet, les chiffres afférents à la représentation d'ouverture illustraient bien l'envergure de cette tâche. Un cortège de masse jusqu'à 2 000 participants rythmait la représentation devant un public comptant de 4 500 à 6 000 spectateurs[209].

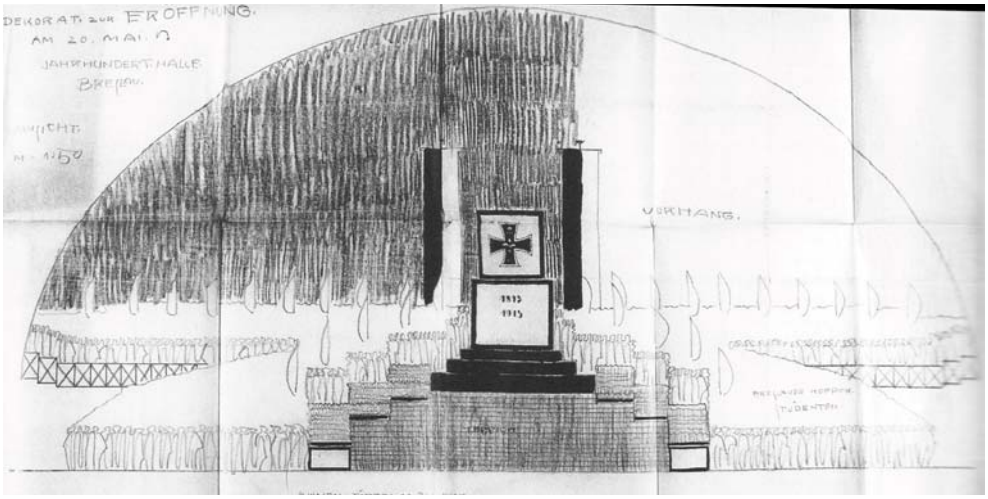
Le *Jeu festif en rimes allemandes* (*Festspiel in deutschen Reimen*), écrit par Hauptmann, procédait d'une logique de dévoilement, autrement dit il proposait aux spectateurs une plongée dans la connaissance de l'Histoire par paliers[210]. En fonction de cette progression dramaturgique, Reinhardt créa une scène organisée en trois niveaux de jeux séparés par des rideaux. L'orchestre se trouvait dans un espace intermédiaire semi-circulaire entre la scène et le public et il servait aux scènes de masse comme celle de la Révolution française par exemple. Le premier niveau de la scène était une avant-scène sur laquelle deux personnages fixaient le cadre chronologique à l'aide de marionnettes, Hauptmann marquant ainsi le passage à un registre plus abstrait.

13. Marionnettes du spectacle *Jeu festif en rimes allemandes* (*Festspiel in deutschen Reimen*) de 1913, présentées dans une exposition en 1922

Le deuxième niveau renvoyait à la rencontre de personnages historiques célèbres (Hegel, Heinrich von Kleist par exemple). Au niveau supérieur, des scènes proposaient une interprétation de l'Histoire à l'aide de personnages allégoriques. L'Allemagne était par exemple associée aux qualités de la divinité Athéna de l'Antiquité grecque.

209. Peter Sprengel, *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913*, *op. cit.*, p. 82.
210. Peter W. Marx, « Le grand théâtre du monde selon Max Reinhardt. Considérations sur le *Jeu festif en rimes allemandes* », *op. cit.*, p. 128.

La dimension pédagogique appliquée à l'Histoire culminait dans un tableau d'unité montrant le rassemblement du peuple sous la forme d'une communauté. Or, la scène de conclusion dans la mise en scène de Max Reinhardt suscita un réel scandale. Alors que G. Hauptmann avait tout d'abord pensé à un défilé allégorique, la coopération entre le dramaturge et le metteur en scène aboutit à « un mouvement populaire spontané et solennel » qui s'émancipait de l'arrangement ordonné des anciens combattants alors de rigueur[211]. À ce titre, Max Berg livra une esquisse pour la cérémonie d'ouverture de l'Exposition du centenaire du 20 mai 1913.



14. Projet d'un décor pour la cérémonie d'ouverture de l'exposition du centenaire de Breslau, Max Berg, 1913

Celle-ci montrait une scène en escalier, similaire au jeu festif, même si la composition en trois parties y était absente. Un bloc de grande hauteur, coiffé de l'insigne de la croix de fer, faisait figure avec les drapeaux, de seul et unique décor. Il trônait symboliquement en haut de l'escalier au centre de l'abside et organisait ainsi une disposition solennelle des anciens combattants, installés symétriquement sur les escaliers en créneaux. La mise en scène de Reinhardt fut vivement critiquée par les milieux patriotiques pour sa dimension pacifique, et, en conséquence, la pièce fut retirée du programme des festivités. L'emprunt au cirque ou au cabaret (les couleurs chatoyantes, les marionnettes, la danse) était vu d'un mauvais œil, des voix s'élevant contre la ridiculisation des héros des « guerres de libération » sous la forme de marionnettes. Les choix de l'auteur et du metteur en scène furent ainsi associés aux effets néfastes du cosmopolitisme – un élément récurrent dans la critique des emprunts circassiens de Reinhardt et, plus largement, de l'antisémitisme latent à son égard – impropres à la transmission d'un sentiment national[212].

211. *Ibid.*, p. 131-132.
212. *Ibid.*, p. 133.

1.3. L'architecte Ludwig Moshamer et l'urbanisme à Breslau

Depuis son arrivée à Breslau en 1911, le concepteur Ludwig Moshamer évoluait dans un milieu favorable aux innovations du Deutscher Werkbund, lui-même membre de cette association, fondée en 1907 à Munich, qui rapprochait l'art de l'industrie. Au côté de célèbres représentants de ce courant moderne – Max Berg et Hans Poelzig à Breslau –, le parcours de Moshamer fut marqué durablement par l'empreinte de l'idéalisme socialiste. À ce titre, Moshamer rejoignit le SPD et la Ligue des droits de l'Homme en 1929. Son activité de bâtisseur au sein du Service de la construction à Breslau et comme architecte indépendant, lui permit de se forger une solide culture constructive par la réalisation d'usines, d'infrastructures modernes à destination d'un public gigantesque (projets de grandes halles), d'édifices pour la culture (cinéma « Capitol » à Waldenburg (Walbrzych), 1927), ou encore en urbanisme[213]. Pourtant, son expertise dans la conduite de grands projets fit de lui un référent de marque au sein du bureau de la construction des théâtres *Thing* sous le Troisième Reich[214]. Le flou conceptuel, sur lequel s'était fondée les débuts de la politique nazie de construction de théâtres de pleins airs monumentaux, ne représentait peut-être pas pour Moshamer un reniement intellectuel complet de sa recherche à Breslau autour de la modernisation du cadre de vie, reliant harmonieusement l'individu à son environnement.

Après la Première Guerre Mondiale, Max Berg s'illustra par des projets urbains de grande envergure et notamment par le réaménagement du centre-ville de Breslau auxquels participèrent les architectes Ludwig Moshamer et Richard Konwiarz entre 1919 et 1920[215]. Dans ce cadre prospectif, un projet plus urgent revenait à la restructuration du parc des expositions, pour lequel le démontage des bâtiments temporaires avait laissé des espaces en friche. L'apport de Ludwig Moshamer dans la reconfiguration du parc s'échelonna en différentes phases de conception entre 1919 et 1924[216].

---

213. StadtA Passau, *Curriculum Vitae* de L. Moshamer, Cf. la fiche biographique de l'architecte en annexes.
214. Ludwig Moshamer, « Die Thingstätte und ihre Bedeutung für das kommende deutsche Theater », *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, n° 19, 1935. Sur ce point, on se reportera au développement sur la politique de construction dans la prochaine partie de la thèse.
215. Jerzy Ilkosz, « Das Hochhaus in der Stadtkultur am Beispiel Breslaus in den Jahren 1919-1928. Die städtebauliche Konzeption Max Bergs », in Jerzy Ilkosz, Beate Störtkuhl, *Hochhäuser für Breslau 1919-1932*, exposition des archives de la ville de Breslau (Bauarchiv der Stadt Breslau) en collaboration avec la chaire d'histoire de l'architecture de l'université technique de Brunswick, Delmenhorst, Aschenbeck & Holstein, 1999, p. 31-60, ici p. 34.
216. Le moteur de recherche « Digipeer » donnant accès au fonds de documents numérisés de l'IRS Erkner affiche dix entrées sur la participation de Moshamer à la restructuration du parc des expositions.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

15. Perspective d'une « halle de foire » (Messehalle) reliée à la Halle du centenaire, Ludwig Moshamer, mai 1922

Il soumit différentes moutures d'un projet pour une « halle de foire » (*Messehalle*) sous la forme d'un long bâtiment rectangulaire coiffé d'une lanterne crénelée, qui répondait à l'esthétique de la Halle du centenaire. Dans la version de 1924, elle était connectée par une passerelle au monument et s'adaptait à différents usages (vélodrome, lieu d'exposition…)[217]. L. Moshamer fut également l'auteur d'une perspective intérieure pour le restaurant principal du parc. Ce dessin présentait une grande nef centrale voûtée, décorée d'un plafond à caissons aux motifs expressionnistes, même si la date précise de la conception reste sujette à caution[218]. Son expérience dans l'édification d'équipements de grande échelle, accueillant un public de masse, trouva son point d'orgue dans le projet de la « Halle de Westphalie » (Westfalenhalle) de Dortmund en 1925[219].

Pour l'architecte de Passau, les années prolifiques au début des années 1920 furent marquées par l'influence de Max Berg et par sa réflexion de plus en plus affirmée sur la planification urbaine[220]. La rénovation du centre-ville de Breslau et du parc des expositions, précédemment évoquée, participait d'une pensée globale sur la ville. L'esprit théosophique de Max Berg, qui sous-tendait la conception de la Halle du Centenaire, trouva plus tard un nouveau terrain d'expérimentation dans la forme urbaine, tel que l'explique l'historien Jery Ilkosz : « son idéalisme, la conséquence de sa recherche de vérité et son service romantique à la « réjouissance de l'humanité » orientent ses activités d'après-guerre

217. *Ibid.*, voir les plans des cotes de C_03_04-06 à C_03_04-09 puis des cotes de C_03_04-16 à C_03_04-21.
218. IRS Erkner, à la cote C_03_22-1, date le dessin autour de 1912. En ligne : http://www.digipeer.de/index.php?id=858241155. En revanche, dans l'ouvrage de Jerzy Ilkosz, traduit du polonais par Beate Störkuhl, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau – Das Werk Max Bergs*, *op. cit.*, p. 233, la perspective est datée entre 1919-1920.
219. StadtA P, notice biographique synthétique non publiée sur Ludwig Moshamer, réalisée par Regina Oechsner (petite fille de l'architecte), Markgröningen 2004, p. 6.
220. Jerzy Ilkosz, Beate Störtkuhl, *Hochhäuser für Breslau 1919-1932*, *op. cit.*, p. 31.

vers l'urbanisme, la construction de villes idéales »[221]. L'utopie urbaine selon Max Berg répondait à un schéma de répartition en trois zones distinctes : la ville résidentielle, la ville des affaires et la ville monumentale. La première catégorie intégrait des zones résidentielles excentrées mais bien reliées par les transports selon le modèle des cités jardins anglaises et dans la veine des expérimentations sur l'habitat social sous forme de cités (*Siedlungen*)[222].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

16. Exposition Wuwa, « Maison 37 », Ludwig Moshamer, 1929

Dans la lignée de l'habitat conçu selon des préceptes modernes, Ludwig Moshamer participa en 1929 à l'exposition WuWa (*Wohnung und Werkraum*, « logement et espace de travail ») organisée par le Deutscher Werkbund, dans laquelle une partie consistait à la création d'un lotissement modèle à proximité de la Halle du centenaire avec un accent mis sur le thème de l'habitat communautaire[223]. Bien que plus confidentielle que « la cité de Weißenhof » (*Weißenhofsiedlung*) à Stuttgart deux ans auparavant, le rayonnement de l'exposition s'inscrivait dans un contexte mondial. Aux côtés de Moshamer se trouvaient des architectes de stature internationale comme Hans Scharoun. Dans ce cadre, L. Moshamer construisit une maison individuelle fondée sur l'articulation de deux volumes

221. *Ibid.*, p. 147 : « Sein Idealismus, die Konsequenz seiner Wahrheitssuche und sein romantischer Dienst für die ‚Beglückung der Menscheit' lenkten sein Schaffen nach dem Ersten Weltkrieg in Richtung Urbanistik, des Baus idealer Städte ».
222. On pense notamment aux cités de l'avant-garde berlinoise (« Siedlungen der Berliner Moderne »), ces lotissements conçus par les architectes modernes classiques et classés aujourd'hui au patrimoine mondial de l'UNESCO dont la « ville-jardin Falkenberg » (*Gartenstadt Falkenberg*) conçue par les architectes Bruno Taut et Heinrich Tessenow à Berlin (Treptow-Köpenick) entre 1913-1916 est un modèle précurseur.
223. Beate Eckstein (dir.), *Auf dem Weg zum Neuen Wohnen. Die Werkbundsiedlung Breslau 1929: Werkbund Housing Estate Breslau 1929*, Bâle, Birkhäuser, 1996.

très simples répondant à la situation charnière de la parcelle. La maison à l'esthétique rationaliste était néanmoins bâtie selon un mode de construction traditionnel[224].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

17. Gratte-ciel sur le Ring de Breslau, vue depuis le Blücherplatz, Max Berg et Ludwig Moshamer, 1920

La préoccupation écologique avant l'heure de Max Berg s'illustrait par l'intégration de grands espaces verts non disjoints des bâtiments. Ils n'étaient pas seulement utilisés pour la promenade et les activités sportives, mais s'intégraient également à l'environnement proche des écoles, hôpitaux, habitations[225]. De même, il accordait une attention particulière aux forêts, véritables « poumons »[226] de la ville, et souhaitait encadrer juridiquement la déforestation et un éloignement de la production industrielle afin de prévenir la pollution. Ce souci porté à l'environnement se retrouvait également sous une forme différente dans les autres zones de la ville idéale. Pour le quartier des affaires, l'équipe d'architectes du Service d'urbanisme de Breslau rêvait de gratte-ciels intégrés dans un rapport subtil

224. *Ibid.*, p. 63.
225. Jerzy Ilkosz, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau – Das Werk Max Bergs*, *op. cit.*, p. 229-230. À ce titre, la réforme de l'enseignement au sein des « Waldschulen » inspire profondément Max Berg dans sa recherche d'un rapport harmonieux entre l'édifice et la nature.
226. Jerzy Ilkosz, Beate Störtkuhl, *Hochhäuser für Breslau 1919-1932*, *op. cit.*, p. 32.

au tissu urbain existant. Pour la ville monumentale, ils concevaient des bâtiments publics (universités, théâtre, musées, bâtiments du gouvernement) imposants mais de faible hauteur, créant une façade au bord de l'eau à même de redorer le prestige de la ville. Le caractère monumental est particulièrement bien rendu dans une perspective depuis l'Oder signée de la main de Moshamer où se dresse à la droite de l'image un front bâti compact composé de bâtiments de l'université[227].

La typologie du gratte-ciel suscitait d'âpres débats dans le milieu architectural en Allemagne depuis la fin du XIXe siècle et invitait donc à considérer la question des transferts entre l'Allemagne et les États-Unis. Le concours du Grand Berlin en 1910 est de ce point de vue considéré comme le point de départ du concept urbain qu'affina Max Berg pour Breslau dix ans plus tard. L'exposition organisée à Berlin dans ce cadre tint beaucoup aux personnalités d'Otto March, célèbre architecte berlinois et président du Comité du Grand Berlin, et de Werner Hegemann, son neveu, bien intégré au milieu de la planification urbaine aux États-Unis et responsable en partie d'une circulation intense des formes urbaines américaines[228]. Les deux jeunes États faisaient face à une croissance exponentielle de la population urbaine et à la difficile gestion des masses affluant en ville[229]. Les solutions radicales telles que les gratte-ciels ou la relation avec les parcs fascinaient les architectes allemands qui intensifièrent leurs voyages outre-Atlantique. À ce titre, comme le montre Corinne Jaquand, les architectes « [constatèrent] *de visu* la qualité des parcs urbains aménagés en réseau à l'échelle supra-communale, comme à Boston, et la façon dont ces espaces publics de plein air, conçus pour le sport, la baignade et la détente, particip[aient] à l'émergence d'une société de loisirs »[230]. Certes le réseau d'espaces verts était plus marqué par l'influence des cités-jardins chez M. Berg, mais il fut largement influencé par la modernité des buildings américains qu'il considérait comme une solution pragmatique au manque de logements[231]. Cependant, il combinait la recherche esthétique à une démarche synthétique sous forme de schémas-type de plans masses (en croix, en étoile, circulaire, en U, en H). Ludwig Moshamer participa largement à ce laboratoire d'expérimentation formelle, s'exprimant particulièrement bien dans la volumétrie d'un projet de gratte-ciel sur le Ring à Breslau (voir illustration 17). Dans la construction de gratte-ciels, Max Berg entendait modeler la structure à

227. IRS Erkner, perspective classée à la cote : C_03_30-01.
228. Corinne Jaquand, « Grand Berlin 1910 ». La métropole allemande s'expose », in *Metropolen. Mythen – Bilder – Entwürfe 1850-1950, Mythes – images – projets, Munich*, Deutscher Kunstverlag, Centre allemand d'Histoire de l'art, Passages, vol. 36, 2013, p. 109-132.
229. *Ibid.*, p. 110.
230. *Ibid.*, p. 111.
231. Jerzy Ilkosz, Beate Störtkuhl, *Hochhäuser für Breslau 1919-1932*, *op. cit.*, p. 33.

la manière d'un bloc organique, en suivant la métaphore du cristal[232]. La forme de l'édifice résultait néanmoins autant d'une démarche artistique que d'une répartition rationnelle de la masse bâtie afin d'assurer de bonnes conditions hygiéniques (ensoleillement, circulation d'air) aux bâtiments environnants.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

18. Perspective intérieure du restaurant principal dans le cadre de la rénovation du parc d'exposition de Breslau, Ludwig Moshamer, autour de 1919

La métaphore du cristal, développée par Max Berg, rappelle les nombreux projets utopiques d'édifices de spectacle (Bruno Taut proposa ainsi une « maison de cristal » entre 1918 et 1920), dessinés dans le cadre de la correspondance de la « Chaîne de verre » (*Gläserne Kette*), tenue entre les grands acteurs de l'expressionnisme architectural (Bruno Taut, les frères Luckhardt, Hans Scharoun) à partir de 1919[233]. Dans la période de crise au sortir de la première Guerre mondiale, le lieu théâtral incarnait l'espoir d'une libération, du pacifisme et d'un avenir meilleur. Au sein de théâtres tournés vers le ciel, à la manière de cathédrales, un lien symbolique était projeté entre l'individu et les sphères célestes[234]. Les variations expressionnistes utopiques sur ce thème trouvèrent une réalisation pratique dans le Großes Schauspielhaus, rénové par Hans Poelzig en 1919 à Berlin pour Max Reinhardt. À l'instar d'un Hans Luckhardt, architecte berlinois, la rénovation audacieuse de Poelzig fut saluée pour sa puissance suggestive de « sensations naturelles »[235].

232. Jerzy Ilkosz, Beate Störtkuhl, *Hochhäuser für Breslau 1919-1932*, *op. cit.*, p. 38.
233. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, voir plus particulièrement le chapitre « Des théâtres utopiques sous la République de Weimar », p. 80-127.
234. *Ibid.*, p. 86.
235. *Ibid.*, p. 88. Voir également : Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus,* Ostfildern-Ruit, G. Hatje, 1998.

2. Les étapes de la conception d'un théâtre de masse

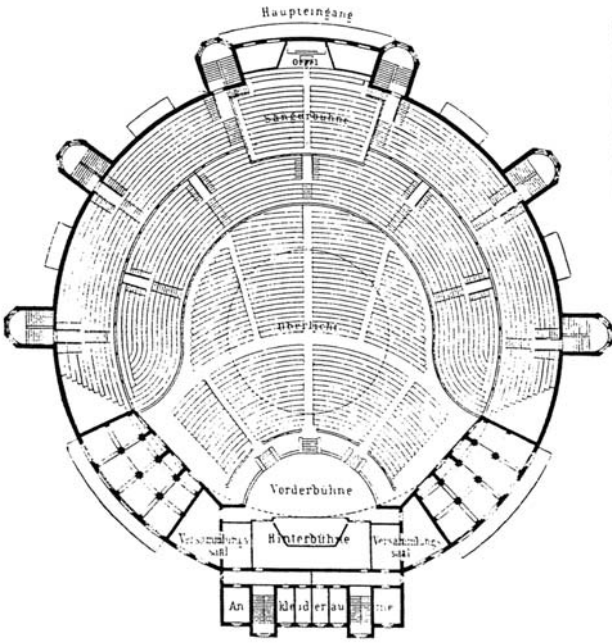
2.1. Le modèle du « théâtre des 5 000 »

Les différentes représentations monumentales de Max Reinhardt jouées dans les grandes halles ou les cirques s'accompagnèrent d'un concept architectural de rénovation du théâtre de grande capacité. La formulation, le « théâtre des 5 000 », correspondait aux sous-titres donnés à une série d'esquisses de théâtres monumentaux de différents architectes dont Hermann Dernburg, Walter Hentschel et Otto March publiée dans la revue d'architecture *Die Bauwelt* en 1911[236]. L'impulsion pour la construction d'un théâtre de masse initié par Max Reinhardt s'orientait alors vers le modèle de l'arène antique, adapté cependant aux changements de la société moderne. Aurel Sturmhöfel, conseiller à l'urbanisme de la ville de Magdebourg, plaçait ainsi l'idée d'un grand théâtre du peuple, accessible et formateur pour toutes les couches sociales, au même niveau d'importance que les infrastructures comme les canalisations d'eau[237]. L'article du *Bauwelt* précisait qu'il ne s'agissait pas seulement de projets d'architecture théoriques, mais que ces réflexions tendaient vers une commande située autour de Berlin de préférence. L'idée d'un théâtre de grande capacité, pouvant accueillir jusqu'à 5 000 personnes, correspondait à une utilisation dans un sens festif qui ne devait pas pour autant remplacer le théâtre plus intime « de conversation » comme le théâtre de chambre. Le concept se rapprochait de l'intérêt social des scènes populaires (*Freie Volksbühnen*) par la proposition de spectacles bon marché pour les masses, un engouement également partagé pour le théâtre de plein air[238]. L'influence du théâtre de plein air sur le concept du théâtre des 5 000 était d'ailleurs esquissée de façon anecdotique, car il ne représentait qu'un « simple exemple de la tendance de la mode dans le milieu du théâtre » et il n'offrait qu'une « marge de manœuvre » restreinte aux architectes[239]. Certes, les impressions optiques du théâtre de verdure étaient parfois plus « belles et plus fortes » que le théâtre en intérieur, mais le répertoire du jeu en plein air, souvent mésestimé par les acteurs, pâtissait d'un moindre prestige. De fait, l'objectif d'un théâtre de grande capacité était d'entraîner

236. « Moderner Theaterbau », *Die Bauwelt*, n° 117, 11 novembre 1911, p. 29-40.
237. Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zu metropolitanen Kultur*, *op. cit.*, p. 101. A. Sturmhöfel développait en 1889 cette idée dans un essai « Scène des Anciens, Scène des Modernes » (*Scene der Alten, Bühne der Neuen*).
238. *Ibid.*, p. 30.
239. *Ibid.*, p. 34 : « Dieses Genre [*Freilichttheater*], das ja dem Architekten nur sehr geringe Möglichkeiten zur Betätigung bietet, sei nur als Beispiel für Modelaunen im Theaterbetrieb erwähnt ».

un accroissement exponentiel de l'échelle du lieu, sans perdre en qualité visuelle et auditive, afin d'inaugurer des « lois de dramaturgie »[240] d'un nouveau genre.

L'influence du Festspielhaus est frappante dans les différentes esquisses et plus particulièrement dans la proposition d'Otto March[241]. La maison du Festspiel de Bayreuth constituait toujours au début du XXe siècle la pierre angulaire de la réforme du lieu scénique[242]. Depuis le milieu du XIXe siècle, Richard Wagner développa sa pensée du drame musical sous le signe de l'œuvre d'art totale dont l'inauguration du Festspielhaus de Bayreuth en 1876 selon les plans de l'architecte Otto Brückwald marquait l'aboutissement. La disparition des loges et le principe de visibilité totale de la scène par tous les spectateurs étaient en filiation avec l'arène antique grecque. Cette disposition posait comme principe central la réalisation d'une communauté réunie dans un même engouement pour le drame : « en même temps, le spectateur avait aussi toute la communauté festive devant les yeux, qui partageait avec lui la même attention, ainsi l'impression d'appartenance et de joie festive était encouragé »[243].



19. Plan du « théâtre des Milles » (*Theater der Tausende*) d'Otto March, 1911

240. *Ibid.*, p. 38 : « Der Gedanke, Festspiele zu schaffen, die den Massen zugänglich sind und womöglich aus dem Maßstab gewaltiger Räume neuartige dramaturgische Stilgesetze entwickeln, ist zu verlockend, um sobald wieder zu verschwinden ».
241. L'architecte Otto March est le père de Werner March, bâtisseur des installations olympiques des Jeux de 1936.
242. Eduard Moritz, *Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau*, thèse soutenue en 1910 à l'université technique (Grossherzogl. Technische Hochschule) de Carlsruhe, « Das Festspielhaus in Bayreuth », p. 78-81.
243. *Ibid.*, p. 78 : « Gleichzeitig hatte aber auch der Zuschauer die gesamte Festgemeinde, die mit ihm denselben Vorgängen ihre Aufmerksamkeit zuwandte, vor Augen, und hierdurch wurde das Gefühl der Zusammengehörigkeit und der Festfreude befördert ».

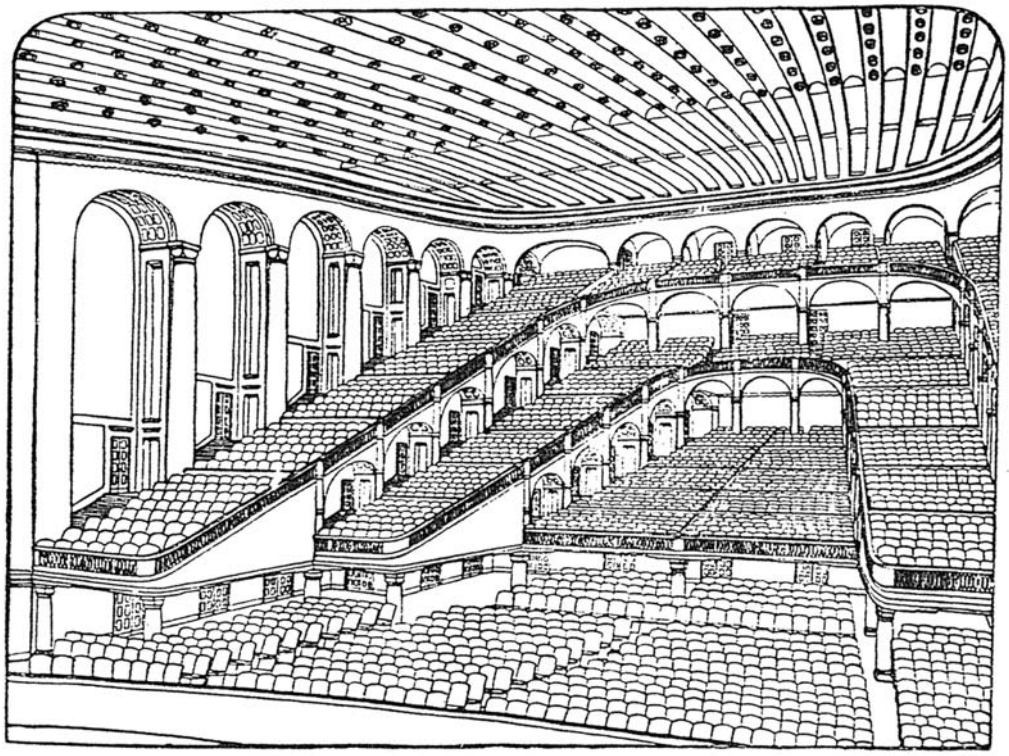
La relation en miroir entre la salle des spectateurs et la scène semblait ainsi un prérequis important pour un théâtre monumental festif, hissé au rang d'une cérémonie. Une idée importante du concept de Festspiel wagnérien résidait dans la concentration maximale du public sur le jeu et la musique par le biais de dispositifs scéniques. La visibilité équitable de la scène, la disparition de l'orchestre dans l'abîme mystique et l'obscurité dans la salle étaient des éléments majeurs de la réforme. De plus, le retrait conscient du Festspielhaus en dehors de la ville participait largement à la volonté de s'éloigner du bruit afin d'offrir une qualité de concentration optimale sur le spectacle[244]. En ce sens, le projet proposé par Otto March pour Max Reinhardt en 1911 s'inscrivait dans la tradition du Festspielhaus de Bayreuth, adapté à un public populaire. L'architecte réalisa la construction d'un théâtre du peuple à Worms en 1887 pour le « festival Luther » de Hans Herrig (*Hans Herrigs Luther-Festspiel*) [245], le bâtiment servant ensuite de modèle pour l'esquisse de 1911. Le théâtre des 5 000 de Max Reinhardt ne cherchait donc pas à faire table rase du passé.

L'idée première dans le projet de construction d'un théâtre du peuple à Worms était la composition particulière de l'espace scénique[246]. La répartition était rigoureuse, organisée de part et d'autre du cadre de scène. L'avant-scène se reliait à la salle des spectateurs à l'aide de trois escaliers libres. L'entrée des acteurs pouvait se faire depuis les couloirs de la salle dans le cas d'un développement sous forme de défilé. March proposa déjà au XIXe siècle une version monumentale pour 8 000 spectateurs et cherchait déjà à connecter les possibilités du cirque, marquées par la forme ronde du plan, à la réforme de l'architecture théâtrale initiée par Wagner[247]. Vingt-cinq ans plus tard, la proposition d'Otto March pour Max Reinhardt témoignait d'une disposition en plan très similaire. Certes, l'amphithéâtre s'affranchissait des balcons et la forme ronde était encore plus marquée. Seules les cages d'escaliers et une partie réduite des loges et du hall d'entrée étaient saillantes par rapport à l'enveloppe circulaire. Le couloir central, de dimension généreuse, au même titre que les autres couloirs en continuité des escaliers de l'avant-scène, permettaient différentes entrées des acteurs dans le public. Les multiples accès depuis la salle rappellent l'entrée du peuple dans le manège du

244. Nina Sonntag, exposé « Mondes d'expérience à l'écart du quotidien. Les théâtres en dehors de la ville autour de 1900 » (« Alltagsferne Erlebniswelten : Ausserstädtische Theaterbauten um 1900 ») à l'occasion du colloque *Theaterbau und Stadt in der Moderne* organisé du 12 au 13 janvier 2017 dans le cadre du projet de recherche DFG « Spiel-Räume der Demokratie. Theaterbau in der Bundesrepublik Deutschland 1949-1975 » de l'Université Libre de Berlin (FU Berlin).
245. « Ein neues Volkstheater für Worms. Nach dem Entwurf vom Reg-Baumeister Otto March in Charlottenburg », *Deutsche Bauzeitung*, n° 31, 16 avril 1887, p. 181-185, ici p. 182. Ce constat est également énoncé dans l'article « Moderner Theaterbau », *Die Bauwelt*, *op. cit.*, p. 38.
246. « Ein neues Volkstheater für Worms. Nach dem Entwurf vom Reg-Baumeister Otto March in Charlottenburg », *op. cit.*, p. 183.
247. « Moderner Theaterbau », *Die Bauwelt*, *op. cit.*, p. 38.

cirque Schumann à Berlin lors de la représentation d'*Œdipe roi* dans la mise en scène de Reinhardt, le 7 novembre 1910[248]. Dans le projet de 1911, la scène était une copie conforme du théâtre de Worms tout comme l'espace symétrique à la scène au fond de la salle, composé d'un orgue et d'une tribune dédiée aux chanteurs. Toutefois, la tribune était beaucoup plus compacte et libérait de l'espace pour la salle des spectateurs. En outre, elle permettait ainsi l'illusion de la présence d'une masse compacte de figurants dans la mesure où elle pouvait vite paraître comble. L'article du *Bauwelt* précisait l'importance cruciale accordée à la structuration de la salle :

> *Leur disposition* [l'orgue et la tribune des choristes] *contribue, à côté d'autres moyens, à souligner sur un mode aussi énergique que possible que le public est l'objet principal de cet espace, et qu'il n'a donc pas besoin de se retrouver acculé comme comme c'est habituellement le cas au théâtre, tel un personnage secondaire dans un coin relativement petit par rapport au reste du bâtiment*[249].



20. Dessin intérieur de la salle des spectateurs du projet d'un « théâtre des 5 000 » d'August Zeh, 1911

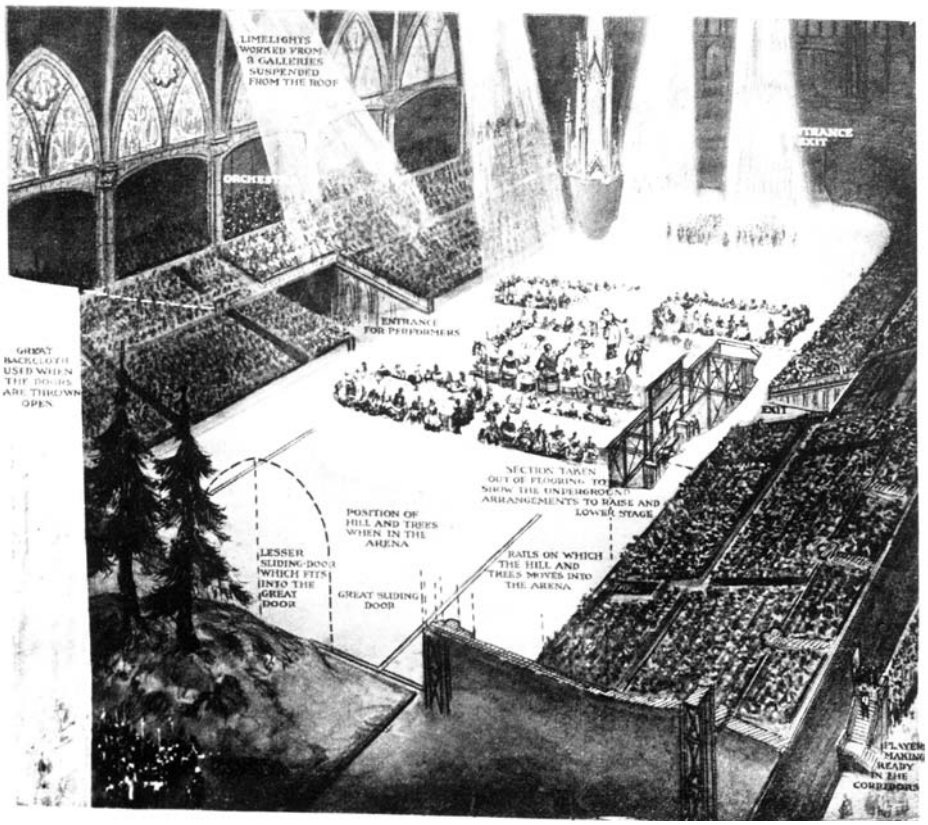
Le soin apporté à la conception de la salle se retrouvait également dans les autres projets des architectes August Zeh de Munich et Walther Hentschel de Berlin. Le premier proposa un système

248. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 213.
249. *Ibid.*, p. 38 : « Ihre Anordnung trägt mit den anderen Mitteln dazu bei, so energisch wie möglich zu betonen, dass die Zuschauerschaft in diesem Raume die Hauptsache ist, sich also nicht wie beim sonstigen Theater gleichsam als Nebenperson in einen verhältnismäßig kleinen Winkel des Gesamthauses drängen zu lassen braucht ».

ingénieux de terrasses en U généreusement surélevées et dégageant des arcades à la fois décoratives et fonctionnelles, le second préféra une arène irriguée par des couloirs en demi-cercles, décrivant « un théâtre en anneau parfait »[250]. L'architecte munichois choisit même de ne pas développer une planification spécifique pour la scène. Son homologue berlinois, y prêta en revanche plus d'attention et dessina une *orchestra* en demi-cercle, préfigurant ainsi la scène du Großes Schauspielhaus construit en 1919.

2.2. Le projet phare du Großes Schauspielhaus

Le concepteur Hermann Dernburg exprimait mieux encore la vocation d'un grand théâtre festif au fondement de la rénovation du cirque Schumann en Großes Schauspielhaus. Il avait participé au succès du spectacle *Le Miracle* à Londres en 1911 quand il avait réalisé le décor dessiné par Ernst Stern avec la reconstitution de la nef gothique d'une cathédrale dans l'Olympia Hall de Kensington[251].



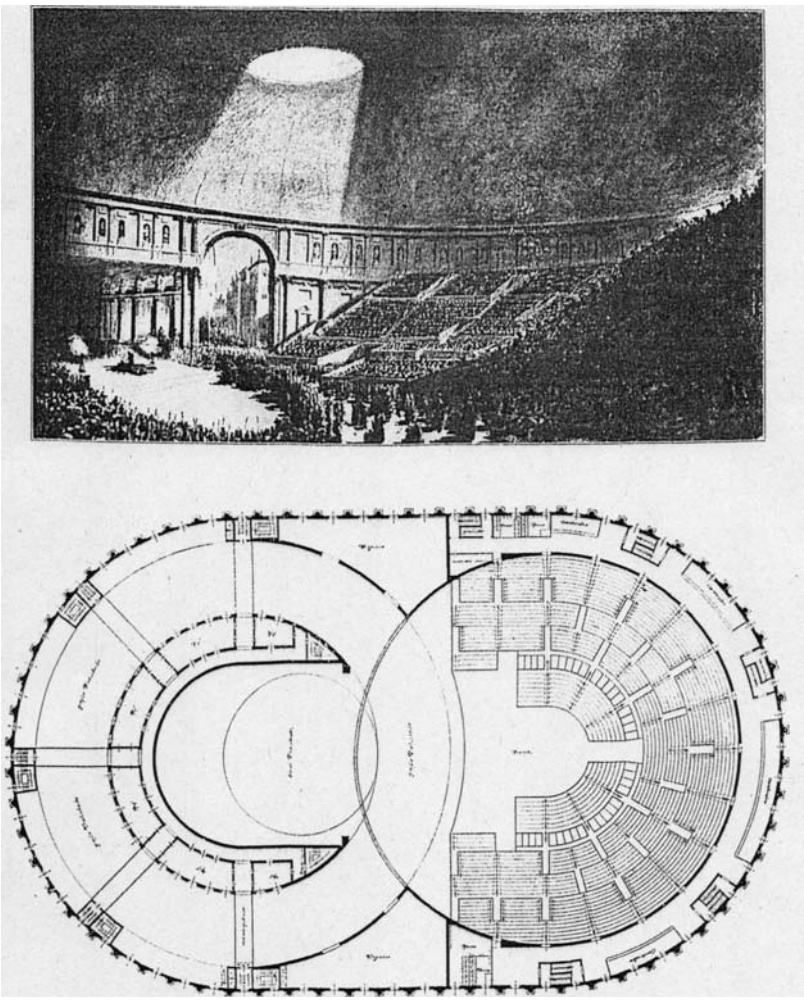
21. Croquis d'intérieur pour *Le Miracle*, Olympia Hall, Kensington, Londres, 1911

250. *Ibid.*, p. 40.
251. Heinrich Huesmann, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, *op. cit.*, p. 142-143.

À l'occasion de la tournée du spectacle en Europe, Reinhardt songea un temps reprendre le mystère muet dans le Sportpalast à Berlin, construit par Dernburg, avant de proposer à l'architecte de lui soumettre une esquisse pour un théâtre des 5 000[252]. Il s'agissait cette fois d'un projet situé dans un cadre idyllique à Potsdam[253]. Quelques années plus tard, en 1919, un article d'architecture rapportait que « Reinhardt voulait construire ici quelque chose comme un Bayreuth du nord de l'Allemagne en un emplacement qui, par la nature aussi bien que par l'art, la culture et l'histoire, sembl[ait] déjà prédestiné »[254]. Cette citation soulignait la recherche renouvelée de Max Reinhardt autour d'un Festspielhaus modernisé. La composition classique de la façade du bâtiment oblong contenait un plan intérieur d'une grande clarté. Deux larges cercles s'entrelaçaient pour former l'arène des spectateurs d'un côté et la scène de l'autre. Différentes traditions s'imbriquaient dans ce projet. Tout d'abord, l'Antiquité se trouvait symbolisée dans l'espace cylindrique de l'amphithéâtre percé d'un oculus, sorte de réminiscence du Panthéon romain, dont le fond de la salle décoré de colonnes et de niches à statues soulignait cette influence[255].

Les perspectives de Dernburg, représentant de grandes processions, étaient également proches du théâtre médiéval et en l'occurrence de l'adaptation du *Miracle*. L'originalité technique du projet ne résidait pas tant dans l'emploi d'une tournette et d'un cyclorama, mais plutôt dans la proposition d'un énorme anneau rotatif encerclant la scène[256]. L'innovation technique du plateau tournant, déployée à pleine puissance par Reinhardt en 1905 pour sa mise en scène du *Songe d'une nuit d'été*, se déclinait ici dans une forme synthétique et monumentale, dimensionnée à l'échelle des déplacements de masse. Lorsqu'on analyse dans le détail l'espace d'un théâtre de masse idéal selon les idées de Max Reinhardt, on s'aperçoit qu'il s'agit d'un long processus d'hybridation de la tradition théâtrale au contact de ses expérimentations scéniques multiformes dans les cirques et les grandes halles. Si cet idéal apparaît de façon manifeste dans la géométrie claire du projet non réalisé de Dernburg, la rénovation à l'origine du Großes Schauspielhaus fut finalement contrainte à la structure du bâtiment existant.

252. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, p. 80.-83, ici p. 80.
253. « Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Prof. Hermann Dernburg, Berlin », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst,* 1919/20, n° 11/12, p. 351-374, ici p. 352.
254. *Ibid.*, p. 352 : « Reinhardt wollte hier etwas wir [wie] ein norddeutsches Bayreuth schaffen an einer Stätte, die sowohl von Natur wie durch Kunst, Kultur und Geschichte dazu vorbestimmt zu sein scheint ».
255. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, p. 82.
256. *Ibid.*, p. 82.



22. Perspective et plan du projet d'un « théâtre des dix milles » (Theater der Zehntausend), 1912

Comme le montre Marielle Silhouette, Max Reinhardt procéda pendant la guerre, en juillet 1917, à la création d'une société par actions « Théâtre national allemand » (*Deutsches National-Theater Aktiengesellschaft*), qui organisait le rachat et la rénovation du cirque Schumann et qui prévoyait sa transformation en « Théâtre national »[257]. Dès 1913, Max Reinhardt négocia l'acquisition de la parcelle et du cirque. Dans le contexte de la société d'actions, Hermann Dernburg obtint alors la tâche de dessiner les premières esquisses en prévision de la restructuration du cirque[258]. Le lieu témoignait d'une histoire déjà riche de 46 ans de transformations : ce fut d'abord l'une des premières halles de marché berlinoises avant de devenir un cirque[259]. Après de nombreuses tractations, l'architecte Hans

257. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 241-249, ici p. 246.
258. Heinrich Huesmann, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, *op. cit.*, p. 30.
259. Voir la documentation en ligne du projet DFG de la Collection de construction de théâtres (*DFG-Projekt Theaterbau-Sammlung*). Il s'agit d'un projet de recherche financé par l'agence allemande de la recherche (Deutsche Forschungsgemeinschaft, l'équivalent allemand de l'ANR) sur un fonds d'archive de plans de théâtres en partie constitué autour d'une commande du GBI (*General-Bau-Inspektor*) en 1939 portant sur l'état et la rénovation de théâtres. Ce projet est conduit depuis février 2016 à partir de la collaboration entre l'Université Technique (TU-Berlin) et la Beuth Hochschule de Berlin. Il retrace l'histoire complète du Großes Schauspielhaus et répertorie 71 documents iconographiques numérisés

Poelzig reçut finalement la commande officielle des plans d'exécution, ce qui revenait en priorité à la tâche de l'aménagement intérieur de l'ancien cirque. Il aménagea une immense coupole, surplombant la salle, couverte de multiples tenons recouverts de ciment à la couleur rouge sang. Elle fut bien vite rebaptisée « grotte à stalactites » (*Tropfsteinhöhle*) par ses détracteurs[260]. Malgré l'habillage de la coupole, l'acoustique restait mauvaise et les nombreux piliers soutenant l'ouvrage entraînèrent, de fait, une visibilité de la scène inégale. Selon les désirs de Reinhardt, la conception de la scène mettait l'accent, à travers sa partition spatiale, sur le rapprochement de l'acteur et du spectateur. Une scène profonde (*Tiefbühne*), s'emboîtait au niveau des places du parquet en forme de fer à cheval, puis une avant-scène escamotable, distribuée de part et d'autre par des escaliers droits, permettait une transition fluide avec la scène principale circulaire[261]. Les différentes entrées depuis le public même (à l'arrière de la scène profonde et latéralement au niveau de l'avant-scène) correspondaient à un aboutissement des recherches de Reinhardt sur le rapport scène-salle. Certes, le principe du théâtre à cage de scène traditionnel se trouvait ici reconfiguré, mais le cadre de scène était toujours présent pour les enjeux de mise en scène des classiques.

23. La masse du peuple dans *Œdipe Roi* de Sophocle dans la mise en scène de Max Reinhardt au cirque Schumann, 1910

Le 7 novembre 1910, *Œdipe roi* fut donné dans l'ancien manège du cirque Schumann. Cette célèbre mise en scène de Max Reinhardt exerça une influence sur la reconfiguration ultérieure de l'espace scénique du Großes Schauspielhaus, neuf ans plus tard. Dans la mise en scène de 1910, on trouvait d'un côté un escalier monumental marquant l'entrée du palais d'Œdipe, de l'autre, en

(plans, photos…) : http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=51&SID=15100965587954 (consulté le 07/11/17).

260. Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, *op. cit.*, p. 104.

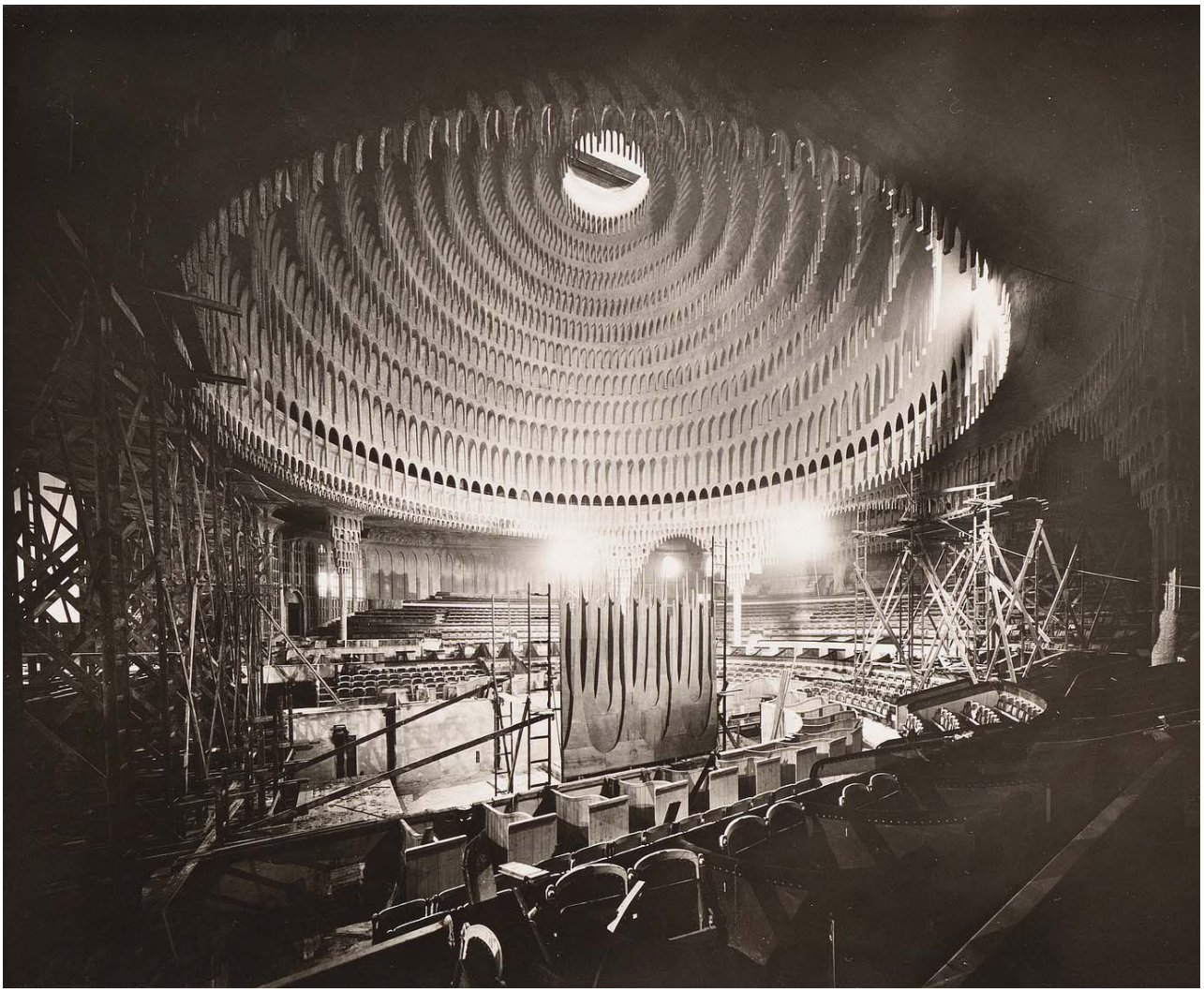
261. Voir la documentation de plans du projet DFG de la Collection de construction de théâtres du musée, conservée au Musée d'architecture de l'Université Technique de Berlin, classée aux cotes : Inv. Nr. 2748 – 2750.

contrebas, une orchestra semi-circulaire en avancée vers le public aménagée à la place du manège du cirque. Les critiques du spectacle s'accordèrent à dire que le point d'orgue de la pièce se situait au moment de l'arrivée du chœur, ce dernier épousant la forme circulaire de l'orchestra[262]. À la fin du prologue, le peuple de Thèbes en proie à la peste, figuré par un chœur de 300 personnes, progressait en masse sur l'escalier, toutes mains tendues, pour implorer l'aide de leur roi. Ce passage exerça un puissant effet sur le public comme le rapportait la critique de l'époque. En effet, les spectateurs disposés dans l'arène tout autour du chœur n'apercevaient pas les limites de « cette masse sombre du peuple ». En ce sens, l'éclairage particulier en clair-obscur permettait de souligner la répartition du pouvoir entre le personnage isolé et reconnaissable (Œdipe) et la masse du peuple indistincte. Cette dernière, baignée en partie dans la pénombre, pouvait ainsi suggérer une présence encore plus massive *extra-muros* aux portes du palais[263]. L'extension de la scène dans la profondeur favorisait la constitution de différents cadres, découpés par la lumière, anticipant avant l'heure les techniques de cadrage cinématographique[264]. Simultanément, le traitement sonore du texte accompagnait mimétiquement l'agencement spatial et l'emploi de la lumière. Un dégradé sonore était effectivement utilisé dans la scène introductive : un « bourdonnement sourd » provenant du chœur se transformait en « gémissements et plaintes », qui évoluait vers « une litanie martelée » pour finalement se ponctuer par « un cri perçant venant d'en haut »[265]. Cette mise en scène de Max Reinhardt se dotait ainsi d'un travail expérimental et novateur sur la modulation, l'effet de fondu et l'enchaînement des voix du chœur, dans un traitement proche de la musique, où l'esthétique prenait presque le pas sur la signification du texte[266].

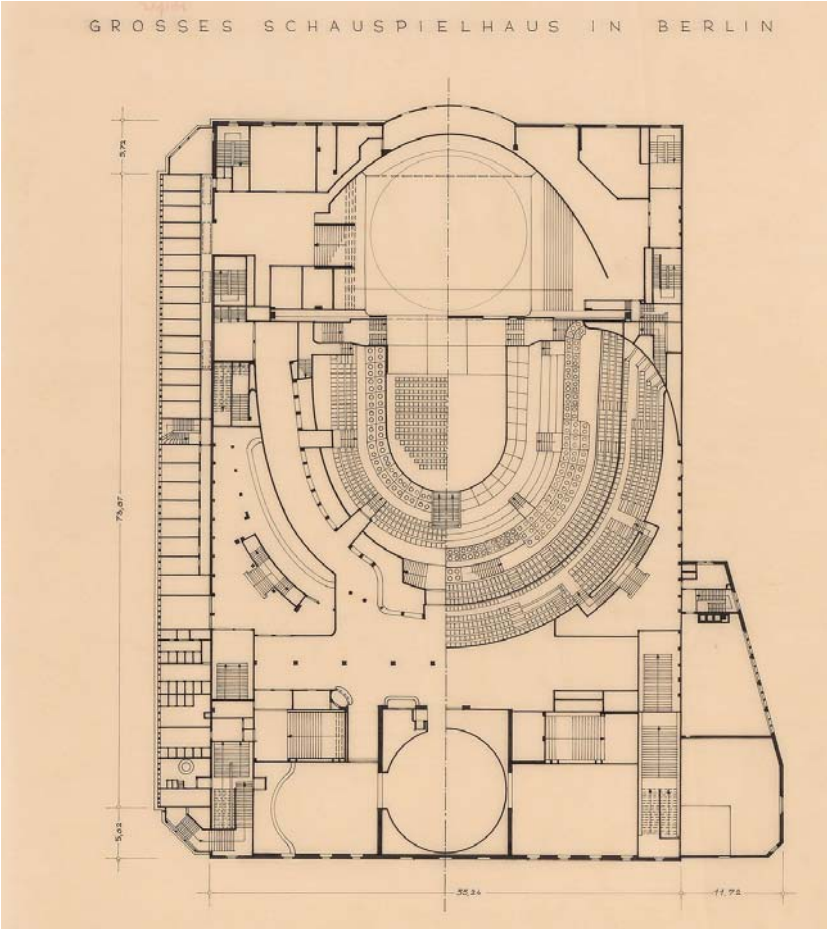
La nécessité d'un accès au sein du public, particulièrement utile pour la mise en scène d'*Œdipe roi*, se matérialisa en 1919 lors de la rénovation du Großes Schauspielhaus par le biais d'un grand escalier relié au rez-de-chaussée du théâtre. On voyait alors un vestibule (*Vorraum*) aux dimensions généreuses apparaître dans les coulisses sous le niveau de scène, destinée à l'attente des figurants.

---

262. Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, *op. cit.*, p. 108-109. Voir également : Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 212-217.
263. André Combes, « À partir du *Metropolis* de Fritz Lang : La Gestalt de masse et ses espaces », in Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt : une quête de la modernité*, vol. 2, Paris, CNRS, 1990, p. 178-224.
264. *Ibid.*, p. 191-192.
265. *Ibid.*, p. 193-194.
266. *Ibid.*, p. 195.



24. La construction des « stalactites » de la coupole du Großes Schauspielhaus, 1919



25. Plan d'étage du Großes Schauspielhaus, Hans Poelzig, 1919

Dans ses mises en scène monumentales, Reinhardt expérimentait ainsi à effacer la limite entre l'acteur et le public, il cherchait ainsi à expérimenter les différents modes de relation de l'individu au contact de la masse des comédiens. La mise en scène de *La Mort de Danton* de Romain Rolland le 14 février 1920 au Großes Schauspielhaus de Berlin était paradigmatique de l'effet d'immersion du public dans la représentation. Le croquis de scène d'Ernst Stern illustrait particulièrement bien l'enjeu central de la mise en scène d'incorporation des acteurs et du public au point même que la distinction ne soit plus visible. Reinhardt publia dans sa carrière peu d'écrits théoriques. Dans son texte intitulé « Le théâtre idéal » de 1928, il prit soin toutefois de souligner sa vision immersive de l'architecture théâtrale :

> *La scène architectonique, organisée comme un tout solide et compact avec des changements de scène, doit supplanter les décors plats avec leur succession de châssis peints.*
>
> *Mais il ne s'agit pas seulement de faire avancer la scène dans la salle et de rendre le décor concret : il faut aussi éliminer toute cette tradition révolue selon laquelle la scène et la salle seraient deux domaines strictement séparés l'un de l'autre. Toute possibilité de mettre l'acteur en contact de son auditoire doit être prise en compte. Le spectateur ne doit pas avoir l'impression d'être simplement extérieur à ce qu'il voit sans y participer : il faut au contraire*

lui suggérer fortement qu'il est en relation étroite avec ce qui se déroule sur la scène et qu'il a sa part lui aussi, au développement des événements. De même le rideau doit disparaître. Les acteurs devraient entrer par la salle chaque fois que c'est possible. Et la salle, ou du moins une partie d'entre elle, devrait être décorée en fonction de la scène[267].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

26. Croquis du décor d'Ernst Stern pour la mise en scène de Max Reinhardt de *Danton* de Romain Rolland au Großes Schauspielhaus, 1920

Malgré l'effort engagé sur la refonte du lieu théâtral, le succès du Großes Schauspielhaus ne fut pas au rendez-vous. La mauvaise acoustique ou encore l'esthétique expressionniste du théâtre, jugée trop exubérante, suscitèrent de fortes réserves dans la presse à l'ouverture du théâtre. Dans les premières années, un répertoire de classiques (Shakespeare, Goethe, Schiller, Eschyle, Sophocle, Euripide) y était joué. Des critiques regrettèrent l'absence du drame contemporain et décrièrent la pétrification du théâtre malgré le parti pris novateur que sous-tendait la restructuration du cirque Schumann[268].

267. Pour la traduction en français : *Max Reinhardt*, Introduction, choix de textes et traductions par Jean-Louis Besson, *op. cit.*, p. 69.
268. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 247.

3. La récupération nationaliste de l'héritage de Max Reinhardt ?

> *Un jeune homme, du nom de Reinhardt s'enticha du phénomène « Théâtre ». C'est ce qui lui valut de captiver les foules. Les gens amoureux, on n'y résiste pas. Ils ont le génie propre aux bienheureux. Du sentiment amoureux naquit un amour durable. Cela fait désormais une éternité qu'il est marié au théâtre, il vit avec lui dans une union ancienne et dès lors bien portante. C'est le stade auquel les époux vont grand train pour ne pas s'ennuyer mutuellement. Avant on rendait visite aux autres, maintenant on invite les gens chez soi. Pas des gens excitants, de préférence des couples accommodants qui ne perturbent pas le calme domestique, de préférence des couples aussi âgés et dodus. Tel est désormais le public de Reinhardt. C'est son univers*[269].

Dans ce portrait acerbe, le journaliste Hans G. Lustig se moquait de la perte de dynamisme et de l'opulence de « l'empire théâtral » du metteur en scène, expression utilisée du temps de Max Reinhardt au début des années 1930. L'entreprise privée de gestion des théâtres reposait sur le binôme formé par Max Reinhardt à la direction artistique, et son frère Edmund, chargé des affaires financières. La démarche artistique de Reinhardt reste ainsi à appréhender dans la corrélation de considérations économiques, sociales et esthétiques[270]. Le succès mitigé de l'ouverture du Großes Schauspielhaus et les difficultés économiques furent à l'origine de l'éloignement du metteur en scène de Berlin, critiqué par nombre de contemporains. À partir de 1920, il développa sa carrière artistique en Autriche essentiellement. Il présenta une mise en scène remarquée de *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal pour l'inauguration du festival de Salzbourg sur la place devant la cathédrale le 22 août 1920[271]. *Le Miracle* était, dix ans plus tôt, une pantomime qui faisait la part belle à la musique,

---

269. « Motten im Frack » (Mites dans la queue de pie), *Arbeiterbühne und Film*, n° 5, mai 1931, p. 17-18. Des extraits de l'article de Hanns G. Lustig, « Der Alpdruck Reinhardt » (Le cauchemar Reinhardt), *Der Scheinwerfer, Blätter der Städtischen Bühnen Essen*, n° 10-11, 1930, sont reproduits : « Ein junger Mensch, namens Reinhardt, verliebte sich in das Phänomen ‚Theater'. In diesem Zustand riss er die Menschen hin. Verliebten Leuten widersteht man nicht. Sie haben das Genie des Seligseins. Aus der Verliebtheit wurde eine Liebe, eine lange Liebe. Jetzt ist er mit dem Theater schon eine Ewigkeit verheiratet, er lebt mit ihm in guter, alter, schon etwas fettgenährter Ehe. Das ist das Stadium, in dem die Eheleute ‚ein großes Haus' führen, um sich nicht gegenseitig zu langweilen. Früher suchte man Menschen auf – jetzt lädt man sich Leute ein. Keine aufregenden Leute, sondern möglichst bequeme, die den Hausfrieden nicht stören, am liebsten ebenso alte, rundliche Ehepaare, wie man selbst eins ist. Das ist nun Reinhardts Publikum. Das ist seine Welt ».

270. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, chapitre « Art et commerce », p. 249-259. Voir également : Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, *op. cit.*, p. 188.

271. L'histoire de la pièce relate les aventures d'un homme, Jedermann, qui est appelé par la mort, personnage allégorique,

à la danse et aux chants religieux dans le faste d'un décor et de costumes très colorés. L'absence de texte entendait également dépasser la barrière de la langue d'un public européen. Pour la mise en scène de *Jedermann* à Salzbourg, Reinhardt mettait l'accent sur la sobriété du décor, le jeu des acteurs et laissait également une grande place à la musique[272]. Cette pièce était une allégorie du retour d'un homme à la foi, *Jedermann*, inspirée d'une moralité du Moyen Âge. La mise en scène fut certainement le point culminant de sa recherche menée dans ses mises en scène monumentales sur l'atmosphère mystique d'une part – grâce à l'effet du passage du jour à la nuit – et sur le thème du destin individuel tiraillé entre la vie profane et religieuse d'autre part[273]. En plein air à Salzbourg, l'intégration du jeu dans la vie quotidienne était très sensible dans la mesure où l'environnement urbain et les imprévus extérieurs conféraient au spectacle une force de suggestion inoubliable aux dires des critiques de l'époque. L'auteur Hofmannsthal se félicitait de la fusion de l'art et de la vie grâce à des effets en lien avec le cadre urbain en plein air. Des crieurs étaient alors installés dans les clochers des églises, ce qui réduisait la limite entre réalité et fiction[274].

L'imbrication de plusieurs facteurs comme l'appropriation de thèmes issus de la tradition du théâtre catholique, l'ouverture de l'art théâtral au cirque, la dimension commerciale, le tout ajoutés à ses origines juives firent de Reinhardt la cible d'attaques répétées des antisémites, qui s'intensifièrent au début des années 1930. La moquerie du journaliste H. G. Lustig en 1930 versait également dans la critique d'un théâtre commercial, perdant son autonomie artistique face à l'influence des hommes d'affaires selon la métaphore des « mites rongeant la queue de pie »[275]. Ces considérations sur le statut financier du théâtre de Max Reinhardt dépassaient le simple portrait satirique, car elles se situaient à l'époque au cœur des affrontements sur les questions d'ordre économique, culturelle et antisémite[276].

à comparaître devant les juges suprêmes. Il est finalement sauvé dans son voyage vers le jugement par le personnage des Bonnes Œuvres et de la Foi. Ce dernier personnage lui suggère de demander le pardon et de se remettre dans le chemin menant à Dieu. Le Diable ne peut pas prendre l'âme de Jedermann sauvé par la Grâce de Dieu.

272. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 219.
273. Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne*, *op. cit*., p. 280.
274. Ségolène Le Men, « Max Reinhardt et l'art de la cathédrale », in Marielle Silhouette (dir.), *Max Reinhardt. L'art et la technique à la conquête de l'espace / Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*, *op. cit*., p. 59-83, ici p. 68.
275. « Motten im Frack » (Mites dans la queue de pie), *Arbeiterbühne und Film*, *op. cit.*, p. 17-18.
276. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, « Conclusion. L'adieu au monde d'hier », p. 261-287.

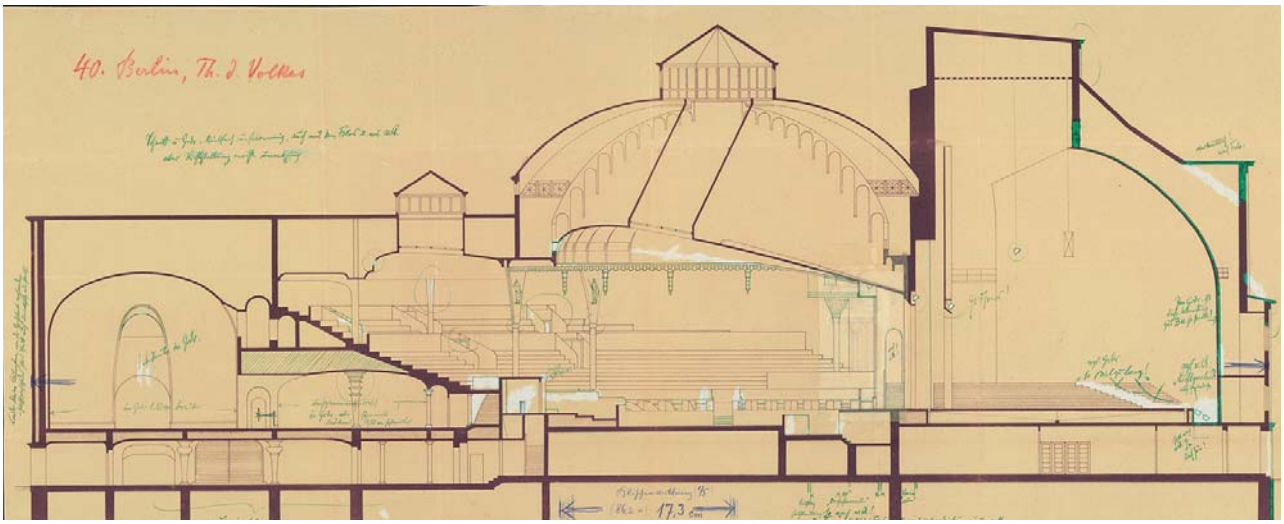
La transformation du Großes Schauspielhaus en « Théâtre du peuple »

Les nationaux-socialistes ne manquèrent pas de s'intéresser au théâtre de masse de Max Reinhardt capable de fasciner les foules par la suggestion[277]. Au début du mois de juin 1933, Goebbels aurait tenté de proposer à Max Reinhardt un certificat d'aryanité exceptionnel afin de rallier le metteur en scène au programme de « renouveau artistique » de la dictature[278]. Néanmoins, ce fait, fondé sur un témoignage, ne peut être aujourd'hui entièrement attesté[279]. Après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, une guerre idéologique était certes menée à l'encontre de l'avant-garde théâtrale, mais les thèmes développés par ses artistes, Max Reinhardt en tête, furent réinterprétés sans scrupule dans un but de propagande[280]. La campagne de diffamation se matérialisa aussi bien sur le plan économique que social. Le « ministère du Reich à l'Éducation du peuple et à la Propagande » (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*), créé en mars 1933, avait pour objectif la « mobilisation intellectuelle du peuple allemand » selon les mots de son ministre, Joseph Goebbels. Il exerçait sa mainmise dans tous les domaines artistiques, dont le théâtre, ce qui se concrétisait par une politique de terreur visant à destituer les opposants politiques et les exclus de la « race aryenne » des institutions publiques[281]. Quelques mois plus tard, le 16 juin, Max Reinhardt adressait une lettre au gouvernement nazi depuis Londres[282]. Il déplorait ne pouvoir poursuivre son activité théâtrale à Berlin, même « de l'extérieur », car « même si les Juifs avaient encore été tolérés en Allemagne, […] le théâtre d'art n'y était pas soutenu par l'État », et il annonçait ainsi remettre le Deutsches Theater, les Kammerspiele et le Großes Schauspielhaus entre les mains de l'Allemagne[283]. Il fut finalement contraint à l'exil aux États-Unis en 1937[284]. La pièce *La Route de l'espérance* (*Der Weg der Verheißung*), créée le 7 janvier 1937 sous le titre *The Eternal Road* au Manhattan Opera House dans une mise en scène de

277. Yun Geol Kim, *Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaters. Reinhardts Theater als suggestive Anstalt*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006. Cette étude développe la notion de suggestion dans les mises en scène de Reinhardt.
278. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 12 ; p. 279.
279. *Ibid.*, p. 279-280.
280. Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, *op. cit.*, p. 292.
281. Wolfgang Benz, Peter Eckel, Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie - Ästhetik – Protagonisten*, Berlin, Metropol, 2015, p. 169.
282. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 268-280. Marielle Silhouette analyse et développe ici l'étude menée par Marcel Atze sous le titre « ‚Sehr geehrter Herr Minister!' Oder Nachrichten von Reinhardt-Editoren und ihren Sünden. Zugleich ein Stück Theatergeschichte des Dritten Reiches », in Hugo Wetscherek (dir.), *Max Reinhardt. Manuskripte. Briefe. Dokumente*, Katalog der Sammlung Dr. Jürgen Stein, Vienne, Inlibris, 1998, p. 180-193.Selon une indication de Marielle Silhouette, la lettre est conservée dans les archives du metteur en scène au musée du Théâtre de Vienne à la côte 28/612/2.
283. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 272.
284. *Ibid.*, p. 262.

Max Reinhardt, constituait une réponse claire à l'antisémitisme de la dictature et illustrait l'histoire atemporelle de la communauté juive[285]. Ce spectacle monumental rappelle à s'y méprendre le titre du spectacle *La Route vers le Reich* (*Der Weg ins Reich*) joué en grande pompe sur le théâtre *Thing* de Heidelberg à l'été 1935[286].

En 1938, le Großes Schauspielhaus, rebaptisé depuis 1934 « Théâtre du peuple » (*Theater des Volkes*), fut rénové et modernisé à la suite d'une commande de l'association nazie de loisirs « La Force par la Joie » (*Kraft durch Freude*) auprès de l'architecte Fritz Fuss et de l'acousticien Johannes Biehle[287]. Les modifications de l'intérieur du théâtre signèrent le retour à un théâtre classique à « cage de scène », comme le déclarait un document inédit conservé à la Collection Théâtre du musée d'architecture de l'Université technique de Berlin[288]. Le but officiel était d'améliorer l'acoustique générale du théâtre ainsi que la visibilité des rangées supérieures et d'insérer une loge pour les invités d'honneurs[289]. De cette façon, la coupole et ses stalactites furent recouvertes d'un plafond ellipsoïdal beaucoup plus bas, tendu entre le cadre de scène et la base de la voûte



27. Coupe longitudinale du « Théâtre du peuple » (*Theater des Volkes*), autour de 1938

285. *Ibid.*, p. 281-282.
286. On se reportera ici au chapitre « II. La Thingstätte de Heidelberg, vitrine de la propagande nationale » de la troisièùe partie, p. 265-320.
287. Wolfgang Schäche, *Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945. Planen und Bauen unter der Ägide der Stadtverwaltung*, Berlin, Mann, 1991, p. 503-506 ; « Theater des Volkes », *Theater-Tageblatt*, n° 1342, 18 janvier 1934. Sous le Troisième Reich, le Großes Schauspielhaus fut réouvert le 18 janvier 1934 avec la première de la pièce *Die Räuber* de Schiller d'après une mise en scène de Hanns Niedecken-Gebhardt.
288. AMTU, archive numérisée à la cote « TBS 042,03 » : « Rückkehr zur Guckkastenbühne ». Extrait de la première page d'un formulaire de questions pour la publication *Le Théâtre allemand* (*Das deutsche Theater*) prévu par l'inspection de l'office de construction (*GBI-General Bau-Inspektor*) en 1939.
289. *Theaterbauten und Feierstätten*, vol. 2, publication des cahiers de l'office de construction du ministère prussien des finances (*Zentralblatt der Bauverwaltung im Preussischen Finanzministerium*), Berlin, Wilhelm Ernst, 1939, p. 54.

Le motif officiel visant à améliorer l'acoustique procédait certainement à un enjeu idéologique, celui de masquer l'esthétique expressionniste de la rénovation de Poelzig. Le parterre utilisé dans certaines mises en scène de Reinhardt dans les années 1920 comme *orchestra* (*Tiefbühne*), fut transformé en rangées supplémentaires pour le public, surmontées par une loge destinée au Führer. À l'endroit de l'ancienne avant-scène se trouvait une fosse d'orchestre, ce qui indiquait les nouveaux enjeux en matière d'accompagnement musical du théâtre. Les modifications de la salle conduisirent ainsi à l'augmentation de la jauge de 3 200 à 3 300 spectateurs.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

28. La salle du « Théâtre du peuple » réhabilitée par l'acousticien Johannes Biehle, 1938

Le projet de transformation visait au démantèlement des idées réformatrices de Reinhardt, en l'occurrence l'imbrication formelle entre la salle circulaire et la scène en avancée accessible de tous côtés. Le *Thingtheater*, développé par le pouvoir national-socialiste au début de la dictature, représentait de ce point de vue une forme de transition dans l'histoire de l'architecture entre l'édification du Großes Schauspielhaus en 1919 et sa reconfiguration en 1938. La construction de théâtres en plein air sous le nazisme cherchait l'émancipation du théâtre à cage de scène sur le terrain du plein air, plus favorable idéologiquement. Non loin du centre névralgique de la Friedrichstraße à Berlin, le Großes Schauspielhaus incarnait en effet le cosmopolitisme et les influences de la culture métropolitaine moderne propre à l'esthétique théâtrale de Max Reinhardt, qui était aux antipodes des idéologues du NSDAP[290]. Comme le montre Marielle Silhouette, la réflexion durable du metteur

290. Peter W. Marx, « Le grand théâtre du monde selon Max Reinhardt. Considérations sur le *Jeu festif en rimes allemandes* », *op. cit.*, p. 123.

en scène sur le rapport de coprésence du comédien et du spectateur dans l'espace et le temps de la représentation, était profondément marquée par sa découverte des effets de la suggestion en lien avec l'hypnose développée en psychiatrie à la fin du XIXe siècle, notamment par Richard Krafft-Ebing[291]. Ce principe avait donc une efficacité certaine pour les enjeux du mouvement *Thing* : l'adhésion de la population aux idées irrationnelles de la propagande nazie pouvait donc se transmettre par le biais de l'expérience de coprésence physique pendant un spectacle de masse et par son effet hypnotique, en intégrant en miroir acteurs et spectateurs par milliers.

291. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 57.

III. Tensions entre nationalisme et avant-gardes

Les critiques sur l'embourgeoisement et la perte de dynamisme du théâtre de Max Reinhardt ne sont pas seulement symptomatiques du contexte politique et de l'antisémitisme ambiant. Les historiens Eberhard Kolb et Dirk Schumann interprètent autour de 1930 le déclin de la « grande époque du théâtre », non seulement en raison de la crise économique mondiale mais aussi à cause de la concurrence toujours plus grande du film parlant[292]. De ce fait, vers la fin des années 1920, les projets de rénovation de l'espace scénique mettent au centre la question de la relation du théâtre aux techniques cinématographiques. On assistait à une radicalisation et une polarisation encore plus importante de la scène culturelle dans les dernières années de la République de Weimar, alimentant alors l'idée de l'utilisation du théâtre comme instrument politique. L'opposition se fit saillante après la catastrophe de Neurode au sein des troupes d'agit-prop communistes d'une part et des cercles catholiques d'autre part. Cette commune de Silésie fut au centre de l'actualité en 1928 à la suite d'un accident dans une mine qui coûta la vie à plus d'une centaine d'ouvriers. À l'approche de la crise économique de 1929, la catastrophe cristallisa la colère envers des conditions de travail fondées sur la rentabilité au détriment de la sécurité des ouvriers. Les tensions sociales qui se jouèrent à Neurode se matérialisèrent dans des traductions scéniques en termes opposés dans les mois et années suivantes. Dans un premier temps, la lecture de l'événement dramatique fut réalisée à partir d'une troupe de théâtre d'agit-prop qui proposa une lecture documentaire et revendicatrice autour de l'événement. Dans un second temps, Wilhelm Karl Gerst développa sa vision de cette histoire, attachée aux origines cultuelles du théâtre et à l'enracinement du drame dans une culture locale, par le biais d'un spectacle populaire amateur. Le thème du spectacle fut par ailleurs récupéré quelques mois plus tard dans le cadre de la propagande totalitaire nazie[293].

292. Eberhard Kolb, Dirk Schumann (dir.), *Die Weimarer Republik*, vol. 16, Munich, Oldenburg Grundriss der Geschichte, 8e édition, 2013, p. 101.
293. On renvoie à ce sujet aux pages 242-243 de la thèse.

1. Deux perspectives antagonistes sur la catastrophe de Neurode

1.1. Les troupes de théâtre d'agit-prop

Le théâtre d'agit-prop, dont on a vu une forme dans le chœur parlé communiste, se caractérise également par le recours à la participation d'amateurs. Dans les troupes théâtrales rattachées au parti communiste (KPD-KJVD[294]), les militants constituaient les rangs et participaient aux interventions sur des sujets politiques orientés vers un objectif commun dans un secteur géographique précis[295]. En effet, les membres des troupes théâtrales d'agit-prop agissaient dans les usines, les cours d'immeubles, les lieux de loisirs, autrement dit dans chaque lieu fréquenté par la classe ouvrière. Les sujets abordés dans les saynètes faisaient écho à la vie des ouvriers.

La préparation des interventions se fondait sur une organisation précise. Tout d'abord, les membres de la troupe se concertaient sur le sujet politique, ce qui prenait la forme d'une discussion sur la justesse de la situation politique représentée sur scène et les moyens du jeu théâtral (la satire, le recours à des personnages stéréotypés facilement identifiables, l'utilisation de documents journalistiques). Une troupe berlinoise, *Les Hérétiques* (*Die Ketzer*), réalisa un montage d'arguments de nature journalistique en relation avec le drame de Neurode retranscrits dans le texte *Assassins* (*Mörder*)[296]. La mise en scène suggère l'apparition des mineurs transportant un cercueil afin de mieux pointer du doigt les responsables : « 151 morts ! Asphyxiés !... Qui sont les coupables de ce meurtre de masse ? ». Dès l'introduction, l'événement se trouve abordé depuis le point de vue de l'ouvrier. Ensuite, les personnalités dirigeantes (le directeur de la mine, le conseiller d'entreprise, le bonze) se présentent devant le cercueil et énoncent des propos véritablement tenus dans la presse visant à discréditer les révoltes ouvrières à la suite de la catastrophe et à minimiser la responsabilité du patronat. Un présentateur prend le contrepied de ces invectives et tente de resituer l'événement dramatique dans le « contexte du travail capitaliste », l'action du reportage se transformant alors en une démonstration politique sur le sujet des « meurtres » indirects du capitalisme avec statistiques à l'appui. Finalement, l'intervention se conclut par une affiche avec le portrait de Lénine visant une

294. KPD : *Kommunistische Partei Deutschlands* soit le « Parti communiste allemand » ; KJVD : *Kommunistischer Jugendverband Deutschlands* soit « l'Union de la Jeunesse communiste allemande », Denis Bablet (dir.), *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. Tome III, Allemagne, France, U.S.A., Pologne, Roumanie. Recherches*, *op. cit.*, p. 8.
295. Bernard Lupi, « L'agit-prop : une culture politique vécue », *op. cit.*, p. 35. On consultera plus particulièrement les pages 35 à 45 sur la « Méthode de travail des troupes d'agit-prop ».
296. *Ibid.*, p. 38.

dernière fois à mobiliser l'engagement des ouvriers et à convaincre par extension leur l'adhésion au Parti communiste.

À partir de 1928, le théâtre ouvrier communiste se caractérisa par une « politisation radicale de l'esthétique », qui coïncidait avec la reprise de l'Union du Théâtre ouvrier par le parti communiste[297]. En rupture avec le modèle de démocratisation à l'œuvre dans l'association des scènes populaires (*Volksbühne*), un renversement s'amorça, non seulement en termes de formes théâtrales, mais également de pratiques artistiques et culturelles[298]. La direction menée par le « théâtre révolutionnaire » communiste n'était donc pas seulement une ouverture de l'institution théâtrale à un public ouvrier (ou plus largement la démocratisation des organisations culturelles pour les rendre plus proches des masses), mais bien plus une opération radicale de transformation du théâtre[299]. L'opération de refonte des organisations culturelles toucha également le cinéma. « L'association pour le film prolétarien » (*Volksfilmverband*) calquait sa méthode de travail sur la préparation en vigueur pour les interventions théâtrales des troupes d'agit-prop. La fusion des revues de l'Association et de l'Union du Théâtre Ouvrier en un magazine *Scène ouvrière et cinéma* (*Arbeiterbühne und Film*) en 1930 attestait la proximité de production entre cinéma et théâtre. En effet, ces films devaient retranscrire la réalité ouvrière et étaient essentiellement des reportages mettant en scène les conditions de travail ou certains conflits et grèves. Les programmes des reportages se fondaient sur des techniques de persuasion similaires à celles des troupes théâtrales d'agit-prop. La radicalisation fut marquée par la prise de distance avec la notion de peuple au profit de représentations théâtrales ou de films avec des ouvriers, pour des ouvriers et écrites par des ouvriers[300]. Les directeurs de l'Union du Théâtre ouvrier inventèrent le néologisme « d'agitpropisation » pour ouvrir la voie à la refonte des pratiques artistiques et culturelles. La culture bourgeoise devait être renversée par des productions culturelles traversées par la lutte politique dirigée contre le capitalisme, mais aussi contre les sociaux-démocrates alors même caractérisés de « sociaux-fascistes »[301]. Un article de *Scène ouvrière et cinéma*, paru en

297. Philippe Ivernel, « La problématique des formes dans l'agit-prop allemande ou la politisation radicale de l'esthétique », *op. cit.,* p. 52-70.
298. *Ibid.*, p. 54.
299. Bernard Lupi, « L'agit-prop : une culture politique vécue », *op.cit.*, p. 50.
300. Philippe Ivernel, « La problématique des formes dans l'agit-prop allemande ou la politisation radicale de l'esthétique », *op. cit.,* p. 54. Ce commentaire est inspiré d'une formule décrivant l'autonomie du théâtre révolutionnaire ouvrier : « Et Käbnick le définit [le théâtre prolétarien], avec une insistance méticuleuse, comme jouant… « avec les ouvriers, pour des ouvriers, des pièces écrites par des ouvriers, en style politico-révolutionnaire, à partir d'occurrences politico-révolutionnaires ».
301. *Ibid.*, p. 54.

juin 1931, citait le point de vue de leurs opposants, moquant le « journal bourgeois de la région rhénane catholique dans l'âme »[302], surpris de l'efficacité de propagande d'un spectacle d'agit-prop malgré le contexte d'oppression et de censure de ces initiatives. La revue communiste reproduisait donc la critique publiée par le journal « bourgeois » de Cologne, le *Emser Zeitung*, sur un spectacle de la troupe *Les Blouses bleues* de Cologne (*Kölner Blaue Blusen*) joué par une troupe d'agit-prop locale en mars 1931 :

> *Il s'agit ici de quelque chose de foncièrement différent de notre conception traditionnelle de l'art, qui s'adresse surtout à l'âme et qui cherche à transmettre les valeurs de l'âme. Cet art populaire soviétique n'a toutefois rien à voir avec l'âme, il veut agir sur la raison et a recours à des moyens manifestes dévéloppés sous forme dynamique (chœur parlé, mouvement rythmique de groupes, entre autres). La propagande est le plus grand atout des dirigeants soviétiques, ainsi on prit connaissance ici d'un moyen de propagande dont l'impact suggestif est incroyablement puissant. Cette soirée des* Blouses bleues *a sans aucun doute fait plus d'impression que cent intervenants du parti*[303].

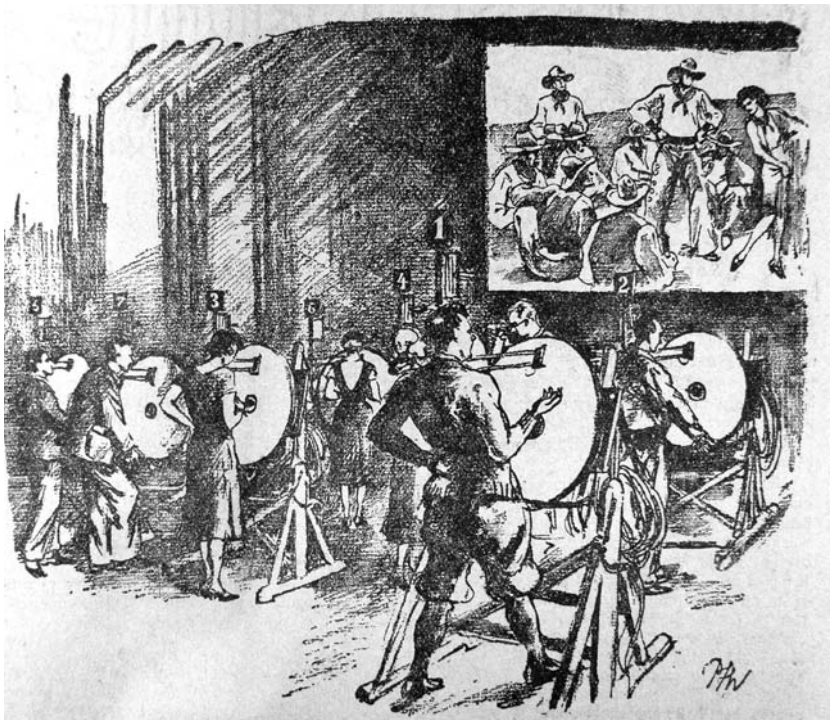
La dimension performative cherchait à exercer un effet sur le spectateur par la force de séquences courtes engageant, de façon imagée, le corps des acteurs sur scène et l'impact des mots scandés. Un exemple donné dans cet article illustre bien ce principe. Dans la scène dite de la « Terreur blanche » (*Weißer Terror*), neuf acteurs apparaissaient sur scène, vêtus d'habits sobres, avec des barreaux attachés autour du cou. Ils se réunissaient au milieu de la scène et reconstituaient ainsi une grille de prison avec les barreaux, « auxquels s'accrochaient les neuf acteurs aux visages fanatiquement déformés »[304]. Des plaintes étaient alors adressées à l'auditoire, condamnant les persécutions dont les communistes faisaient les frais à travers le monde. Le chœur parlé scandait les lamentations au rythme d'une litanie, sans cesse répétée – « assassins d'ouvriers » –, jusqu'à ce que la grille tombât au sol. L'efficacité du message politique résidait, selon l'auteur de l'article, dans la force de suggestion simple du slogan associée à l'image dynamique de la saynète.

---

302. « Stimmen aus anderen Lagern », *Arbeiterbühne und Film*, n° 6, juin 1931, p. 4-8, ici p. 4.
303. *Ibid.*, p. 8 : « Es handelt sich hier aber um etwas Grundverschiedenes von unserer bisherigen Kunstauffassung, die sich vornehmlich an das Gemüt wendet und Gemütswerte zu vermittelt sucht. Diese sowjetische Volkskunst aber hat mit Gemüt gar nichts zu tun, sie will auf den Verstand wirken und bedient sich dazu sinnfälliger Mittel in potenzierter Form (Sprechchor, rhythmische Gruppenbewegung u.a.m.). Propaganda ist die stärkste Seite der Sowjetmachthaber und so lernte man auch hier ein Propagandamittel kennen, dessen suggestive Wirkung außerordentlich stark ist. Dieser Blaue-Blusen-Abend hat zweifellos mehr Eindruck hinterlassen als 100 Parteiredner hätten erzielen können ».
304. *Ibid.*, p. 8 : « Dort ist im Handumdrehen aus den Stäben ein Gitterfenster gebildet, an das sich die 9 mit fanatisch verzerrten Gesichtern anklammern ».

1.2. Le spectacle populaire d'inspiration catholique

La biographie de Wilhelm Karl Gerst, directeur de l'association en charge de la mise en place du théâtre de plein air sous le nazisme, illustre les convergences entre le théâtre et les débuts du film parlant. En 1928, W. K. Gerst devint le directeur d'une entreprise phonographique *Polyphon Grammophon* après son départ de l'Union des scènes populaires catholiques. Les quelques archives personnelles, conservées à l'Institut d'histoire de la ville de Francfort, signalent l'invention d'un procédé de synchronisation du son et de la photographie pour le doublage de versions de films parlants en langue étrangère, le système « Thun-Gerst », sous la direction générale de Gerst[305].



29. Système de postsynchronisation pour le cinéma vers 1928

Des critiques dans toutes les langues s'exprimèrent avec emphase sur le doublage d'un film allemand, *L'Attraction tragique* (*Schatten der Manege*) de Heinz Paul doublé en version française. Un extrait d'article déclarait ainsi : « Le procédé « Organon », système « Thun-Gerst » est peut-être le point culminant du monde des miracles techniques »[306]. W. K. Gerst aurait même été le directeur de la production du doublage du film *Le Cuirassé Potemkine* dans la version allemande en 1931. Ce fait fut rappelé à sa décharge par la défense, lors de sa comparution en 1946 devant la justice du

305. IfSF, archives personnelles de W.K. Gerst, Cote S1-307, « Technik des Organon Synchronisierungs-Verfahrens System Thun-Gerst », *Kinotechnische Rundschau des Film-Kurier*, n° 119, 23 mai 1931.
306. *Ibid.*, extrait d'une traduction française d'un article du *Neues Berliner 12 Uhr Blatt*, 5 Juin 1931.

gouvernement militaire américain de Francfort-sur-le-Main[307]. Aloys Johannes Lippl, réalisateur de la version allemande du film, expliquait alors le risque que constituaient les activités de Gerst après 1933, la Gestapo enquêtant sur ses relations avec la société de films Prometheus dirigée par des communistes[308]. Cet aspect méconnu du parcours de W. K. Gerst constitue une piste de recherche intéressante qui ne peut cependant être confirmée ici.

Après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, Wilhelm Karl Gerst proposait pour la revue *Deutsche Filmzeitung*, en avril 1933, un portrait croisé du théâtre populaire en plein air et des films dans le cadre des expérimentations pédagogiques de « l'école du peuple » (*Schule der Volkschaft*, 1928-1936) de l'écrivain et pédagogue Leo Weismantel. W. K. Gerst déclarait qu'un spectacle populaire de théâtre de plein air était en préparation dans les cercles de « l'école du peuple » autour de « la catastrophe d'une mine qui détruisit 3 000 existences »[309]. Le point de départ de l'intrigue rappelait clairement la catastrophe de Neurode. L'angle choisi n'était plus les conditions de travail des ouvriers, mais la fermeture de la mine et, avec elle, l'existence de toute une population privée désormais de revenus. Le spectacle devait présenter la solidarité de tous les « membres du peuple du Reich » pour la continuation de la mine et mettre l'accent sur cette confiance. Gerst s'exprimait ainsi sur les enjeux du drame populaire amateur :

> *Une troupe de comédiens collaborera dès le début, qui aura devant les yeux les habitants* [de cette région] *dont le destin sera ensuite représenté par les acteurs sur scène, ainsi que leur rapport à leur environnement et à l'au-delà. Quand ce groupe d'acteurs entre en scène avec cette œuvre déjà éprouvée, nous faisons alors l'expérience d'un théâtre proche du peuple, un théâtre qui n'a rien en commun avec la forme libérale et révolue du « Bildungstheater » d'hier* [théâtre au service de l'éducation et de l'émancipation du public selon une conception héritée des Lumières]*, si ce n'est le nom, qui est cependant, à sa façon, apparenté au théâtre des Grecs et du Moyen Âge, façonné toutefois à partir de la vie d'aujourd'hui*.
>
> *Armés de ces connaissances et de la volonté d'agir seulement à partir de la force créatrice du peuple et afin de pouvoir créer véritablement pour le peuple, nous présentons également l'idée de notre travail autour du peuple dans le domaine du cinéma*[310].

307. IfSF, archives personnelles de W.K. Gerst, Cote : S1-169, Nr. 87. Brochure des déclarations sur l'honneur dans le cadre du procès de W.K. Gerst fin 1946.
308. *Ibid.*, Aloys Johannes Lippl, « Im Strudel der Jahre 1933/34. Gestapo untersucht Gersts Beziehungen zu den Kommunisten ».
309. Wilhelm Karl Gerst, « Asphaltkunst – Volkskunst », *Deutsche Filmzeitung*, n° 16, 21 avril 1933, p. 2-3, ici p. 2.
310. *Ibid.*, p. 2 : « Es wird von Anfang eine Truppe von Schauspielern mitarbeiten, die die lebenden Menschen vor sich sehen, deren Schicksal sie auf der Bühne darstellen werden, ihr Verhältnis untereinander, ihr Verhältnis zu der Umwelt und der Überwelt. Wenn diese Schauspielergruppe dann mit diesem so gewonnenen Werk vor die Menschen tritt, dann erleben wir volkhaftes Theater, ein Theater, das mit dem liberalen Bildungstheater von gestern nichts mehr, außer dem Namen gemeinsam hat, das aber in seiner Art ein Geschwister des Theaters der Griechen und des Mittelalters ist, jedoch geformt aus heutigem Leben. Ausgerüstet mit diesen Erkenntnissen und dem Willen, nur aus der Gestaltungskraft des Volkes zu schaffen, um wahrhaft für das Volk gestalten zu können, tragen wir die Idee unserer Volkschaft-Arbeit auch in das Gebiet des Films vor ».

Cette citation fait apparaître les bases programmatiques de la propagande nationale-socialiste en matière de théâtre de plein air qui devaient être reprises et transformées quelques mois plus tard. Gerst évoquait à la suite de l'article, en guise de contre-exemple, le modèle des films russes dont il saluait toutefois le réalisme. Selon lui, un « film allemand proche du peuple » devait provenir du « destin » d'une population sur un territoire particulier, et de la signification qu'occupait ce dernier pour les habitants. Dans le cadre de « l'école du peuple », ils préparaient un film sur Oberammergau. Il s'agissait de montrer comment la croyance en une forme de rédemption restait forte dans la population près de 300 ans après l'épidémie de peste qui avait ravagé le village[311]. L'intérêt de W. K. Gerst pour le cinéma prenait une forme achevée dans un projet de création d'une « Union des salariés du film » (*Filmbund der Werktätigen*) à l'automne 1932. Ce programme fut toutefois contrecarré par l'arrivée des nazis au pouvoir quelques mois plus tard[312]. Si l'on en croit les articles de presse, Gerst cherchait à créer un « cercle solide d'abonnés »[313] et certainement à transposer au niveau du cinéma le modèle de l'association développé au sein des scènes populaires catholiques.

2. Le théâtre politique de Piscator et sa concrétisation spatiale

2.1. Les expérimentations scéniques de Piscator

Dans les deux exemples des troupes d'agit-prop d'une part, et des troupes amateures catholiques d'autre part, on assistait à une transposition au cinéma des méthodes de jeu développées au théâtre. Le drame de la mine de Neurode et son traitement respectif par ces deux formes de théâtres renseignent sur leur rapport au réalisme et les voies opposées qu'ils empruntent. Le drame d'inspiration catholique prônait une fidélité à un destin d'ordre supérieur et cherchait un lien au territoire traversant les couches sociales tandis que la saynète d'agit-prop plaidait pour une fidélité documentaire, propre à rendre compte de la lutte de la classe ouvrière comme moteur de l'action politique. Ces propositions servirent ainsi de modèle à des essais de films de fiction ou documentaires.

311. Christian Delage, *La Vision nazie de l'histoire » à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'Age d'homme, 1989, p. 32-33. Coïncidence ou non, un film documentaire affilié à la propagande nazie fut réalisé entre 1933 et 1934 par Werner Funck et il portait le titre *Oberammergau, das Dorf des Passionsspiels und der Holzschnitzer*.
312. IfSF, archives personnelles de W.K. Gerst, Cote : S1-169, Nr. 87. Brochure des déclarations sur l'honneur dans le cadre du procès de W.K. Gerst fin 1946.
313. « Eine reaktionäre Filmbesucher-Organisation? », *Berlin am Morgen*, 22 octobre 1932.

Le metteur en scène Erwin Piscator s'employa, en revanche, à élaborer une forme de montage sur scène entre théâtre et cinéma dans le cadre de son Théâtre prolétarien.

En 1924, Erwin Piscator eut recours pour la première fois à la projection de films dans la mise en scène de *Drapeaux* (*Fahnen*, 1923) d'Alfons Paquet à la Volksbühne de Berlin. Il devint alors le directeur général du célèbre théâtre issu de l'association socialiste de théâtre ouvrier sur la Bülowplatz, construit dix ans plus tôt. Ce fut une période fondatrice pour l'élaboration de son théâtre politique[314]. Piscator succédait à quelques années d'intervalles à un autre metteur en scène d'avant-garde renommé, Max Reinhardt, le deuxième directeur de la Volksbüne de Berlin dans les années de guerre (1915-1918). Comme l'analyse André Combes, dans les mises en scène de masse de Max Reinhardt au cirque Schumann ou, en 1920, au Großes Schauspielhaus (*Œdipe roi* ou encore *La Mort de Danton*), le metteur en scène réalisa inconsciemment une forme de « mise en scène-cinéma » avec les effets de découpe du cadre scénique étendu grâce à l'éclairage en clair-obscur ou encore l'effet de modulation des voix des chœurs, en étant de fait en avance sur son temps[315]. André Combes voit dans les expérimentations filmiques de Piscator un emprunt au « langage cinématographique » précurseur des mises en scène de masse de Max Reinhardt[316]. Ces interférences avec le cinéma peuvent être interprétées comme un « pré-écho de réalisations ultérieures, celles par exemple d'un Piscator utilisant pour *Hop-là nous vivons !* [*Hoppla, wir leben!*, 1927] d'Ernst Toller, la « scène simultanée » (*Simultanbühne*) et ses compartiments afin d'effectuer, dans un même cadre scénographique et par simple alternance de lumière et d'obscurité, les changements scéniques voulus par un texte qui était, en l'occurrence, déjà écrit en fonction du découpage théâtral »[317].

Si certains parallèles avec le cinéma se retrouvaient dans les mises en scène de Reinhardt et Piscator, une différence fondamentale apparaissait dans la représentation du pouvoir. Le premier était fasciné par la théâtralité des enjeux de pouvoir, jaillissant du tumulte des mouvements de masse. Le second entendait plutôt confronter le public aux mécanismes politiques et produire une mise à distance à partir du montage de matériaux hétérogènes (filmiques notamment), comme l'expliquait plus tard Bertolt Brecht :

314. André Combes, *Situations du théâtre dans la politique culturelle du mouvement ouvrier allemand : de la Freie Volksbühne aux débuts d'E. Piscator (1890-1925)*, Villeneuve d'Asque, Université Lille III, 1992.
315. André Combes, « À partir du *Metropolis* de Fritz Lang : La Gestalt de masse et ses espaces », in Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt : une quête de la modernité*, *op. cit.*, p. 178-224.
316. *Ibid.*, p. 201.
317. *Ibid.*, p. 201.

> *Dans une représentation de Piscator, ou dans mon* Opéra de quat'sous*, les éléments didactiques étaient pour ainsi dire* introduits par montage *; ils ne procédaient pas organiquement de l'ensemble, mais se trouvait en contradiction avec lui ; ils brisaient le cours du jeu et des faits ; douches froides pour les âmes sensibles, ils empêchaient toute identification*[318].

Pour Piscator, le théâtre ne devait donc plus représenter mimétiquement les rapports de pouvoir, il devait plutôt inventer de nouvelles formes scéniques adaptées à la dénonciation du monde contemporain. Certains films d'avant-garde partageaient en cela l'esthétique du théâtre de Piscator, comme le film-documentaire en musique *Berlin. Symphonie d'une grande ville* (*Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, 1927*)* de Walter Ruttmann. Par son montage syncopé et hypnotique, ce film pointait l'effervescence de la métropole. La même année, Piscator quitta la Volksbühne à la suite de tensions au sein du conseil du théâtre et le rejet, par certains, de l'engagement politique de ses pièces largement influencées par le parti communiste dont il était membre. Pour l'inauguration de la Piscator-Bühne au théâtre de la place Nollendorf, il proposa la pièce *Hop-là nous vivons !* d'Ernst Toller, racontant le parcours d'une jeune révolutionnaire, Karl Thomas, confronté, après huit ans d'absence, à l'évolution politique et économique de l'Allemagne de Weimar. Le duo Julius Richter, directeur technique du théâtre et Traugott Müller, décorateur, travaillèrent à la transcription scénique de la pièce. Ils proposèrent une structure en échafaudage entièrement mobile avec plusieurs niveaux de jeux répartis de part et d'autre d'une cage d'escalier[319]. Le dispositif vertical aux multiples alcôves illustrait l'idée proposée par Piscator d'une coupe symbolique réalisée dans l'ordre social. Au-delà de la métaphore, ce dispositif spatial s'accordait avec le morcellement du texte en scènes courtes, comme on l'a vu précédemment. Les transitions étaient assurées par des interludes filmés[320]. Mais, il ne s'agissait pas d'un processus de narration linéaire, l'introduction de films servait plutôt à « faire éclater la notion de lieu et de temporalité uniques et de situer le contexte historique »[321]. Généralement, dans la recherche scénique de Piscator, « le film commentaire » s'adressait au public, alternant rapidement des images-choc aux contenus opposés, dans le but d'opérer une agitation directe et d'impliquer le spectateur dans l'action[322]. L'image devait jouer de sa force suggestive en contraste avec l'action scénique, selon

318. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, « La Dramaturgie non aristotélicienne » (1932-1951), *op. cit.*, p. 318.
319. Jeanne Lorang, « Le montage chez Piscator », in Denis Bablet, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, table ronde internationale du CNRS, Lausanne, La Cité, L'Âge d'homme, 1978, p. 246-247.
320. *Ibid.*, p. 246.
321. *Ibid.*, p. 247.
322. Detlev Baur, « 8. Erwin Piscators chorischer Filmgebrauch und weitere alternative Medien oder Darstellungsformen für den Theaterchor » in *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Berlin, De Gruyter, 1999, p. 188-195.

un procédé de mise à distance. Autrement dit, entre le film projeté traitant du contexte historique, social et politique, et le jeu théâtral s'attachant au destin des personnages, se créait une rupture, visant à mettre en relief le message politique[323]. Dans cette mise en scène alternant entre projection filmée et théâtre, le film était ainsi un moyen démonstratif fondé sur des éléments émotionnels forts puisqu'empruntés à des faits réels (horreurs de la guerre, oppression des révolutionnaires, etc). À ce titre, on pouvait lui reprocher d'utiliser un procédé trop didactique jouant des sentiments des spectateurs[324].

En 1928, Piscator mit en scène *Les Aventures du brave soldat Schwejk* (*Der brave Soldat Schwejk*, 1920-1923) une adaptation du roman de l'écrivain tchèque Jaroslav Hašek, avec la collaboration notamment de Bertolt Brecht. Le spectacle usait d'une distanciation plus subtile grâce à l'humour grotesque. La structure chaotique du roman, truffée d'incohérences et de récurrences, relate un expédition militaire mouvementée dans laquelle un personnage marginal, Schwejk, revient continuellement à son point de départ malgré les nombreuses péripéties. Ses pérégrinations cycliques font apparaître deux types de personnages : ceux incarnant l'autorité impériale et royale et ceux qui la subissent[325]. Le groupe des dominants correspond à une représentation caricaturale ; le second groupe est campé par des personnages plus réalistes. L'absence de cohérence et même de progression dans l'intrigue visait à détériorer l'image du pouvoir par le biais d'un réalisme grotesque. Il correspondait de fait au « rabaissement, c'est-à-dire au transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal ou abstrait sur le plan matériel et corporel »[326]. Par comparaison, l'exemple du drame catholique du Jeu de la Passion d'Oberammergau et de la description de l'espace théâtral avait montré l'importance de la référence au spectacle de culte de l'Antiquité et du Moyen Âge. La permanence de modèles anciens se traduisait par la disposition d'éléments sacrés déployés horizontalement de façon immuable et par la partition rigoureuse de l'espace scénique dans sa verticalité (l'enfer, la terre, le ciel). Dans la version de Piscator, *Les Aventures du brave soldat Schwejk* puisaient également dans le Moyen Âge, mais cette fois dans la tradition populaire du carnaval. D'un point de vue technique, Piscator trouva le moyen de résoudre scéniquement le mouvement continuel du personnage principal grâce à un double tapis roulant. Il était alors condamné à un piétinement sur place en remontant le tapis en

323. *Ibid.*, p. 194.
324. Jeanne Lorang, « *Les Aventures du brave soldat Schwejk*, mise en scène d'Erwin Piscator », in Denis Bablet (dir.), *Mises en scène années 20 et 30*, Les voies de la création théâtrale, vol. 7, Paris, CNRS, 1979, p. 415-474, ici p. 459.
325. *Ibid.*, p. 424.
326. *Ibid.*, p. 420.

sens inverse. Outre la trouvaille humoristique, Jeanne Lorang explique, dans son étude de la mise en scène, l'enjeu politique inhérent à cette horizontalité. Piscator abordait ainsi le pouvoir en place de façon satirique, « dépassé puisqu'il tourn[ait] en rond » et il invitait donc à une autre forme de pouvoir supprimant les rapports hiérarchiques, et plus en phase avec le bon sens populaire[327]. Une nouvelle fois, la technique soutenait le spectacle dans plusieurs dimensions puisqu'une projection de dessins caricaturaux filmiques (*Trickfilm*) de George Grosz, accompagnait également le déplacement de Schwejk. Cependant, tous les effets de technique de scène n'étaient pas toujours réalisables selon les désirs de Piscator. Il est difficile ici de reconstituer l'effet exact de la mise en scène et de savoir par exemple s'il s'agissait de vrais films d'animation ou de successions de dessins. De plus, le dispositif technique choisi pour chaque mise en scène nécessitait en effet un travail de démontage et remontage énorme[328]. Ces considérations furent synthétisées dans un projet architectural de « théâtre machine » adapté aux aspirations de Piscator. Pour l'anecdote, l'introduction du tapis roulant semble être une citation de ce projet. L'architecte Walter Gropius expliquait ainsi l'une des possibilités du nouveau théâtre : « Un tapis roulant à deux bandes horizontales, mû par des chariots roulants, autorise un changement très rapide et fréquent des dispositifs scéniques, sans présenter les inconvénients de la scène tournante »[329]. Le projet, baptisé « Le théâtre total », demeura toutefois à l'état d'ébauche, et la recherche, récurrente dans l'histoire de l'architecture, d'un espace totalement mobile ne trouva pas encore d'application pratique.

2.2. La machine spatiale du « théâtre total »

En septembre 1926, Piscator reçut d'un mécène la promesse d'une somme généreuse pour la construction d'un nouveau théâtre à Berlin[330]. Le metteur en scène rêvait d'un « théâtre conçu comme une machine à écrire, qui, d'Eschyle ou de Shakespeare jusqu'à Tchekhov et à Brecht, sans

327. *Ibid.*, p. 204.
328. Klaus Wichmann, « Vom Bühnenbild zur Theatermaschine. Erwin Piscators Revolutionäres Theater, Teil 1: Die Anfänge bis zum Exil », *Bühnen Technische Rundschau*, février 2016, p. 76-79.
329. Erwin Piscator, *Das politische Theater,* Berlin, Albert Schultz Verlag, 1929. On se réfèrera ensuite à la traduction française : *Le Théâtre politique* (1929), traduit en français par Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962, p. 131.
330. Erwin Piscator, « La technique. Nécessité artistique du théâtre moderne » in Denis Bablet, Jean Jacquot (dir.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, C.N.R.S, Groupe de recherche sur le théâtre, Colloque à Royaumont, juin 1961, p. 179-191, ici p. 181.

oublier les nouvelles pièces documentaires, pourrait satisfaire à tous les besoins »[331]. Il fit alors appel au célèbre directeur de l'école du Bauhaus de Dessau en mars 1927, l'architecte moderne Walter Gropius. Au fil des différentes esquisses proposées par l'architecte à partir de juin 1927, le projet prit le nom de « théâtre total » (*Totaltheater*). L'idée de totalité résonnait conjointement dans les parcours artistiques de Gropius et de Piscator. L'architecte y voyait l'opportunité d'une synthèse artistique et technique des prototypes théâtraux de ses collègues du Bauhaus et le metteur en scène un instrument adapté à son principe théâtral dynamique précédemment décrit[332]. En ce sens, l'idée génératrice du projet prenait sous la plume de Piscator une teinte, assez proche de l'esthétique machiniste du futurisme italien rompu à la dynamique, la simultanéité et la destruction[333] :

> *Le but de ce théâtre n'est donc pas d'accumuler matériellement des dispositifs et des trucs techniques raffinés, mais des moyens en vue d'obtenir que le spectateur soit entraîné au centre de l'action scénique, qu'il ne fasse plus qu'un avec l'espace où l'action se déroule, et que, n'étant plus abrité par le rideau, il ne puisse y échapper*[334].

Piscator recherchait un retournement radical des conditions sociales et politiques sur scène ce qui le poussait à rejeter le statut passif du spectateur dans le théâtre à l'italienne, au profit d'une participation active du public grâce à la disposition spatiale. Le théâtre bidimensionnel et sa « scène-tableau » se transformait ainsi en « une scène spatiale et tridimensionnelle »[335] qui se voulait immersive, une volonté dans le prolongement des recherches de Max Reinhardt sur l'ouverture maximale du cadre de scène. La réforme du lieu scénique depuis la seconde moitié du XIXe siècle s'employait surtout à la refonte de la relation scène-salle. Gropius proposait alors un modèle de « grande machine spatiale » capable de moduler cette relation elle-même selon trois dispositions : « l'arène circulaire, l'amphithéâtre et la scène à l'italienne ou boîte optique »[336]. Cependant, au fil des différentes versions du projet, Gropius, on le voit clairement, était loin de dénigrer les formes classiques de l'histoire du théâtre, mais il les intégrait par un subtil travail de synthèse. L'architecte ne se référait pas seulement aux projets de théâtres idéaux de ses collègues du Bauhaus (Farkas Molnár et son « Théâtre en U » (*U-Theater*) ; Andor Weininger et son « Théâtre sphérique » (*Kugeltheater*) ; István Sebök et son

331. *Ibid.*, p. 181.
332. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, « La grande machine qui totalise les formes classiques », p. 118-123, ici p. 118.
333. Stefan Woll, *Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*, Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte e.V., 1984, p. 111.
334. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* (1929), *op. cit.*, p. 133.
335. Marcel Freydefont, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », *Agôn* [En ligne : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559], *Brouiller les frontières* n° 3, *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, introduction.
336. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* (1929), *op. cit.*, p. 130. L'expression de « grande machine spatiale » est donnée dans la description de W. Gropius, p. 133.

« Théâtre-danse » (*Tanztheater*)[337]. Il citait également la réflexion sur la scène tripartite des projets d'Henri van de Velde pour l'Exposition du *Werkbund* à Cologne en 1914 ou le théâtre de l'Exposition internationale des Arts Décoratifs à Paris de 1925 par Perret ou bien encore la restructuration du Großes Schauspielhaus berlinois[338]. La scène centrale circulaire, une sorte d'*orchestra* revisitée, et l'amphithéâtre, dans lequel les balcons étaient supprimés dans la deuxième esquisse, montraient la prégnance du modèle antique. Mais la forme la plus caractéristique du projet restait l'ellipse entière composant la salle dont on trouvait un précédent dans le théâtre baroque en intérieur comme en extérieur[339], une forme qui fut reprise dans le théâtre *Thing* de Heidelberg[340]. Ce parallèle ne relevait pas seulement du hasard si l'on considère que la phase d'esquisse des projets de théâtres *Thing* plaçait la référence historique du théâtre baroque en plein air comme une source possible d'inspiration pour les concepteurs[341].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

30. Plan schématique et coupe du projet du « théâtre total », Walter Gropius, 1927

Le contour de la salle était encadré par une série régulière de douze piliers sur lesquels reposait une coupole triangulée. L'intrados de cette coupole[342] devait servir également à la projection d'étoiles

337. Pour une description en français de ces projets utopiques, voir Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, pour le projet de Molnár, p. 106-107; celui de Weininger, p. 114-117 ; celui de Sebök, p. 108-111.
338. Ces références sont citées par W. Gropius dans l'ouvrage d'Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* (1929), *op. cit.*, p. 129.
339. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, évoque le théâtre baroque en plein air dit de la Salle de spectacle en bosquet de Gabriel Pierre Martin Dumont, p. 122 et Javier Navarro de Zuvillaga évoque le rapprochement formel avec le théâtre baroque d'Imola du XVIIIe siècle de l'architecte Cosimo Morelli, p. 47.
340. Javier Navarro de Zuvillaga, *Walter Gropius. Teatro Total de Walter Gropius 1927*, *op. cit.*, p. 44 et 54.
341. Voir le chapitre « II. 1.1. Le contexte et le foisonnement des modèles historiques » de la deuxième partie de la thèse, p. 157-161.
342. La structure en acier de la coupole rappelle fortement le projet du « Théâtre-danse » de Sebök, l'un des principaux collaborateurs de Walter Gropius sur ce projet.

et de nuages[343] selon les visions de l'architecte, ce qui n'est pas sans rappeler les scénographies féeriques de Hans Poelzig des années 1920. L'ellipse contenait à la fois l'amphithéâtre et l'énorme plateau rotatif escamotable dans lequel s'inscrivait la scène circulaire. L'orientation du plateau déterminait la configuration de la salle selon différentes dispositions scéniques, alternant entre une configuration en scène centrale, et une disposition frontale avec une avant-scène circulaire et un *proscenium*.

Cette innovation scénique, marque distinctive du projet, incita l'architecte à déposer un brevet en 1928, protégeant ainsi le système rotatif de la scène[344]. Gropius décrivait son projet en 1929 en ces termes : « Mon « Théâtre synthétique » (présenté à l'Office des brevets du Reich) permet à chaque metteur en scène, grâce à des dispositifs techniques appropriés, de jouer à l'intérieur d'une même représentation sur la scène à l'italienne ou sur le *proscenium* ou encore sur l'arène circulaire, voire simultanément sur ces trois scènes »[345]. L'architecte mettait en avant la simultanéité de l'action scénique, elle-même mise en relief par la projection enveloppante de films tout autour du couloir circulaire de la salle. La projection lumineuse était d'ailleurs le moyen technique privilégié pour l'ensemble du théâtre du fait de son efficacité et de sa simplicité selon les mots de l'architecte[346]. Adossée à la salle venait s'emboîter une cage de scène contenant la « boîte optique » en demi-lune, rehaussée par rapport au parterre mobile. Le fond de scène se terminait par un cyclorama, rideau tendu circulaire permettant à nouveau une surface de projection. La limite intérieure du théâtre était marquée par une paroi « multimédia » avant l'heure, qui participait de fait à l'expérience immersive et à l'activation du public pendant le spectacle. La synthèse des dispositifs scéniques (l'arène circulaire, l'amphithéâtre hémicyclique ou la scène à l'italienne) se répercutait finalement sur l'hybridation des volumes : le cube pour la cage de scène et la sphère pour la salle à l'image de la coupole, particulièrement visible dans l'axonométrie[347]. Le théâtre s'affichait fièrement de l'extérieur à travers un mur rideau dont les profils en acier rappelaient l'esthétique d'usine chère à l'école du Bauhaus[348].

343. Javier Navarro de Zuvillaga, *Walter Gropius. Teatro Total de Walter Gropius 1927*, *op. cit.*, p. 47.
344. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, p. 122.
345. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* (1929), *op. cit.*, p. 131.
346. *Ibid.*, p. 132.
347. Marcel Freydefont, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », *op. cit.*, p. 43.
348. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, p. 121.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

31. Perspective extérieure de la deuxième étude pour le « théâtre total »

Au fil du temps, le projet non réalisé devint une référence incontournable de l'architecture moderne, connue également des architectes de théâtres *Thing.* Dans une interview inédite réalisée en 1999, Fritz Schaller, concepteur de nombreux théâtres *Thing*, voyait dans les projets modernes de « scènes spatiales » (*Raumbühnen*) des éléments précurseurs des scènes de plein air du Troisième Reich :

> *Cela* [la construction de théâtres Thing] *correspondait à la tendance de l'époque du « théâtre total » qui préoccupait les hommes de théâtre et les architectes. Gropius conçut un tel théâtre total, dans lequel la scène était aménagée en cercle autour du noyau où se tenaient assis les spectateurs. Ensuite la salle des spectateurs pouvait à chaque fois pivoter jusqu'à une portion déterminée de l'anneau extérieur, si bien qu'on apercevait un tableau à chaque fois différent.* […] *À l'époque un concours fut organisé à Kiev par les Russes dans le cadre duquel des solutions similaires furent proposées. À cet égard, du moins en ce qui concernait l'architecture, nos efforts étaient à peu près les mêmes, naturellement modulés aux simples scènes de plein air. Il existait alors un grand mouvement qui consistait à libérer le théâtre de la cage de scène*[349].

Il est particulièrement frappant que Fritz Schaller se souvenait avant tout de l'anneau périphérique aux gradins de la salle, qui marquait la délimitation de la paroi utilisée pour la projection de films.

349. Extrait d'interviews privées de Fritz Schaller, réalisées par son fils Friedrich Schaller à différents intervalles entre l'été et l'automne 1999 : « Das entsprach auch der damaligen Tendenz des Total Theaters, die damals die Theaterleute und die Architekten bemühten. Gropius entwarf ein solches Total Theater, in dem die Bühne ringförmig sich um den Kern, in dem die Zuschauer saßen, legte. Dann sollte dieser Zuschauerraum jeweils gedreht werden zu einem bestimmten Abschnitt des äußeren Rings, sodass sich da immer das Bild veränderte. […] Es wurde damals ein Wettbewerb ausgeschrieben von den Russen für ein Theater in Kiew, wo auch ähnliche Lösungen vorgeschlagen wurden und in diesem Sinne, was mindestens die Architektur anbelangte, unsere Bemühungen waren ungefähr die gleichen. Natürlich abgewandelt auf diesen reinen Freilichtbühnen. Es war damals eine große Bewegung, das Theater von der Guckkastenbühne zu befreien ». Pour de plus amples informations sur le parcours de Fritz Schaller, voir la fiche biographique en annexe, p. 508-510.

C'est précisément cet anneau extérieur, enveloppant le public, qui connut une réinterprétation décisive dans le cadre du mouvement *Thing*, selon des modalités que l'on étudiera dans les parties suivantes. Le projet non réalisé de Gropius devint un véritable symbole de l'architecture moderne, exerçant son influence bien au-delà du contexte de la collaboration avec Piscator en 1927. Dans la réception du projet à travers les décennies, plusieures critiques portèrent sur l'utilisation à outrance de la machinerie théâtrale, réduisant la liberté des metteurs en scène et écrasant le jeu de l'acteur en raison de la lourdeur de l'appareillage scénique[350]. De même, la transgression politique et sociale qui marquait la démarche de Piscator, pouvait perdre de son efficacité si le modèle traditionnel du théâtre à l'italienne était à ce point transfiguré dans les esquisses idéales du *Totaltheater* de Gropius[351]. Mais la surenchère technique du projet n'était pas la seule explication pour comprendre la raison pour laquelle projet ne put se concrétiser. Bertolt Brecht évoquait également la « réaction politique » qui avait conduit à la « démolition de ce théâtre éminement politique », avec de vives tensions soulevées par le parti pris novateur (sa radicalité, son esthétique du chaos)[352]. Après le départ de Piscator de la *Volksbühne* sur le Bülowplatz, le « quartier des granges » à Berlin (*Scheunenviertel*) et la place devant ce théâtre devinrent, à la fin des années 1920, l'épicentre des affrontements entre partisans communistes, membres de la SA et forces de l'ordre[353]. Ces violentes oppositions culminèrent dans les affrontements de début mai 1929, dits du « mois de mai sanglant » (*Blutmai*), lors desquels les manifestations du KPD tournèrent en bataille rangée entre les militants communistes et 13 000 policiers, entraînant la mort de 33 civils. Ce quartier fut également le lieu de l'assassinat de Horst Wessel, qui était membre de la SA. Il fut abattu par un partisan communiste dans des circonstances douteuses, le 23 février 1930[354]. Sa mort servit le culte des martyrs du NSDAP, notamment par une chanson en son honneur, souvent entonnée sur les futurs théâtres *Thing*. La place devant la *Volksbühne* fut d'ailleurs rebaptisée au nom du martyr en 1933 et le théâtre placé dans le giron national-socialiste.

350. Sur la critique de l'excès technique du projet du « théâtre total », voir : Maurice Culot, « De la scène tripartite au théâtre total » in Dennis Sharp (dir.), *Henri Van de Velde. Theatres Designs 1904-1914*, Londres, The Architectural Association, 1974, p. 22. Voir aussi : Erwin Piscator, « La technique. Nécessité artistique du théâtre moderne » in Denis Bablet, Jean Jacquot (dir.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, *op. cit.*, p. 181-182.
351. Klaus Wichmann, « Vom Bühnenbild zur Theatermaschine. Erwin Piscators Revolutionäres Theater, Teil 1: Die Anfänge bis zum Exil », *Bühnen Technische Rundschau*, *op. cit.*, p. 79.
352. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, « La Dramaturgie non aristotélicienne » (1932-1951), *op. cit.*, p. 313.
353. Lutz Pehnert (dir.), *Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz*, film documentaire, Berlin, RBB, 2017.
354. Le conflit sur le paiement du loyer, à l'origine du règlement de compte, avait pour toile de fond la relation de Horst Wessel avec une prostituée : un arrière-plan bien délicat pour la propagande nazie.

Si le théâtre expérimental de Piscator emprunta la voie de la projection filmée, le *Thingtheater* s'orienta vers un théâtre de répertoire, plaçant le mot déclamé au centre de la dramaturgie. L'origine radiophonique de plusieurs jeux *Thing* corrobore cette distinction formelle entre le théâtre politique communiste et la version d'un théatre du peuple adapté à l'idéologie nationale-socialiste. Sous le Troisième Reich, la défense d'un retour aux origines passait donc par la langue même si cette dernière était souvent nettement appauvrie avec des erreurs grammaticales flagrantes contenues dans le titre même des pièces. Pour l'exemple, l'un des premiers jeux de stade publié par Gustav Goes dans le cadre de la politique culturelle nazie portait le nom de *La Résurrection de l'Allemagne* (*Aufbricht Deutschland!*, 1933) avec une construction impropre en langue allemande.

IV. La préhistoire du terme « *Thing* » et du mouvement

1. Idéologie totalitaire et réécriture de l'Histoire

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Hitler était loin d'être un fervent défenseur de la préhistoire germanique pour fonder le mythe nazi d'un retour aux origines[355]. Il préférait de loin la filiation avec l'Antiquité gréco-romaine que, par un coup de force historique saisissant, il s'employait à mettre au compte de Germains émigrés :

> *À une époque où d'autres possédaient déjà des routes pavées de pierres, notre pays n'offrait aucun signe de culture. Seuls les Germains qui ont pris la mer ont fait œuvre de culture. Les Germains qui sont demeurés en Holstein sont demeurés de parfaits idiots pendant deux mille ans, alors que leurs frères, qui avaient émigré en Grèce, faisaient route vers la civilisation*[356].

Malgré tout, le terme *Thing* s'imposa pour désigner officiellement le théâtre de masse de plein air sous le Troisième Reich alors même qu'il renouait avec la préhistoire germanique. Le *Ding*, puis *Thing* en moyen haut-allemand, trouve son origine dans l'Antiquité, où il apparaît dans les traductions de Tacite. Le célèbre historien romain du Ier siècle décrivait ainsi les rassemblements législatifs et judiciaires propres aux peuples germaniques[357]. L'objet de ces rassemblements de plein air concernait les affaires de la vie publique et les décisions importantes, déclaration de guerre ou traité de paix par exemple, au nom de la tribu. Le fantasme de la démocratie germanique en plein air resurgit notamment dans la première moitié du XVIIIe siècle sous la plume de Montesquieu et de Boulainvilliers[358]. La traduction française du texte de Tacite par Charles-Louis Fleury Panckoucke en 1824 cherche alors à établir des rapprochements entre les coutumes germaniques et la société française – le royaume des Francs en Gaule à la fin du Ve siècle notamment. Il fait un parallèle entre les rassemblements germaniques et les assemblées carolingiennes annuelles sous forme de « champs de Mars et champs

355. Johann Chapoutot, *Le Nazisme et l'Antiquité* (2008), *op. cit.* Voir notamment le chapitre « Le goût de l'Antique contre la Germanomanie : Hitler face à la SS », p. 97-103.
356. *Ibid.*, p. 100. La citation, traduite par Johann Chapoutot, provient d'un propos privé d'Adolf Hitler du 7 juillet 1942, Wolfsschanze. Henry Picker (dir.), *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-42* (1963), *op. cit.*, p. 446.
357. Chapitre 11 : « Beratung der Volksgemeinde » (« Délibération de la communauté populaire ») in Tacitus, *Germania*, traduit par Wilhelm Reeb, Berlin, Leipzig, Von B.G. Teubner, 1930, p. 31-32. Voir également : *La Germanie* traduite de Tacite par Charles-Louis Fleury Panckoucke, 1824, Chapitre XI : « Délibérations publiques, assemblées ». (Ouvrage également disponible à la consultation en ligne).
358. Johann Chapoutot, *Le Nazisme et l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 302. L'auteur évoque la propagande du *Thing* dans le chapitre « Théâtre choral et amphithéâtres Grecs : la représentation d'une *Volksgemeinschaft* holistique », p. 301-303.

de Mai ». On donnait le nom de champs à ces sortes d'assemblées, parce que, conformément à la coutume de tous les peuples barbares, elles se tenaient en plein air, dans quelque plaine assez grande pour contenir la multitude de ceux qui avaient droit d'y assister »[359]. Ce vocabulaire n'est pas sans rappeler les rassemblements militaires et populaires de Napoléon Ier et avant lui la Révolution française lors de la Fête de la Fédération.donnée sur le Champ-de-Mars à Paris un an après la prise de la Bastille. Cette correspondance avec l'Empire n'est pas fortuite car, au XIXe siècle, le mot *Thing* est à nouveau utilisé en Prusse, depuis les batailles napoléoniennes de la Campagne d'Allemagne (1813-1815), pour décrire les réunions ou manifestations visant à la défense d'une unité nationale dans le sens d'une identité *völkisch* et historique[360]. Du côté de l'Empire français, Napoléon réunit une foule considérable au champ de Mai en 1815 pour prêter serment devant le peuple[361]. Du côté prussien et autrichien, le nationalisme trouva à s'exprimer dans de grands spectacles de masse, les *Festspiele*, célébrant l'unité allemande. Les initiateurs de cette culture festive patriotique, le « père de la gymnastique » Friedrich Ludwig Jahn et l'écrivain Ernst Moritz Arndt, s'employèrent à masquer leur goût pour ces festivités inspirées de la Révolution française derrière des symboles et des rituels d'inspiration germanique[362].

Une recherche spécifique sur la base de données de l'Académie des sciences (*Akademie der Wissenschaften*) de Berlin-Brandebourg, qui conserve un large fonds de textes historiques allemands, permet de donner la mesure de la redécouverte et de l'usage du mot *Thing* au XIXe siècle[363], avec de nombreuses occurrences entre 1840 et 1890 dans les ouvrages juridiques. Dans l'édition de 1843 du *Droit du peuple et droit des juristes*[364], l'histoire des tribus germaniques était retracée autour du Ve siècle après J.-C. sous le prisme de l'unité nationale en devenir :

> *Elles* [les peuplades et tribus germaniques autour du Ve siècle] *donnaient l'apparence d'être séparées les unes des autres, si ce n'est ennemies les unes des autres, mais elles étaient en fait toutes unies par une même origine : religion, langue, coutume et droit étaient issues de racines communes, et, au-delà des nombreuses variations conséquentes, elles se développèrent d'une manière générale dans une remarquable harmonie. Si ce processus d'acculturation donne l'apparence de ne toucher que quelques tribus isolées, un examen plus approfondi ne tarde*

359. *Ibid.*, p. 53. Cette citation présente dans la note 3 provient de « Robertson, intro. II, p. 349 ».
360. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 12. L'auteur ne cite malheureusement pas ses sources pour ce commentaire.
361. Émile Le Gallo, *Les Cent-Jours, essai sur l'histoire intérieure de la France depuis le retour de l'île d'Elbe jusqu'à la nouvelle de Waterloo*, thèse pour le doctorat ès lettres, présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Dijon en 1923, disponible en ligne sur BnF Gallica, p. 441.
362. Peter Sprengel, *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913*, *op. cit.*, p. 40.
363. Voir les résultats sur la base de données DWDS (*Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*) pour le mot clé « Thing » : http://zwei.dwds.de/r?corpus=dta;q=%40Thing.
364. Georg Beseler, *Volksrecht und Juristenrecht*, Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung, 1843.

> *toutefois pas à mettre en évidence un développement national auquel vient s'adjoindre plus tard une union plus formelle*[365].

L'assemblée de justice du *Thing* serait donc une sorte de « cellule pure » dans laquelle se transmettrait l'identité commune qui transcende toutes les tribus. Le principe d'autorégulation dans l'assemblée locale semblait accompagner la convergence vers une unité nationale. Il était ensuite souligné que les hommes libres de la tribu étaient détenteurs du pouvoir public et à l'inverse, « les membres non libres, mis en dehors du droit du peuple, sans légitimité politique » :

> *Ils* [les membres libres] *se rassemblent dans le* Thing *et y négocient les questions courantes tantôt en cercle étroit, par exemple pour les affaires, qui concernent l'intérêt de la famille, de la marche* [frontière]*, de la province ; tantôt dans des rassemblements plus importants, lesquels peuvent représenter la tribu toute entière dans des cas de force majeure*[366].

La liberté des membres n'était pas fondée en revanche sur un principe démocratique, elle dépendait plus de la filiation envisagée selon un modèle conservateur : le roi, le chef de famille et les propriétaires de terres faisaient valoir les « conditions naturelles » de leur autorité et se chargeaient de désigner les « membres libres ». Cette miniaturisation des conditions de pouvoir jouait un rôle essentiel dans la réactivation du terme *Thing* sous le nazisme. Le rassemblement de plein air était aussi le lieu désigné pour les rituels religieux comme les sacrifices au nom de la communauté que seul un prêtre pouvait réaliser. Plus significative encore semblait être la défense de l'origine germanique à travers l'histoire du droit. En effet, l'effet de la conquête romaine sur l'autorité dirigeante des tribus était perçu sur un mode extrêmement négatif[367].

Dans l'*Histoire du droit allemand*[368] de 1887, Heinrich Brunner faisait en revanche davantage référence à la fonction de culte associé au rassemblement de justice qui s'organisait sous la protection des dieux. La détermination spatiale jouait de ce point de vue un rôle décisif : « les rassemblements

365. *Ibid.*, p. 5 : « Sie standen äußerlich getrennt nebeneinander, ja oft feindlich sich gegenüber; aber alle hielt doch das Band gleicher Abstammung zusammen: Religion, Sprache, Sitte und Recht waren aus derselben Wurzel hervorgegangen, und entfalteten sich, ungeachtet so vieler und bedeutender Abweichungen, im Ganzen doch in einer bewunderungswürdigen Harmonie. Tritt dieser Bildungsprozeß äußerlich auch nur bei den einzelnen Stämmen hervor, so zeigt sich der tieferen Betrachtung doch bald, daß hier eine nationale Entwicklung vor sich gehe, der später auch die mehr formelle Vereinigung nicht fehlen werde ».
366. *Ibid.*, p. 6 : « Jene aber treten im Thing zusammen, und verhandeln hier ihre Angelegenheiten, – bald nach kleineren Bezirken, wie das Interesse der Familie, der Mark, des Gaus es erheischt; bald in größeren Versammlungen, welche in wichtigen Fällen den ganzen Stamm darstellen können ».
367. *Ibid.*, p. 6.
368. Heinrich Brunner, *Deutsche Rechtsgeschichte*, vol. 1, Leipzig, von Duncker & Humblot, 1887.

de justice étaient publics, ils se tenaient en plein air, le plus souvent sur des lieux surélevés, reconnaissables de loin ou bornés par des arbres »[369]. Par ailleurs, la dimension sacrée était certes marquée par la végétation, mais aussi par une limite physique aussi simple qu'une clôture faite de piquets et de cordes qui avait elle-même une signification sacrée. Dans les écrits d'histoire juridique du XIXe siècle, il semble ainsi se dessiner autour du terme *Thing* un mode de décision populaire ramassé autour d'une cellule simple, locale et autonome. Or, comme l'idée de passage à « l'unité formelle » d'une nation était une source d'inspiration importante pour la propagande politique du *Thing* sous le nazisme, il y avait nécessité d'instaurer un médiateur pour la communication entre les sphères locales isolées. Dans le projet du *Thingtheater*, le théâtre se voyait conférer cette fonction entre l'échelle locale et nationale.

2. Le *Thing* dans le mouvement de jeunesse catholique « Quickborn »

Dans son ouvrage *De l'édification de la Terre* (*Von der Bebauung der Erde*, 1949), l'architecte Rudolf Schwarz établit une correspondance effective entre le lieu théâtral et le lieu de justice[370]. Le concepteur et théoricien reste avant tout célèbre pour ses réalisations d'églises catholiques et ses écrits en matière d'urbanisme. Il a néanmoins développé une réflexion originale sur le lieu théâtral, certes plus discrète mais pourtant bien présente dans son œuvre[371]. Cet essai sur la mission de l'urbanisme se concentrait dans un premier temps sur les sédimentations successives de la topographie terrestre pour présenter ensuite les différentes transformations induites par l'homme, de l'agriculture jusqu'aux formes urbaines[372]. Dans le paragraphe « paysage de la souveraineté » (*Landschaft der Hoheit*), Schwarz évoquait les différents lieux de représentation populaire, du pouvoir ou du sacré, en passant des pyramides aux places fortes royales jusqu'au lieu *Thing* (*Thingplatz*), constitutif des sanctuaires des anciennes tribus allemandes[373]. Dans une forme de nostalgie pour le « simple et [le] grand », il

369. *Ibid.*, p. 144 : « Die Gerichtsversammlungen waren öffentlich, sie tagten unter freiem Himmel, gewöhnlich auf einem erhöhten, weithin kenntlichen oder durch sichtbare Bäume ausgezeichneten Orte ».
370. Rudolf Schwarz, *Von der Bebauung der Erde*, Heidelberg, Schneider, 1949.
371. Wolfgang Pehnt, *Die Plangestalt des Ganzen: der Architekt und Stadtplaner Rudolf Schwarz (1897 - 1961) und seine Zeitgenossen*, Cologne, König, 2011, voir en particulier le chapitre « Umrisse gewaltiger Formen. Schwarz, Poelzig und die Theaterarchitektur », p. 85-96, ici p. 85.
372. Hartmut Frank, « La Westmark comme champ d'expérimentation » in Jean-Louis Cohen, Hartmut Frank (dir.), *Interférences. Architecture Allemagne-France 1800-2000*, *op. cit.*, p. 328-335.
373. Rudolf Schwarz, *Von der Bebauung der Erde*, *op. cit.*, p. 151 : « die Heiligtümer der altdeutschen Stämme ».

esquissait les contours du cœur de la « future capitale de l'Empire »[374]. Le théâtre, dénommé le « lieu pour le drame », se chargeait de convoquer le peuple disséminé dans le paysage. L'édifice était un lieu de rassemblement important pour la communauté (*Gemeinde*), aux côtés des deux maisons du peuple et du stade. La justice devait se réaliser devant le peuple, « [en ce lieu], l'histoire serait faite par le peuple à nouveau, mais cette fois de telle façon que les pouvoirs agissants, ainsi dévoilés, [devraient] jouer pour leur dernier jugement »[375]. Schwarz considérait donc le théâtre comme une instance morale de délibération et de jugement sur les faits historiques. Le drame jouait ainsi un rôle pour le futur dans la mesure où « l'histoire [se trouvait] épurée » sur scène, le « mal » déjoué, il devenait « lieu de justice de l'histoire propre »[376]. Rudolf Schwarz publiait cet essai peu de temps avant de quitter ses fonctions de responsable de la reconstruction de Cologne, dévastée par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Dans ce contexte, le rôle idéalisé du théâtre faisait à la fois fonction d'exutoire des tragédies de l'Histoire et il fixait une norme nouvelle pour la communauté. Au-delà de ce contexte particulier, l'ouvrage faisait malgré tout apparaître une continuité dans le parcours de Schwarz sur la transmission de comportements moraux et spirituels à l'échelle d'une communauté. Dans les années 1920, son engagement de concepteur pour l'organisation de jeunesse catholique « Quickborn » le poussa à concevoir une architecture correspondant à la réforme des pratiques religieuses.

L'organisation « Quickborn » est une illustration parfaite de ces mouvements de la jeunesse dans l'entre-deux guerres recourant au terme *Thing* pour désigner les rassemblements annuels fondés sur l'attachement communautaire. Créée en 1909 à l'initiative de lycéens, l'organisation ne cessa de grandir pour prendre rapidement une forme institutionnelle. En février 1919, l'association des amis du « Quickborn » acheta le château de Rothenfels près de Francfort-sur-le-Main dont la position centrale en Allemagne favorisait des rencontres estivales annuelles et, à partir de 1922, des « semaines de travail » (*Werkwochen*). À l'été 1924, Rudolf Schwarz devint officiellement « l'architecte du château » en charge de sa rénovation. Le choix de l'édifice n'était pas le fait du hasard : la massivité des remparts, la présence de pelouses et d'espaces libres tout autour devaient souligner la relation privilégiée à la nature. La forme ritualisée des activités de groupe étaient inspirées d'une vision romantique du Moyen Âge ou de coutumes germaniques. L'une des formes concrètes de ces emprunts

374. *Ibid.*, p. 151.
375. *Ibid.*, p. 153 : « Da wird von dem Volk die Geschichte noch einmal getan, diesmal aber so, dass die wirkenden Mächte enthüllt sind und auftreten müssen, zu ihren letztem Gericht ».
376. *Ibid.*, p. 153 : « Das Drama ist […] Einsicht in den wirkenden Sinn, wie er getan oder verfehlt wurde und also Sorge um Zukunft, dass die Geschichte gereinigt werde und das Böse sich nicht fortzeuge, Gerichtsort ist hier über die eigne Geschichte ».

était le salut caractéristique (*Heil-Ruf*) et l'emploi de termes germaniques pour le nom des mois ou encore l'organisation de rencontres *Thing* dans les douves du château[377]. Le ressenti communautaire dans ses réunions se fondait sur un rapport hiérarchique vertical entre les chefs (*Führertum*) et leurs partisans fidèles (*Gefolgschaftstreue*), le vocabulaire s'imposant pleinement dans l'entre-deux-guerres[378]. Après le traumatisme de la Première Guerre mondiale, le rassemblement de masse constituait effectivement un cadre sécurisant. Les partis politiques ne manquèrent pas d'y recourir par l'intermédiaire d'un encadrement plus ou moins strict, avec un goût affiché pour l'autorité, alors même que les influences de ces manifestations remontaient aux mouvements de jeunesse, de *Lebensreform* ou des tendances plus libertaires de la révolution culturelle du début du siècle[379].

Le réaménagement du château de Rothenfels dépassait le simple cadre de travaux de réfection et s'accompagnait plutôt dans l'œuvre de Schwarz d'une véritable réflexion sur la forme adéquate pour les activités communautaires et spirituelles. La « salle des chevaliers » (*Rittersaal*), agrandie et rénovée, constituait en ce sens un exemple pertinent. Les ornementations baroques aux murs étaient recouvertes d'un enduit blanc qui créait une unité entre les murs et le plafond. Trois rangées d'appliques rectangulaires standardisées donnaient un aspect très moderne à la salle. En guise de mobilier, seuls des tabourets noirs en bois et un autel très sobre étaient disposés dans la pièce. Ce minimalisme radical se rapprochait de l'esthétique du *Neues Bauen*[380]. Mais, selon l'architecte, il était davantage question ici d'une proximité avec la réforme liturgique plutôt que d'une recherche d'abstraction et de standardisation propre au mouvement moderne. En effet, il s'agissait bien plus de créer un cadre propice au cérémoniel festif (sous forme de chant, de danse, de récitation) comme le soulignait Rudolf Schwarz dans sa description des lieux de cérémonie par rapport aux autres pièces du château :

> *Mais, ce qui constitue à proprement parler les pièces de cérémonie, la « salle des chevaliers » et la chapelle, doivent exprimer quelque chose d'autre. La grande cérémonie exige ses formes rigoureuses, je veux dire par là caractérisées par une sécheresse liturgique. Ce qui dans l'espace domestique divertit et réjouit n'a pas sa place ici et voilà pourquoi ces salles, de forme claire et spacieuse, vont accueillir la cérémonie*[381].

377. Wolfgang Pehnt, *Rudolf Schwarz: 1897-1961; Architekt einer anderen Moderne*, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1997, p. 36. Il est difficile d'identifier comment se déroulaient réellement ces réunions « Thing » même si l'on peut supposer, selon l'origine du mot, qu'il s'agissait d'une assemblée réunie en cercle pour régler les questions internes de la communauté.
378. Henning Eichberg (dir.), *Massenspiele NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, Stuttgart, Friedrich Frommann Günther, 1977.
379. *Ibid.*, p. 138.
380. Walter Zahner, *Rudolf Schwarz - Baumeister der Neuen Gemeinde: ein Beitrag zum Gespräch zwischen Liturgietheologie und Architektur in der liturgischen Bewegung*, Altenberge, Oros, 1992, p. 146-149.
381. *Ibid.*, p. 149 : « Die eigentlichen Feierräume aber, Rittersaal und Kapelle, müssen etwas anderes ausdrücken. Die

La recherche de la forme claire et ascétique dans la rénovation s'accordait avec les conceptions du théologien Romano Guardini sur la réforme de la liturgie, lui-même chargé depuis 1927 de la formation religieuse des jeunes membres. Il définissait l'ensemble du cérémoniel religieux catholique comme un « rituel objectif » proche du théâtre dont le but était d'assurer une formation et d'exercer les fidèles à la foi religieuse[382]. Comme le rapportait plus tardivement Rudolf Schwarz dans son autobiographie, la « salle des chevaliers » était le lieu de cette formation et se faisait même « contenant de toutes les activités festives de cette grande communauté, pour les discussions, exposés et discours, pour le *Thing* et le chant, pour le chœur parlé et la danse et pour la cérémonie liturgique »[383]. La neutralité de l'espace permettait de rendre la salle ouverte aux différents formats de représentations, pour lesquels l'architecte présentait différentes variantes de configuration en plan

La terminologie de *Thing* apparaissait à nouveau dix ans plus tard dans l'œuvre théorique de l'architecte *De la construction de l'église* (*Vom Bau der Kirche*)[384]. Le livre déclinait sept solutions en plans pour l'édification d'églises même si les représentations schématiques qui le ponctuaient n'étaient ni des représentations d'objets physiques, ni des symboles, mais plutôt « des fixations construites de types de comportement »[385]. Sa recherche graphique associait ainsi considérations spatiales, corporelles et spirituelles. L'idée de cohérence entre un comportement communautaire religieux et une configuration spatiale semblait donc être le fil conducteur. Le premier plan nommé « l'anneau sacré » (*Heiliger Ring*) appartenait plus précisément à une catégorie formelle fermée et était décrit par l'architecte comme constitutif d'une communauté sous forme du *Thing*[386]. Ce plan renvoyait donc à l'image idéale de la communauté unie. Schwarz expliquait à ce titre : « où le peuple se sa[vai]t uni, il se referm[ait] en anneau selon une loi interne. Dans l'anneau, il se rassemblait en

---

große Feier verlangt ihre strengen, ich möchte sagen liturgisch herben Formen. Was im Wohnraum ablenkt und erfreut, ist hier nicht am Platz, und darum werden diese Säle am besten in ihrer großen und klaren Form die Feier aufnehmen ». Cette citation est extraite de l'article de R. Schwarz, « Neues vom Burgbau », *Werkblatt der Älteren im Quickborn*, cahier de mai 1931, p. 116.

382. Gaetano Biccari, *‚Zuflucht des Geistes'? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*, *op. cit.*, « Romano Guardinis theatrale Liturgie », p. 83-84.

383. Rudolf Schwarz, *Kirchenbau. Welt von der Schwelle*, Heidelberg, Kerle, 1960, p. 37 : « Er [Der Raum] war das Behältnis für alles, was diese große Gemeinde festlich unternahm, für Aussprache, Vortrag und Ansprache, für Thing und Gesang, für Sprechchor und Tanz und für die liturgische Feier ».

384. Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1938. Emanuel Gebauer, *Fritz Schaller. Der Architekt und sein Beitrag zum Sakralbau im 20. Jahrhundert*, *op. cit.*, voir également le chapitre « Das ‚Thing' bei Rudolf Schwarz und Romano Guardini », p. 78-82.

385. Wolfgang Pehnt, *Die Plangestalt des Ganzen: der Architekt und Stadtplaner Rudolf Schwarz (1897-1961) und seine Zeitgenossen*, *op. cit.*, p. 74 : « Es [Die Pläne] sind vielmehr bauliche Fixierungen von Verhaltensweisen, die ihrerseits wieder räumlich – körperlich – geistige Vorgänge in Gang setzen ».

386. Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, *op. cit.*, p. 23.

Thing et dans l'anneau il form[ait] la ronde en dansant. L'anneau est indissolubilité »[387]. On comprend la convergence entre le terme *Thing* et la forme la plus simple de la communion d'un groupe refermé sur lui-même. Ce dispositif d'anneau fermé se retrouvait également dans une configuration en plan de « la salle des chevaliers » à Rothenfels.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

32. La « salle des chevaliers » (Rittersaal) et ses différents modes de rassemblement, château de Rothenfels, Rudolf Schwarz, 1928

Trois rangées de personnes disposées en ovale distribuaient les participants préposés à la discussion. Ce goût pour la géométrie en anneaux ouverts et fermés montrait l'analogie entre la construction d'églises et de théâtres. Comme le montre l'historien de l'architecture, Wolfgang Pehnt, il y a dans l'œuvre de Schwarz un parallèle saisissant entre un projet de théâtre à Münster qu'il a réalisé autour de 1926 et sa réflexion théorique sur la construction des églises[388]. Ce projet de jeunesse non publié peut être analysé dans ses volumes généraux grâce à un croquis représentant le théâtre depuis la rue. D'énigmatiques cercles concentriques se déploient au sol devant les différentes façades de l'édifice, signes certainement d'amphithéâtres en extérieur. Les cercles sont projetés sur les façades de façon continue.

387. *Ibid.*, p. 23-24 : « Wo das Volk sich einig weiß, schliesst es nach einem inneren Gesetz den Ring. Ring ist Unverbrüchlichkeit ».
388. Wolfgang Pehnt, *Die Plangestalt des Ganzen: der Architekt und Stadtplaner Rudolf Schwarz (1897-1961) und seine Zeitgenossen*, *op. cit.*, p. 92-96.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

33. Réflexion conceptuelle pour un théâtre, Rudolf Schwarz autour de 1926

Selon l'analyse de W. Pehnt, ce même schéma circulaire rappelle le deuxième plan du livre *De la construction de l'église* : « l'anneau ouvert ». Dans ce plan, la limite était bien marquée entre les cercles concentriques construits au sol et ceux reproduits sur une surface en arrière-plan, cette limite signifiant pour l'architecte le seuil entre « l'ici et l'au-delà ». Cette distinction peut trouver un équivalent au théâtre, pour lequel Schwarz songer à amener le spectateur dans l'« au-delà » fictif du jeu théâtral[389]. Cette relative perméabilité entre le profane et le sacré était surtout sensible dans son œuvre quand il s'agissait d'éducation à la liturgie. Il écrira ainsi dans son autobiographie que « la liturgie n'a pas besoin de la construction d'une église. […] Nous avons pour cela l'exemple grandiose du théâtre grec »[390].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

34. Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, 1938 : la figure de « l'anneau sacré » (*Heiliger Ring*)

389. *Ibid.*, p. 93.
390. Rudolf Schwarz, *Kirchenbau. Welt von der Schwelle*, *op. cit.*, p. 43: « Die Liturgie braucht den Kirchenbau nicht. […] Angenommen, es gelänge, alles was Bau ist, ganz zu verhalten, wir haben dafür ja das großartige Beispiel des griechischen Theaters ».

3. Réemploi du terme sous le nazisme et objectifs de propagande

L'emploi du terme « *Thing* » dans la propagande nazie n'était pas une invention du ministère de la Propagande mais il était dû à une proposition de Carl Niessen, professeur de théâtre, historien et collectionneur, qui œuvra dans la mise en place théorique du mouvement national de théâtre de plein air. Quand, le 7 juillet 1933, le président de la Chambre du Théâtre du Reich, Otto Laubinger, inaugurait l'exposition « scènes de plein air allemandes » (*Deutsche Freilichtbühnen*), au musée du Théâtre de Cologne, il mentionnait dans son discours des représentations sous forme de « festival du Reich de plein air » (« *Reichs-Freilicht-Festspiele* » selon l'expression de Goebbels) ou des « théâtres de verdure » (*Naturbühnen*)[391]. Le vocabulaire restait alors attaché à des modèles traditionnels, empruntés notamment aux idées du principal concepteur de l'exposition Egon Schmidt. Ce dernier, intendant du théâtre de plein air de Wissembourg, avait rassemblé le contenu historique des pièces exposées et il défendait une ligne conservatrice en matière de jeu de plein air. D'un autre côté, le programme annoncé par Otto Laubinger pour le théâtre de plein air se détournait consciemment des classiques du genre tels que *Guillaume Tell* (*Wilhelm Tell*, 1804) de Schiller ou *La Bataille d'Arminius* (*Die Hermannschlacht*, 1808) de Kleist. Laubinger invoquait un rassemblement de masse sous forme d'un spectacle théâtral fondé sur une « représentation du destin présent »[392]. Dans ce cas, la mise en scène d'un « destin populaire » nécessitait alors un espace à la mesure des actions collectives qui s'y déroulaient. Ce dessein impliquait une refonte complète des dimensions du lieu théâtral ainsi qu'une réorganisation du théâtre classique à cage de scène. Il apparaît clairement une tension entre des intentions conservatrices attachées à la tradition allemande du théâtre de plein air et des inspirations révolutionnaires s'inscrivant dans le sillage de la réforme théâtrale. Mais cette apparence de modernité n'en était pas moins une recherche de purification : « le théâtre de plein air est en quête de forme. Cela n'implique cependant pas d'inventer une nouvelle mode mais plutôt de réserver à l'idée et au mot une représentation saine d'une plus grande intensité »[393]. Dans ce contexte, un terme plus approprié était nécessaire pour refléter les aspirations de la propagande entre théâtre de réforme et théâtre de tradition populaire.

391. « Ausstellungs-Eröffnung in Köln », *Theater-Tageblatt*, n° 1218/19, 7 juillet 1933.
392. *Ibid.* : « Darstellung gegenwärtigen Schicksal ».
393. « Das Freilichttheater », *Theater-Tageblatt*, n° 1221/22, 11 juillet 1933 : « Das Freilichttheater ist formsuchend, aber es geht nicht darauf aus, neue Moden zu erfinden, sondern Gedanke und Wort eine unverdorbene Darstellung von größtmöglicher Intensität zu bereiten ».

À l'occasion d'une discussion animée avec Wilhelm Karl Gerst, alors directeur de l'Union du Reich, lors d'un voyage en train en juillet 1933, Carl Niessen employait pour la première fois le mot *Thing* pour qualifier les intentions de propagande d'un théâtre monumental en plein air. Les deux hommes, dont les affinités pour le drame catholique convergaient, confirmèrent ces faits dans l'après-guerre[394]. Le mot « *Thingplatz* » apparut de façon succincte dans la presse au cours de l'année 1933, mais il rencontra une large diffusion seulement au début de l'année 1934[395]. Franz Moraller, directeur de la Chambre de la culture du Reich et président-directeur général de l'Union du Reich à partir d'octobre 1934, reconnaissait avec le recul, dans un rapport interne, que « le rapide retentissement que le terme rencontra dans la presse et les nombreux éloges qui lui furent attribués, malgré le manque de clarté conceptuelle, pouvaient donner l'impression qu'était ainsi trouvé le premier point de départ de la politique culturelle nationale-socialiste »[396]. Le terme parvenait à relier le sens premier autour du mythe des origines à la nouvelle connotation de formation d'une communauté inspirée par les mouvements de jeunesse, autrement dit une « variante germanique des théâtres antiques grecs dans une forme moderne »[397]. Ici se retrouve la tension propre au programme *Thing* nazi : il était à la fois une contribution à la réflexion d'une réforme moderne de la scène, mais il la développait dans une vision historiciste, voire archaïque. L'aspect réformateur était avant tout souligné par l'objectif de former sur scène une « communauté d'apprentissage »[398], c'est-à-dire de diffuser l'idéologie du régime pendant le spectacle par le biais de l'expérience vécue (*Erlebnis*). Dans le cadre de l'idéologie nationale-socialiste, la notion de *Thing* était donc particulièrement appropriée pour la légitimation de certaines valeurs ou normes pour le présent, reliées de façon fictive avec le passé[399]. La fidélité envers l'autorité, le sacrifice, la camaraderie[400] ou encore le principe du chef (*Führerprinzip*) pouvaient

394. Co-auteur avec Henning Eichberg du livre *Massenspiele NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, Michael Dultz a entretenu une correspondance épistolaire avec les acteurs artistiques importants du mouvement Thing (*op. cit*., p. 213-218). Niessen confirme avoir, le premier, proposé le mot « *Thing* » dans une lettre à Dultz le 28 avril 1965.

395. Une occurrence apparaît dans l'article « Spielgemeinschaft für nationale Festgestaltung », *Völkischer Beobachter*, 29 juillet 1933. L'emploi plus tardif du mot dans le discours officiel est confirmé dans le document d'archive : BA Berlin, R55/20440, rapport de Franz Moraller sur les activités du *Thing* le 6 août 1935.

396. *Ibid.*, BA Berlin, R55/20440, p. 85 : « Der lebhafte Widerhall, den dieser Begriff in der Presse fand, und die zahlreichen Vorschußlorbeeren, die ihm, trotz mangelnder gedanklicher Klarheit gezollt wurden, konnten den Eindruck erwecken, als sei damit der erste eindeutige Ansatzpunkt nationalsozialistischer Kulturpolitik gefunden ».

397. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 12.

398. Röhr, « Zuerst war der Thingplatz. Gedanken zum Thing und zum Thingspiel », *Der Führer*, 18 août 1935. Les termes de « communauté d'apprentissage » (*Erziehungsgemeinschaft*) et « expérience » (*Erlebnis*) occupent une place de premier plan.

399. Burkhard Dücker, « Das Thingspiel, eine nationalsozialistische Literaturform zwischen Theatralität und Ritualität » in Jan Andres, Wolfgang Braungart, Kai Kauffmann (dir.), *‚Nichts als die Schönheit'. Ästhetischer Konservatismus um 1900*, Francfort-sur-le-Main, New York, Campus, Historische Politikforschung, vol. 10, 2007, p. 242-289.

400. Röhr, « Zuerst war der Thingplatz. Gedanken zum Thing und zum Thingspiel », *op. cit.* Ces trois premiers exemples

trouver une résonance avec le *Thing* historique. La question de la normativité se retrouvait dans de nombreux articles de presse cherchant à définir de façon théorique la « loi propre du jeu *Thing* »[401]. La norme exprimée à travers le spectacle de masse ne devait pas seulement servir d'exemple, mais s'imposer en tant que rituel[402]. Par la représentation de pièces jouées aux quatre coins du territoire, l'enjeu était bien la production et la diffusion de normes valables pour la communauté entière dans le sens de la pensée unique.

se trouvent cités dans l'article pour montrer les principes défendus par le jeu *Thing*.
401. *Ibid.* Terme récurrent de « loi propre » (*Eigengesetzlichkeit*).
402. Burkhard Dücker, « Das Thingspiel, eine nationalsozialistische Literaturform zwischen Theatralität und Ritualität », *op. cit.*, p. 257.

Deuxième partie

La diffusion d'un rituel théâtral de masse à l'échelle locale. Politique de construction et fonctionnement institutionnel

I. Conditions de la création de l'Union du Reich

1. Réaction au contexte international

1.1. Le théâtre de masse du fascisme italien

Dans un discours prononcé le 8 mai 1933 devant les directeurs de théâtres allemands, Goebbels, ministre de la Propagande, définissait en ces termes les ambitions du futur théâtre *Thing* :

> *Nous, nationaux-socialistes, allons réunir à nouveau le peuple et la scène, nous allons faire le théâtre des 50 000 et des 100 000, nous allons mettre un membre du peuple après l'autre sous le charme de l'art dramatique, et l'enthousiasmer encore et encore pour les grands objets de notre vie populaire, nous voulons accomplir l'homme allemand non à la façon du nationalisme passé par la seule force d'un sentiment national, mais, comme le veut le national-socialisme, en l'emplissant d'une volonté nationale*[403].

Les premiers jalons du projet de théâtres nationaux de plein air étaient ainsi posés dans une formulation qui semblait prendre le contrepied du « théâtre des 5 000 » de Max Reinhardt et par voie

403. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft, op.cit.*, p. 31. Cette allocution de Goebbels est citée dans le discours inaugural de l'Union du Reich par Otto Laubinger, voir « Ausstellungs-Eröffnung in Köln », *Theater-Tageblatt*, 7 juillet 1933, *op. cit*. : « Wir Nationalsozialisten werden Volk und Bühne wieder zusammenbringen, wir werden das Theater der Fünfzig- und der Hunderttausend schaffen, wir werden auch den letzten Volksgenossen in den Bann der dramatischen Kunst ziehen und ihn durch sie immer von neuem für die großen Gegenstände unseres völkischen Lebens begeistern. Wir wollen den deutschen Menschen nicht wie der Nationalismus der Vergangenheit nur mit einem nationalen Gefühl, sondern im Sinne des Nationalsozialismus mit nationalem Willen erfüllen ».

de conséquence du théâtre sous la République de Weimar[404]. Quelques jours plus tôt, à l'occasion du cinquantième anniversaire du Congrès de la Société italienne des auteurs et éditeurs, Benito Mussolini tenait, le 28 avril 1933, un discours dans lequel il annonçait l'affiliation des auteurs au sein de l'organisation du pouvoir fasciste[405]. Il présentait sa vision d'un « théâtre de masse » capable d'accueillir « 15 000 à 20 000 spectateurs », un projet qu'il voyait porté à la fois par les auteurs dramatiques dans le cadre de la création de nouveaux drames, et les architectes et ingénieurs œuvrant à « l'aspect matériel du nombre de sièges »[406]. Ce projet de théâtres nationaux s'inscrivait dans un programme plus large, dont le but était d'aller à la rencontre d'un public de masse de masse, distillant au passage le nationalisme et l'idéologie fasciste. Sa première étape avait été la création de théâtres modulables itinérants, les « camions – *Thespian* » en charge « d'aller chercher le public » dans les petites villes[407]. Plus que le cinéma, le théâtre incarnait, pour Mussolini, l'art à même de susciter, d'attiser et d'infléchir les passions collectives au service d'une idéologie donnée. De nombreux architectes et ingénieurs s'essayèrent alors à des expérimentations architecturales mêlant les formes empruntées à l'architecture antique (notamment l'enveloppe en arcades des arènes romaines) aux avancées techniques des moyens scénographiques (plateau tournant, plates-formes mobiles, plafond amovible) inspirées de l'avant-garde futuriste[408].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

35. Recherches de l'architecte Luigi Vietti pour un *Mégathéâtre* (*Megateatro*) à Rome, 1934

404. Erika Fischer-Lichte, *Theater, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theater*, Londres, New York, Routledge, 2005, p. 128. Voir également : Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.* ; Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zu metropolitanen Kultur*, *op. cit.*

405. Jeffrey T. Schnapp, *Staging Fascism, 18 BL and The Theater of Masses for Masses*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 33.

406. *Ibid.*, p. 33. Un extrait significatif du discours de Mussolini y est reproduit.

407. *Ibid.*, p. 17-22. Ce programme national de théâtre itinérant était mis en place par l'association fasciste du gouvernement, « l'opéra National Dopolavoro » (Opera Nazionale Dopolavoro) à partir de 1928-29.

408. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, voir à ce sujet le chapitre « Les théâtres mécaniques et de masse de l'Italie fasciste », p. 164-177 ; ou encore: « Theaters of Masses for Masses » in Jeffrey T. Schnapp, *Staging Fascism, op. cit.*, p. 31-66.

Le discours de Goebbels, peu de temps après, pouvait être interprété dans une logique de concurrence entre la politique culturelle de propagande fasciste et nazie, multipliant par cinq la capacité d'accueil idéale des théâtres. Les recherches les plus récentes sur les représentations de masse sous le Troisième Reich confirment du reste cette hypothèse[409]. En effet, face à l'Italie où certains vestiges de l'Antiquité gréco-romaine étaient réutilisés pour des spectacles monumentaux, l'Allemagne ne pouvait rivaliser avec un tel passé. L'ancien théâtre antique grec de Syracuse en Sicile connaissait par exemple un succès croissant depuis sa remise en activité en 1921 soutenue par le régime de Mussolini. L'organisation fasciste de loisirs après le travail offrait une réduction du prix des billets afin de toucher un public de masse[410]. On y jouait des reconstitutions de tragédies antiques, telles que *Agamemnon* d'Eschyle ou encore *Antigone* de Sophocle tout au long des années 1920. Dans un registre proche, le festival de théâtre de plein air dans l'ancienne arène romaine de Vérone proposait du grand divertissement sur le modèle de l'Antiquité devant 20 000 spectateurs depuis 1913. Le festival fut placé sous l'autorité du ministère de la presse et de la propagande à la suite des difficultés des promoteurs privés en 1929[411]. Dans ce contexte, la fascination exercée par le modèle italien du divertissement de masse, adossé à l'Antiquité, était forte sur le tout jeune ministère nazi de la propagande.

Hanns Johst, célèbre auteur de théâtre sous le national-socialisme et « chef dramaturge » du Berliner Staatstheater dès février 1933[412], relatait en 1928 son expérience de spectateur sur le théâtre de Syracuse :

> *Lorsqu'au printemps passé, j'assistai à Syracuse aux tentatives latines de réanimer la dramaturgie d'Eschyle, je réalisai ce qu'il manquait au présent pour produire et porter un drame : la communauté de culte. Je vis* Les Sept devant Thèbes [sic ! Les Sept contre Thèbes] *et que retinrent les vingt mille spectateurs de cette mélodie tragique de l'Antiquité ? Un hourra pour Mussolini qui, comme moi, avait cherché Eschyle*[413].

409. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, p. 133-139.
410. Jeffrey T. Schnapp, *Staging Fascism, 18 BL and The Theater of Masses for Masses*, *op. cit.*, p. 25.
411. *Ibid.*, p. 28-29.
412. On fait référence ici à son portrait, in Thomas Eicher, Barbara Panse, Henning Rischbieter (dir.), *Theater im ‚Dritten Reich', Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, *op. cit.*, p. 629-643. Sur ce point, on renvoie au sous-chapitre « 3.3. La pièce Schlageter de Hanns Johst » de cette partie de la thèse, p. 180-181.
413. Hanns Johst, *Ich glaube! Bekenntnisse*, Munich, Albert Langen, 1928, p. 22 : « Als ich voriges Frühjahr in Syrakus die latinischen Wiederbelebungsversuche an der Dramaturgie des Äschylos mit ansah, wurde mir klar, was der Gegenwart fehlt, um ein Drama zu erzeugen und zu tragen : Die Kultgemeinschaft. Ich sah *Die Sieben vor Theben* [Die Sieben gegen Theben] und was gewannen die zwanzigtausend Zuschauer für sich aus dieser tragischen Melodie der Antike? Ein Evviva für Mussolini, der neben mir Äschylos gesucht hatte ».

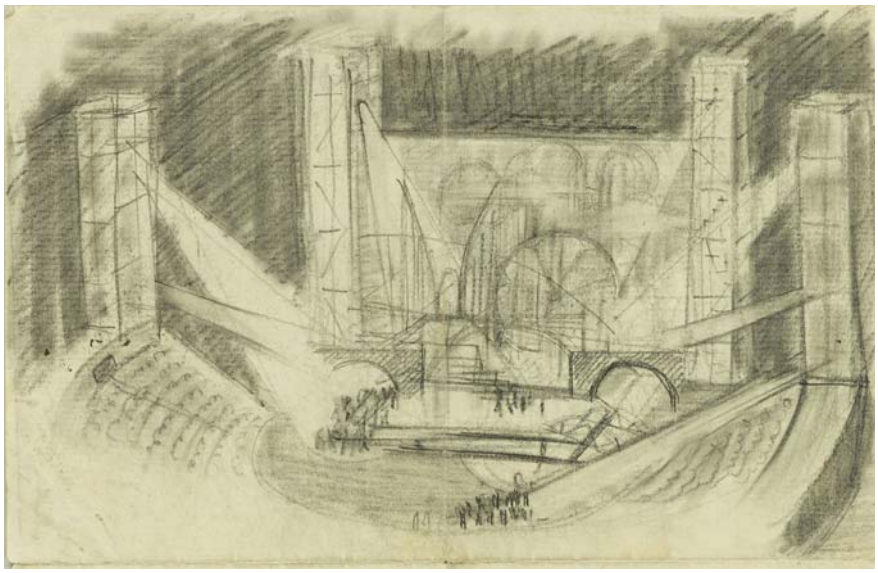
36. Tragédie sur le théâtre de Syracuse, non daté, vers la fin des années 1920

L'écrit programmatique de Johst *Je crois ! Confessions* (1928), duquel est extrait la citation, constituait un préambule à sa participation active en tant qu'auteur dans « l'Union de combat pour la culture allemande » de Rosenberg qu'il rallia l'année suivante[414]. Avant la mise en place du *Thingtheater*, le complexe culturel vis-à-vis de l'héritage gréco-romain était palpable sous la plume de Johst. Au sein de l'organisation de Rosenberg, la diffamation engagée à l'encontre d'un art non-allemand, n'entendait pas seulement combattre et discriminer la production culturelle moderne et cosmopolite sur la base de critères raciaux, elle se fixait aussi comme objectif de remonter l'Histoire vers une autre origine. Au-delà de la tradition classique et renaissante de son voisin méridional, l'auteur dramatique était appelé sous le national-socialisme, par la voix d'Hanns Johst, à redécouvrir la dimension sacrée du spectacle de plein air, pour se saisir d'un véritable « art religieux » [415], enfoui par des siècles de rationalisme héritée des Lumières.

414. Thomas Eicher, Barbara Panse, Henning Rischbieter (dir.), *Theater im ‚Dritten Reich'*, *op. cit.*, p. 629.
415. Hanns Johst, *Ich glaube! Bekenntnisse*, *op. cit.*. L'expression correspond au titre d'un chapitre (*Religiöse Kunst*) de l'ouvrage, p. 78-85.

1.2. Projets modernes et totalitarisme

La réflexion sur le théâtre de masse dans le sens de l'État fasciste connut un nouveau point d'orgue lors du Congrès Volta à Rome sur l'art dramatique début octobre 1934 où des personnalités de stature internationale telles que l'architecte Walter Gropius vinrent exposer leurs idées[416]. Ce dernier proposa une relecture de son projet du « théâtre total » qui prenait une dimension troublante dans le contexte politique totalitaire en Italie[417]. Gropius exposait l'idée d'une œuvre d'art totale communautaire dirigée avant tout par « un directeur de jeu » (*Spielleiter*). La collaboration avec Piscator dans les premières étapes du théâtre total était probablement à l'origine de cet accent mis sur le metteur en scène. Dans cette nouvelle lecture du projet, Gropius associait des éléments proches du discours paramilitaire, les grands défilés par exemple, aux techniques modernes de projections de films[418]. Cette apparente radicalisation du discours de l'architecte incorporait les lignes de force du projet totalitaire visant à construire des théâtres nationaux en Italie, une nouvelle opportunité pour Gropius de voir se concrétiser ses idées du « théâtre total », malgré les intentions de manipulation de masse du commanditaire.



37. Croquis d'un spectacle dans le « théâtre sportif » (Sporttheater), Traugott Müller, vers 1928

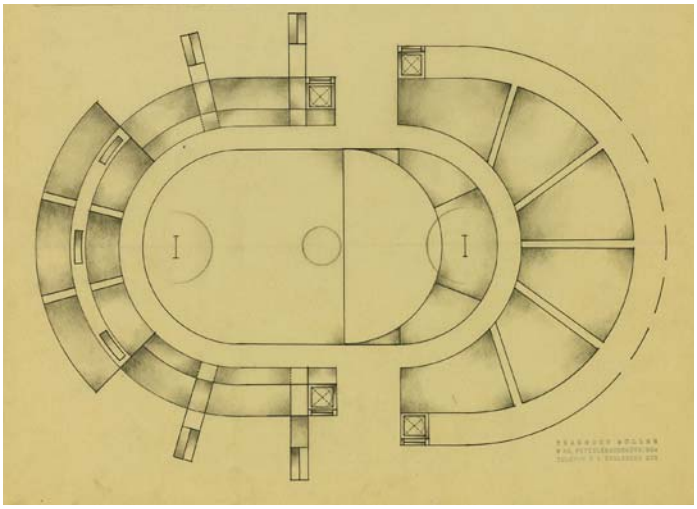
416. Gaetano Biccari, ‚*Zuflucht des Geistes'?*, *op. cit.*, « Der Geist der Architektur: Massimo Bontempelli und Walter Gropius », p. 270-275.
417. Sa communication était intitulée « Construction de théâtres » (*Theaterbau*).
418. Gaetano Biccari, ‚*Zuflucht des Geistes'?*, *op. cit.*, p. 274.

À la fin des années 1920, entre 1927 et 1928 probablement, Müller soumit une esquisse de théâtre pour Piscator qui s'apparentait à une version simplifiée, beaucoup plus compacte du projet de Gropius[419]. Les deux concepteurs, Müller et Gropius étaient déjà en contact depuis plusieurs années[420]. Malgré les économies espérées, l'alternative au « théâtre total » ne fut malgré tout jamais construite. En mars 1929, Müller publia un texte dans le programme de la *Volksbühne* de Berlin, extrait d'une conférence intitulée le « théâtre de l'avenir »[421]. Ce dernier y exprima sa conviction que le développement de l'art théâtral était directement lié à l'évolution de son architecture. L'apport de Gropius avec son projet du « théâtre total » était présenté comme une avancée technique décisive sur laquelle d'autres expérimentations scéniques pouvaient à l'avenir y puiser leur inspiration. Dans la même veine, Müller plancha sur un projet de théâtre sportif multifonctionnel pour la région rhénane, conçu en collaboration avec Erich Pabst, metteur en scène et directeur du théâtre de plein air Harzer Bergtheater[422]. Dans sa *Technique de scène du présent* (*Bühnentechnik der Gegenwart*, 1933), Friedrich Kranich, directeur technique des scènes de Hanovre et du Festspielhaus de Bayreuth, présentait en 1933 cette esquisse, à la fois « lieu de rassemblement, arène sportive, grand cinéma et aussi théâtre »[423]. Ce projet utopique, dessiné autour de 1928[424], répondait aux espoirs qu'avait placés Traugott Müller dans un théâtre de l'avenir. Le décorateur et scénographe recherchait en effet un « théâtre dans lequel le décloisonnement de la scène à l'italienne ne résultait pas d'une concession faite à l'existant, par nature insuffisant », il devait plutôt disposer de « toutes les conditions techniques préalables pour une nouvelle expérience théâtrale, et [en lui], les inventions et la politique, le film, le sport, la radio etc. constitu[aient] un moment dramatique »[425]. Son projet de stade-cinéma-théâtre pour cinq à dix mille spectateurs, intitulé dans le livre de Friedrich Kranich le « Sur-Théâtre » (*Übertheater*), faisait donc vraisemblablement office de synthèse aboutie de cet idéal. L'édifice prenait la forme d'une arène

419. Silke Koneffke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort: 1900-1980*, *op. cit.*, p. 119 et 123.
420. Traugott R. Müller [neveu du scénographe], *Traugott Müller 1895-1944, Bühnenbildner des großen Raumes Berlin 1923-1944*, Essen, Die Blaue Eule, 2002, p. 45. En 1925, Traugott Müller rencontra Walter Gropius.
421. ITFU, Traugott Müller, « Beitrag zum Thema: Theater der Zukunft », *Programmblätter der Volksbühne*, 22 janvier 1929.
422. *Ibid.*, p. 55-56.
423. Friedrich Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, *op. cit.*, p. 339-340, ici p. 340 : « Dieses Übertheater für fünf- bis zehntausend Zuschauer dient als Massenversammlungsplatz, Sportarena, Riesenlichtspiel-, und auch Theaterraum ».
424. Traugott R. Müller, *Traugott Müller 1895-1944, op. cit.*, p. 45; p. 85. La version d'un « théâtre sportif » (*Sporttheater*, terme employé par le scénographe) fut dessinée certainement entre 1927 et 1928.
425. ITFU, Traugott Müller, « Über meinen jetzigen Beruf », *Die Scene. Blätter für Bühnenkunst*, 1928, p. 10-12, disponible en ligne : https://wikis.fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pageId=736855499 (consulté le 13/04/2018) : « Ein Theater, in dem sich die Sprengung der Guckkastenbühne nicht durch die Konzession an das unzulänglich-gegebene vollzieht, sondern ein Theater mit allen technischen Vorbedingungen zum neuen Theatererlebnis, in dem Erfindungen und Politik, Film, Sport, Radio usw., dramatisches Moment werden ».

elliptique découpant de part et d'autre la scène et les gradins. Les deux aires de surfaces égales étaient séparées par un couloir, devant la scène, où devait se réaliser l'entrée des défilés. La présence d'imposantes colonnes de projection de lumière et de films de 35 mètres de haut rappelaient sans conteste les mises en scène de Piscator.

Deux colonnes derrière la scène permettaient en effet de tendre un écran pour la projection de films. L'iconographie du « Sur-Théâtre » proposait ainsi un étonnant mélange entre la parade digne des défilés de jeunesse, ouvrier ou militaire et l'esthétique du théâtre politique de Piscator par le biais de la projection de films. Il se dessinait à l'aune des années 1930, des zones de convergence explicites entre la recherche d'émancipation de l'homme nouveau dans un sens moderne, par le théâtre et le sport, et les objectifs d'endoctrinement des mouvements fascistes et nazis, mobilisant la masse par le jeu théâtral ou la démonstration paramilitaire.



38. Plan du « théâtre sportif », Traugott Müller

Dans les premières recherches réalisées autour du *Thingtheater*, on se questionnait sur l'emploi des techniques modernes de la machinerie théâtrale. Carl Niessen, un acteur central de la conception théorique du mouvement, avait d'ailleurs tenté de rallier Walter Gropius à la conception de théâtres *Thing* comme le montre une lettre datée du 2 février 1934[426]. Il lui demandait son soutien afin de surmonter les problèmes techniques lors de la création de théâtres de plein air. « Les théâtres *Thing*, écrivait-il, mettaient face à des défis techniques qui devaient vous [Gropius] tenir à cœur »

426. TWSK : lettre du 2 février 1934 de Carl Niessen à Walter Gropius conservée dans la correspondance de Carl Niessen.

et qui pourtant, avaient été très peu évoqués jusqu'alors[427] dans la formation des architectes mise en place au début du mouvement *Thing*[428]. Dès la première phase de conception, le recours à la technique moderne d'éclairage et de son pour la conception de scènes *Thing* était ainsi envisagé comme une dimension importante de la conception alors que l'expérience des architectes dans ce domaine semblait encore faire défaut.

2. Création et rôle des structures administratives

2.1. La mise en place institutionnelle

Après plusieurs mois de discussions, l'« Union du Reich pour les jeux populaires et de plein air allemands » (*Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele*) fut créée officiellement le 7 juillet 1933 sous l'impulsion d'Otto Laubinger[429]. Ce dernier était « conseiller au ministère » (*Ministerialrat*) de la Propagande depuis avril 1933 et directeur de la section « Théâtre et art »[430]. Il engagea dans les années 1920 une carrière d'acteur à Berlin incarnant essentiellement des rôles de héros classiques tout en œuvrant à la mise en scène dans différents théâtres, à Innsbruck, Ulm, Mayence et Oldenbourg. Il rallia les cercles du NSDAP en septembre 1932, lorsqu'il prit la tête des groupes spécialisés pour le théâtre et le film au sein de la virulente « Union de combat pour la culture allemande » (*Kampfbund für deutsche Kultur*) créée par Alfred Rosenberg en 1928[431]. Son intérêt pour la gestion des personnels des théâtres dans des domaines comme la législation ou la couverture sociale le rapprocha certainement de Wilhelm Karl Gerst en qui de nombreux contemporains saluaient les compétences organisationnelles, et dont « l'habileté et le tact » lui valurent en retour la confiance de Laubinger[432]. Mais, la promulgation à l'été 1933 d'une Union du Reich n'était pas une création *ex nihilo* du pouvoir national-socialiste, elle correspondait plutôt à la refonte et à la

427. *Ibid.* : « Die Thingtheater bieten auch technische Aufgaben, die Ihnen sehr liegen müssen, von denen bisher aber noch nicht die Rede war ».
428. Sur ce point, voir le chapitre suivant.
429. On emploiera par la suite l'expression simplifiée « Union du Reich ».
430. BA Berlin, NS 5/VI 17647, 027, éléments biographiques sur Otto Laubinger en date du 21 novembre 1935 des « archives internes des travaux publiés » (*Archiv für publizierte Arbeit - Intern. Biogr. Archiv*).
431. Pour une histoire synthétique en français de « l'Union de combat », on renvoie à : Hildegard Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme* (1963), *op. cit.*, p. 28-32.
432. BA Berlin, R55/20440, rapport de Franz Moraller sur les activités du théâtre *Thing* le 6 août 1935, p. 86.

mise sous tutelle d'une association existante[433]. L'Union du Reich provenait ainsi de l'évolution successive de la « Commission du Reich pour les Jeux patriotiques allemands » (*Reichsausschuß deutscher Heimatspiele*) créée en 1926 par W. K. Gerst pour le développement, à l'échelle nationale, de la culture du jeu amateur. Entre 1931 et 1932, Gerst fonda en ce sens une autre association, la « Commission du Reich pour les Jeux populaires allemands » (*Reichsauschuß für deutsche Volksschausspiele*) ancrée dans une tradition nationaliste *völkisch*, mais qui tendait néanmoins à rapprocher le drame des préoccupations du quotidien. Dans une volonté de consolidation, une « Union du Reich pour la promotion des Jeux de plein air » (*Reichsbund zur Förderung der Freilichtspiele*) fut alors mise en place fin décembre 1932. Cette association regroupait des personnalités du monde du théâtre, notamment des scènes populaires catholiques et sociales-démocrates, réunies autour de la direction de Gerst[434]. Dans un premier temps, l'Union du Reich sous la tutelle du NSDAP correspondait au phagocytage idéologique de la précédente association, sans une refonte structurelle majeure. L'appareil d'encadrement et de contrôle des activités du *Thingtheater* par le ministère de la Propagande se consolida ensuite entre 1933 et 1934 principalement.

Le premier objectif de l'Union du Reich, mise en place à l'été 1933 était selon Otto Laubinger, « de mettre de l'ordre dans l'ensemble des Jeux de plein air estivaux, d'isoler, puis d'exclure les activités trop faibles sur le plan artistique et économique et d'accorder les mesures adaptées à la promotion des sociétés de jeu importantes d'un point de vue culturel »[435]. Deux champs d'action devaient toutefois être différenciés dans les activités de l'Union : il s'agissait d'une part, de promouvoir les troupes existantes de jeux en plein air et de spectacles, lors des festivals d'été par exemple, et de soutenir d'autre part « les efforts nés du désir de développement artistique de fêtes et cérémonies, en particulier la conception artistique de grandes manifestations nationales qui [devaient] être désignés en tant que mouvement des scènes *Thing* et de mise en forme des fêtes de culte »[436]. Le *Thingtheater*

433. La mise sous tutelle de l'Union du Reich est expliquée dans le détail dans l'étude de référence de Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft, op. cit.*, p. 23-35. On rappelle donc ici les étapes clés du développement.
434. *Ibid.*, p. 23-24.
435. BA Berlin, R55/20441 : Rapport non signé du 23 juillet 1934 émanant du département VI pour le ministre de la Propagande, Goebbels. Il porte sur le bilan de l'activité de l'Union du Reich et est vraisemblablement rédigé par Otto Laubinger, p. 63-127, ici p. 67 : « Als erste und nächstliegende Aufgabe war dem Reichsbund zugedacht, innerhalb des gesamten sommerlichen Freilichtspieles Ordnung zu schaffen, künstlerisch und wirtschaftlich unzulängliche Betriebe auszusondern und zu verhindern und den kulturell wichtigen Unternehmungen durch geeignete Massnahmen Förderung angedeihen zu lassen ».
436. *Ibid.*, p. 67-68 : « [Es] zeigte sich sehr bald, daß in dieser gesamten Arbeit grundsätzlich unterschieden werden muss zwischen der Freilichtspielunternehmen […] und den Bestrebungen, die aus dem Verlangen zur künstlerischen Durchbildung von festen und Feiern, insbesondere zur künstlerischen Gestaltung der großen nationalen Kundgebungen als Thingplatzbewegung und kultische Festgestaltung bezeichnet werden müssen ».

s'inscrivait ainsi à rebours du théâtre traditionnel, par ailleurs désigné sous le qualificatif de « théâtre d'hiver ». La presse relayait largement le lien entre l'espace monumental et la tenue de cérémonies ritualisées en miroir de l'idéologie de la « communauté du peuple ». Le théâtre de plein air venait alors soutenir un discours d'émancipation des catégories traditionnelles par la référence au sacré[437]. Le mythe des origines y était même parfois fantasmé entre le théâtre antique grec et le théâtre indien traditionnel comme le montre cette réflexion menée par Hans-Georg Maier dans un article paru à Hambourg en juin 1934 :

> *Le culte primitif des démons mena au chœur qui chantait le dieu et dansait autour de son autel. Thespis plaça en face du chœur un orateur. Un demi-siècle après lui, Eschyle ajouta un deuxième acteur à ses côtés si bien que désormais deux interprètes et un chœur pouvaient alterner les dialogues. Le drame était né. Comme en Inde, les sujets nationaux vinrent s'ajouter aux sujets religieux*[438].

Si le mouvement des théâtres *Thing* occupait une partie restreinte de la politique culturelle générale autour du théâtre de plein air, il n'en constituait pas moins le champ le plus attractif en matière de propagande, car il donnait l'impression d'une spécificité artistique, créée par le national-socialisme sur la base d'une réinterprétation d'un temps originel immémorial.

2.2. Politique d'emplois et déploiement festif

L'idée d'un programme de théâtre national de plein air, centralisé par le ministère de la Propagande, répondait tout d'abord à l'enjeu pragmatique de l'emploi de professionnels (acteurs, auteurs, architectes, metteurs en scène) issus d'horizons divers sur un projet commun. Fort de sa carrière sur les planches, Otto Laubinger accordait une importance majeure à l'intégration des acteurs professionnels dans le projet de propagande, ils devaient faire le lien avec les acteurs amateurs composant l'effectif des chœurs en mouvement, chantés ou parlés. D'une part, leur engagement servait l'idéologie du régime dans la lutte contre le chômage, particulièrement des acteurs pendant la période estivale et d'autre part, l'artiste professionnel était chargé de « supplanter le dilettante qui exerçait sur son terrain une concurrence inadmissible, par une prestation de surcroît défaillante, à

437. Hans-Georg Maier, « Theater und Thing », *Hamburger Anzeiger*, n° 138, 16-17 juin 1934.
438. *Ibid.* : « Primitiver Dämonenkult führte zum Chor, der den Gott besang und seinen Altar umtanzte. Thespis stellte dem Chor einen Sprecher gegenüber. Ein halbes Jahrhundert nach diesem tat Aeschylos den zweiten Schauspieler hinzu, so daß sich nun zwei Darsteller und ein Chor in Rede und Gegenrede abwechseln konnten. Das Drama war geboren. Ähnlich wie in Indien trat zum religiösen Stoffkreis der nationale ».

proscrire absolument »[439]. La politique de forte répression des spectacles de plein air de piètre qualité au sens de la propagande nationaliste mena rapidement à la mise en place de « communautés de jeux pour la mise en forme de fêtes nationales » (*Spielgemeinschaften für nationale Festgestaltung*). Ces organisations devaient être à même de contrôler la production artistique des futurs théâtres *Thing* à l'échelle des bureaux en charge de la propagande dans les *Länder* et les *Gaue*[440]. Un accord devait même être signé entre les communes, propriétaires des théâtres, et la communauté de jeu, autorité représentative de la politique culturelle nationale, pour une affectation conforme de ces espaces dévolus au spectacle[441]. Plus qu'à l'acteur, le rôle de meneur était attribué au « directeur de jeu » (*Spielleiter*), censé orchestrer l'ensemble du jeu festif, comme le rappelait Otto Laubinger dans son discours :

> *La direction artistique centralisée des communautés de jeux est pour cette raison également une nécessité absolue, car il y a actuellement trop peu d'artistes éminents ayant fait leurs preuves dans les formes et les fonctions du jeu de masse choral, dans la conduite des chœurs parlés et en mouvement, dans la musique et la disposition de la décoration et dans le domaine de la mise en forme de fête à grande échelle*[442].

La citation faisait clairement apparaître la difficulté qu'il y avait à transmettre un savoir-faire au niveau des territoires les plus reculés du Reich, et la formation à un exercice digne de la mise en scène de masse moderne fortement inspiré des expérimentations théâtrales de Max Reinhardt. À cette influence moderne indéniable de la mise en scène venait s'ajouter celle des premières tentatives de grandes processions populaires organisées dans l'espace public au début de la dictature. Le 15 octobre 1933, la pose de la première pierre de la Maison de l'Art allemand à Munich fut ainsi l'occasion d'une représentation de « deux mille ans d'art allemand » sous la forme d'un cortège dans la rue, les différents chars se succédant et représentant les différentes époques artistiques de l'Histoire, de l'Antiquité grecque en passant par le gothique jusqu'à la période contemporaine[443]. La maquette à très grande échelle présentée à cette occasion constituait le point d'orgue de cette

439. *Ibid.*, p. 96 : « […] und den Dilettanten, der auf diesem Gebiet dem Berufskünstler unzulässige Konkurrenz macht und zugleich Unzulängliches und Abzulehnendes leistet, zu verdrängen ».
440. L'expression « bureaux des *Länder* pour la propagande » est une traduction de l'expression allemande « Landesstellen des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda ». La volonté de centralisation de l'État avait mené le NSDAP à créer des subdivisions supplémentaires du territoire, les *Gaue*, avec, à leur tête, des *Gauleiter*. Ces échelons administratifs se superposaient presque au découpage en *Länder*.
441. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 94.
442. *Ibid.*, p. 98 : « Die zentrale künstlerische Führung der Spielgemeinschaften ist auch aus dem Grunde eine absolute Notwendigkeit, weil es gegenwärtig nur wenige überragende Künstler gibt, die sich mit den Formen und Aufgaben des chorischen Massenspiels, der Führung der Sprech- und Bewegungschöre, der Musik und dekorativen Durchbildung und dem gesamten Gebiet der Festgestaltung in grossen Ausmassen bewährt haben ».
443. Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 164-172.

grande « fête de l'art allemand »[444], autrement dit l'architecture était chargée d'apporter un prestige supplémentaire à l'ensemble de la manifestation. Une revue d'architecture précisait ainsi la mission dévolue à la décoration urbaine de la fête par le professeur Georg Buchner :

> *La décoration des rues, la pose officielle de la première pierre de la Maison de l'Art allemand, qui était, rappelons-le, à l'origine de la fête, ainsi que le défilé devaient être réalisés dans un esprit à la fois sérieux et festif, et exprimer la vision du monde et de l'art du peuple allemand, son réveil et son caractère englobant. Un sérieux solennel donnait ainsi le ton à la décoration et transformait ce faisant le décor urbain qui, en de telles occasions, était d'ordinaire joyeux et gai ; c'en était fini du tas de couleurs insouciantes et de la joyeuse confusion*[445].

Selon le discours officiel, le décor de chaque rue avait une fonction quasi mystique. De grandes bandes de couleur décoraient le rez-de-chaussée des rues et « [encadraient] rigoureusement l'espace et le [rendaient] solidaire avec une force magique »[446]. La séquence urbaine du défilé était rythmée par des portes décorées et des drapeaux répartis sur les places notamment. La mission participative du défilé sous une forme immédiatement vivante était finalement assez proche des premiers objectifs du théâtre monumental de plein air. Cependant la dimension propre à l'affirmation d'une tradition populaire (*völkisch*) emprunta des voies différentes entre le déploiement, bariolé et *kitsch*, du défilé munichois et « le théâtre de culte » fondé sur le pathos des premières pièces *Thing*.

2.3. L'espace de défilés sur les rives de l'Elbe à Dresde

La mise au pas de la population par son intégration dans les projets festifs du NSDAP était sensible également dans le domaine de la construction. La politique d'aménagement de la ville de Dresde constituait de ce point de vue un exemple concret de ce développement à la fin de l'année 1933. Une grande opération de rénovation des quais du centre ville de Dresde se cristallisa autour du projet de création d'un « Forum pour les manifestations nationales » devant le ministère des Finances dont les éléments majeurs étaient rappelés dans cette description faite lors de la pose de la première pierre en novembre 1933 :

444. *Ibid.*, p. 166 et 168.
445. Max Schön, *Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen*, 1933, p. 574-575, ici p. 574 : « Der Schmuck der Straßen, der Akt der Grundsteinlegung zum Hause der deutschen Kunst, der ja der Anlass zum Feste war, und der Festzug sollten ernst und feierlich gehalten sein und Ausdruck der wieder erwachenden, alles umfassenden Welt- und Kunstanschauung des deutschen Volkes werden. Daher bestimmte weihevoller Ernst den Ton der Ausschmückung und veränderte das sonst bei feierlichen Anlässen lustige und fröhlich-heitere Straßenbild; nicht ein unbekümmertes Häufchen von Farben und fröhliches Durcheinander ».
446. *Ibid.*, p. 574 : « Das harte, leuchtende Rot, Blau oder Gelb rahmte fest den Raum, hielt ihm mit magischer Kraft zusammen und steigerte so den bereits von der Architektur geschaffenen Raumeindruck ».

> *La situation du pont principal dans la ville fait apparaître comme une solution souhaitable et particulièrement significative l'édification, à la tête de ce dernier, d'un monument aux morts pour les fils du Land de Saxe tombés pendant la* [Première] *Guerre mondiale en guise de symbole pour le sacrifice des soldats durant le conflit, et, directement à ses côtés, celle d'un monument du réveil national comme symbole de la renaissance de la nation par la révolution allemande. Ce monument doit assurer la transition spatiale, dans le sens du courant entre le pont Augustus et Carola, avec le projet d'un « Forum pour les manifestations nationales » au sein duquel 300 000 personnes peuvent se réunir sur les deux berges du fleuve.* […] *Les gradins des tribunes aménagées en terrasses dans le flanc de la colline, devant le ministère des Finances, doivent former le cœur de l'aménagement du Forum*[447].

On trouvait ici exposées deux dimensions qui allaient devenir des constantes dans les futurs projets de théâtres de plein air. D'un côté, cet aménagement servait le discours politique de lutte contre le chômage comme le soulignait un article lors de la pose de la première pierre : « lorsque le maire, M. Zörner, après sa prise de poste reconnut lors d'une visite de la « Neustadt » l'importance cruciale de l'aménagement des berges, non seulement pour des raisons urbanistiques, mais aussi en matière de création d'emplois, il ordonna alors le Service de construction de la ville de poursuivre la planification » [448]. D'un autre côté, il s'agissait de marquer durablement le site des berges par l'empreinte d'un lieu de rassemblement de plein air. Pour ce faire, la construction d'une tribune ne servait pas uniquement à agrémenter la promenade, elle participait plutôt à l'effort de propagande en vue de grands défilés organisés à la gloire de la nation. Celle-ci est d'ailleurs toujours utilisée aujourd'hui pour du cinéma de plein air. La tribune, logée dans le terre-plein séparant les quais de la ville, offrait ainsi une meilleure visibilité en direction du fleuve et permettait l'étagement de la masse des spectateurs réunis. Si la maquette et les plans d'esquisse présentaient une tribune en trois niveaux dans le prolongement de la parcelle du ministère, la réalisation concrète s'organise selon un corps central construit sur un plan en demi-cercle et composé exclusivement de gradins[449].

---

447. « Dresden schafft Arbeit. Der Reichsstatthalter und der Oberbürgermeister eröffnen den Zug der Arbeit. Die Neugestaltung des Dresdner Königsufers », *Dresdener Anzeiger*, n° 310, 8 novembre 1933 : « Die Lage an der Hauptbrücke der Stadt läßt an dieser Stelle des Brückenkopfes eine besonders bedeutsame Lösung wünschenswert erscheinen: eine Ehrenmalanlage für die im Weltkrieg gefallenen Söhne des Landes Sachsen als Symbol für den Opfertod im Weltkriege, und im Anschluß daran ein Mal des nationalen Aufbruchs als Sinnbild für die Wiedergeburt der Nation durch die deutsche Revolution. Dieses Mal soll überleiten zu dem stromaufwärts in dem Raume zwischen Augustus- und Carolabrücke vorgeschlagenen ‚Forum für nationale Kundgebungen', in dem sich auf beiden Uferseiten rund 300 000 Menschen versammeln können. […] Die terrassenförmig in den Hang vor dem Finanzministerium eingebauten Tribünenstufen sollen den Mittelpunkt der Forumsanlage bilden ».

448. *Ibid.* : « In ein neues Stadium trat jedoch diese Frage erst, als Oberbürgermeister Zörner nach seinem Dienstantritt gelegentlich einer Besichtigung der Neustadt die hohe Bedeutung der Uferneugestaltung nicht nur aus städtebaulichen Gründen, sondern auch als Aufgabe der Arbeitsbeschaffung erkannte und das Hochbauamt mit der Weiterbearbeitung der Planung beauftragte ».

449. Archives de l'Office d'urbanisme de Dresde (*Stadtplanungsamt Landeshauptstadt Dresden*). On se reporte ici à une photo de la tribune datant de 1936 classée à la cote I2340.

39. Cliché depuis l'Elbe en direction de la tribune pour les « manifestations nationales » à Dresde, Königsufer, 1936

De part et d'autre se trouvaient des tribunes parallèles au fleuve avec trois niveaux clairement distincts, elles-mêmes encadrées par des tourelles en pierre de taille surmontées d'un bloc de pierre supportant un mât décoré d'un aigle. En face des tribunes rectilignes, de l'autre côté de la promenade principale, s'érigeait une rangée de drapeaux. Comme on le verra dans le chapitre suivant, cette mise en forme annonçait les premières esquisses réalisées pour les théâtres *Thing* avec leur organisation des insignes du Parti dans l'espace.

Le conseiller à l'urbanisme, Paul Wolf, présenta, dans une perspective de nuit, une mise en situation imaginaire pour donner la dimension des « manifestations nationales » à venir[450]. La manifestation était mise en scène sur un radeau ancré au milieu du fleuve sur lequel trônait, on le suppose, un podium à discours, la foule était massée des deux côtés de l'Elbe. Des bacs à feu flottants et disposés en diagonale dramatisaient d'autant plus le dispositif. Mais il n'incombait pas seulement aux architectes d'imaginer un décor faste pour les fêtes politiques, mais d'anticiper également de

450. StadtP D, perspective de Paul Wolf, du 11 octobre 1933, d'une fête nocturne au niveau du Forum du « Königsufer » pour les manifestations nationales, classée à la cote XIII423.

manière concrète le déplacement de 300 000 visiteurs en un même lieu. Un plan prévoyait ainsi la distribution des accès par la masse et la direction des principaux déplacements depuis la ville vers l'espace de manifestation[451].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

40. Croquis conceptuel pour une fête nationale nocturne au milieu de l'Elbe, Paul Wolf, 1933

Le sens des déplacements semblait bien réglé et la subdivision en trois flèches indiquait une disposition verticale des visiteurs sur les différentes terrasses formées par les quais, certainement pour une meilleure visibilité du discours. Cette mise en scène sur l'eau imaginée par le conseiller à l'urbanisme fait penser à certaines représentations propres à la tradition festive des princes dans les villes pendant la période baroque[452]. La proximité du palais Zwinger, célèbre édifice de festivités des rois de Saxe, à quelques pas de là, favorisait peut-être une telle analogie. À ce titre, lors de la réunion du « Cercle universitaire de travail des architectes » à l'été 1933, Carl Niessen invitait vivement les futurs concepteurs engagés dans le projet du théâtre de plein air monumental, à considérer, comme sources possibles d'inspiration, les mises en scène dans l'eau propres à l'Antiquité et à l'époque baroque, comme, par exemple, les naumachies, autrement dit les batailles navales[453].

451. StadtP D, plan d'accès des défilés vers l'emplacement des manifestations nationales, 1933, classé à la cote XIII5137.
452. Werner Oechslin, Anja Buschow, *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1984. Voir notamment le chapitre très illustré « Fest, Festarchitektur und Öffentlichkeit », p.43-79.
453. TWSK, Carl Niessen, « Die architektonische Gestaltung der Freilichtbühne in den wesentlichen Theaterkulturen der Vergangenheit und der Gegenwart », exposé extrait du compte rendu du « Cercle universitaire de travail pour les architectes » de 1933, p. 1-4.

2.4. Le cercle des auteurs dramatiques

La particularité du projet du *Thingtheater* réside avant tout dans la création conjointe d'une architecture et d'un répertoire de pièces répondant à certains critères, autrement dit la recherche d'une relation entre l'art théâtral et l'architecture adaptée à des conditions et buts idéologiques. Ces critères n'avaient pas précisément la même portée aux yeux des différents acteurs en charge de son développement. L'imprécision des orientations du *Thingtheater* laissait une marge d'interprétation pour l'ensemble des acteurs. Franz Moraller, directeur de la Chambre culturelle du Reich, soulignait ainsi avec le recul l'indétermination des objectifs politiques du projet de propagande dans un rapport interne du 6 août 1935 :

> *À dire vrai, de tous ceux qui, professionnels ou non, s'étaient occupés de cette question* [la mise en place du théâtre *Thing*]*, chacun avait sa conception propre et particulière : pour l'un, c'était une nouvelle forme de théâtre en plein air, une sorte de spectacle populaire revisité, pour l'autre, c'était une mise en espace des manifestations du Parti quand un troisième parlait des 'églises du Troisième Reich'*[454].

Le dernier terme de la citation souligne la possible orientation du projet de propagande vers la création univoque de lieux sacrés où se joueraient exclusivement des spectacles de culte. Dans l'association fondée sous l'impulsion de W. K. Gerst au moment de l'arrivée des nazis au pouvoir, un large cercle hétéroclite d'auteurs était déjà en place. En février 1933, Gerst exposait ainsi une liste d'auteurs sur laquelle figuraient Max Barthel et Kurt Heynicke, auteurs de pièces *Thing* par la suite, mais également les auteurs expressionnistes Ernst Toller et Kasimir Edschmid, pourtant hostiles au NSDAP[455]. Dès l'officialisation de l'Union du Reich dans la presse en juillet 1933, Otto Laubinger discutait à nouveau de la mise en place au sein de l'association d'un « cercle d'auteurs » (*Dichterkreis*), mais très peu de noms étaient cités. On mentionnait par exemple Hans Brandenburg et Leo Weismantel, déjà croisés lors de l'étude d'Oberammergau dans la première partie[456]. La maison d'édition « Volkschaft », créée par Gerst et Weismantel en 1933 et où furent publiées par la suite de nombreuses pièces *Thing*, rappelait en effet « l'école de la communauté populaire » (*Schule der Volkschaft*) de l'écrivain et

454. BA Berlin, R55/20440, rapport de Franz Moraller sur les activités du *Thing* le 6 août 1935, p. 85 : « Allerdings hatte so ziemlich jeder einzelne, der sich berufen oder unberufen mit dem Thema beschäftigte, seine eigene, spezielle Auffassung dieses Begriffes: während der eine in ihm eine neuartige, reformierte Form des Freilichttheaters bzw. der Volksschauspiele sah, erblickte der zweite darin nichts anderes als die gestalteten Kundgebungsplätze der Bewegung, während ein Dritter bereits von den ‚Kirchen des Dritten Reichs' sprach ».
455. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 24-25.
456. On renvoie ici aux pages 56-60.

réformateur de l'enseignement Leo Weismantel[457]. Ce dernier publia dès 1933 plusieurs pièces dans la collection « La marche vers la communauté du peuple » (*Aufbruch zur Volksgemeinschaft*) : le Jeu choral *Fête du solstice de la jeune Allemagne* (*Die Sonnwendfeier des jungen Deutschland*) et *Légende d'Oberammergau* (*Legende von Oberammergau*). Ces pièces de L. Weismantel furent jouées à Oberammergau et dans de nombreux lieux d'Allemagne à l'été 1933[458].

Ce fait marque bien le point de départ du *Thingtheater* voulu par W. K. Gerst dans une synthèse nationaliste de différents mouvements, le théâtre amateur catholique, la réforme pédagogique, l'expressionnisme et même le théâtre ouvrier. Une soixantaine d'écrivains étaient inscrits un an plus tard au registre de l'Union du Reich[459]. Le « cercle des auteurs » de la commission de l'Union du Reich était aux yeux du Président « le plus important, [et il] devait rassembler tous les auteurs allemands qui port[ai]ent en eux la force et la volonté de contribuer par leurs œuvres à la construction intellectuelle de la nation. Le travail créateur des auteurs [était] le premier pas pour la réussite de l'œuvre collective »[460]. Otto Laubinger indiquait à la suite que les drames ne devaient pas être des pastiches de tragédies grecques, mais bien des nouvelles créations qui « port[aient en elles] le rythme du temps nouveau »[461]. Or, le passé devait se faire le miroir du présent, autrement dit, comme le remarque l'historien du théâtre Erwin Strobl, opérer à la façon « d'un commentaire théâtral sur l'histoire récente de l'Allemagne » et véhiculer ainsi la « renaissance » supposée de la nation en 1933[462].

Cet appel à la participation ne manqua pas de susciter des vocations. Le dramaturge du Reich, Rainer Schlösser, reçut en effet nombre de manuscrits d'amateurs aux titres suggestifs tels qu'*Un scandale de l'inflation* (*Ein Inflationsskandal*) ou bien *Que la lumière soit* (*Es werde Licht*)[463], et l'engouement ne faiblit pas. Une femme originaire des Sudètes envoya ainsi une pièce – une sorte de remerciement ému au Führer pour le rattachement au Reich en 1938 vécu par elle comme une

457. On se reportera ici à l'ouvrage de Robert Küppers, *Der Pädagoge Leo Weismantel und seine ‚Schule der Volkschaft', 1926-1936*, *op. cit.*
458. « Ausstellungs-Eröffnung in Köln », *Theater-Tageblatt*, 7 juillet 1933, *op. cit*.
459. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 101.
460. « Die Aufgaben der Dichter », *Theater-Tageblatt*, n° 1218/19, 7 juillet 1933 : « Die dritte und wichtigste Gruppe des Bundesauschusses ist der Dichterkreis, der alle deutschen Dramatiker umfassen soll, die die Kraft und den Willen in sich tragen, durch ihre Werke an dem geistigen Aufbau der Nation mitzuarbeiten. Die schöpferische Arbeit der Dichter ist die Voraussetzung für das Gelingen des ganzen Werkes ».
461. *Ibid.* : « Unsere deutschen Dramatiker müssen sich bewusst werden, dass wir keine Epigonen wollen, sondern Neuschöpfer, die den Rhythmus der neuen Zeit in sich tragen ».
462. Gerwin Strobl, *The Swastika and The Stage. German Theatre and Society, 1933-1945*, *op. cit.*, p. 59.
463. *Ibid.*, p. 60. E. Strobl se fonde sur des recherches menées dans les archives fédérales à Berlin pour la section Théâtre du ministère de la Propagande.

« délivrance » –, accompagnant son manuscrit d'une lettre où elle s'excusait de n'avoir pu écrire à la main, car elle s'était démis l'épaule à force de faire le salut nazi lors du passage de Hitler dans sa ville[464].

Mais au-delà de l'anecdote, il y avait d'un point de vue général une tension entre la ferveur spontanée de la population et les questions propres à la politique culturelle dans sa recherche d'un répertoire adéquat, consigné ensuite par le comité de censure. Le 15 septembre 1934, une ordonnance fut promulguée par O. Laubinger pour contrôler la dénomination du terme *Thing*[465]. De cette façon, seules les pièces sélectionnées par le « dramaturge du Reich » et les théâtres inscrits au programme national de construction pouvaient porter le label *Thing* (*Thingspiel*, *Thingstätte*, *Thingplatz*) selon l'autorisation exclusive du ministère de la Propagande ou de ses bureaux régionaux[466]. Cet arrêté visait à contrecarrer les initiatives potentiellement « dilettantes » en provenance de la base. Les autorités en charge de la propagande redoutaient à tout moment de perdre le contrôle sur le répertoire et voulaient rester seules juges de sa qualité[467]. Aux termes d'un premier bilan réalisé à l'issue de la première saison estivale en 1934, W. K. Gerst ne cachait pas son inquiétude à l'égard des prestations proposées par les sociétés de jeu (*Spielunternehmen*) inscrites à la Chambre du Théâtre du Reich : « Il y avait des régions entières dans lesquelles seules des représentations amateures furent données dans le domaine du jeu de plein air »[468]. Le directeur général de l'Union du Reich rendait alors compte d'un premier bilan mitigé compte tenu du nombre important de sociétés de jeux inscrites : 124 en 1934, soit 54 sociétés régulières et 70 occasionnelles. De fait, la création d'un théâtre national de propagande conforme à l'idéologie du Parti avait pour objectif central d'ajuster le niveau artistique des représentations de plein air estivales aux attentes idéologiques. Ce dilletantisme pouvait être contrecarré selon les autorités de propagande par une direction culturelle formée aux enjeux politiques (directeurs de jeux et assistants) et par l'intermédiaire de congrès ou de « camps de travail communautaires » (*Lagergemeinschaften*), estivaux notamment[469].

464. *Ibid.*, p. 80.
465. Johannes M. Reichl, *Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer – Heynicke – Möller)*, *op. cit.*, p. 15.
466. StadtA HD, AA 232/5, « Kein Missbrauch mit dem Thinggedanken », *Der Führer*, n° 140, 23 mai 1935.
467. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 97.
468. Wilhelm Karl Gerst, « Das sommerliche Freilichtspiel », *Der neue Weg. Monatschrift für das deutsche Theater*, Berlin, n° 15, 29 octobre 1934, p. 345-346, ici p. 345 : « Es gab ganze Provinzen, in denen auf dem Gebiet des Freilichtspiels überhaupt nur Dilettantenaufführungen stattfanden ».
469. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 100-101.

II. Le « Cercle universitaire de travail pour les architectes »

1. Les principales caractéristiques formelles et techniques

1.1. Le contexte et le foisonnement des modèles historiques

Entre le 24 et le 26 août 1933, l'Union du Reich organisa, en collaboration et au sein de l'Institut d'études théâtrales de Cologne, un congrès de formation des architectes dans le cadre du projet national de construction de théâtres de plein air sur tout le territoire[470]. La presse spécialisée lança des appels officiels et invita les concepteurs à soumettre des esquisses à discussion avec les spécialistes pendant le congrès[471]. 40 architectes et 40 étudiants pouvaient alors y participer. Ludwig Moshamer fut ainsi intéressé par cette opportunité à un moment charnière de sa carrière. Après l'arrivée des nazis au pouvoir, Moshamer fut stigmatisé dans la presse de Breslau comme « traître à la patrie » (*Landesverräter*) en raison de son engagement, depuis 1929, au sein du parti socialiste (SPD) et de la Ligue des droits de l'Homme[472]. Sans perspective à Breslau en 1933, il dut s'installer à Berlin pour poursuivre son activité. Dans une lettre du 16 août 1933, conservée aux archives municipales de Passau, sa ville natale, L. Moshamer remerciait son ami d'enfance, Max Moosbauer, entre-temps maire NSDAP de la ville et passionné de théâtre. Ce dernier lui avait en effet conseillé de se rapprocher du Parti pour trouver des opportunités professionnelles. Dans sa lettre, Moshamer se réjouissait de cette invitation au congrès de l'Union du Reich à Cologne où il annonçait vouloir soumettre un projet de construction d'un théâtre à Passau[473]. La suite des événements lui donna raison, car l'architecte devait construire un grand nombre de théâtres *Thing*, dont un à Passau pour lequel il signa les plans en juillet 1934[474]. Même si Moshamer se décrivait comme un « libéral de gauche »[475], son parcours professionnel sous la dictature montrait une position ambiguë entre repli et opportunisme. La courte biographie à son sujet conservée à Passau pointe à ce titre le paradoxe déroutant entre la pression

470. TWSK, compte rendu du congrès appelé le « Cercle universitaire de travail pour les architectes » (*Akademische Arbeitsgemeinschaft für Architekten*) en août 1933.
471. Annonce du congrès, *Bauwelt*, n° 32, 1933, p. 885.
472. StadtA P, biographie synthétique de Ludwig Moshamer réalisée par Regina Oechsner (petite fille de l'architecte), *op. cit.*, p. 10.
473. StadtA P, Manfred Seifert, « Der Thingplatz in Passau. Architektur und Baugeschichte », *Ostbairische Grenzmarken*, XLI, 1999, p. 155.
474. *Ibid.*, p. 159.
475. StadtA P, biographie synthétique de Ludwig Moshamer, *op. cit.*, p. 10.

exercée par le NSDAP avant 1933 et son rattachement politique, et son activité de praticien à la tête de commandes prestigieuses, à l'image de l'ambassade du Japon à Berlin entre 1938 et 1942 par exemple[476]. Moshamer n'était pas le seul architecte du futur mouvement *Thing* à assister au congrès, on comptait notamment Hermann Senf aux côtés de Fritz Schaller et Ernst Zinsser. En revanche, il se fit particulièrement remarquer en y présentant à l'auditoire des esquisses pour la Silésie[477]. Selon la description, il pourrait bien s'agir des croquis d'un complexe architectural organisé, pour la commune d'Oppole, autour de deux théâtres imbriqués dans une carrière. La mise en scène de l'espace autour d'un bassin monumental rappelait d'une certaine manière l'aménagement de Hans Poelzig pour le parc de l'exposition du centenaire de Breslau[478].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

41. Esquisse de deux théâtres voisins à Opole (Silésie), Ludwig Moshamer, 1933

À la suite d'une série de conférences données par des universitaires (Carl Niessen), des metteurs en scène (Hanns Niedecken-Gebhardt), des auteurs (Hans Brandenbourg) et architectes (Joseph Op Gen Oorth), le but était en effet de discuter des premières solutions architecturales à adopter pour répondre aux besoins du jeu choral, aux questions d'acoustique ou aux déplacements de grands groupes d'acteurs. Dans son exposé inaugural « La conception architecturale des scènes de plein air dans les principales cultures théâtrales du passé et du présent », Carl Niessen, directeur de l'Institut d'études théâtrales de Cologne, souhaitait afficher la volonté d'une production architecturale unitaire

476. *Ibid*., p. 10-11.
477. Compte rendu du congrès, *op. cit.*, p. 40.
478. On renvoie au chapitre aux pages sur la conception du parc de l'exposition du centenaire à Breslau, p. 75-79.

au service de la représentation du *Führer*[479]. Il indiquait, que l'architecte devait revenir à une vision totalisante de son art comme il le faisait à l'époque baroque quand il était au service du prince. Niessen plaidait en faveur de « scènes architecturales » abstraites pour l'édification des théâtres nationaux en plein air, cherchant ainsi à démarquer clairement le projet du « pur théâtre de verdure » (*reines Landschaftstheater*). Ce théâtre pittoresque se voyait alors dévalorisé, car il ne faisait que transposer en plein air l'illusion du théâtre à cage de scène, matérialisant les coulisses sous forme de bosquets et de haies romantiques[480]. Niessen présentait dans son exposé de nombreux exemples mélant différentes périodes et lieux géographiques. Il déclinait ainsi trois types principaux de théâtre de plein air : un premier type circulaire, le plus primitif (avec l'aire de jeu centrale entourée de public en amphithéâtre), un deuxième en disposition frontale avec, pour modèle, la place du marché (les acteurs sur une scène surélevée face au public en contrebas), un troisième plus traditionnel en Europe, le théâtre à rangées (*Rangtheater*). Niessen privilégiait le deuxième modèle pour les enjeux du futur *Thingtheater* et soulignait l'importance du jeu théâtral devant les monuments. Ce facteur d'amplification de l'action scénique venait d'une forte tradition dans la région rhénane avec ses fêtes de rue et manifestations sur le parvis d'églises et de cathédrales. Selon Niessen, le théâtre baroque avait valeur de modèle avec son découpage de la scène en deux espaces distincts organisés autour d'un axe central et le déploiement de défilés et ballets autour de ce dernier par le biais de multiples portes d'accès[481].

Il déclarait ainsi qu'« en guise de remplacement à la pénurie d'espaces de ce genre dédiés au Festspiel, nous avons accès aujourd'hui aux lieux sportifs, qui possèdent en effet une porte pour l'entrée et pour la sortie [des défilés] »[482]. Certes, le théâtre gréco-romain était également cité par Niessen comme une influence majeure, mais d'une façon beaucoup plus discrète. La dramatisation théâtrale par le mouvement, propre au théâtre baroque, et l'effet de visualisation totale fascinaient profondément Niessen, plus largement « l'organisation systématique de l'espace en fonction de critères visuels »[483].

479. Carl Niessen, « Die architektonische Gestaltung der Freilichtbühne in den wesentlichen Theaterkulturen der Vergangenheit und der Gegenwart », compte rendu du congrès, *op. cit.*, p. 1-4, ici p. 4.
480. StadtA HD, AA232/1, Carl Niessen, « Thingplätze als Spielstätten der Nation », *Kölnische Zeitung*, n° 187, 14 avril 1934.
481. *Ibid.*, p. 2.
482. *Ibid.*, p. 2 : « Als Ersatz für das Fehlen derart gestalteter Festspielräume greift man heute oft zu Sportplätzen, die ja auch ein Einzug- und ein Abganstor besitzen ».
483. Pierre Charpentrat, « Théâtre et architecture baroque », in Jean Jacquot (dir.), *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du baroque*, actes de la 2e session des Journées internationales d'étude du baroque, Montauban, 1966, p. 111-117, ici p. 111.

L'architecture baroque n'organisait pas seulement « des « spectacles où l'on entre », au sein desquels on se meut, auxquels on prend part ; l'un de ses apports les plus originaux, ce sont les spectacles que l'on crée, par le mouvement »[484]. Dans son exposé sur « le théâtre jardin du baroque et du rococo », l'historien du théâtre, Rudolf Meyer, emboîtait le pas à C. Niessen[485]. En 1934, il fit même paraître une étude de référence sur le sujet intitulée *Théâtre de verdure et théâtre jardin en Allemagne du XVIIe au XVIIIe siècle* dans une collection éditoriale fondée par Niessen[486]. Ce livre faisait la part belle au patrimoine de l'Allemagne en matière de théâtres monumentaux dans les jardins des résidences princières. On peut y voir aussi la recherche d'une source d'inspiration allemande aux côtés de la référence grecque ou romaine. À ce titre, ce commentaire de Meyer résonnait étrangement dans ce contexte spécifique d'une recherche de définition du théâtre *Thing* : la disposition bien ordonnée des arbres, fontaines, et parterres était le moyen, « la matière d'une volonté de pouvoir architectural [qui tendait] vers la monumentalisation »[487]. Dans ses prérogatives fonctionnelles et esthétiques, le programme d'aménagement de scènes *Thing* était cependant loin d'être fixé. Il ressortait malgré tout de ces discussions certaines grandes lignes directrices : le rejet du modèle historique des théâtres de verdure traditionnels, la profondeur et la hiérarchie marquées de la scène, l'unité scène-salle et la multiplication de larges accès.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

42. Théâtre de verdure à Großsedlitz, Dresde, 1719, illustrations de la publication de Rudolf Meyer 1934

484. *Ibid.*, p. 116.
485. Rudolf Meyer, « Die Gartenbühne in Barock und Rokoko », compte rendu du congrès, *op. cit.*, p. 5-15.
486. Rudolf Meyer, *Hecken- und Gartentheater in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten, Heinr. und J. Lechte, 1934.
487. *Ibid.*, p. 24 : « Die grüne Hecke, die sich zu allen erdenklichen Ausmaßen heranziehen und zu jeder Gestalt beschneiden lässt, der Baum, den man willkürlich stutzen und formen kann, die Blume, die sich dem Parterreornament in den beabsichtigten Farben einfügt, das Wasser, dessen Sprung und Fülle genau berechnet und bemessen werden kann, das alles sind Mittel, sind Stoffe zur Monumentalisierung eines architektonischen Machtwillens ».

1.2. Recours à la scène tripartite : enjeux et origines

Le metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhard était un spécialiste des questions liées au spectacle de masse et à son esthétique dans les années 1920 et 1930[488]. Sa conception de la mise en scène moderne utilisait aussi bien les moyens de la danse expressionniste, de l'opéra et du Jeu de masse. Il développa particulièrement une vision d'un théâtre musical d'avant-garde à partir de la redécouverte des opéras de Georg Friedrich Haendel. Au début des années 1930, il quitta l'Allemagne pour les États-Unis pour occuper le poste de « directeur de scène » (*stage director*) au Metropolitan Opera de New York, expérience qu'il jugea particulièrement éprouvante[489]. Contrairement à d'autres metteurs en scène d'avant-garde, contraints à l'exil, comme Max Reinhardt par exemple, Niedecken-Gebhard rentra en Allemagne en 1933, plein d'espoir à l'idée du développement de spectacles de culte du nouveau régime. De manière surprenante, seul son exposé abordait directement la question de la mise en scène dans le congrès avec une réflexion sur la « Conception spatiale et plastique du plateau pour la danse et la mise en scène de masse »[490]. Fortement inspiré des scénographies d'Appia et de Craig, son intervention était fondée sur son expérience personnelle de la mise en scène dans les années 1920. Il préconisait de ce fait la nécessité d'un espace à la fois étiré et doté d'une forte partition des niveaux de jeux et leur différenciation par des escaliers, podiums et murs. La lumière était également mise au centre comme moyen de « compléter et de former l'espace »[491]. Le fond de scène avait également une grande importance pour la délimitation et la mise en valeur des chorégraphies. Un soin tout particulier devait être apporté aux accès à la scène, aux modalités d'entrée et de sortie de la masse des acteurs, Niedecken-Gebhardt citant en exemple sa propre mise en scène de masse d'*Alexander Balus,* un oratorium de Georg Friedrich Haendel, donné avec succès en 1926 dans la halle de Münster d'après une scénographie d'Heinrich Heckroth. Il ne s'agissait pas en revanche selon lui d'un prototype à reprendre à l'identique, mais bien de prérequis pour le théâtre de masse en intérieur.

488. Bernhard Helmich, *Händel-Fest und ‚Spiel der 10.000': der Regisseur Hanns Niedecken-Gebhard*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1989.
489. *Ibid.,* p. 5-6.
490. Hanns Niedecken-Gebhard, « Raumgestaltung und Bodenplastik für die Tanz- und Massenregie », compte rendu du congrès, *op. cit.*, p. 31-39.
491. *Ibid.*, p. 33.

Dans son exposé, l'écrivain munichois Hans Brandenburg, admirateur lui aussi de la danse expressionniste (*Ausdruckstanz*), plaidait ici en faveur d'un théâtre festif fondé sur les déplacements collectifs et chorégraphiés. La forme chorégraphique était en effet selon lui l'« élément originel » venant rythmer l'espace scénique. Brandenburg soulignait également l'importance d'une unité de l'espace scénique et d'un rapprochement de la salle et de la scène[492]. « Le théâtre est le bassin de retenue de tous les courants opérants en lui », déclarait-il, « dans cette mesure l'architecte, seul, crée le théâtre et la forme scénique, le jeu »[493]. Pour réaliser cet idéal, Brandenburg se prononçait en faveur d'un découpage de la scène en trois parties, fortement inspiré là encore du théâtre antique : l'avant-scène devait ainsi être le lieu de déploiement des chœurs dans une relation directe avec les spectateurs tandis que les personnages apparaissaient au centre et l'action sacrée en fond de scène.

L'idée d'une scène structurée en trois parties n'était certes pas nouvelle, elle s'inspirait plutôt des idées de réforme du début du siècle. Quelques mois avant ce congrès, en avril 1933, on avait ainsi rendu hommage à l'architecte Henry van de Velde en Belgique à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire[494]. Dans l'introduction de cet hommage, on soulignait l'importance du renouveau de l'espace théâtral dans la carrière de l'architecte. Sa recherche d'un lieu théâtral nouveau avait certes connu des moments de désillusion, comme le théâtre des Champs Élysées au début du siècle, mais elle avait ensuite pris une forme synthétique dans un théâtre construit pour l'exposition du *Deutscher Werkbund* à Cologne en 1914. Dans l'introduction de l'hommage rendu au concepteur en 1933, ce projet était qualifié de « prélude remarquable au mouvement qui se développe aujourd'hui avec une intensité grandissante »[495]. L'esquisse de cette scène tripartite, inventée par van de Velde en 1914, répondait à des exigences fonctionnelles précises et engageait une véritable réforme théâtale avec une scène « aussi vaste que possible, étageant ses plans depuis le proscenium jusqu'à l'horizon et l'espace infini qui fut le cadre habituel du théâtre antique »[496]. Le dessin de la scène répondait à la volonté de s'affranchir du plateau tournant mécanisé qui, selon van de Velde, constituait une contrainte à la liberté du jeu. Les proportions plus généreuses de l'espace scénique visaient alors à soutenir une mise en scène où l'intensité vitale du poème était augmentée par le déplacement des acteurs

492. *Ibid.*, Hans Brandenburg, « Freilichtbühne und Architekt », p. 20-30.
493. *Ibid.*, p. 26.
494. *Hommage au maître-architecte, Henry van de Velde à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, exemplaire tiré de la revue *La Cité*, n° 5-6, avril-mai 1933.
495. *Ibid*., p. 3.
496. Dennis Sharp, *Henri van de Velde, Theatre Designs 1904-1914/ Projets de théâtres 1904-1914*, *op. cit.*, p. 21. Ce commentaire de van de Velde date d'un article rétrospectif de 1924 qui portait un regard neuf sur une décennie de construction de théâtres entre-temps détruits.

d'un lieu à un autre, symbolisé par les différents étages dans un étirement continu[497]. Cependant, si l'accent était mis sur une succession d'innovations fonctionnelles, « aboutissement de cinquante années d'efforts pour la rénovation du théâtre », l'hommage passait sous silence l'échec formel de la synthèse architecturale. La scène et la salle, disposées dans un rectangle, se faisaient face, ce qui relevait davantage d'une confrontation que d'une tentative d'intégration organique dans une forme appropriée comme le suggérait pourtant l'idée avant-gardiste d'union de l'art (la scène) et de la vie (le public). Preuve en est qu'au moment de la construction, la presse retint surtout « l'expression organique de la coquille extérieure » plutôt qu'un modèle réussi de synthèse architecturale de la disposition intérieure[498].

2. Les premières esquisses et les modèles de typologie

2.1. Modèle centralisé : le Festspiel idéal

À la suite du congrès estival à Cologne, les architectes intéressés étaient invités à préparer des croquis d'idées en choisissant des lieux qui leur semblaient particulièrement appropriés. Cette manière de susciter l'adhésion de maîtres d'ouvrage au projet de propagande ressemblait à s'y méprendre au rôle promotionnel des dessins d'Hermann Senf devant des monuments historiques, publiés par W. K. Gerst en 1924. Lors du congrès de Cologne, Gerst refusait d'ailleurs catégoriquement l'organisation de concours pour la commande de théâtres *Thing*, cherchant ainsi certainement aussi à garder le contrôle sur les opérations[499]. Fritz Schaller et son collègue Ernst Zinsser, tous deux établis à Berlin, proposèrent de réaménager la place du Lustgarten au centre de la ville avec deux puissants mâts ornés de croix gammées au centre de la place cadrant la vue vers le musée. Ils envisageaient également d'utiliser les marches devant l'Altes Museum de Schinkel en guise de scène pour les chœurs[500].

497. *Ibid.*, p. 21.
498. *Ibid.*, p. 18.
499. Compte rendu du congrès, *op. cit.*, p. 66.
500. « Thingplätze von Reg. Bmstr. Fritz Schaller und Reg. Bmstr. Ernst Zinsser », *Baugilde*, n° 20, 1934, p. 3.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

43. Aménagement de plein air devant l'Altes Museum, F. Schaller et E. Zinsser, 1933

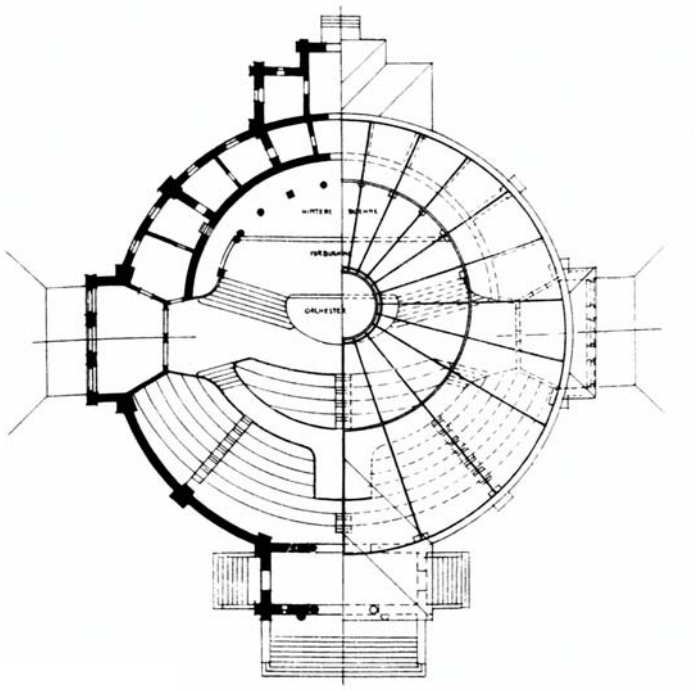
Cette place était en effet un haut lieu des manifestations politiques, du mouvement ouvrier notamment, comme on l'a vu avec le KPD en partie I, de parades militaires ou de discours[501]. En dehors du cadre urbain, Schaller et Zinsser envoyèrent, le 20 septembre 1933, à l'Union du Reich un projet de scène de plein air pour 2 000 personnes sur un terrain vallonné et boisé[502].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

44. Plan masse d'un théâtre pour un terrain plat jusqu'à environ 1 000 spectateurs, F. Schaller et E. Zinsser, 1933

501. Hitler y prononça un discours le 4 avril 1932 à l'occasion des élections présidentielles allemandes.
502. TWSK, collection photographique classée à la section du *Thingtheater*, croquis d'idée (« Ideen-Skizzen », selon les temes officiels des articles de presse) de 1933.

L'espace circulaire, fermé par une haie et un talus, mettait terme à terme deux surfaces identiques, la scène d'une part et l'arène des spectateurs d'autre part, l'objectif recherché étant leur unification. La scène tripartite se composait d'une large *orchestra* centrale, d'une scène intermédiaire et d'un fond de scène en pente rehaussée. Une rampe à l'arrière de la scène permettait la circulation des acteurs dans les coulisses constituées par la végétation, leurs entrées par le nord ou le sud de la scène se réalisant par de larges accès longeant le mur des tribunes et donnant sur l'*orchestra*. La fosse à l'arrière de la scène, assez énigmatique, semblait se faire le pendant côté scène de l'escalier côté tribune qui permettait l'accès des spectateurs. On constate une polarisation nord-sud-est-ouest avec l'escalier (ouest), les deux tourelles (nord et sud) et la fosse (est) qui semble rythmer l'accès au théâtre de façon presque symbolique.



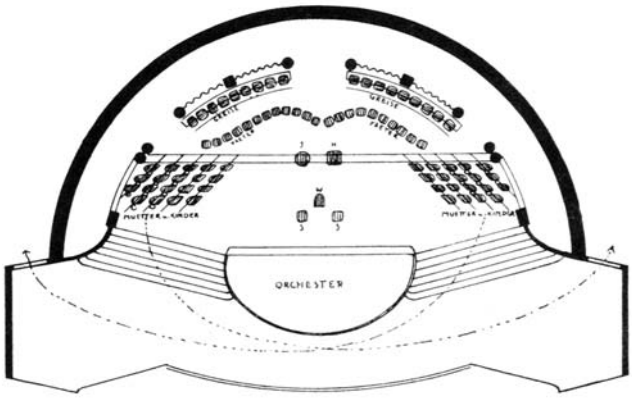
45. Plan de Peter Behrens d'une *maison festive* (*Festhaus*) pour *La Messe de la vie* (*Die Lebensmesse*) de Richard Dehmel, 1901

Cette proposition s'inscrivait dans la suite logique des réformes théâtrales du début du XXe siècle qui, contre le théâtre naturaliste séparant la scène de la salle, recherchaient deux espaces accentuant notamment la dimension du culte. Le projet d'un théâtre idéal proposé en 1900 par l'architecte Peter Behrens constituait en ce sens un exemple particulièrement pertinent[503]. Certes

503. Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst: Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, Leipzig, Eugen Diederichs, 1900. Voir également : Hartmut Frank, Karin Lelonek (éd.), *Peter Behrens*, *op. cit.*, p. 120-126. Aussi : Anderson Stanford, *Peter Behrens and a New Architecture for The Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 56-60.

la question de la masse n'était pas ici directement centrale, car le projet de Behrens concernait une salle intimiste. Dans des projets beaucoup plus tardifs, celui du concours d'une halle sportive, de congrès et d'exposition à Hambourg en 1934, Behrens était allé dans le sens d'un espace monumental accueillant un public gigantesque[504]. En revanche sur la question de la mise en scène et des dispositifs spatiaux utilisés, le mouvement *Thing* ne semblait pas si éloigné. La proposition de Behrens était fortement influencée par Georg Fuchs et Richard Dehmel, le premier développant la vision d'un théâtre cérémoniel ou « temple du mystère » quand le second, à la suite des idées de Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie*, plaidait pour une fusion de la vie et de l'art.

Behrens reprenait ainsi l'idée d'un théâtre cérémoniel envisagé comme l'union ultime de la vie et de l'art. La forme du plan circulaire symbolisait l'union des acteurs et des spectateurs, les accès à la scène étaient traités dans une perspective cultuelle comme des portes de temple avec le portail du soleil pour l'entrée principale, de la lune pour les coulisses par exemple. La rampe de séparation transversale entre la salle et la scène occupait une place de premier plan, servant désormais d'élément d'unification de l'espace des acteurs et des spectateurs. Celle-ci avait une fonction double, à la fois aire de procession mettant en scène l'arrivée des acteurs ou la sortie de l'assemblée à la fin du spectacle. Par ailleurs, l'absence de coulisses s'inscrivait dans le refus de l'illusion naturaliste. Finalement, pour la pièce de Richard Dehmel *La Messe de la vie* (*Die Lebensmesse*) en 1900, Behrens publiait un diagramme de la mise en scène.



46. Position des acteurs pour la scène XI

504. Gerhard Langmaack, « Unser Massenschicksal und der Weg der Baukunst », *Baugilde*, n° 15, 1934, p. 511-534.

L'étagement de la scène marquait la répartition des groupes de personnages. L'orchestre se trouvait à l'avant-scène, les personnages seuls se tenaient au milieu de la scène, encadrés par les chœurs des mères et des enfants dont les déplacements au niveau de la rampe transversale étaient symbolisés par des flèches. Enfin, à l'arrière-scène, une rangée symétrique était composée des figures des pères et des « vieillards » contre la paroi du fond de scène.

2.2. Modèle de l'arène du stade : le défilé de la jeunesse

Les modèles de salles ou d'aménagements destinés à l'accueil de représentations monumentales peuvent être reconstitués grâce aux plans originaux conservés, dans la section sur le *Thingtheater*, aux archives de la collection Théâtre de l'université de Cologne[505]. Une pochette de plans de lieux scéniques portant le nom du metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhard montre un panel de lieux de représentation à même de réunir entre 1 000 et plus de 10 000 spectateurs au sein d'un même espace en Allemagne.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

47. Plan du stade Dante de Munich

505. TWSK, pochette non référencée de plans grand format du metteur en scène H. Niedecken-Gebhard. Section spécifique sur le théâtre de plein air.

Un plan non daté du stade Dante (*Dantestadion*) à Munich renseigne ainsi sur la jauge et sur la répartition du public. Le complexe sportif ne se limite pas au stade, mais se compose de terrains d'entraînement et de piscines de plein air, l'une familiale et l'autre de compétition. Le stade, construit sous les plans de l'architecte Meitinger du bureau d'urbanisme (*Oberbaurat*) fut inauguré le 2 juin 1928[506]. La jauge initiale dans les tribunes était de 1 000 spectateurs. L'anneau en amphithéâtre encadre trois côtés de la piste de course avec ses cinq rangées en béton et sur le dernier côté 14 rangées avec des places debout, l'ensemble totalisant 24 000 places pour les spectateurs. Il est malgré tout surprenant de voir ce calcul revu à la baisse sur le plan conservé dans les archives de Niedecken-Gebhard. Seules 3 298 places assises sont conservées et disposées dans l'anneau entourant le terrain. Au nord-est, on trouve, sur tout l'espace du talus, 9 350 places debout, les places numérotées de la tribune pouvant accueillir 1 026 spectateurs. Avec un nombre total de 13 674 places, la jauge est deux fois inférieure à celle énoncée en 1929. Il y a lieu de s'interroger sur cette diminution du nombre de places assises, là où l'on s'attendrait au contraire à une augmentation de la masse des spectateurs sous cette période du nazisme. Un rapport de proportion idéal entre l'effectif des figurants dans les défilés et des spectateurs a pu jouer un rôle décisif, et le stade devint finalement le théâtre des défilés des jeunesses hitlériennes sous le régime nazi. Même si l'obsession du nazisme en matière de contrôle des masses apparaissait clairement dans ce plan, le problème majeur n'en restait pas moins d'arriver à établir une cohérence entre des défilés de moyenne envergure et la jauge de spectateurs.

Le stade Dante était caractéristique des enjeux constructifs de nombreux « stades de terre » (*Erdstadien*) construits après 1918 et jusque dans les années 1920 en Allemagne. La piste de course et le terrain central étaient creusés en décaissé par rapport au niveau du sol et la terre déplacée réutilisée pour un remblai annulaire dans lequel venaient se loger les gradins pour des raisons pratiques et économiques. Ce dispositif avait également une autre vertu, celle d'une ouverture de l'espace, permettant de « laisser le regard libre à travers l'ensemble de l'équipement » à cause des tribunes de faible hauteur[507]. Le stade n'était pas en effet une entité isolée, il était relié à une « aire d'exercice » (*Übungsplatz*) à l'ouest et aux piscines au sud. L'enjeu urbain d'un tel aménagement était très explicite, il en allait de l'accès de la masse au sport, autrement dit de relier une population

506. « Bezirkssportplatz, Schwimmstadion und Familienbad an der Dantestraße in München », *Die Bauzeitung*, n° 12, 23 mars 1929, p. 111-115.
507. « Bezirkssportplatz, Schwimmstadion und Familienbad an der Dantestraße in München », *Die Bauzeitung*, *op. cit.*, p. 113.

locale à un « stade municipal » (*Bezirksstadion*) en périphérie de la ville :

> *De cette façon, chaque quartier doit être dôté d'une installation bien aménagée et connectée à la ville dans le but explicite de gagner les masses par le sport et pas seulement pour en faire des spectateurs. Pour cette raison, la préoccupation de la municipalité était moins d'accueillir des masses de spectateurs rue Dante, dans ce stade de quartier, mais de donner à ce dernier une capacité d'accueil adéquate pour l'organisation de manifestation associatives et particulièrement de compétitions sportives des écoles et de la jeunesse*[508].

Sur le fronton de la galerie d'accès à l'arrière des tribunes trônait l'inscription « À la jeunesse munichoise » (*Der Münchner Jugend*), dédié au public concerné en priorité par l'équipement sportif. L'association de « la jeunesse munichoise » avait d'ailleurs inauguré le stade avec une fête sportive. L'aire d'exercice et le large accès en relation directe du stade, à l'ouest, étaient certainement conçus pour théâtraliser l'entrée des colonnes de défilés lors des fêtes sportives. Celles-ci pouvaient stationner sur la pelouse attenante au stade. En face, le bâtiment des tribunes couvertes combinait à lui seul plusieurs fonctions. On y trouvait les salles de vestiaires, de réunions ou d'hébergement au-dessus d'une salle de gymnastique. Dans l'article, le rédacteur soulignait qu'en direction du terrain, la forme trapézoïdale caractéristique du bâtiment des tribunes créait comme un cadrage de l'aire de jeu et elle « présent[ait] l'avantage que les murs latéraux p[ouvaient] être maintenus complètement fermés afin de protéger le public des intempéries et de rapprocher les visiteurs dans les tribunes émotionnellement et optiquement des joueurs, moyennant quoi le nécessaire rapport intime de proximité entre joueurs et spectateurs [était] favorisé. Cet équipement original [était] réalisé [ici] pour la toute première fois »[509]. L'idée d'innovation de l'aménagement de complexes sportifs entrait en résonance avec la « théorie des espaces libres » de l'architecte et urbaniste Martin Wagner à Berlin, très influente sous la République de Weimar[510]. Fondée sur une analyse de données urbaines et statistiques ainsi que sur une approche psycho-sensorielle, sa théorie répondait après la Première Guerre mondiale à la pénurie de zones récréatives et sportives à grande échelle, adaptées de façon méthodique à la densité des

508. *Ibid.*, p. 113 : « Auf diese Weise soll jeder Stadtteil eine gut geleitete und gut angelegte Kampfstätte erhalten, mit dem ausgesprochenen Zweck, die Massen für den auszuübenden Sport und nicht nur als Zuschauer zu gewinnen. Aus diesem Grunde hat die Stadtgemeinde auch nicht besonderes Gewicht darauf gelegt, beim Bezirkssportplatz an der Dantestrasse große Zuschauermengen unterzubringen, sondern ihm nur das Fassungsvermögen zu geben, um größere Vereinsveranstaltungen und insbesondere Schul- und Jugendsportfeste zu ermöglichen ».

509. « Bezirkssportplatz, Schwimmstadion und Familienbad an der Dantestrasse in München », *Die Bauzeitung*, *op. cit.*, p. 113 : « Eine solche Anlage [das trapezförmig Tribünengebäude] hat den Vorteil, daß die Seitenwände völlig geschlossen gehalten werden können, einesteils um das Publikum vor den Unbilden der Witterung zu schützen, andererteils um die Tribunenbesucher gefühlsmäßig und optisch näher an die Spieler heranzubringen, wodurch der erforderliche innige Kontakt zwischen Spieler und Zuschauer gefördert wird. Diese Anlage ist neuartig und überhaupt zum ersten Male ausgeführt ».

510. Martin Wagner, *Das sanitäre Grün der Städte, ein Beitrag zur Freiflächentheorie*, thèse de doctorat soutenue à l'Université technique royale de Berlin (*Königliche Technische Hochschule zu Berlin)*, 1915.

villes allemandes. M. Wagner s'opposait ainsi au modèle plus traditionnel des villes-jardins avec une planification dans l'esprit rationnel du *Neues Bauen*. La construction de stades selon les principes modernes était en effet idéologiquement associée aux municipalités sous administration sociale-démocrate. La recherche architecturale autour des théâtres *Thing* devait donc emprunter d'autres voies. Plusieurs architectes du « Cercle universitaire » de Cologne, Hermann Senf, Franz Knips et Karl Schäfer, proposèrent ainsi des esquisses de scènes de plein air, aux allures de grand complexe sportif avec de grands espaces libres[511]. Ces projets étaient en revanche plus proches des exemples de mémoriaux nationaux, qui devinrent communs en Allemagne depuis la création du « Deuxième Empire » (*Deutsches Kaiserreich*) en 1871.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

48. Croquis d'un théâtre relié à un champ de défilé aux allures de stade sportif, Hermann Senf, 1933

511. TWSK, collection photographique dédiée au mouvement *Thing*.

III. Les grands concours comparés au mouvement *Thing*

1. La participation massive des architectes

Au début des années 1930, plusieurs grands concours, de rayonnement international pour certains, étaient monnaie courante en Allemagne sur des programmes comme les théâtres de grande capacité ou les mémoriaux commémorant la Première Guerre mondiale. Ces grands projets constituaient un précédent qui avait permis aux architectes de se familiariser aux enjeux d'une architecture monumentale, une condition *sine qua none* de la commande de théâtres nationaux en plein air. Dans la période immédiate après la prise de pouvoir, de nombreux concours faisaient également apparaître des scènes *Thing* dans les esquisses. En effet, à la fin de l'année 1933, un grand concours d'idée pour une « maison du travail » était lancé par le « Front du Travail » de Robert Ley, auquel les architectes de toute sensibilité esthétique et politique répondirent massivement[512]. Le programme du concours de la « maison du travail » restait alors encore à définir[513]. Il incombait aux architectes de soumettre des idées pour l'élaboration future d'un cahier des charges fonctionnel et esthétique qui pourra être ensuite réutilisé pour dans plusieurs villes. Les participants étaient amenés à penser l'aménagement des activités de loisirs en relation avec la « maison du travail », ce qui explique dans de nombreuses esquisses la récurrence de scènes de plein air dans la lignée du *Thingtheater*. Certaines têtes de files des mouvements de réforme après la Première Guerre mondiale tels que Walter Gropius, les frères Luckhardt ou encore Otto Bartning, pourtant classés en 1933 au nombre des représentants du « bolchévisme-culturel », soumirent également leurs propositions. L'effet d'annonce avait de quoi séduire avec un appel aux « meilleures forces de notre génération »[514]. Il est probable que les enjeux de séduction fonctionnaient dans une double direction, autrement dit les idées réformatrices des architectes modernes pouvaient aussi inspirer la politique culturelle du régime dans cette phase de mise au pas. En outre, les accents modernes de certains bâtiments représentatifs du fascisme italien[515]

512. Friedrich Paulsen, « Häuser der Arbeit. Das Ergebnis des Wettbewerbs der deutschen Arbeitsfront », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1934, p. 425-426. Sur ce sujet, voir aussi : « Die Wettbewerbe der DAF und HJ » in Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 93-95.
513. « Wettbewerb ‚Häuser der Arbeit' », *Baugilde*, n° 16, 1934, p. 74.
514. *Ibid*., p. 74 : « Die ausschreibende Stelle glaubt daher, […] die Gewähr für das Gelingen eines Werkes zu geben, das von der ersten Grundidee an von den besten Kräften unserer Generation getragen warden muß ».
515. On pense notamment à l'architecture rationaliste de la « Maison du fascisme » (*Casa del Fascio*) à Côme (1932-36) du concepteur Giuseppe Terragni, Cf. le site « Goruma » (Architektur des 20. und 21. Jahrhunderts) : http://www.goruma.de/Wissen/KunstundKultur/Architekturdes20und21Jahrhunderts/Europa/Casa_del_Fascio_Como.

pouvaient laisser présager des perspectives d'activités similaires pour de nombreux architectes dans les premiers mois de la dictature[516]. Enfin, une telle participation confirme le fort intérêt des architectes dans la mouvance de l'expressionisme ou du Bauhaus pour les programmes de maisons ou théâtre du peuple ou plus globalement d'édifices communautaires[517]. D'autres concours de halles multifonctionnelles s'employèrent, dans cette période, à combiner le rassemblement du public autour d'un amphithéâtre en extérieur, tel le négatif des nombreuses activités de masse en intérieur. Le concours d'une Halle de congrès, de sport et d'exposition sur le champ *Heiligengeist,* à Hambourg, auquel participa notamment Peter Behrens, constituait ainsi un bon exemple[518].

En revanche, le mouvement *Thing*, organisé essentiellement autour de l'Union du Reich, ne comptait pas parmi ses rangs des architectes de grande renommée, mais en grande majorité des indépendants en début de carrière (Franz Böhmer, Georg Petrich, Fritz Schaller, Ernst Zinsser) ou des professionnels plus âgés jouissant d'une réputation régionale comme Ludwig Moshamer ou Hermann Senf. Hermann Alker semblait faire figure d'exception. Il bénéficiait d'une plus grande notoriété publique, notamment grâce à son activité de professeur à l'école technique de Karlsruhe qui avait bonne réputation et aussi grâce à son projet remarqué de stade pour l'université de Karlsruhe, comme on le verra dans l'étude de cas de la Thingstätte de Heidelberg[519]. Les autres concepteurs devaient leur collaboration au mouvement *Thing* par le biais de W. K. Gerst, rencontré lors du congrès estival de Cologne ou même avant[520]. Selon Emanuel Gebauer, l'absence d'architectes renommés dans les projets du mouvement *Thing* s'expliquait par les méthodes organisationnelles de Gerst[521]. Ce dernier aurait constitué autour de lui un « cercle » d'architectes, la plupart en activité à Berlin, qu'il pouvait ainsi employer de façon rapide et efficace sur les nombreux projets à travers le territoire. Cette hypothèse se trouve confirmée par un rapport du dignitaire nazi, Franz Moraller. Ce dernier avait en effet le sentiment que le directeur de l'Union du Reich était, dès la mise en place

html (consulté le 10/05/2017).

516. Anna Teut, *Architektur im Dritten Reich. 1933-1945*, *op. cit.*, 1967.

517. Eva-Maria Barkhofen (dir.), *Baukunst im Archiv. Die Sammlung der Akademie der Künste,* Berlin, DOM publishers; Akademie der Künste, 2016. Des archives rares des architectes Peter Behrens, Wassili et Hans Luckhardt, Hans Poelzig, Max et Bruno Taut illustrent bien cet engouement pour les bâtiments communautaires.

518. Gerhard Langmaack, « Unser Massenschicksal und der Weg der Baukunst. Eine kritische Untersuchung an dem Wettbewerb für eine Kongress-, Sport- und Ausstellungshalle in Hamburg », *Baugilde*, n° 15, 1934, p. 511-534. Ou encore : Rudolf Schmidt, « Der Wettbewerb zur Gewinnung von Ideen für eine Kongress, Sport-, und Ausstellungshalle auf dem Heiligengeistfeld in Hamburg », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1934, p. 369-379.

519. Sur ce point, on se reportera aux pages 289-294.

520. On rappelle ici la participation de Hermann Senf à une publication de Wilhem Karl Gerst en 1924, décrite dans la thèse, p. 67-70.

521. Emanuel Gebauer, *Fritz Schaller. Der Architekt und sein Beitrag zum Sakralbau im 20. Jahrhundert*, *op. cit.*, p. 56.

du mouvement, « la clé de compréhension de toutes les procédures internes » grâce à ses qualités d'action et d'organisation exceptionnelles[522].

2. Le concours d'un théâtre de masse à Karkhov en Union soviétique

Le renouveau du lieu théâtral était bien une question fondamentale du débat architectural moderne en ce début des années 1930. Les architectes modernes étaient fascinés par la question du mouvement et de sa dynamique, aussi bien celui exercé par les acteurs et les spectateurs au sein du théâtre ou celui des installations techniques de décor, en elles-mêmes. Les concours internationaux de l'Union soviétique en étaient un parfait exemple, plus particulièrement celui d'un « théâtre d'action musicale de masse » organisé par la ville ukrainienne de Kharkov, entre 1930 et 1931. Trois ans avant sa collaboration active dans le mouvement *Thing*, Fritz Schaller, avait même eu l'intention d'y participer avec un collègue avant de se rétracter, faute de temps[523]. Si Schaller fut intéressé par ce concours, 91 architectes étrangers l'étaient également, comme Hans Poelzig, Walter Gropius ou encore Wilhelm Kreis pour ne citer que les architectes allemands les plus renommés, sur les 142 projets soumis au concours[524]. L'intérêt des architectes à l'international était vif pour la construction d'un théâtre selon les principes modernes. Les nouvelles possibilités offertes par la machinerie théâtrale et les variations sur le thème d'un espace scénique modulable animaient effectivement une part de l'avant-garde dans la lignée des expérimentations scéniques du Bauhaus. Depuis la Révolution de 1917, plusieurs vagues de construction de théâtres furent initiées en Union Soviétique. Après la multiplication des clubs entre les années 1917 et 1920 qui restaient de dimensions modestes, dès la seconde moitié des années 1920, le pouvoir soviétique lança une série de grands projets visant à la construction de nouveaux lieux de représentation qui devaient devenir le point de convergence symbolique du rassemblement de masse au cœur de la ville[525]. Ce rôle symbolique fut même souligné par un observateur de ce phénomène en Allemagne, l'architecte Ernst Gondrom qui déclarait, en 1932, qu'« avant c'était l'église qui

522. BA Berlin, R55/20440, *op. cit.*, p.86.
523. Emanuel Gebauer, *Fritz Schaller. Der Architekt und sein Beitrag zum Sakralbau im 20. Jahrhundert*, *op. cit.*, p. 28 et p. 32.
524. Silke Koneffke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort: 1900-1980*, *op. cit.*, 1999, p. 198.
525. *Ibid.*, sur ce point, Cf. « Klubs und Paläste in der Sowjetunion », p. 193-202.

donnait l'accent au paysage urbain (*Stadtbild*), aujourd'hui ce sont les clubs et théâtres »[526]. Pour le concours de Kharkov, le cahier des charges consignait à nouveau la monumentalité de l'édifice, mais il insistait sur sa vocation de « théâtre du peuple » pour 4 000 spectateurs, qui en plus « devait être équipé de toutes les innovations de la machinerie scénique »[527]. La plupart des propositions offrirent un riche panel de dispositifs techniques (scène tournante, montée sur vérins hydrauliques, galerie de jeu et plateforme mobile suspendue, écrans de projection…), permettant des dispositions scéniques variables. Le premier prix fut attribué aux frères Vesnin qui proposèrent par exemple une scène en deux parties sous forme d'une avant-scène peu profonde en relation directe avec l'auditorium et une large arrière-scène disposée dans un demi-cercle parfait. Cette dernière, posée sur vérins, pouvait se modifier selon les nécessités des spectacles et elle pouvait même accueillir un amphithéâtre en miroir de l'auditorium enserré dans sa forme ovoïde. Dans cette disposition de grande arène en miroir, l'espace interstitiel entre l'avant et l'arrière scène se faisait dans le prolongement de la rue de telle sorte que « des manifestations, [le défilé] des troupes, des moyens de transport puissent croiser la scène »[528].

49. Projet vainqueur du concours d'un « théâtre musical de masse » à Kharkov, frères Vesnin, 1930

526. Ernst Gondrom, « Der Theaterbau im neuen Russland », *Deutsche Bauzeitung,* n° 44, 1932, p. 860.
527. Helmut Richter, « Wettbewerb Theater Charkow », *Baugilde*, 1931, n° 20, p. 1562-1588, ici p. 1562.
528. *Ibid.*, p. 1563 : « Die Vorbühne und die Hinterbühne stehen von beiden Seiten mit der Straße in Verbindung, sodaß Demonstrationen, Truppen, Verkehrsmittel, die Bühne kreuzen können ».

La surprenante traversée des flux urbains au niveau « de l'habituelle frontière entre imaginaire et réel »[529] n'était pas juste une fantaisie des frères Vesnin mais elle était plutôt un dispositif récurrent de plusieurs projets non réalisés de l'époque, à l'image des propositions du concours dans ce sens. Le mouvement de la masse était ici un phénomène très urbain qui transformait le théâtre pour le temps du spectacle en rue de défilé bordée de part et d'autre par des tribunes gigantesques. La propagande soviétique basée sur l'agitation, elle-même mise en action dans les troupes d'agit-prop, cherchait à développer une mise en scène avant tout démonstrative soutenue par les innovations de la machinerie théâtrale.

Sous le nazisme, le mouvement de masse induit par la forme des scènes *Thing* répondait, en théorie du moins, à la communion des participants aussi bien acteurs que spectateurs avec le paysage. Maurice Culot expliquait avec le recul historique que l'accumulation de dispositifs techniques de la machinerie mis au jour lors du concours de Kharkov pouvait créer l'effet, même du temps de sa création, de « collection de monstruosités scéniques »[530]. Selon ses propos, l'architecture d'avant-garde se plaçait volontairement en rupture de la scène non mécanisée, conçue par Van de Velde pour l'exposition du « Werkbund » à Cologne en 1914. Certes la division de l'espace scénique en plateaux successifs perdurait mais la préoccupation technique prenait le dessus. En 1914, ce commentaire d'époque d'Ernst Hardt, trahissait dans le théâtre du Werkbund une sorte de retour fortuit à la convention théâtrale : « Cette fois, nous accompagnons les personnages d'un lieu à un autre et on éprouve ce déplacement comme un événement, ce qui augmente jusqu'à la limite du possible, l'intensité vitale du poème »[531]. Avec la scène tripartite, Van de Velde apportait ainsi une qualité de continuité en net contraste avec le « théâtre du prolétariat », qui, à travers son objectif d'agitation défendait une esthétique de la rupture, de l'éclatement, de la répétition, de l'insistance ou de la démonstration[532]. Sous le Troisième Reich, l'espace théâtral se saisissait de ce mouvement complexe de retour à la convention, par la mise en valeur du poème notamment, tout en s'inscrivant dans une réforme de l'espace traditionnel fondée sur l'explosion du cadre de scène.

529. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, p. 202. Sur cette question de l'entrée des parades et manifestations transversalement à l'intérieur du théâtre, voir notamment les projets pour le « Grand théâtre synthétique de Sverdlovsk » de 1931, p. 192-203.
530. Maurice Culot, « De la scène tripartite au théâtre total » in Dennis Sharp (dir.), *Henri Van de Velde. Theatres Designs 1904-1914*, *op. cit.*, p. 22.
531. *Ibid.*, p. 21.
532. *Ibid.*, p. 22.

3. Le mémorial à Schlageter : la transmission du culte par l'espace

3.1. La question de la mémoire collective

Dans ses travaux des années 1930 et 1940, le sociologue Maurice Halbwachs développe un rapport à la mémoire selon le concept « d'espace social »[533]. Dans *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* publiée en 1941, il présente ainsi l'évolution de la mémoire collective chrétienne en fonction de son ancrage dans l'espace, autrement dit « le cadre social principal de la mémoire religieuse est l'espace »[534]. Mais ce cadre n'est pas figé, il se reconfigure dans l'imaginaire des groupes dispersés et se modifie ainsi au fil du temps :

> *Quant aux membres du groupe qui se sont éloignés de ces lieux, qui ne les ont plus revus, qui n'ont pas assisté à toutes les phases de leur transformation, ils s'en font assez vite une représentation symbolique. L'image qu'ils évoquent de ces lieux tire son contenu, sans doute, d'abord, de ces lieux eux-mêmes (au moins de façon indirecte, si elle s'appuie sur des descriptions). Mais la réflexion symbolique détache ces lieux de leur entourage matériel, et les met en rapport avec les croyances du groupe, avec elles seulement. C'est sans doute, la stabilité de l'image qui explique que les croyances durent.* […] *Ce n'est pas aux lieux réels, c'est aux croyances que l'image se devait adapter*[535].

Halbwachs déploie la mémoire dans sa multiplicité, il l'étudie dans la manière dont une tradition religieuse s'élabore, s'étoffe, et se superpose alors aux traces de l'espace topographique. Ce faisant, il s'oppose à la conception du temps et de l'espace dans le discours officiel de la dictature nazie[536].

La question de la mémoire occupait en effet une place de premier plan dans les débuts de la dictature. Un bon exemple dans ce sens était le culte voué à la commémoration de l'ancien officier des corps francs, Albert Leo Schlageter, associé aux martyrs du mouvement nazi. En 1923, le soldat avait été exécuté en représailles d'un attentat perpétré contre les forces d'occupations françaises en Rhénanie. Au fil des années, la commémoration de sa mort, à l'origine une simple croix posée sur sa tombe, devint pour les nationalistes le symbole des martyrs dans la lutte contre le traité de Versailles. La propagation de la mémoire de Schlageter reprenait dans ses différentes formes des éléments du culte chrétien à ses origines et de sa déclinaison en plusieurs médias (lettres, légendes, symboles,

533. Marie Jaisson, « Temps et espace chez Maurice Halbwachs (1925-1945) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines,* Paris, Éd. Sc. Humaines, 1999, n° 1, p. 163-178.
534. *Ibid.*, p. 168.
535. Maurice Halbwachs, *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941, p. 129.
536. Hélène Bernier-Farella, « Maurice Halbwachs, *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective* », *Revue de l'histoire des religions*, n° 1, 2012, p. 131-133, ici p. 131.

icones, images, statues, églises, liturgie, pèlerinage) sur la base de la transcription des évangiles[537]. La politique culturelle du national-socialisme se réappropria cet événement en lui donnant une forme spatiale avec des projets de mémoriaux et une forme vivante sur les scènes de théâtre.

3.2. Le Forum de Schlageter à Düsseldorf

Le projet de concours d'un Forum à Schlageter à Düsseldorf s'intégrait dans un cadre prestigieux. L'initiative du concours, officialisé en mai 1934, venait de l'organisation des jeunesses hitlériennes par l'intermédiaire de Hartmann Lauterbacher[538], chef de district nazi et représentant du Reich pour les jeunesses hitlériennes. Il avait été alors envisagé de relier le mémorial de Schlageter à une maison communautaire et une école des dirigeants du Parti (*Führerschule*) et ainsi de proposer un aménagement territorial représentatif du nouvel État sur le kilomètre et demi qui séparait le mémorial des berges du Rhin. La croix commémorative de 26 mètres de haut, érigée en 1931, était devenue dès son inauguration le point de focalisation de rassemblements nationalistes à Düsseldorf[539]. Le mémorial se situait à l'emplacement de l'exécution de Schlageter au nord de la ville. Le concours mettait l'accent en priorité sur l'aménagement urbain, notamment sur la question de la fluidité entre les infrastructures de transport et les installations existantes comme le stade existant au nord-ouest du site. Le territoire choisi pour le Forum se trouvait dans un nœud infrastructurel complexe lacéré par une autoroute, des lignes de train et de tram et des routes secondaires. Le projet devait réussir à intégrer un espace de déplacement piéton intégré dans le maillage des voies de circulation, sans gêner l'unité formelle du Forum[540], ce qui nécessitait le recours à des rampes souterraines sous les voies de communication. Ce projet, plus proche de la planification territoriale que de l'architecture, se découpait en trois entités : une première séquence organisée selon l'axe menant du mémorial de Schlageter au fleuve associait une zone de défilé pour 300 000 personnes, une « école des dirigeants » et une maison communautaire ; un espace festif de plein air était centré autour d'une scène *Thing* conçue pour accueillir 100 000 personnes et une troisième entité, composée du « parc du stade », était

537. Martin Andree, « Mediale Epigenese. Konfigurationen der Intermedialität im Schlageter-Kult », in Gerhard Schmidt, Thorsten Valk, *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, *op. cit.*, p. 224.
538. E. L. Wehner, « Wettbewerb Schlageter-Forum in Düsseldorf », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, n° 51, p. 789-795. Ici p. 789.
539. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 95.
540. Karl Ackermann, « Das Schlageter-Forum am Niederrhein », *Baugilde*, n° 24, p. 860-870.

conçue autour de l'extension des aménagements sportifs existants et de la construction d'un parc d'exposition. Ce vaste programme était placé, par la propagande, sous les auspices du *Stirb und Werde* (« meurs et deviens ») goethéen. La presse spécialisée indiquait ainsi qu'« à la croix noire en acier, au « meurs », répondait le « deviens », un lieu de la « formation du corps et de l'esprit d'une jeunesse allemande volontaire : telle était la tâche qui incombait aux architectes allemands dans ce concours. Il convenait ici de modeler les données paysagères et de politique d'État »[541].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

50. Élévation depuis le Rhin et plan masse d'Erich zu Putlitz pour le concours du mémorial à Schlageter à Düsseldorf, 1934

L'évaluation du jury confirma largement ces attentes en éludant toutefois la question de l'architecture au profit de considérations sur la composition urbaine. Les propositions privilégiant l'unité « harmonieuse » de l'ensemble, l'axialité rigoureuse et la résonance entre les données paysagères et le tracé directeur des installations furent ainsi valorisées. Le projet lauréat de l'architecte hambourgeois, Erich zu Putlitz, fut particulièrement salué par la critique pour sa composition en deux axes symétriques orientés vers le Rhin et traçant un grand V ouvert. Leur intersection s'effectuait au niveau d'une grande place en demi-cercle, un « champ festif » (*Festwiese*) connecté aux berges

541. *Ibid.*, p. 860 : « Dem Kreuz aus schwarzem Stahl, dem ‚Stirb', ein ‚Werde' gegenüberstellen, eine Stätte der körperlichen und geistigen Schulung willensstarker deutscher Jugend, war die Aufgabe, die ein Wettbewerb den deutschen Architekten stellt. Landschaftliche und staatspolitische Gegebenheiten galt es hier zu formen ».

et servant d'avant-place à la scène *Thing* attenante[542]. La vue depuis l'autre berge de Rhin était particulièrement appréciée, car le système d'arcades de faible hauteur autour de la scène *Thing* était visible de loin et soulignait l'horizontalité du territoire. *A contrario*, toute coupure ou séparation entre les différentes entités du programme était remise en cause car l'aménagement nécessaire pouvait affaiblir l'idée urbaine d'unification[543]. L'esquisse de l'architecte Wach-Roßkotten fut ainsi critiquée en raison de l'écran visuel créé par « l'école des directeurs » entravant la poursuite du regard vers le Rhin. L'accès aux installations sportives et au parc d'exposition était compliqué en raison de l'aménagement d'un port.

Mais la valorisation par le jury de l'unité et d'une relation axiale favorable se bornait à des considérations théoriques à vol d'oiseau perdant de vue l'échelle gigantesque du site et, de fait, celle du piéton. Un critique de l'époque exprima ainsi sans détour ses réserves quant à la recherche d'une axialité sur un kilomètre et demi, « un petit mémorial perd l'échelle optique dans un si grand espace »[544]. En effet, l'aspect filiforme de la croix et l'absence de massivité de l'architecture du mémorial ne pouvaient être visibles à une distance aussi importante à moins de recourir à la mise en place systématique de décoration sous forme de drapeaux notamment « comme pour nos grands congrès du parti pour donner à l'œil un point d'appui dans l'espace gigantesque planifié »[545]. Franz Böhmer[546], l'auteur de plusieurs projets de scènes *Thing* avec son collaborateur Georg Petrich, participa également au concours[547]. Les deux architectes avaient construit le « camp de l'Allemagne » (*Deutschlandslager*) dans un calendrier similaire en 1934. Ce dernier, basé près de Rheinsberg dans le Brandebourg, constituait un point de rencontre estival entre les jeunes Allemands vivant à l'étranger et les jeunesses hitlériennes. La continuité avec le projet du Forum de Düsseldorf est ici évidente par l'aménagement de lieux de plein air communautaires destinés à l'endoctrinement de la jeunesse.

542. *Ibid.*, p. 862-864.
543. *Ibid.*, p. 863.
544. E.L. Wehner, « Wettbewerb Schlageter-Forum in Düsseldorf », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, *op. cit.*, p. 793 : « Ein kleines Denkmal verliert im großen Platz den optischen Maßstab ».
545. *Ibid.*, p. 793 : « […] Wie etwa bei unseren grossen Parteitagen, um dem Auge auf dem geplanten Riesenplatz Blickhalt zu geben. »
546. La scène la plus célèbre construite par les architectes reste celle d'Annaberg à l'est de la Silésie. Ils sont également les concepteurs des projets d'Opole, de Tilsit, d'Insterburg, de Preußisch-Holland, de Löwenburg bei Honnef. « Die Thingstätte », *Baugilde*, n° 20, 1934, p. 720-740. « Arbeiten der Architekten Franz Böhmer und Georg Petrich », *Baugilde*, n° 2, 1936, p. 33-40.
547. Archives du musée d'architecture de l'Université Technique de Berlin, 9 planches numérisées du projet, http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=61&D1=B%F6hmer&D2=Franz&D3=Schlageter-Forum%2C+D%FCsseldorf (8 mai 2017).

3.3. La pièce de Hanns Johst

La première du spectacle *Schlageter* eut lieu le 20 avril 1933 au *Staatstheater* de Berlin à l'occasion de l'anniversaire du *Führer*. Dans les comptes rendus de la presse, la représentation était comparée à un « événement national »[548], elle fut même diffusée à la radio le jour même et pas moins de quatorze autres fois dans les mois suivants[549]. Ces simples chiffres témoignent de l'importance que jouait ce spectacle dans la mise en place de la propagande culturelle par le biais du théâtre. Dans cette pièce en quatre actes, l'auteur Hanns Johst réglait ses comptes avec la République de Weimar et présentait ainsi son allégeance très claire au Führer[550]. Dans l'expérience du personnage principal, délaissé par les institutions et humilié par l'occupation française, c'était toute la République de Weimar qui était attaquée et condamnée pour « traîtrise » (*verräterisch*). Les premières scènes illustraient le ressentiment du personnage à l'égard de la démocratie lequel refusait tout d'abord le combat, puis se transformait, au fil des rencontres, en guide d'un mouvement de révolte contre les soldats français. La dernière scène était construite sur une reconstitution de l'exécution du soldat selon un procédé visuel efficace, censé marquer les mémoires. Schlageter, agenouillé de force, lançait un dernier appel à l'auditoire et appelait au réveil de l'Allemagne – une formule bien connue des mouvements nationalistes – avant de tomber dans le fracas des détonations[551]. La mise à l'épreuve du public par les rafales de tirs dans sa direction jouait sur le sentiment de culpabilité des survivants. Selon l'historien du théâtre, Erwin Strobl, « Johst exploitait le mécanisme traditionnel du drame classique – la *catharsis* – à des fins néfastes »[552]. Du sentiment de culpabilité des vaincus, il souhaitait faire naître dans le public l'idée de rédemption en s'appropriant le dernier appel de Schlageter. Cette technique de propagande montrait cette recherche d'une image forte à même de véhiculer dans l'auditoire une vive émotion. La revendication d'un « théâtre de l'expérience » (*Erlebnistheater*), formule récurrente de la théorie des pièces *Thing*, procédait du même mécanisme.

La mémoire de Schlageter dans la propagande nazie utilisait différentes formes et médias, l'architecture du mémorial, le théâtre ou encore la radio, même si elles ne communiquaient dans

548. Gerwin Strobl, *The Swastika and The Stage. German Theatre and Society, 1933-1945*, *op. cit*., p. 36.
549. *Ibid.*, p. 37.
550. Thomas Eicher, Barbara Panse, Henning Rischbieter (dir.), *Theater im ‚Dritten Reich', Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, *op. cit.*, p. 638.
551. Gerwin Strobl, *The Swastika and The Stage. German Theatre and Society, 1933-1945*, *op. cit.*, p. 37-38.
552. *Ibid.*, p. 41 : « Johst had exploited the traditional mechanism of classical drama – that of catharsis – for his nefarious ends ».

ces exemples que peu entre elles. Le théâtre *Thing* constituait en ce sens une synthèse de l'enjeu spatial propre à l'édifice commémoratif et l'efficacité du récit imagé du spectacle populaire. Un précédent dans l'histoire de l'architecture, le concours pour un mémorial aux morts à Bad Berka en 1932, présentait une surprenante relation entre la fonction mémorielle de l'architecture et le spectacle théâtral de masse.

4. Projet du concours d'un mémorial aux morts pour le Reich à Bad Berka

4.1. Les deux propositions de Hans Poelzig

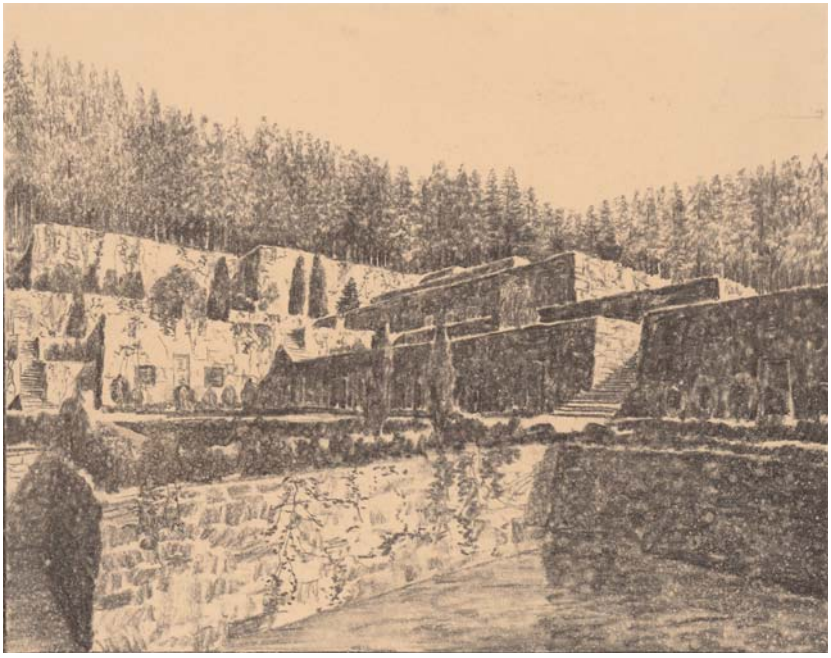
La construction de mémoriaux était monnaie courante au début des années 1930 et elle se situait en prolongement de la tradition des monuments nationaux. Celle-ci se manifesta en Allemagne à la suite des guerres napoléoniennes par des concours de grands édifices à la nation au fort parti pris architectural. Les édifices planifiés s'opposaient peu à peu à la figuration classique des statues, plus caractéristique de la tradition des mémoriaux français notamment[553]. Le vocabulaire formel alors employé par de nombreux architectes pouvait selon les cas faire apparaître un style cyclopéen[554], se caractérisant par des détails massifs (bas-relief en bossage monumental, plateformes composées d'énormes blocs de pierre empilés) et renforçant l'effet de forteresse. Les projets de mémoriaux se trouvaient souvent situés dans un site naturel au fort pouvoir suggestif (en haut d'une colline, à flanc de falaise, au milieu d'une clairière).

En 1931, la commune de Bad Berka fut retenue pour le projet de la construction d'un mémorial aux morts de la Première Guerre mondiale, représentatif pour toute l'Allemagne. Dans le programme, trois entités virent le jour : un lieu de rassemblement gigantesque, des terrasses symbolisant les années de guerre et un grand tombeau, le tout se répartissant sur trois vallées. L'atmosphère du paysage était partie prenante de l'expérience de rassemblement, le site était même interprété selon ses qualités de recueillement : « le paysage de Berka a un caractère plus doux qu'héroïque, il influence profondément l'état d'âme du promeneur, mais dans un esprit de réconciliation »[555]. Contrairement à la

553. Hartmut Frank, « Des monuments nationaux » in Jean-Louis Cohen, Hartmut Frank (dir.), *Interférences. Architecture Allemagne-France 1800-2000*, *op. cit.*, p. 32-41.
554. Wolfgang Pehnt, *Deutsche Architektur seit 1900*, *op. cit.*, p. 58.
555. « Wettbewerb Reichsehrenmal », *Bauwelt*, n° 22, 1932, p. 542-544, ici p. 542 : « Die Berkaer Landschaft hat einen

monumentalité de nombreux mémoriaux de l'Époque impériale, celui-ci devait, selon les indications de la presse, se fondre dans la nature et éviter les grands gestes architecturaux.

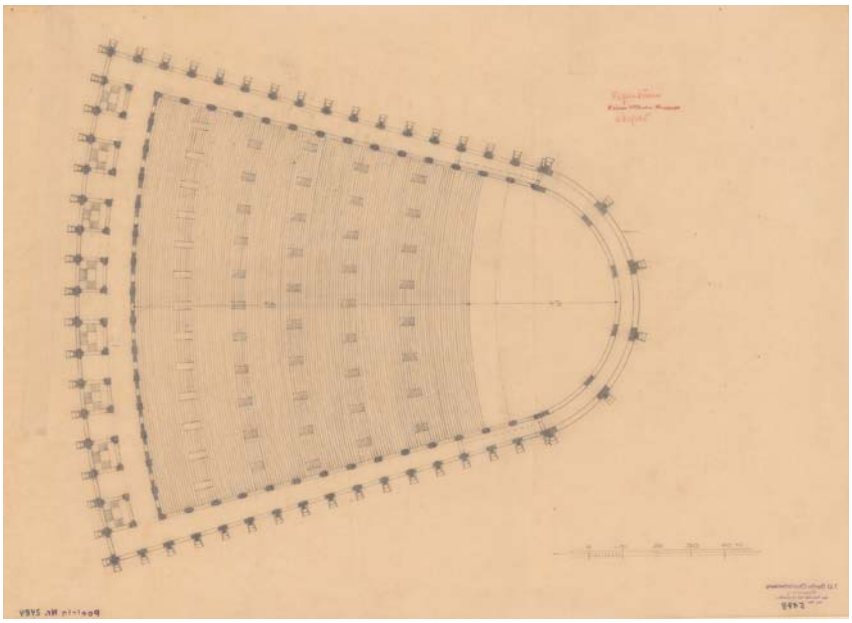
Hans Poelzig présenta une esquisse dans le cadre du concours officiel qui plaçait l'individu au centre de sa logique de conception. Il proposa alors un système complexe de grandes terrasses symbolisant les années de guerre dévalant en cascade la topographie de la colline arborée[556]. Cette proposition ne remporta toutefois pas l'adhésion du jury. En revanche, le jeune Ernst Zinsser, tout juste âgé de 28 ans, figurait dans la liste des 20 projets primés (sur plus de 2 000 participations) dans ce concours, au côté notamment du célèbre architecte et professeur Wilhelm Kreis, rompu à ce type d'exercices[557]. Theodor Heuss, l'ami de Poelzig, mit en 1939 cet échec au compte de l'ambiguïté du programme[558]. En effet, l'architecte proposa un grand jardin propice au recueillement individuel, dans lequel on pouvait cheminer, « silencieux pour soi »[559]. Or, le mémorial ne devait pas être seulement un lieu de contemplation solitaire, mais bien plus un espace où le peuple, entendu comme une masse en mouvement, « devait prendre conscience de lui-même et de son histoire »[560].



51. Première proposition de Hans Poelzig pour le concours du mémorial du Reich à Bad Berka, 1931

eher sanften als heroischen Charakter; sie beeinflußt die Stimmung des Wanderers tief, aber versöhnend ».
556. AMTU, 10 planches numérisées de la première esquisse du concours : http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=61&D1=Poelzig&D2=Hans&D3=Reichs-Ehrenhain%2C+Bad+Berka (consulté le 11/05/2017).
557. Ralph Haas, *Ernst Zinsser, Leben und Werk eines Architekten der Fünfziger Jahre in Hannover*, Schriften des Institutes für Bau- und Kunstgeschichte der Universität Hannover, vol. 15, 2 000, p. 36; p. 63.
558. Theodor Heuss, *Hans Poelzig. Bauten und Entwürfe*, Berlin, Wasmuth, 1939.
559. *Ibid.*, p. 61.
560. *Ibid.*, p. 61.

Sur les conseils du directeur du *Festspiel* de Bayreuth, le Docteur Eggert[561], Poelzig revint avec un autre projet de lieu scénique colossal et solennel, une « Schauburg » à la connotation de forteresse[562], pouvant accueillir des défilés et contenir jusqu'à 20 000 spectateurs. L'instigateur, Eggert, appartenait au conseil artistique de l'association « Scène nationale » (*Nationalbühne e.V.*), fondée sous l'égide de la « commission du peuple du Reich » (*Völkischer Reichsausschuss*) du parti populaire nationaliste (*Deutschnationale Volkspartei*). Celle-ci voulait réunir dans un mouvement de masse les moyens pour la mise en place d'un nouveau théâtre national avec un répertoire composé exclusivement des « grands dramaturges germaniques », l'idée étant de renouer avec les racines populaires sans influence étrangère[563]. Le projet du Schauburg s'inscrivait donc dans cette dynamique politico-culturelle clairement conservatrice. Si ce projet non réalisé est considéré, dans la recherche sur le théâtre *Thing*, comme une préfiguration implicite du mouvement *Thing*, alors qu'il est pourtant signé par un architecte réputé pour son parti-pris novateur et son rapport à l'expressionisme[564].

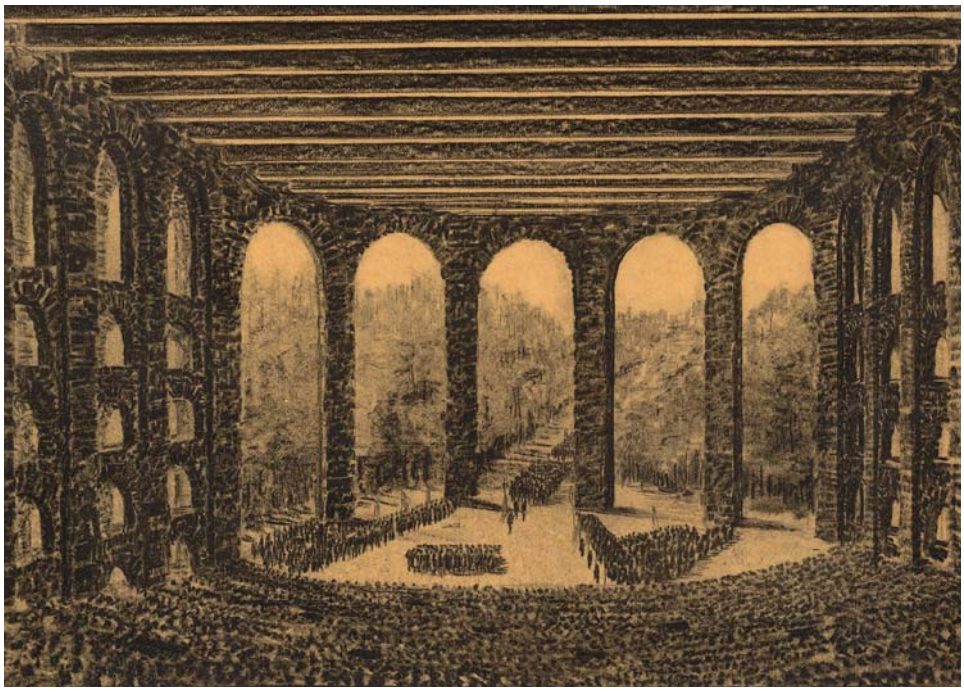


52. Plan de la « Schauburg » et croquis d'intention daté en octobre 1932

Or, ce portrait reste à nuancer tant les projets de lieux festifs conçus par l'architecte au début des années 1930 témoignent d'un grand éclectisme caractéristique de sa démarche de conception. On

561. Hartmut Frank, « Der ‚Fall Poelzig'. Baukultur und Kulturpolitik am Vorabend des Faschismus » in Burkhard Bergius, Janos Frecot, Dieter Radicke (dir.), *Architektur, Stadt und Politik. Julius Posener zum 75. Geburtstag*, Gießen, Anabas, 1979, p. 89-112, ici p. 100-101.
562. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, p. 127 : « En ancien allemand « Schauburg » signifie simplement « théâtre », mais la connotation de -burg (« château, citadelle ») convient bien aux dessins de Poelzig ».
563. *Ibid.*, p. 100-101.
564. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 251-253.

constate en effet tour à tour, au gré des commandes, le recours à des formes classiques comme dans la façade à arcades du « Schauburg » et, à l'opposé, une écriture moderne et fonctionnelle pour le projet de théâtre musical de Kharkov en 1931[565]. Les « tendances conceptuelles » de Poelzig évoluaient en fonction de la conjoncture politique, car, à travers son appartenance à la bourgeoisie libérale, il occupait une place intermédiaire dans la politique culturelle, alternant avec aisance les commandes en provenance de différents bords politiques[566]. Il se trouva néanmoins compromis sous la dictature nazie en raison de son parcours fortement marqué par ses relations avec les artistes et architectes d'avant-garde.



53. Perspective intérieure du « Schauburg » avec le déploiement de défilés dans la forêt

La Schauburg se donnait, avec Poelzig, comme le point de rencontre entre des artistes locaux et la population environnante et elle se situait dans la lignée du *Festspielhaus*. Un commentaire de 1935 prônait dans ce sens le recours à l'œuvre d'art totale par la diversité des formes d'expression sur scène (texte littéraire, jeu théâtral, chanson, musique, architecture, décor) [567]. L'inclusion du peuple dans le spectacle était de plus mise au centre, celui-ci jouant le rôle double de spectateur et d'acteur, « qui, en regardant et en participant, [devait] prendre le plus et donner le plus »[568]. T. Heuss expliquait

565. Hartmut Frank, « Der ‚Fall Poelzig'. Baukultur und Kulturpolitik am Vorabend des Faschismus », *op. cit.*, p. 109.
566. *Ibid.*, p. 99 et 109.
567. « Ein deutsches Festspielhaus », *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 1935, p. 169-172, ici p. 169.
568. *Ibid.*, p. 169 : « […] und das Volk selbst, das zuschauend und mitwirkend das meiste nehmen und das meiste geben soll ».

que « ce théâtre (*Festspielhaus*) était touché par le nouveau style de culte provenant du besoin d'unité des masses organisées qui commençait à se former : défilés de masse aux drapeaux, chœurs de masse chantés ou parlés, orchestre de masse pour une musique plus intense et plus profonde »[569]. Si ce commentaire de 1939 relevait certainement de la complaisance avec les défilés du régime nazi, il ne faut cependant pas oublier les autres rassemblements d'envergure à la gloire de la République de Weimar qui étaient courants entre les années 1920 et 1930.

Le futur 'gardien artistique du Reich' (*Reichskunstwart*) Redslob, organisa ainsi dans cette période des fêtes d'envergure fondées sur des défilés en l'honneur de la République[570] et il soutint ensuite le projet de la « Schauburg » au même titre que les autorités du gouvernement de Thuringue[571]. Avec ses grands portiques en arcade de près de 30 mètres de haut, « l'échelle de ce monstre de cent soixante-dix par cent cinquante-cinq mètres » était cependant impressionnante[572]. La monumentalité, on le voit à cet exemple, n'était pas seulement un trait caractéristique des théâtres du mouvement *Thing* national-socialiste. Mais la *Schauburg* se distinguait de la production de l'architecture sous le Troisième Reich par la facture industrielle du plafond et ses poutres treillis très saillantes en coupe[573]. En effet, comme on le verra à l'exemple de la Thingstätte de Heidelberg[574], les architectes du mouvement *Thing* eurent par la suite tendance à dissimuler la technique pour n'afficher que la texture de la pierre ou des effets de masse archaïques.

Le projet ne fut finalement pas réalisé après la césure politique de 1933 car les autorités de la propagande nazie préférèrent récupérer le « monument de Tannenberg » comme monument aux morts de la Première Guerre mondiale[575]. Le site avait certainement un avantage symbolique, la « Bataille de Tannenberg » marquant la victoire des troupes allemandes sur les Russes en 1914, tandis que les discussions autour du mémorial de Bad Berka étaient plus connotées par le passé récent de la République de Weimar[576].

---

569. Theodor Heuss, *Hans Poelzig. Bauten und Entwürfe*, *op. cit.*, p. 61.
570. Nadine Rossol, *Interwar Germany. Sport, Spectacle and Political Symbolism, 1926-36*, *op. cit.*, voir plus particulièrement le chapitre « 3. Staging the Republic: Constitution Day Festivities in 1929 », p. 58-79.
571. Hartmut Frank, « Der 'Fall Poelzig'. Baukultur und Kulturpolitik am Vorabend des Faschismus », *op. cit.*, p. 103.
572. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, p. 124.
573. Julius Posener, *Hans Poelzig. Sein Leben, sein Werk*, Brunswick, Vieweg, 1992, p. 255-258.
574. On renvoie ici au sous-chapitre « 3.4.3. Question de l'enveloppe et du camouflage » de l'étude de cas du théâtre Thing de Heidelberg, p. 305-309.
575. Hartmut Frank, « Des monuments nationaux », *op. cit.*, p. 33 et p. 35. Le mémorial est construit entre 1924 et 1927 par les architectes Johannes et Walter Krüger et fut modifié sous le national-socialisme par la même équipe de maîtrise d'œuvre pour y installer la sépulture de Paul von Hindenburg, vainqueur de la Bataille de Tannenberg.
576. Hartmut Frank, « Der ‚Fall Poelzig'. Baukultur und Kulturpolitik am Vorabend des Faschismus », *op. cit.*, p. 105.

4.2. Dispositifs similaires : l'exemple du théâtre de Brunswick

L'architecte en chef de la ville de Brunswick, Robert Dirich, publia le 9 octobre 1935 un article sur le théâtre de plein air de Brunswick[577] dans lequel il concédait que le projet national de construction des théâtres *Thing* se cherchait encore et ne répondait pas à un modèle unique. R. Dirich avait été nommé responsable sur place de la conduite des travaux. Les architectes engagés dans sa mise en place du mouvement *Thing* devaient, selon lui, répondre à un cahier des charges strict, en l'occurrence organiser le déplacement et le rapprochement des masses (public et acteurs) au sein d'un même espace de plein air. On retrouve à nouveau un rapport analogue aux projets de mémoriaux précédemment évoqués, celui du cheminement d'un groupe et la communion avec la nature, à l'origine même du rassemblement. La particularité de ce projet de théâtre revenait à sa relation au centre-ville par le biais d'un axe est-ouest. Celui-ci menait à son extrémité ouest à la cathédrale de la ville, puis il passait devant le « théâtre du Land » (aujourd'hui « Staatstheater ») avant de rejoindre la zone de défilé de 200 000 personnes, pensée à l'origine pour les SA[578].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

54. Relation entre le théâtre *Thing* de Brunswick et le centre-ville, plan daté de mai 1935

À l'extrémité de cet axe se trouvait une « chaire à discours » (*Rednerkanzel*) encadrée par des drapeaux, qui elle-même constituait une avant-place menant à la forêt et finalement à l'amphithéâtre de la scène *Thing*. Ce parcours était effectivement continu et se prolongeait derrière la scène le long d'une grande percée dans la forêt selon un dispositif assez proche du projet de mémorial pour le

577. Robert Dirich, « Der Braunschweiger Thingplatz », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, n° 41, p. 801-805.
578. Rainer Schomann, « Freilichtbühnen, Thing-, und Weihestätten in Niedersachsen » in Joachim Wolsche-Bulmahn (dir.), *Unter der GrasNarbe. Freiraumgestaltung in Niedersachsen während der NS-Diktatur als denkmalpflegerisches Thema*, *op. cit.*, p. 80.

Reich de Poelzig deux ans plus tôt. À ce titre, le questionnement actuel sur la patrimonialisation de ce site par les monuments historiques de la Basse-Saxe invite à réévaluer ces lieux dans l'histoire de l'architecture d'un point de vue global, à la lumière de leur fonction de lieu de cérémonie[579]. L'idée de déplacement festif et rythmé se trouvait avoir une conséquence directe sur la forme de l'architecture. En effet, la disposition d'un large escalier central et des couloirs extérieurs devait permettait le déplacement dans un rythme puissant, proche de la mécanique dans une connotation toute militaire :

> *Un escalier central était requis pour faciliter un rapprochement intense entre acteurs et spectateurs et pour mettre en forme les défilés d'une façon vraiment efficace. Les escaliers extérieurs qui délimitent la partie dévolue aux spectateurs ont également fait leurs preuves. Il était important pour l'aménagement des escaliers d'observer un même rapport d'inclinaison afin que des colonnes en marche et chantantes puissent entrer au pas cadencé*[580].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

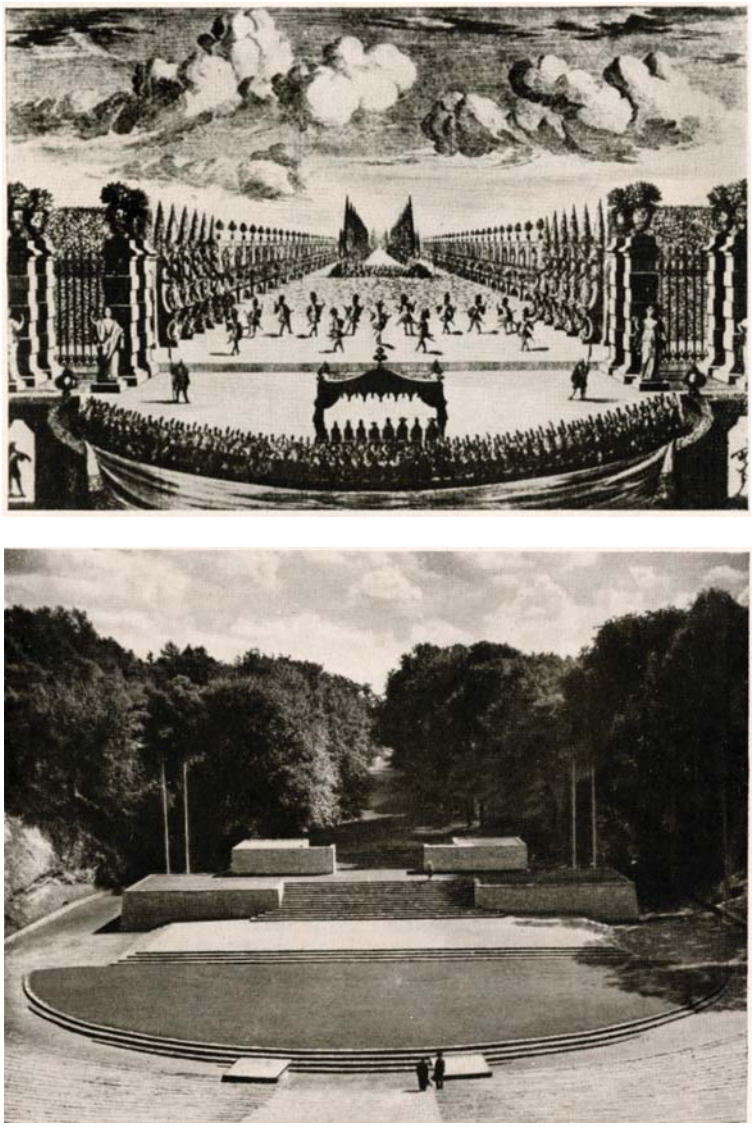
55. Plan du théâtre de Brunswick, Fritz Schaller, mars 1935

En revanche, les entrées sur scène dans la « Schauburg » de Poelzig pouvaient créer un effet de surprise débouchant depuis les escaliers logés sous les gradins. La fosse d'orchestre était également cachée. *A contrario*, pour le théâtre *Thing* de Brunswick, force est de constater que la plupart de l'action scénique était directement visible, du jeu théâtral entourant le public à celui en arrière-plan

579. *Ibid.*, p. 79.

580. Robert Dirich, « Der Braunschweiger Thingplatz », *op. cit.*, p. 803 : « Eine Mitteltreppe war verlangt, um wirkungsvolles Ineinanderspielen von Zuschauer und Spieler zu ermöglichen und Aufmärsche recht wirkungsvoll zu gestalten. Sehr bewährt haben sich inzwischen auch die den Zuschauerteil begrenzenden Außentreppen. Wichtig für die Anlage der Treppen ist die Innehaltung eines gleichen Steigungsverhältnisses, um zu ermöglichen, dass diese von marschierenden und singenden Kolonnen im Gleichschritt begangen werden können ».

de la scène. À Brunswick, la rampe montante depuis la forêt à l'arrière de la scène ne pouvait créer un effet de surprise que pour les premiers rangs, l'idée était plutôt de mettre en scène les colonnes en marche en progression dans la forêt[581].



56. Comparaison entre le théâtre de haie baroque et le théâtre *Thing* de Brunswick, réalisée dans le programme du festival de théâtre de Brunswick en 1937

Ce dispositif n'apparaissait pourtant pas dans les premières esquisses de l'architecte Fritz Schaller qui envisageait un fond de scène clairement délimité par une rotonde[582]. Ces modifications invitent à penser que le cadre de la représentation tendait à s'ouvrir sur le lointain et à rendre plus perméable la limite entre jeu et la réalité politique. R. Dirich disait par exemple que les scènes de plein air « devaient davantage être des lieux de rassemblements festifs en plein air sur lesquels les nouvelles

581. La vision en surplomb depuis les rangées supérieures laisse entrevoir les mouvements sur la rampe.
582. « Die Thingstätte », *Baugilde*, *op. cit.*, p. 732-733.

formes politiques du peuple allemand pouvaient trouver une forme artistique »[583]. Cette ligne de force resurgit quelques années plus tard dans un parallèle historique. L'article « Théâtre à l'air libre. Images du passé et du présent »[584], placé en guise d'introduction à la brochure du festival de théâtre de plein air sur la scène de Brunswick du 4 au 7 juillet 1937 tentait de tracer une continuité fictive avec des références historiques. La première page de la brochure était consacrée à des exemples de l'Antiquité grecque et romaine. Sur la double page suivante étaient mis en regard un exemple de théâtre baroque du XVIIe siècle en Italie et une mise en scène de masse contemporaine dans les arènes de Vérone d'un côté et des photographies de scènes construites sous le Troisième Reich, celle de Berlin et de Brunswick de l'autre. À première vue, l'effet de symétrie très marqué entre les exemples allemands et celui du théâtre baroque semblait être le point commun de cette comparaison. À regarder de plus près, l'effet de perspective qui accentuait la profondeur de la scène du théâtre baroque se retrouvait clairement dans l'exemple de Brunswick avec le large chemin s'engouffrant dans la forêt. Cet argumentaire illustré esquissait certainement cette recherche de fusion particulière, pour les scènes construites sous le nazisme, entre la monumentalité de l'Antiquité et une relecture des mouvements du ballet baroque.

583. *Ibid.*, p. 804 : « Sie müssen vielmehr festliche Versammlungsstätten im Freien sein, in denen die neuen politischen Formen des deutschen Volkes künstlerische Gestaltung erhalten sollen ».
584. TWSK, brochure conservée dans la section photographique spéciale sur le *Thing* à la cote du théâtre de Brunswick.

IV. Les fêtes de masse du régime et le lien avec le *Thingtheater*

1. Le calendrier festif du Parti

Comme il est apparu dans les exposés du « Cercle universitaire de travail pour les architectes » ou dans l'analogie avec la profondeur de la scène à Brunswick, l'utilisation des mouvements chorégraphiés et des effets pyrotechniques dans les fêtes princières de la période baroque, était une référence active pour certains théoriciens du mouvement *Thing* nazi. Ce rapprochement entre les mises en scène en plein air du nazisme et la tradition festive de l'époque baroque semble toutefois insolite au premier abord. La formule du *theatrum mundi*, autrement dit l'assimilation métaphorique du monde à un théâtre, traversa l'Europe au XVIIe siècle, au point de devenir un cliché, même à cette époque[585]. La métaphore n'avait *a priori* que peu en commun avec le totalitarisme, elle représentait les hommes sur scène à la façon de figures aux destins aléatoires dont les ficelles étaient entre les mains d'un Dieu démiurge. Aux antipodes, la vision du monde nazie ne laissait aucune place à l'incertitude de l'existence humaine, plaidant au contraire pour une assignation radicale des rôles dans la société, organisée selon la prédominance de l'ordre naturel, de la classification raciale ou encore du mythe de la « communauté du peuple ». Le modèle absolutiste baroque devenait donc logiquement obsolète. Cependant, le contexte de production d'un exemple par excellence du *theatrum mundi*, l'*auto sacramental* de Calderón, *Le Grand Théâtre du monde* (*El gran teatro del mundo*) composé vers 1635, fait apparaître une possible convergence. La particularité du spectacle de Calderón réside en effet dans l'association d'une cérémonie à caractère rituel d'une part, écrite sur commande de l'Église pour la Fête-Dieu, et d'un drame théâtral d'autre part[586]. Cette double participation proposée au public, entre la communion religieuse et l'événement théâtral, pouvait bien être porteur d'une esthétique efficace pour l'instauration d'un rituel festif sous le nazisme. Les relations hybrides entre le rassemblement politique, le théâtre et l'influence de la cérémonie religieuse constituaient effectivement le soubassement des fêtes de masse du régime. Dans ses travaux, Evelyn Annuß avance aussi l'idée que, dans les premières années de la dictature, une zone grise apparaissait

585. Jean-Claude Vuillemin, « Theatrum mundi : désenchantement et appropriation », *Poétique 2009/2*, n°158, p. 173-199 : DOI 10.3917/poeti.158.0173 (consulté le 28/07/18), ici p. 173.
586. Résumé de la pièce, site de Revue de culture contemporaine : https://www.revue-etudes.com/article/le-grand-theatre-du-monde-875 (consulté le 28/07/18).

entre le jeu théâtral et la manifestation politique[587], mettant alors l'accent sur l'insertion de procédés de mise en scène (danse, chœurs…) et d'événements politiques (discours, défilés). Sur ce sujet, le commentaire d'Erika Fischer Lichte oblige à réviser le lieu commun selon lequel la représentation politique ne serait qu'une manipulation savamment calculée :

> *Il convient avant tout de garder ceci* [la question de la participation du public] *à l'esprit quand il s'agit de représentations explicitement politiques comme les fêtes politiques ou d'autres genres de spectacles de masse. Très fréquemment, il est avancé que ce genre de représentations serait particulièrement approprié pour manipuler les groupes de population y participant dans l'intérêt des dominants. Cela voudrait dire que les organisateurs seraient en mesure de diriger et de contrôler le cours de la représentation, autrement dit de recourir avec succès à des stratégies de mise en scène à même de maîtriser, d'une façon tout à fait préméditée, un public « passif », « innocent » et de susciter en lui le comportement souhaité. Si l'on suppose en revanche qu'être impliqué dans une représentation, signifie, en même temps, y consentir, assumer une « coresponsabilité », on ne peut parler qu'avec réserve de manipulation*[588].

Un agenda particulièrement dense de fêtes de masse organisées par le Parti fut rapidement mis en place dès la prise du pouvoir, et il convient d'identifier différentes catégories à l'intérieur de ce calendrier festif. La première concernait les « quatre fêtes nationales du peuple allemand » organisées autour de trois piliers de l'idéologie de la « communauté du peuple », le travail, l'alimentation et l'armée[589]. On assistait ainsi dès 1933 à la tenue du « Jour du travail national » (*Tag der nationalen Arbeit*), le 1er mai 1933 sur les pistes de l'aéroport de Tempelhof à Berlin, la « fête de la Moisson » (*Erntedankfest*) le 1er octobre sur la colline du *Bückeberg* à Hameln (Basse-Saxe), et « la commémoration des morts du mouvement » (*Gedenktag für die Gefallenen der Bewegung*) le 8 novembre 1933 à Munich ainsi que les journées à la mémoire des morts de la Première Guerre mondiale, organisées dans des dimensions plus restreintes et à différentes dates. Les célèbres fêtes annuelles du Parti à Nuremberg venaient s'ajouter à ce calendrier festif durant une semaine début septembre de 1933 à 1938. Les fêtes d'anniversaire du régime (« prise du pouvoir », « jour de la

587. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, p. 46.
588. Erika Fischer Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen et Bâle, A. Franke, 2010, p. 31-32 : « Dies gilt es vor allem zu bedenken, wenn es sich um ausdrücklich politische Aufführungen wie politische Feste und andere Arten von Massenspektakeln handelt. Sehr häufig wird argumentiert, dass derartige Aufführungen besonders dazu geeignet seien, die an ihnen beteiligten Bevölkerungsgruppen im Sinne der Herrschenden zu manipulieren. Das hieße, dass die Veranstalter imstande wären, den Verlauf der Aufführung zu steuern und zu kontrollieren, also erfolgreich solche Inszenierungsstrategien anzuwenden, die ein ‚passives', ‚unschuldiges' Publikum in genau vorausberechneter Weise zu überwältigen und das gewünschte Verhalten auszulösen vermögen. Wenn man dagegen davon ausgeht, dass in eine Aufführung involviert zu sein, zugleich bedeutet, in sie einzuwilligen, für sie Mit-Verantwortung zu übernehmen, so kann von Manipulation nur unter Vorbehalt die Rede sein ».
589. Detlef Schmiechen-Ackermann, « Inszenierte Volksgemeinschaft: Das Beispiel der Reichserntedankfeste am Bückeberg 1933-1937 », *op. cit.*, p. 13.

création du NSDAP », etc.) viennent compléter le cérémoniel festif. Cependant, la célébration du 1er mai, les fêtes du Congrès de Nuremberg et la fête de la Moisson furent toutefois les plus importantes en termes de mobilisation de masse. Les trois dernières fêtes citées ne s'adressaient pas au même auditoire. En premier lieu, il convient de s'interroger sur la capacité d'adaptation du régime en termes de techniques de mise en scène, et concernant les éléments récurrents du rituel festif capables de transcender différentes couches sociales. Par ordre chronologique, l'évolution du rassemblement du 1er mai à Berlin est retracée entre 1933 et 1934, ce qui permet ensuite de discuter des différences en matière d'idéologie et de mise en scène spatiale pour la fête de la Moisson d'octobre 1933. À partir de l'exemple de Borna, la disposition spatiale, analysée dans les fêtes de masse du régime, est enfin observée dans ses modalités de transfert dans les théâtres *Thing*.

2. Les installations de la fête du 1er mai à Tempelhof

En 1933, le psychanalyste Wilhelm Reich présentait dans son livre *La Psychologie de masse du fascisme* (*Massenpsychologie des Faschismus*), paru en 1933, le fonctionnement de l'identification des individus, nivelés dans la masse, en présentant les nuances entre l'appartenance sociale à la petite bourgeoisie, à la paysannerie ou au milieu ouvrier[590]. À ce sujet, W. Reich précisait ainsi que « le contenu des mouvements *émotionnels* [était] différent » quand l'inclinaison à l'identification restait sensiblement la même[591]. Le national-socialisme était peu enclin à s'encombrer de cette grille de lecture sociale et il cherchait plutôt à effacer les contradictions sociales, en plaçant le concept de « communauté du peuple » en clé de voûte de son programme. Le ministère de la Propagande n'hésitait pas à se réapproprier sans scrupules les éléments de suggestion de la tradition festive ouvrière (le jeu choral d'accompagnement, le défilé rythmique abordés dans la première partie de la thèse), en y ajoutant un cadre spécifique fondé sur le lien entre Hitler et le public rassemblé[592].

Ce rapport entre la masse des participants et le *Führer* prenait une forme caractéristique au niveau des tribunes officielles installées pour la fête du 1er mai à Berlin sur les pistes de l'aéroport

590. Wilhelm Reich, *Massenpsychologie des Faschismus* (1933), *La Psychologie de masse du fascisme* dans la traduction française de Pierre Kamnitzer, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1972. Cf. le chapitre « Le sentiment de dignité national-socialiste », p. 75-78.
591. *Ibid.*, p. 76.
592. Sur ce sujet, on se reportera au chapitre « 1.2. Choeurs et espaces » de la première partie, p. 48-50.

de Tempelhof, qualifiée également par la propagande de « Jour du Travail allemand » (*Tag der nationalen Arbeit*). Le point d'orgue des festivités était le discours du *Führer* avec l'annonce festive du programme du gouvernement pour la première année. Selon le témoignage d'André-François Poncet, l'accent était mis sur la force d'intégration des mots et les effets sonores et visuels :

> *Le plus frappant, dans ce discours, ce n'est pas le fond, qui reste, malgré tout, assez vague ; c'est l'action de l'orateur* […]. *C'est aussi l'influence qu'il exerce sur son auditoire, une influence d'ordre bien plus physique qu'intellectuel, accrue encore par le décor, la figuration théâtrale, les effets d'ombre et de lumière, et toute cette mise en scène romantique, cet entourage d'étendards et d'uniformes, ces scintillements des casques et des baïonnettes, et l'enivrement qui se dégage du rythme irrésistible des musiques*[593].

La direction artistique des installations festives fut confiée à l'architecte Albert Speer qui réalisa l'idée générale à l'aide de croquis d'idées, exécutés ensuite par les autorités d'urbanisme de la ville de Berlin[594]. L'effet d'ombres que décrivait Poncet se retrouvait dans une élévation de la tribune principale réalisée au fusain et assignant aux volumes un découpage marqué par des jeux d'ombres.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

57. Élévation des tribunes pour la fête du 1er mai 1933 à Berlin

Le revêtement inégal de la tribune, réalisée en bois dans la précipitation des premiers mois de la dictature, était compensé par sa mise en lumière dans la nuit qui laissait transparaître tout de même le détachement de volumes massifs et limitait de fait l'aspect éphémère de ce matériau. Un article comparatif paru en 1934 faisait état des améliorations et rapportait l'utilisation d'un enduit pour le bardage en bois composant les parties pleines de la tribune : il y avait clairement la recherche d'un effet uniforme pour les nécessités de la manifestation de jour, dans le but d'une impression visuelle monolithique[595]. Au-delà des questions d'ordre esthétique, l'envergure de la fête nécessitait la maîtrise

593. André-François Poncet, *Souvenirs d'une ambassade à Berlin. Septembre 1931-Octobre 1938*, Paris, Flammarion, 1946, p. 112.
594. Max Rendschmidt, « Der Tag der deutschen Arbeit in Berlin. Bauliche und technische Anlagen auf den Tempelhofer Feld », *Bauamt und Gemeindebau: Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen*, 1933, p. 241-250, ici p. 243.
595. Max Rendschmidt, « Tag der deutschen Arbeit 1934 in Berlin. Bauliche und technische Anlagen auf dem Tempelhofer

de points techniques tels que les mesures organisationnelles et de transport pour acheminer les masses vers le site, les dispositifs spatiaux et acoustiques pour maîtriser les grandes distances[596]. Ces questions allaient devenir également des enjeux majeurs pour les concepteurs des théâtres de plein air. Les tribunes à Tempelhof se composaient d'un corps central accueillant les invités d'honneur au-dessus desquels se déployaient de larges gradins capables d'accueillir près de 3 000 personnes debout pour la relève des drapeaux et créant ainsi une « montagne de drapeaux » derrière le Führer[597]. Neuf étendards entre 26 et 33 mètres de haut complétaient l'image à l'arrière des tribunes. Loin d'être anecdotique, le cadrage sur l'ensemble de l'espace de la manifestation par un « mur de drapeaux », pour reprendre les termes employés dans la légende d'une photographie d'époque, était un élément de conception d'une importance majeure pour la fête du régime.

58. La surélévation du poste du Führer lors de la fête du 1er mai 1934 à Berlin

En 1934, les mâts en bois furent remplacés par des tubes de fer permettant de dépasser en hauteur la « montagne » et gagner en prestige, de même les drapeaux bordant le champ de défilé reposaient désormais sur des blocs en bois plus massifs[598]. Si l'ensemble de la tribune se rationalisa en 1934 d'un point de vue constructif, des modifications notables étaient à souligner

Feld », *Bauamt und Gemeindebau: Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen*, Berlin, 23 mai 1934, n° 21, p. 277-286.

596. Max Rendschmidt, « Der Tag der deutschen Arbeit in Berlin », 1933, *op. cit*, p. 243.

597. *Ibid.*, p. 244 : « [der] 10m hohen ‚*Fahnenberg*' ».

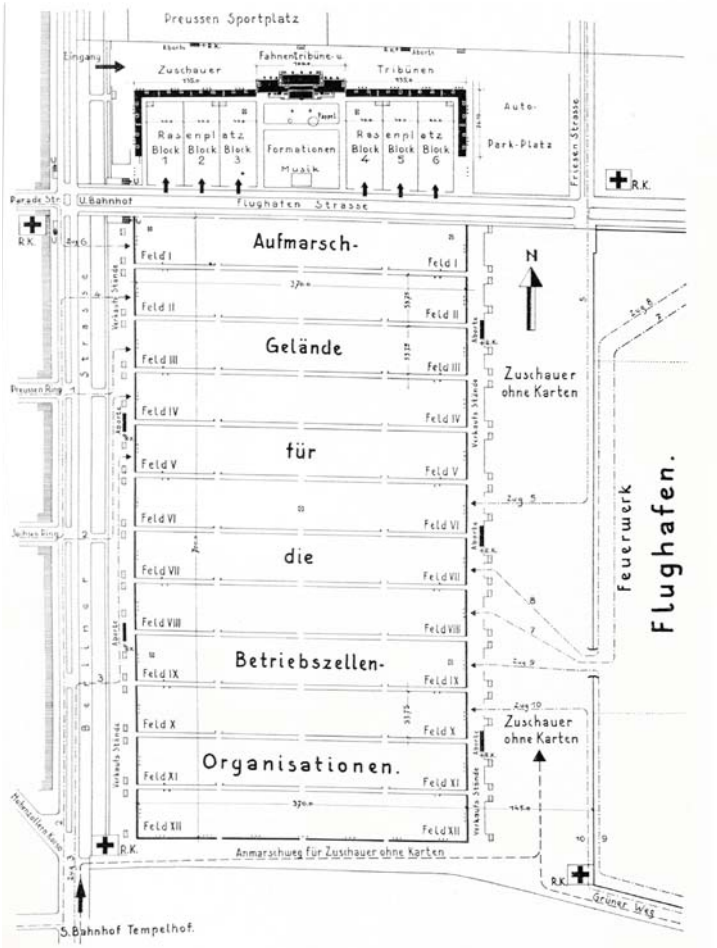
598. Max Rendschmidt, « Tag der deutschen Arbeit 1934 in Berlin », *op. cit.*, p. 282-283.

pour la « chaire du Führer » : elle se détachait de la tribune et « était cette fois-ci avancée de façon significative et de plus rehaussée de trois mètres au-dessus de la tribune du gouvernement si bien que le *Führer* n'était pas seulement visible de tous les côtés pendant son allocution, il semblait aussi, par cet éloignement, émerger fortement de la mer des hommes et des drapeaux »[599]. Le détachement du chef sur un fond organique, fusionnant les hommes aux insignes du Parti, met au jour l'effet d'ornement de masse. Cette surélévation du chef par rapport au reste de la foule était un des signes distinctifs du *Thingtheater* également et elle gouvernait le principe d'une hiérarchie de la scène en niveaux organisés verticalement. Dans un surprenant article de 1936, l'architecte allemand, critique et journaliste d'architecture, Julius Posener livrait dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* une saisissante « vue d'ensemble de l'architecture du Troisième Reich »[600]. Le jeune critique, tout juste émigré en Palestine, témoignait pour un public français des nouveautés de l'architecture du voisin allemand et tranchait dans le rejet général de la réception à l'étranger. Il s'exprimait avec emphase sur les fêtes nationales, faisant de la foule un « ornement de masse » au même titre que l'architecture :

> *Elle* [la propagande] *devient architecture, et architecture de grand style, dans les fêtes nationales du premier mai et de la journée du parti. Ce sont peut-être là les exemples les plus vrais d'une architecture du Troisième Reich. Ici, l'enthousiasme s'exprime immédiatement dans l'espace organisé d'un rassemblement d'un million d'hommes. Les masses en marche et au repos, avec leurs insignes, les carrés en attente d'un discours sont aussi architecturales que leur cadre : pelouses, tribunes, drapeaux. Ce qui est intéressant à noter, c'est qu'il n'y a rien de brutal dans cette architecture de masses. Tout le raffinement d'un Tessenow s'exprime dans la tribune de Tempelhof que notre illustration représente : c'est le même esprit qui anime aussi les architectes des maisons individuelles, des bureaux de poste ruraux, etc*[601].

Posener voyait dans la marque des bâtiments de Tessenow une source d'inspiration pour l'architecture de tribunes réalisées par Speer, son élève et bref assistant. La sobriété constructive, l'utilisation de formes évoquant la culture nationale ainsi que la rigueur et la simplicité des bâtisses rurales étaient d'ailleurs des références explicites pour Speer[602].

599. *Ibid.*, p. 282 : « Die Führerkanzel war diesmal bedeutend weiter vorgezogen und doch rund 3m über die Regierungstribüne erhöht worden, sodass der Führer nicht nur von allen Seiten während seiner Ansprache gut zu sehen war, sondern auch auf die Entfernung hin stark aus dem Menschen- und Fahnenmeer der Tribüne herausgehoben erschien ».
600. Julius Posener, « L'architecture du Troisième Reich », *L'Architecture d'aujourd'hui*, VIII, n° 4, avril 1936.
601. *Ibid.*, p. 27.
602. Albert Speer, *Erinnerungen* (1969), *Au cœur du Troisième Reich*, traduit de l'allemand par Michel Brottier, Paris, Fayard, 2010, p. 26-27.



59. Plan des tribunes sur le champ de Tempelhof pour la fête de 1933

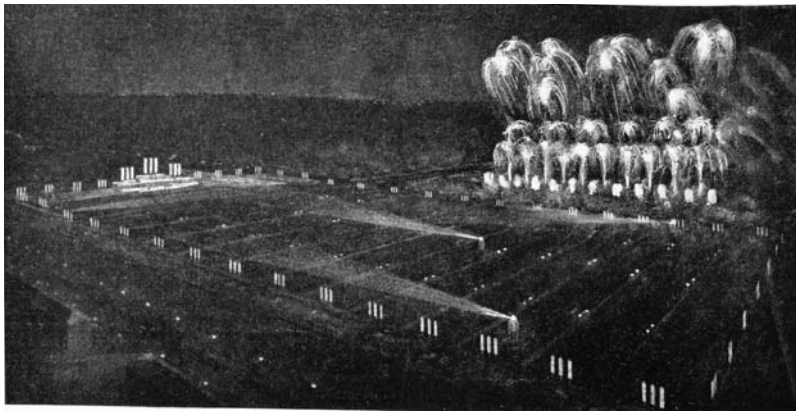
La tribune centrale de Tempelhof constituait le seul ensemble construit et donc le point de focalisation du regard de la masse rassemblée. Composée d'un corps central et de deux bras latéraux sur un plan en U, elle donnait, dans la largeur, le cadre à l'ensemble de la manifestation dans le prolongement duquel se situait le « champ de fête » (*Festwiese*), une étendue monumentale s'étendant sur 700 mètres de profondeur jusqu'aux lignes de trains du *Ringbahn*. Le champ accueillait le défilé de 700 000 hommes et femmes de « l'organisation des cellules d'entreprises berlinoises nationales-socialistes » (*national-sozialistische Berliner Betriebszellen-Organisation*) dont les rangs étaient renforcés par les effectifs des autres organisations du Parti. Les colonnes se répartissaient en 13 blocs successifs bordés à l'est par les spectateurs sans billets. L'estimation de la fréquentation était même portée à 1 300 000 visiteurs et la presse s'enorgueillissait de ce chiffre spectaculaire comparable à la population totale de villes allemandes comme Kiel ou Mayence à l'époque[603]. L'idée d'un cadre stable pour la manifestation semblait être une obsession de la propagande nazie et elle est d'autant plus intéressante qu'elle contraste radicalement avec le phénomène de « masse ouverte »

603. Max Rendschmidt, « Der Tag der deutschen Arbeit in Berlin », 1933, *op. cit*, p. 250.

décrit pour le rassemblement festif du 1er mai du parti communiste berlinois deux ans plus tôt[604]. L'effet de masse fermée du rassemblement nazi prenait à l'inverse la forme suivante :

> *Même si le zonage du champ nécessitait un dégagement de 7,5 km, la répartition a donc, avec les larges chemins extérieurs de cinq mètres, rempli pleinement sa fonction – former une trame fixe pour le défilé, stabiliser les masses humaines de façon limitée* [dans l'espace] *et éviter toute poussée vers l'avant*[605].

De telles dimensions nécessitaient le recours à un dispositif de retransmission du son puissant, « pour placer le million et demi de personnes dans une relation personnelle au Führer, au plus près du caractère vivant de la parole. Le grand système de hauts parleurs constituait ainsi la colonne vertébrale technique et la partie essentielle de l'ensemble de la manifestation »[606]. Le discours était d'ailleurs diffusé en même temps à la radio. Les recherches les plus récentes sur le sujet mettent en lumière l'idée d'une unité acoustique entre le *Führer* et le peuple, le chœur en liesse de la foule était intégré à la voix d'Hitler lors de la retransmission radiophonique[607]. L'événement du 1er mai était agrémenté également à la radio de morceaux d'œuvres chorales telles que la *Symphonie du travail* (*Symphonie der Arbeit*) de Hans Hürgen Nierentz par exemple, reprise en direct à la radio, conduisant de fait à « un effet de communauté acoustique dans une forme rythmique »[608]. Cette forme de poème rythmique devait devenir par la suite un des piliers dramaturgiques des premières pièces *Thing*.



60. Feu d'artifice de clôture des festivités du 1er mai 1933

604. On renvoie ici aux pages 50-53 de la première partie de la thèse.
605. *Ibid.*, p. 243 : « Wenn auch diese Feldeinteilung 7,5 km Drängelschranken erforderte, so hat die Aufteilung mit den dazwischen liegenden 5m breiten Wegen doch ihren Zweck – ein festes Gerüst für den Aufmarsch zu bilden, die Menschenmassen örtlich zu stabilisieren und jedes Drängen nach vorn zu verhindern – vollständig erfüllt ».
606. *Ibid.*, p. 243 : « Hier waren aber nahezu 1 ½ Millionen Menschen in persönlicher Beziehung zum Führer und zu der lebendigen Wirkung der gesprochenen Worte zu setzen. Das technische Rückgrat und Kernstück der ganzen Veranstaltung bildet daher die Groß-Lautsprecheranlage ».
607. Evelyn Annuß, « Vom Gemeinschaftssound zur vergemeinschafteten Vogelperspektive. Massentheater und Medienumbruch », in Wolfgang Benz, Peter Eckel, Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie - Ästhetik – Protagonisten*, *op. cit.*, p. 191-206, ici p. 193.
608. *Ibid.*, p. 194 : « […] auf akustische Vergemeinschaftung in rhythmisierter Form setzen ».

En 1933, les festivités s'achevèrent sur un énorme feu d'artifice, décrit comme « le plus puissant jamais montré en Europe »[609]. Cette course aux superlatifs traduisait le succès effectif de la fête du 1er mai pour les autorités de propagande. Peu scrupuleux de reprendre à son compte des pratiques et une fête de la tradition ouvrière, le NSDAP profita de l'événement festif pour franchir dès le lendemain une étape supplémentaire dans la mise au pas institutionnelle. Le président de la Chambre du Théâtre, Otto Laubinger, déclarait ainsi, non sans emphase : « après ce jour de la grande manifestation sur le champ de Tempelhof du 1er mai 1933, quand le Führer avait amené la communauté des travailleurs à tomber définitivement sous le charme de ses idées, de cette expérience qu'il appelait Allemagne, le temps était alors venu, dès le lendemain, de démanteler la forme résiduelle des anciens syndicats et d'ériger la nouvelle forme du Front du Travail allemand comme expression visible du triomphe définitif remporté sur la lutte des classes et de l'unité de tous les hommes actifs allemands »[610]. La destruction du contre-pouvoir ouvrier, le 2 mai, illustrait bien le double visage de la propagande nazie avec une face séduisante, instrumentalisée dans le rassemblement monumental prestigieux et son revers de terreur politique, avec l'absorption des syndicats dans une organisation fantoche au sein du « Front du Travail allemand » (DAF). Rainer Stommer décrivait le succès de la fête du 1er mai pour les autorités de la propagande, elle constitua ensuite le « modèle des futurs grands rassemblements politiques »[611]. La « journée du travail allemand » fut un moment de propagande décisif, qui accéléra certainement la mise en place du *Thingtheater*, comme le suggérait W. K. Gerst dans un article publié sur le sujet l'année suivante :

> *Une photographie aérienne du champ de Tempelhof lors de la fête du 1er mai ne ressemble pas aux premiers rassemblements* [du NSDAP]. *La foule des « membres de la communauté » se déplace selon un plan précis. Le défilé est déjà une partie, une composante organique de l'action cultuelle, car un tel rassemblement relève déjà du culte. Le Führer marche à travers le peuple qui le salue. C'est bien une forme, c'est un culte*[612].

609. Max Rendschmidt, « Der Tag der deutschen Arbeit in Berlin », 1933, *op. cit*, p. 250.
610. Otto Laubinger, « Bekenntnis zum Theater », *Der neue Weg. Monatsschrift für das deutsche Theater*, *op. cit.*, p. 338-339 : « Nachdem am 1. Mai 1933 in der gewaltigen Kundgebung auf dem Tempelhofer Feld der Führer die deutsche Arbeiterschaft erstmals und vollends in den Bann seiner Ideenwelt, in das Erlebnis ‚Deutschland' gezogen hatte, war die Zeit reif, um am folgenden Tage die überlebte Form der alten Gewerkschaften zu zerschlagen und die neue Form der deutschen Arbeitsfront zu errichten, als sichtbaren Ausdruck der endgültigen Überwindung des Klaßenkampfes und der Einheit aller deutschen Menschen als Werktätige ».
611. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op.cit.*, plus particulièrement voir le chapitre « Die Ausgestaltung des „nationalsozialistischen Feierjahres" und seine Rückwirkung auf die Thing-Bewegung », p. 44-46.
612. W. K. Gerst, « Die Thingstätte », *Baugilde*, n° 20, 1934, p. 720-740, ici p. 720 : « Ein Flugbild vom Tempelhofer Feld vom 1. Mai sieht anders aus als die ersten Versammlungen. Die Menge der Volksgenossen bewegt sich nach einem bestimmter Plan. Der Anmarsch ist bereits ein Teil, ein organischer Bestandteil der kultischen Handlung; denn eine solche Versammlung ist schon Kult. Der Führer schreitet durch das Volk, das ihn begrüßt. Auch das ist Form, das ist Kult ».

3. La Fête de la Moisson sur le Bückeberg

3.1. La propagande autour du paysage et l'esthétique du sublime

La colline du Bückeberg où se tint, de 1933 à 1937, devant plus de 500 000 personnes, la « fête annuelle de la Moisson » (*Erntedankfest*) le premier week-end d'octobre, fait aujourd'hui l'objet d'une réévaluation dans le cadre de la classification du site au titre des Monuments historiques. Actée en 2011, celle-ci se justifie par la valeur de témoignage sur les mises en scène de masse orchestrées par le régime national-socialiste[613]. On analysera ici plus avant le lien particulier entretenu entre l'idéologie nazie et le paysage.

Comme Gerst l'identifiait dans la fête du 1er mai, le motif de la cérémonie de masse érigée au rang de culte rencontrait un terrain encore plus propice en milieu rural à Bückeberg. Le lieu pittoresque de la colline permettait d'exacerber la nostalgie d'une nature originelle, elle-même objet d'un culte dans l'idéologie nazie. Dans cette lignée, W. K. Gerst énonçait clairement son combat, engagé depuis la création de l'Union des scènes populaires catholiques en 1919, pour la création d'un « nouvelle forme d'État fondée sur le romantisme politique », fondamentalement opposé à la démocratie parlementaire[614]. Les mouvements *völkisch* partageaient un corpus d'idées hétérogènes, dont certaines étaient issues d'une récupération intellectuelle du romantisme allemand du XIXe siècle à des fins politiques. Les personnages de paysans s'imposèrent ainsi dans la littérature *völkisch* comme des symboles de l'héroïsme[615]. Dans son livre sur les fondements idéologiques du Troisième Reich, l'historien George L. Mosse expliquait remarquablement ce phénomène :

> *Dans la pensée* völkisch*, l'image de l'arbre est constamment utilisée pour symboliser la force paysanne du* Volk*, dont les racines sont ancrées dans le passé alors que la cime s'élève vers le cosmos et son esprit. Le même symbole fut aisément transformé pour représenter le paysan comme l'homme faustien s'efforçant à se rattacher à l'esprit de vie. Dietrich Eckart, l'homme qui exerça la plus grande influence sur Adolf Hitler dans l'immédiat après-guerre, adapta* Peer Gynt *précisément dans cet esprit. Le rustre paysan de la pièce d'origine devint, chez Eckart, un homme simple, juste et authentique, luttant pour le salut et s'offrant à l'esprit cosmique. En lui ajoutant l'aspect faustien, le personnage du paysan idéal devenait complet*[616].

613. Stefan Winghart (dir.), *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg bei Hameln, Diskussion über eine zentrale Stätte nationalsozialistischer Selbstinszenierung*, *op. cit.*
614. Wilhelm Karl Gerst, « Kirchliches Jugendspiel », *Theater-Tageblatt*, n° 1241/1242, 15 août 1933 : « Zur gleichen Zeit, in der wir den Bühnenvolksbund gründeten, saßen wir hier in Frankfurt zusammen und sprachen von einer neuen Staatsform, die aus dem Gedankengut der politischen Romantiker genährt werden sollte ».
615. George L. Mosse, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich* (1964), *op. cit.*, p. 45.
616. *Ibid.*, p. 46.

De cette façon, le paysage devenait le cadre même de cet accès au cosmos. Mais cet attachement au paysage ne tendait pas à l'universel, il était fondé sur des valeurs émotionnelles liées à une unité nationale particulière[617]. Le corollaire de cette idée était le rejet de l'urbanisation et de l'industrialisation, l'exclusion de l'ennemi, le Juif apatride tout particulièrement, qui ne pouvait se référer à ses racines nationales. Dans ses travaux psychanalytiques, Wilhelm Reich, soulignait la transposition concrète de ces idées sous le national-socialisme. Dans le manifeste du NSDAP en 1932, un parallèle entre la nation et la paysannerie était directement tracé dans la formule : « sauver la paysannerie, c'est sauver la nation allemande »[618]. Reich analysait les liens familiaux traditionnels de la paysannerie et les comprenait à la manière d'un modèle d'« une nation en miniature [où] chaque membre de cette famille s'identifie à cette nation en miniature »[619]. Étant donné que la personnalité du Führer était associée sous le nazisme à l'incarnation de la nation, on obtenait la conception suivante dans laquelle la nature primitive (les racines), les paysans (le tronc, symbole visible du *Volk*), et le Führer (l'esprit de la nation) formaient une trinité parfaite.

Pour donner corps à cette trinité abstraite et irrationnelle, la propagande nazie devait user d'un recours pratique et passer par ce que Walter Benjamin décrivait comme une « esthétisation de la politique »[620]. La perte de « l'aura » de l'œuvre d'art, comprise par Benjamin comme le déclin de son authenticité et de son unicité du fait de sa reproduction technique au XXe siècle[621] (à travers le cinéma par exemple), était un contexte propice à la réapparition de cette notion de sublime. L'esthétique du sublime permettait de résoudre le conflit entre les idées abstraites, tels que l'infini ou la liberté, et leur représentation artistique qui ne pouvait être matérialisée concrètement dans une forme artistique. Cette catégorie esthétique ancienne connut son heure de gloire au XVIIIe siècle en Europe, notamment à travers la pensée de Kant et de Burke. Le mot allemand, *das Erhabene*, signifiant « élevé », était connoté dans le sens d'un dépassement de l'ordinaire, mais aussi dans un sens religieux[622]. Dans l'essai de Friedrich von Schiller, intitulé *Du Sublime* (*Vom Erhabenen*, 1793), il était décrit l'expérience

617. *Ibid.*, p. 33.
618. Wilhelm Reich, *Massenpsychologie des Faschismus* (1933), *La Psychologie de masse du fascisme*, *op. cit.,* p. 74.
619. *Ibid.*, p. 75.
620. Walter Benjamin, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », écrit en 1935 et paru en 1936 sous le titre « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » dans la revue *Zeitschrift für Sozialforschung.* On fera référence ensuite à l'édition française : Walter Benjamin, *Œuvres III*, chapitre « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1936), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch Paris, Gallimard, 2000, p. 314.
621. *Ibid.*
622. Jos De Mul, « Le sublime (bio)technologique », in Ken'ichi Sasaki (dir.), *Présence des nouvelles esthétiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 47.

particulièrement ambigüe d'un « sublime pratique », dans un mélange d'admiration et de terreur face à l'observation de phénomènes naturels extrêmes (tonnerre, tempête)[623]. Le surgissement du sublime était lié, selon Schiller, à l'expérience concrète de danger et d'impuissance de l'homme face à la force incommensurable de la nature. Il ne s'agissait pas seulement d'un état d'intimidation mais d'une attraction vers la violence perceptible des éléments naturels, permettant aux hommes d'appréhender ce qui dépasse l'entendement.

Or, selon l'hypothèse du philosophe Jos de Mul, l'objet de l'esthétique du sublime se déplaça, au fil des siècles, progressivement de la nature vers la technique et les productions humaines[624]. De ce fait, le gigantisme de l'architecture officielle du Troisième Reich ou bien la théâtralisation du paysage comme sur le Bückeberg pouvaient effectivement répondre à l'esthétique du sublime[625]. Tous deux mettaient en scène un ensemble tellement étendu qu'il plaçait l'individu en face de son inexistence, et, par revers, ils exaltaient le mythe de la communauté par un sentiment de toute-puissance. Mais, au même titre que l'observation des manifestations extrêmes de la nature, un cadre sécurisant était aussi une condition *sine qua none* du plaisir esthétique. C'est là que la maîtrise technique (la radiodiffusion, le cadre logistique et architectural massif) jouait certainement un rôle particulier de protection et de canalisation, laissant libre cours à l'énergie du rassemblement de masse d'un demi-million d'hommes. De plus, le message idéologique implicite revenait à communiquer au plus grand nombre que seule une organisation de type militaire, mise en place par l'État, était à même de relever les défis de la société moderne[626]. Dans l'esthétique de la fête de la Moisson, l'ambivalence du rapport du national-socialisme à la technique restait centrale, car elle renvoyait dos à dos le discours officiel anti-urbain et anti-technologique et l'utilisation massive des moyens de retransmission modernes pour les besoins de la propagande.

623. *Ibid.*, p. 50.
624. *Ibid.*, p. 51.
625. Sylvain Malfroy, « Conservons l'héritage du passé en le transformant », 05 août 2008 : http://www.swissinfo.ch/fre/-conservons-l-h%C3%A9ritage-du-pass%C3%A9-en-le-transformant-/6785318 (consulté le 22/02/2016). Analysant la monumentalité de l'architecture produite par la dictature nazie, l'historien de l'architecture parle d'un « culte de la grandeur » comme marque du régime et d'un recours « à l'esthétique du sublime en vogue dès la fin du XVIIIe siècle » […] qui a encore fasciné les architectes pas seulement allemands dans les années 1930 ».
626. Sylvain Malfroy, « Conservons l'héritage du passé en le transformant », *op. cit.*

2.2. La dramatisation de l'espace

Dans le cérémoniel festif à Bückeberg, les techniques d'inclusion du public par les affects étaient éminemment liées aux particularités du rassemblement de masse. Ces techniques visaient à la focalisation de l'attention d'une masse hétérogène de participants par le biais de l'identification à un seul personnage. Dans son analyse des mécanismes de la psychologie de masse (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*), Freud décrivait en 1921 la création d'un lien émotionnel amoureux qui se tissait entre chaque participant isolé et la personnalité du chef[627]. Chaque participant plaçait ainsi un même objet à la place de son « Moi Ideal » (*Ich-Ideal*), et se fondait ainsi en un unique « Moi avec les autres » (*Ich miteinander*)[628]. Ces principes psychologiques étaient déjà bien connus depuis la fin du XIXe siècle et la *Psychologie des foules* de Gustave Le Bon (1895). Ce dernier expliquait ainsi que la loi du nombre de la foule ne contribuait pas à une plus grande hétérogénéité du groupe, mais procédait au contraire à un nivellement :

> *Or, ces qualités générales du caractère, régies par l'inconscient et possédées à peu près au même degré par la plupart des individus normaux d'une race, sont précisément celles qui, chez les foules, se trouvent mises en commun. Dans l'âme collective, les aptitudes intellectuelles des hommes et, par conséquent, leur individualité, s'effacent. L'hétérogène se noie dans l'homogène, et les qualités inconscientes dominent*[629].

Pendant la longue attente du Führer, des cercles de chant et des chœurs de masse s'organisaient et des danses réunissaient parfois jusqu'à 20 000 personnes[630]. Un jeu choral était le moment fort du divertissement en marge du rassemblement politique. La *Fête de la Moisson. Un Jeu de la récolte allemande* (*Erntedankfest. Ein Spiel von deutscher Ernte*) de Hans Friedrich Blunck, réunit ainsi plus de 10 000 participants. Il fut mis en scène par Rudolf Schulz-Dornburg sur le modèle du Jeu de stade de Gustav Goes *La Résurrection de l'Allemagne* (*Aufbricht Deutschland!*), lui-même donné dans le stade de Grunewald de Berlin à l'occasion de l'ouverture des festivités du 1er mai 1933[631]. La presse spécialisée en théâtre annonçait en effet « la première fête populaire majeure dans l'esprit d'Otto Laubinger »[632]. Le cadre rural des festivités constituait certainement le véritable préambule

627. Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Vienne, Internationaler Psychoanalystischer Verlag, 1921. Cette proposition est reprise et expliquée dans : Joachim Küchenhoff, « Das Fest und die Grenzen des Ich », in Walter Haug, Rainer Warning (dir.), *Das Fest. Poetik und Hermeneutik, Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe XIV*, Munich, Wilhelm Fink, 1989, p. 99-119, ici p. 100.
628. *Ibid.*, p. 128.
629. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1895), Paris, PUF, 2011, p. 12.
630. « ‚Erntedankfest' als nationales Fest », *Theater-Tageblatt*, n° 1250/1251, 1er septembre 1933.
631. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, p. 151-164.
632. *Ibid.* : « Das erste ganz grosse Volksfest im Sinne der Projekte Otto Laubingers ».

idéologique du théâtre *Thing*. D'ailleurs, la propagande ne s'y trompa pas, car la colline fut baptisée la « scène *Thing* du Reich »[633].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

61. Joseph Goebbels devant la maquette de l'aménagement à Bückeberg aux côtés d'Albert Speer et de Leopold Gutterer, août 1933

Le cœur du cérémoniel politique se déroulait ensuite selon un enchaînement précis : dans une première partie, on assistait au défilé rituel du *Führer* le long d'un axe ; à la fin de sa descente à travers la foule, une deuxième partie comprenait un discours de trente minutes ; une troisième partie était ensuite constituée de chants et de saluts nazis. Un des premiers éléments notables qui reliait espace et mise en scène était l'entrée spectaculaire du Führer qui séparait la foule en deux en progressant le long d'un axe – appelé d'ailleurs « le chemin du Führer » ou « chemin à travers le peuple » (*Führerweg* ou « *Weg durchs Volk* »). Le lieu de rassemblement se trouvait à flanc de colline, disposé sur une forme oblongue orientée selon un axe nord-ouest/sud-est de 600 sur 300 mètres, et il représentait une superficie gigantesque de 18 hectares, soit l'équivalent de 25 terrains de football[634]. La trace du chemin de 8 mètres de large pour une longueur totale d'environ 500m est toujours visible aujourd'hui en raison d'un remblai d'un mètre au-dessus du niveau du pré. Le rehaussement de la voie avait un intérêt visuel, le *Führer* se détachant de la foule tout en restant visible par le plus grand nombre. L'axe était encadré aux extrémités par deux tribunes, celle au sommet de la colline pouvait accueillir jusqu'à 3 000 invités d'honneur (victimes de guerre, paysans, étudiants) devant lesquels

633. Stefan Winghart (dir.), *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg bei Hameln, Diskussion über eine zentrale Stätte nationalsozialistischer Selbstinszenierung*, *op. cit.*, p. 22. La maquette du site, confectionnée d'après les plans de Speer en 1934, portait effectivement le titre de « scène *Thing* du Reich » (*Reichsthingplatz*).
634. *Ibid.*, p. 31.

était disposé un « autel de la récolte » monumental ; au pied du chemin se trouvait une deuxième tribune, plus proche d'une scène de théâtre avec sa « chaire d'orateur » (*Rednerkanzel*)[635] depuis laquelle Hitler tenait son discours.

62. La « voie du Führer » lors de la fête de la Moisson

Le concept de la « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*) se fondait selon Hitler sur une dualité articulée autour d'une unité organique, le peuple, et le culte autour du *Führer*[636]. Selon cette symbolique, la rhétorique du chef provenait à la fois du peuple, comme le suggérait la descente du chemin à travers la foule, et de la tête même de ce dernier, comme cherchait à le figurer la tribune où le chef tenait son discours[637]. L'attachement communautaire ne se limitait pas à l'événement sur le Bückeberg, car les festivités, comme le jeu choral par exemple, étaient également retransmises à la radio et dans différents lieux en Allemagne, dont une dizaine de stades berlinois[638]. Dans son discours de 1933, à l'image du processus d'identification précédemment évoqué, le Führer faisait de la ferme agricole une métaphore de l'État et il proclamait qu'« une seule volonté » reliait le peuple à l'État comme les membres d'une exploitation, attachés au travail et au respect de la hiérarchie de la famille autoritaire.

635. Bernhard Gelderblom, « Das Reichserntedankfest als emotional hoch aufgeladenes Event », *op. cit.*, p. 22.
636. Volker Dahm, « Die ‚deutsche Volksgemeinschaft' », in Volker Dahm (dir.), *Die tödliche Utopie. Bilder. Texte. Dokumente. Daten zum Dritten Reich,* Munich, Institut für Zeitgeschichte, 2008, p. 212-277, ici p. 214.
637. Bernhard Gelderblom, « Das Reichserntedankfest als emotional hoch aufgeladenes Event », *op. cit.*, p. 27.
638. StadtA Ha, Akt. HR 15, n° 110, « Berlin rüstet zum Erntedankfest », 27 septembre 1934, article non référencé.

4. La comparaison avec l'exemple de Borna

4.1. Une scène hors du programme officiel

Les procédés de mise en scène développés pour les fêtes nationales étaient parfois transférés pour des buts proches dans les théâtres *Thing*. Le théâtre de Borna connut ainsi des modifications qui illustraient bien ce mouvement. Le 23 janvier 1934, l'architecte conseil de la ville, A. Hofmann, soumit trois dessins au conseil municipal pour la réalisation de la scène[639]. Un article de la presse locale rendait compte du projet et énumérait les nouvelles conditions d'une « scène de la communauté du peuple », en reprenant, comme on le verra au chapitre suivant, les termes de la circulaire envoyée aux communes par l'Union du Reich[640]. Le plan masse et la perspective montraient un amphithéâtre avec 6 000 places assises (des places debout étaient disponibles tout autour des gradins), composé de trois anneaux épousant la forme de la pente, séparés par de larges couloirs de trois mètres de large conçus pour le déplacement des défilés.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

63. Première esquisse d'un théâtre de plein air de l'Office de construction de Borna

639. StadtA B, « II/IX 6. Nr. 282 », dépêche non référencée « Zur Errichtung des Thingplatzes in Borna », 27-28 janvier 1934.
640. StadtA B, « II/IX 6. Nr. 282 », article non référencé mais datant de début février 1934, « ‚Stätte der Volksgemeinschaft'. Der Thingplatz in Borna », p. 84.

La scène se décomposait d'une part en une profonde avant-scène en décaissé, emboîtée dans le premier anneau des gradins en forme de fer à cheval et, d'autre part, en une scène hexagonale avec deux volets d'escaliers dégageant deux niveaux. Un large couloir créait à l'arrière une coupure entre la scène et l'avant-scène et permettait certainement l'entrée des groupes d'acteurs par deux grandes rampes menant à des arcades découpées dans une haie. Cette dernière se prolongeait de façon continue derrière la scène hexagonale et formait un mur opaque souligné en perspective par deux colonnes recréant un cadre de scène. En partie basse de l'amphithéâtre, on distinguait en coupe « un passage aux caves de la *Bergbrauerei* [littéralement 'brasserie de la montagne'] pensées comme lieu de rassemblement pour les chœurs de masse et lieu d'entrepôt pour le matériel »[641]. Les autorités locales d'urbanisme mettaient également l'accent sur l'intégration du site du théâtre dans le paysage, lequel trouvait une forme architecturale achevée, « une fois régulé le terrain attenant de la *Teichstrasse* et la colline au-dessus de l'étang »[642].

Afin de réaliser ce projet, la ville proposa un plan financier échelonné dont le gros-œuvre et le terrassement des tribunes devaient être pris en charge par la commune à hauteur de 15 000 Reichsmarks (RM), dans l'attente d'une subvention à venir du Reich de l'ordre de 30 000 RM. Ces travaux furent engagés par 60 à 80 ouvriers de Borna qui se trouvèrent ensuite au chômage, après la pose de la première pierre, le 1er février 1934. On envisageait la création d'une « Union de l'entretien » (*Pflegebund*), soutenue par les organisations politiques, culturelles et économiques en charge du financement, de la décoration et de l'entretien du théâtre. Le bureau régional de la propagande de la Saxe donna son accord et les travaux furent lancés en dehors du programme officiel des 66 théâtres en construction à l'échelle nationale. Une photographie du chantier montrait des ouvriers posant fièrement devant une maquette approximative creusée à même la terre dans le terrassement des premiers gradins.

641. *Ibid.* : « Man sieht den Gang zu den Kellern der Bergbrauerei, die als Sammelplatz für Massenchöre und Aufbewahrungsort für Materialien gedacht sind ».
642. *Ibid.* : « Die Anlage, die nur nach und nach ausgebaut werden kann, wird mit der Zeit in das Landschaftsbild hineinwachsen und mit einer Regelung des anschließenden Geländes an der Teichstraße und einer entsprechenden Bebauung der den Teich beherrschenden Höhe ihren architektonischen Abschluss finden ».

64. Ouvriers posant fièrement devant une maquette du théâtre sculptée à même le sol, début 1934

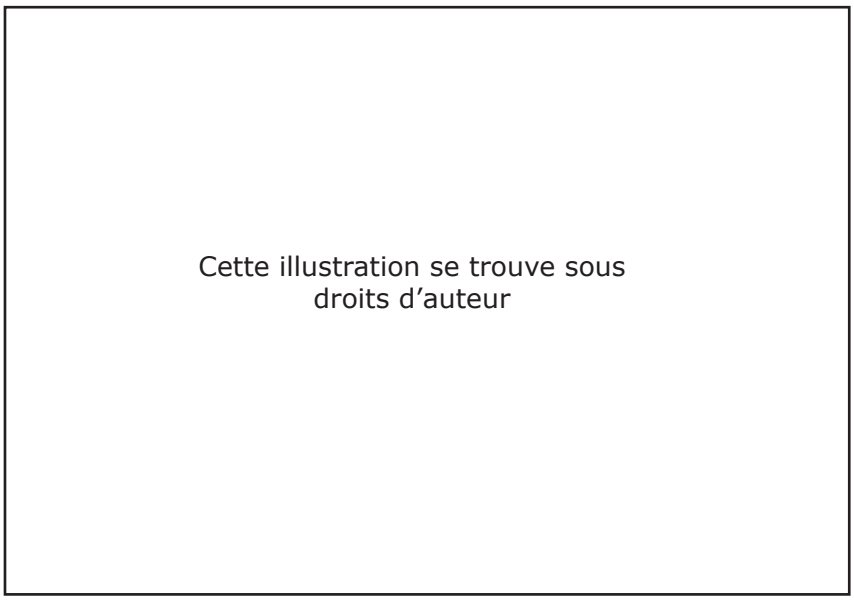
On reconnaissait alors la disposition de la scène représentée par deux blocs empilés coiffés de fanions et l'accès à la cave de la brasserie au milieu des gradins. Finalement, le 12 mars 1934, W. K. Gerst intervint et ordonna l'inscription rétroactive de la scène de Borna dans le programme officiel de construction du Reich[643]. Compte tenu de la situation particulière du début du chantier, des aménagements furent alors discutés. En mars 1934, à l'occasion d'une rencontre sur ce sujet, Alexander Schum, le directeur principal de l'Opéra national de Dresde, suggérait alors de rendre les gradins plus compacts en reculant les deux anneaux inférieurs à l'intérieur de la colline. Cette modification répondait à l'idée de ramasser le public dans un amphithéâtre en U plus étroit afin de le situer au plus près de l'action scénique et d'assurer par là une acoustique naturelle sans haut-parleurs. Un tel dégagement en partie basse permettait en outre de remodeler l'avant-scène afin que mille acteurs puissent s'y disposer « de façon dégagée et impressionnante »[644].

4.2. Le danger de la « dilution »

Dès fin janvier 1934, de nombreux chantiers débutèrent, dans une véritable « euphorie », aux quatre coins de l'Allemagne[645]. Les autorités de propagande du ministère avaient la hantise

643. StadtA B, « II-IX-6-Nr. 282 » : lettre du bureau régional de la Propagande de la Saxe à la direction du district du parti (*Kreisleitung*) du 12 mars 1934.
644. StadtA B, « II-IX-6-Nr. 282 » : compte rendu de la rencontre du bureau régional de Dresde, rédigé le 31 mars 1934 et signé par le conseiller à l'urbanisme de Borna, Hofmann.
645. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, voir en particulier le chapitre « 3. 1934: Das Jahr der Thing-‚Euphorie' », p. 49-98.

d'une « dilution » par le bas du concept de théâtres monumentaux de plein air[646]. D'un point de vue architectural, ils craignaient tout d'abord l'emploi de formes inappropriées, liées par exemple aux modèles traditionnels de théâtre de verdure. Mais d'un point de vue organisationnel, il y avait un risque d'utilisation des théâtres à d'autres fins que le cadre très réglementé et ritualisé des « fêtes de culte et de leur caractère cérémoniel ». Il y avait bien la crainte que ces espaces pussent se transformer en foires touristiques ou autres affectations impropres à la propagande. Le contrôle de l'Union du Reich souhaitait à tout prix éviter que « la grande et belle idée ne soit diluée et pervertie par des intérêts économiques »[647]. Un accord entre les communes et les bureaux régionaux de la propagande devenait alors obligatoire pour juguler tout débordement ou dévoiement dans l'utilisation des théâtres. À Borna, W. K. Gerst fit parvenir un formulaire qui règlementait les devoirs financiers (paiement des honoraires de l'architecte du bureau de la construction, prise en charge des surcoûts éventuels) et organisationnels pour la commune (entretien de la scène, la mise à disposition du théâtre pour les pièces de théâtres de la communauté de jeu régionale) [648].



65. Plan remanié du théâtre de Borna, Fritz Schaller, juillet 1934

Début juillet, W. K. Gerst reprit en main la conception architecturale du théâtre[649]. Il annonça à cette occasion la mise à disposition d'une grande installation itinérante de haut-parleurs sur un camion pour régler les éventuels problèmes acoustiques. Au sein du « bureau du conseil de la

646. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 77.
647. *Ibid.*, p. 77 : « [daß] aus wirtschaftlichen Interessen der große und schöne Gedanke verwässert und verdorben wird ».
648. StadtA B, « II-IX-b-Nr. 282 », accord de la ville de Borna avec le bureau régional de la propagande et la direction du Gau.
649. StadtA B, « II-IX-b-Nr. 282 », note du conseil de la ville du 2 juillet 1934.

construction » de l'Union du Reich, il missionna alors Fritz Schaller afin de modifier à l'amiable la première esquisse établie par la ville de Borna. Les points suivants étaient alors avancés par le directeur de l'Union du Reich : une conception simplifiée de la scène ; une disposition d'un large escalier central dans les tribunes et donc la suppression de l'accès aux caves de la brasserie ; quatre escaliers intermédiaires ; la suppression de tous les bâtiments annexes pour l'hébergement des acteurs (pour des raisons économiques) ; la signalisation de l'entrée du théâtre par des mâts de drapeaux.

4.3. Transposition de dispositifs de la fête de la moisson

Dans son esquisse, Fritz Schaller se concentra surtout sur la recomposition de la scène, et sur la fluidité entre l'avant-scène et les niveaux supérieurs en l'unifiant par la continuité des escaliers. La modification du plan de l'amphithéâtre avec l'insertion de l'escalier central, dans l'axe de composition du théâtre, constituait probablement un dispositif architectural qui se prêtait à certaines manifestations : « comme on peut compter sur l'achèvement des travaux d'ici l'automne, il est prévu la représentation d'un festival festif de la moisson »[650]. Cet escalier aux dimensions généreuses découpait le public en son milieu, ce qui n'était pas sans rappeler le « chemin du Führer » pour la fête de la Moisson à Bückeberg. Une série de photographies inédites conservées à la Collection Théâtre de Cologne montre l'emploi de l'escalier comme axe de procession central[651]. À la place du Führer, un cortège bien organisé descendait, mêlant différentes générations, les jeunes filles et jeunes garçons en tête, et des adultes qui fermaient la marche. Une autre photographie attestait la même utilisation avec un défilé aux drapeaux qui traversait entre deux colonnes de SA. La haie d'honneur ainsi formée s'accompagnait de saluts nazis repris collectivement par l'ensemble du public. Si l'escalier central équivalait au chemin à travers la foule du Führer, la scène semblait correspondre à la tribune sur laquelle Hitler tenait son discours. Le principe d'étagement hiérarchique et le déploiement d'insignes du Parti dans un sens festif et ornemental (comme on l'a vu pour la « montagne des drapeaux » pour la fête du 1er mai à Berlin) se retrouvaient dans cette analogie. Une photographie de nuit d'une fête de solstice montrait l'idée d'un étagement hiérarchique soutenu par des éléments ornementaux[652]

650. StadtA B, « II-IX-6-Nr. 282 », rapport du Conseil municipal du 9 avril 1934 : « Da bis zum Herbst mit der vorläufigen Fertigstellung der Arbeiten zu rechnen ist, wurde die Aufführung eines Erntefest-Festspieles in Aussicht genommen ».
651. Ces clichés se trouvent dans la section photographique spéciale des théâtres *Thing* conservées à la collection Théâtre de Cologne (*TWSK*) à la cote de Borna. Ils ne sont malheureusement ni datés ni référencés.
652. *Ibid.*

66. Haie d'honneur pour l'inauguration du théâtre avec une fête de la Moisson, octobre 1934

Les groupes disposés sur la scène représentaient la hiérarchie de la société selon l'idéologie nazie : les jeunes filles en blanc se retrouvaient sur une terrasse intermédiaire opposées au même niveau au groupe des mères ; les jeunes garçons sur la terrasse supérieure répondaient selon la même disposition aux recrues plus âgés et aux SA puis, sur le mur artificiel de fond de scène, créé apparemment pour l'occasion, des soldats et des jeunes hommes complètaient l'image avec des drapeaux. Tous encadraient l'action scénique qui se trouvait projetée en avant, dans une plus grande proximité du public. Des jeunes hommes vêtus de blanc formaient une chorégraphie dans l'espace et créaient par leur corps une croix gammée rehaussée par les flammes des torches. La question de l'ornement figuré par le corps des participants se retrouvait également à Borna en toile de fond, même s'il s'agissait d'une échelle beaucoup plus modeste que la marée humaine des fêtes nationales.

67. Fête du solstice sur le théâtre de Borna, juin 1936

V. Politique de construction et gestion du mouvement des scènes *Thing*

1. Le rôle central de l'architecture

1.1. La priorité de l'architecture sur le répertoire

La formation aux enjeux de propagande, engagée en 1933 dans le cadre du « Cercle universitaire de travail pour les architectes », se poursuivit en 1934 à l'occasion d'un congrès réunissant, du 4 au 8 avril 1934, à l'école des « directeurs de *Gaue* » à Seeburg près de Halle, hommes politiques, directeurs de théâtres, metteurs en scène, historiens du théâtre et architectes. Parmi les différents exposés sur les objectifs du *Thingtheater*, Hermann Alker et Fritz Schaller tinrent un discours sous le titre « L'équipement décoratif des aires de jeu et de *Thing* et la conception des théâtres *Thing* »[653]. Cette conception était de prime abord présentée comme une tâche essentielle pour l'avènement et le façonnement de l'homme de demain, un Allemand de et dans la communauté, « simple, modeste, naturel, vrai et, par l'emplacement du lieu *Thing*, mis à nouveau en relation directe avec la nature »[654]. Le rapport du congrès condamnait une forme architecturale uniforme sur l'ensemble du territoire. Dans la concrétisation du projet néanmoins, la défense des particularités régionales passait au second plan derrière les critères d'efficacité de la construction et les questions organisationnelles. L'édification de théâtres devait avant tout contribuer à l'élaboration d'une « sensation spatiale » (*Raumgefühl*) convaincante pendant le spectacle[655]. Cette proposition d'un espace en lien direct avec l'émotion avait déjà été avancée par Max Herrmann, le père des études théâtrales en Allemagne, quelques années plus tôt, dans un tout autre contexte. Dans la lignée de ses recherches sur l'autonomie de l'art théâtral, il discutait dans un essai théorique intitulé *L'expérience théâtrale de l'espace* (*Das theatralische Raumerlebnis*), publié en 1931, de la spécificité fondatrice du théâtre du point de vue des conditions concrètes de la représentation[656]. Les caractéristiques du lieu théâtral – sa hauteur,

653. BA Berlin, R55/20441, p. 56-59. Un résumé des objectifs du congrès organisé par l'Union du Reich y est présenté. Ici, p. 56 : « Die dekorative Ausstattung der Spielflächen und Thingplatz-Spiele und die Gestaltung der Thingplätze ».
654. *Ibid.*, p. 57 : « […] die großen gemeinsamen Feier- und Weihestunden, in denen der neue deutsche Mensch geformt und geschaffen wird, […] ein Gemeinschafts-Mensch, einfach, schlicht, natürlich, wahrhaftig und – durch die Lage der Thingplätze – nun auch wieder naturverbunden ».
655. *Ibid.*, p. 58.
656. Max Herrmann, *Das theatralische Raumerlebnis*, Stuttgart, Enke, 1931. Le texte est également reproduit dans l'ouvrage : Jörg Dünne, Stephan Günzel (dir.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (2006), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2015, p. 501-514.

profondeur, amplitude ou étroitesse – constituait, à son sens, la pierre angulaire de la « sensation spatiale » artistique du spectacle[657]. Le cahier des charges transmis aux architectes du mouvement *Thing* reposait en effet sur des jeux de contraste entre ces principaux « éléments spatiaux », pour reprendre le terme utilisé par Max Herrmann.

Dans la phase de préparation du mouvement *Thing*, une première source d'inspiration directe et reconnue en interne se situait dans les mouvements de jeunesse avec, pour exemple, les fêtes de solstices[658]. Mais cette influence devait prendre une forme plus spécifique en s'organisant à la manière des rassemblements expérimentés lors des premières fêtes de masse du Parti. L'architecture des lieux *Thing* était donc la question la plus urgente, car elle consistait non seulement à concevoir le décor des « manifestations nationales », mais se chargeait surtout de construire le cadre et par là même d'insuffler la dynamique des futures « fêtes de culte ». Dans un article sur le sujet, le directeur de la « communauté de jeu *Mitteldeutsche* », Walter Tiessler, utilisait une métaphore militaire pour décrire le rôle dynamique de l'architecture :

> *Les objections selon lesquelles il fallait d'abord réaliser les jeux* Thing*, puis construire les théâtres* Thing, *ont dû être écartées, car l'auteur dramatique ne peut concevoir un jeu* Thing *qu'à partir de l'expérience du lieu* Thing. *On ne fabrique pas d'abord les munitions, puis les canons, mais bien l'inverse. Les lieux* Thing *seront des mémoriaux éternels de notre grande époque ne serait-ce que par la monumentalité de leur construction*[659].

La valeur spectaculaire de l'architecture monumentale jouait certainement en faveur de la séduction du grand public par voie de presse. Par conséquent, l'idée de construire un lieu gigantesque permettait de donner le cadre et l'amplitude du futur spectacle de masse populaire. L'élaboration d'un répertoire adaptée aux théâtres construits prit ainsi un caractère organisationnel concret, puisque certains auteurs du « cercle de l'Union du Reich » furent invités à des voyages organisés sur les théâtres *Thing* en construction, leur permettant d'éprouver l'envergure du cadre architectural pour les jeux choraux de masse[660].

657. *Ibid.*, p. 506.
658. BA Berlin, R55/20441, rapport du 23 juillet 1934 de la section VI du ministère de la Propagande, *op.cit.*, p. 68.
659. Walter Tiessler, « Thing- und Festgestaltung », *Der neue Weg. Monatschrift für das deutsche Theater*, *op. cit.*, p. 343-344, ici p. 343 : « Einwände, doch erst Thingspiele zu schaffen und dann die Thingstätten zu bauen, mußten abgelehnt werden, da erst nach dem Erlebnis der Thingstätte der Dichter das Thingspiel gestalten kann. Man schafft nicht zuerst die Munitionen, und dann die Kanonen, sondern umgekehrt. Die Thingstätten werden schon durch das Monumentale ihres Baues ewige Denkmäler unserer großen Zeit sein. »
660. BA Berlin, R55/20440, p. 61.

1.2. Le recrutement des communes au projet de construction national

En prévision de la saison estivale suivante de théâtre de plein air, Otto Laubinger annonça un ambitieux programme de construction de 400 scènes dans un discours programmatique, prononcé le 23 janvier 1934 devant les autorités de la commission de l'Union du Reich[661]. Dans cette même allocution, il soulignait avec emphase la vocation du mouvement *Thing* qui visait, selon lui, à édifier une « école populaire de théâtre »[662]. Très vite, cette estimation « hypertrophique » du projet national de construction fut revue drastiquement à la baisse[663]. Dans cette phase préparatoire marquée par le choix de sites adaptés pour les futurs théâtres *Thing*, le directeur général de l'Union du Reich, W. K. Gerst, jouait un rôle de premier plan. Il était chargé de prendre contact avec tous les bureaux régionaux de la propagande et, fort de sa formation d'architecte, de coordonner le lancement des travaux sur le territoire[664]. L'ampleur de cette tâche était colossale, si bien que W. K. Gerst visita environ 400 sites potentiels à travers l'Allemagne entre janvier et juillet 1934. Dans un récit rétrospectif à la fin des années 1990, Fritz Schaller dressait de lui un portrait qui en disait long sur son efficacité en la matière :

> *Gerst, c'était vraiment un type rusé. Il tenait tout le monde sous sa coupe. Son truc, c'était de dire aux communes : je vous envoie un architecte, qui vous fera ça* [une esquisse] *pour un prix que moi, Gerst, je fixe. Ça ne vous coûtera pas autant que si vous prenez vous-même un architecte. Ensuite, il revenait vers nous* [Fritz Schaller et Ernst Zinsser] *et disait : j'ai vu les gens de la commune, je t'ai déjà inscrit pour le projet, tu n'as plus qu'à y aller et à leur faire des propositions*[665].

Après l'annonce officielle de la politique du mouvement *Thing*, une circulaire datant de fin janvier 1934 fut envoyée dans chaque commune allemande. Elle était accompagnée d'une brochure extraite de la revue *Bauamt und Gemeindebau* (*Service d'urbanisme et construction municipale*) sous le titre « lieux *Thing* pour le théâtre de plein air et les manifestations festives. Une contribution à votre

661. « Deutsche Festspiele 1934. Otto Laubingers Programmrede », *Theater-Tageblatt*, n° 1347/1348, 25 janvier 1934.
662. *Ibid.* : « Volksschule des Theaters ».
663. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 76.
664. *Ibid.*, p. 75.
665. Emanuel Gebauer, *Fritz Schaller. Der Architekt und sein Beitrag zum Sakralbau im 20. Jahrhundert*, *op. cit.*, p. 57: « Gerst war ja ein geschickter Bursche. Er hielt alle in Abhängigkeit. Sein Trick war, dass er den Gemeinden sagte: Ich schicke Euch einen Architekten, der macht es zu einem Preis, den, ich, Gerst bestimme. Das kostet euch gar nicht so viel, als wenn ihr einen anderen Architekten nehmt, und dann kam er zu uns und sagte: Ich war bei der Gemeinde, da habe ich dich schon angemeldet, du brauchst nur hinzugehen und denen einmal Vorschläge zu machen ». E. Gebauer retranscrit ici une discussion qu'il eut avec l'architecte le 13 avril 1991.

aménagement architectural par Ludwig Moshamer »[666]. Le concepteur y reprenait une partie de ses croquis de recherche développés à la suite du « Cercle universitaire de travail des architectes » entre l'été 1933 et début 1934. La teneur du propos intégrait les éléments scéniques désormais courants depuis la réforme de la mise en scène à la fin du XIXe siècle que Moshamer appliquait à l'idéologie de la « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*). Ce dernier expliquait en effet dans la brochure que « le théâtre pour le peuple en tant que communauté dans laquelle celui-ci ne fai[sai]t qu'un au sein de la masse des spectateurs, il n'[était] plus séparé par couches dans les rangées du théâtre, [le peuple] ne fai[sai]t qu'un avec les acteurs, dont les chœurs de masse se dévers[ai]ent dans la salle en direction de la scène, il n'[était] plus séparé par des rideaux visibles ou par le contraste entre la salle des spectateurs, plongée dans l'obscurité, et la scène illuminée »[667]. Une classification des théâtres s'opérait en fonction des caractéristiques de quatre lieux d'implantation, « 1. sur les places des communes devant les églises, mairies et bâtiments semblables, 2. sur une pente et contre-pente, 3. sur une pente déclive, 4. sur un terrain plat »[668].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

68. Perspective d'un théâtre imaginé en face du lac de Groß-Glienicke, extraite de la brochure de Ludwig Moshamer

Les croquis étaient agrémentés dans certains cas d'un devis prévisionnel donnant toutes les informations nécessaires sur les matériaux à employer (pierre, béton) et le nombre de jours de travail nécessaires à

666. Ludwig Moshamer, « ‚Thingplätze' für Freilichttheater und festliche Kundgebungen. Ein Beitrag zu ihrer architektonischen Durchbildung von Architekt B.D.A. Ludwig Moshamer, Berlin », Sonderdruck aus *Bauamt und Gemeindebau: Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen,* n° 16, 1934.
667. *Ibid.*, p. 1 : « Das Theater für das Volk als Gemeinschaft, – in dem es eins ist in der Masse der Zuschauer, nicht mehr schichtlich getrennt in ‚Rang'-stufen, wo es eins ist mit den Darstellern, den mitten aus seinen Reihen zur Bühne strömenden Massenchören, nicht mehr getrennt von diesen durch die sichtbaren Vorhänge oder den gedachten [Kontrast] zwischen dunklem Zuschauerraum und hellerleuchteter Bühne ».
668. *Ibid.*, p. 1 : « 1. Auf Plätzen der Gemeinde vor Kirchen, Rathäusern und ähnlichen Gebäuden / 2. Auf einem Hange mit Gegenhang / 3. Auf einem abfallenden Hang / 4. Auf dem flachen Land ».

la mise en œuvre. Il s'agissait avant toute chose de souligner le coût réduit des travaux, un argument vendeur dans un contexte économique difficile où nombres de communes étaient endettées[669].

À la suite de cet appel à projet sur l'ensemble du territoire, l'engouement fut tel que plus de 500 demandes pour l'aménagement d'un théâtre national de plein air furent envoyées par différentes communes à l'Union du Reich en l'espace de trois mois (entre fin janvier et avril 1934)[670]. Dans ce laps de temps, un programme officiel plus réaliste fut mis en place en mars 1934, prévoyant la construction de 66 scènes, ce qui équivalait à l'autorisation de deux projets pour les 31 *Gaue*[671] (plus quelques scènes supplémentaires comme un théâtre projeté à Danzig par exemple). Un rapport interne de l'Union du Reich mettait au jour une stratégie de manipulation volontaire consistant à « désamorcer la concurrence des villes entre elles », il s'agissait de « faire patienter les maires trop empressés et de réaliser un développement organisé et planifié »[672]. Les critères décisifs étaient donc bien la faisabilité d'une part, mais surtout le maintien du contrôle national sur l'ensemble des opérations. Le constat qu'effectuait Erwin Strobl sur la question de la censure des pièces de théâtre de plein air – leur incapacité à refléter le présent sur un mode adéquat à la fois des dirigeants et du public – semblait se vérifier dans les politiques administratives de construction[673]. On retrouvait ce même équilibre précaire entre l'appel large à l'adhésion des communes et des maires à la politique de propagande et la politique de contrôle absolu aux mains d'un pouvoir centralisé au niveau de l'Union du Reich et du ministère de la Propagande. Les refus des demandes en provenance des communes étaient le plus souvent motivés par des contraintes techniques telles qu'une insertion urbaine défavorable (une accessibilité problématique, une acoustique défectueuse) ou la composition du sol impropre au futur terrassement. Ces caractéristiques étaient d'ailleurs énoncées par Ludwig Moshamer dans son article « Le théâtre *Thing* et son importance pour le théâtre allemand à venir »[674] où il indiquait les points techniques importants pour la conception en la matière :

1. *Insertion maximale dans le paysage selon les conditions naturelles données*
2. *Relation de proximité fluide entre la salle des spectateurs et les aires de jeu*

669. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 57.
670. StadtA Heidelberg, AA 232/1, courte dépêche datant du 21 avril 1934 et évoquant les 565 demandes de lieux *Thing* (« 565 Thingplätze ») envoyées à l'Union du Reich.
671. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 76.
672. *Ibid.*, p. 74 : « […] Weil ich hoffte, damit den Konkurrenzkampf der Städte abbiegen, die drängenden Bürgermeister auf spätere Zeit vertrösten und eine geordnete und planmässige Durchführung erreichen zu können ».
673. Gerwin Strobl, *The Swastika and The Stage. German Theatre and Society*, 1933-1945, *op. cit.*, p. 70.
674. Ludwig Moshamer, « Die Thingstätte und ihre Bedeutung für das kommende deutsche Theater », *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, n° 19, 1935, p. 425-432.

3. Respect des exigences fixées par la mise en scène contemporaine pour l'intervention des comédiens et des chœurs de masse

4. Solution apportée en termes logistiques aux entrées et sorties des masses

5. Choix de la bonne orientation du soleil pour l'axe de l'aménagement

6. Distance suffisante du bruit provenant des voies de transport ou de train[675]

Dans une logique de faisabilité rapide et à moindre coût, les sites retenus pour la réalisation d'un théâtre devaient alors limiter au maximum les contraintes logistiques. Comme le souligne Hartmut Frank, la production construite sous le Troisième Reich donna souvent lieu à « une architecture moderne indifférente de son contenu utopique et caractérisée, au contraire, par une acceptation pragmatique des données politiques, techniques et organisationnelles »[676]. En ce sens, la norme d'une simplicité constructive pourrait en effet répondre à l'interrogation de Rainer Stommer portant sur la relative absence de débat sur les modèles artistiques valables pour la construction de théâtres *Thing*, à la différence des nombreuses discussions sur le répertoire des pièces[677]. À l'image du fonctionnement informel de l'accès à la commande dans le mouvement *Thing*, l'architecture des lieux *Thing* se fondait avant tout sur une réponse efficace aux conditions pratiques, précédemment évoquées, car les architectes devaient s'adapter aux délais serrés liés à la préparation de la saison estivale de 1934.

Les questions de propagande culturelle relevaient de la responsabilité des directeurs de Gaue et, dans le choix pour un lieu *Thing*, « une valeur essentielle était accordée aux emplacements les plus beaux en termes paysagers et le plus possible en relation avec la préhistoire [du *Thing*] »[678]. Le choix d'un site, en concertation avec l'Union du Reich, était discuté au sein des directions régionales de la propagande qui centralisaient les sites potentiels pour un théâtre *Thing* et l'accord décisif revenait aux directeurs de *Gau*. Un « bureau de conseil de la construction » (*Bauberatungstelle*) fut créé fin 1933 au sein de l'Union du Reich afin de contrôler les différentes phases de conception. W. K. Gerst fut nommé à la direction de ce bureau en raison de son activité d'architecte avant la Première Guerre mondiale et de son statut « d'homme de théâtre spécialisé »[679]. Sa carrière le plaçait *de facto* dans

675. *Ibid.*, p. 426 : « 1. Beste Eingliederung in die gegebenen natürlichen Verhältnisse; 2. Innige, überfließende Verbindung zwischen Zuschauerraum und Flächen der Spielfelder; 3. Erfüllung der Erfordernisse neuzeitlicher Regie für Einsetzen von Einzeldarstellern und Massenchören; 4. Lösung der Verkehrsfragen zur Bewältigung der Massenzu- und -wegführung; 5. Die Wahl der richtigen Himmelslage für die Achse der Anlage; 6. Gegenüber Abstand vom Lärm durchgehender Verkehrsstraßen und Eisenbahnen ».

676. Hartmut Frank, Jean Louis Cohen (dir.), *Les Années 30 : l'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, *op. cit.*, p. 177.

677. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 165.

678. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 76 : « […] und es wurde unbedingt der Wert darauf gelegt, für die Thingstätten nur die landschaftlich schönsten und möglichst im Zusammenhang mit der Vorgeschichte bedeutsamen Plätze auszuwählen ».

679. *Ibid.*, p. 79. On indiquait qu'il avait été élève d'Hermann Billing, architecte avant-gardiste à Karlsruhe et membre

cette position d'intermédiaire stratégique entre la dramaturgie et les questions constructives. D'une manière générale, les projets devaient être réalisés par des architectes formés à ce type de tâche et les architectes des services d'urbanisme locaux « non initiés au préalable » étaient tout d'abord écartés, comme ce fut le cas pour le théâtre de Borna. La direction du mouvement voulait ainsi éviter les « solutions défaillantes » dans la conception de théâtres et l'emploi de modèles historiques proscrits, en l'occurrence le théâtre à l'italienne avec coulisses et le théâtre de verdure classique[680]. Toutefois, en juillet 1934, une indécision planait toujours sur l'affectation exacte de ces lieux de représentation dans le projet de propagande national. Otto Laubinger se prononçait en faveur de « lieux populaires de culte et de cérémonie » (*völkische Kult- und Weihestätten*), dans l'attente toutefois que Joseph Goebbels se prononçât sur les directives officielles à donner[681].

2. L'organisation des travaux et son financement

2.1. Politique de grands travaux à l'échelle du Reich

À la suite de son discours du 24 janvier 1934, le Président de la Chambre du Théâtre du Reich, Otto Laubinger, passa un accord avec Konstantin Hierl, le directeur du « Service volontaire du travail » *(Freiwilliger Arbeitsdienst – FAD*)[682], pour assurer la construction de 20 scènes *Thing*[683]. Johann Chapoutot indique dans ses recherches que ce partenariat s'inscrivait « dans la politique économique de relance contracyclique par les grands travaux »[684]. Derrière ses enjeux économiques, des buts politiques symboliques occupaient le devant de la scène. L'interdiction du service militaire obligatoire en Allemagne, ratifiée lors du traité de Versailles, pouvait donc être compensée par l'encadrement paramilitaire de la jeunesse sous forme d'un service volontaire rendu à la nation. Celui-ci visait, selon les termes du partenariat signé avec l'Union du Reich, à « réveiller la jeunesse »

---

du groupe se réclamant de la Sécession viennoise à Karlsruhe et de Friedrich Pützer, professeur à Darmstadt, constructeur d'églises et urbaniste.

680. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 79. Le rapport interne employait le néologisme de « Fehllösungen ».

681. *Ibid.*, p. 72-73.

682. Ce Service fut créé en 1931 dans un contexte d'appropriation du NSDAP des idées de réforme des « services volontaires » pendant la République de Weimar. Konstantin Hierl, son directeur, voulait instaurer un service du Travail pour tous les jeunes en Allemagne, anticipant de fait le service militaire. Par le biais d'une loi du 26 juin 1935, le service du Travail devint officiellement obligatoire pour chaque jeune allemand au sein de l'organisation du « Service du travail du Reich » (*Reichsarbeitsdienst* – RAD).

683. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 71-72.

684. Johann Chapoutot, *Le Nazisme et l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 302.

et à « relier le grand passé de notre histoire à notre présent »[685]. Dans la presse, de nombreuses photos prises pendant la construction des théâtres, montraient alors des corps de jeunes hommes bien charpentés, symboles d'une Allemagne conquérante démontrant sa force grâce à une politique de grands travaux.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

69. Mise en scène du Service volontaire du travail dans la propagande

L'emploi de chômeurs ou le recours au bénévolat constituait une autre possibilité proposée aux communes dans le cadre de l'édification des théâtres, car cette solution semblait plus adaptée à la situation sociale des agglomérations urbaines. Le contrôle de la politique de construction de théâtres à l'échelle régionale était également important pour éviter la création de « scènes sauvages »[686], autrement dit l'édification d'un théâtre sans l'autorisation du bureau régional de la propagande ou de l'Union du Reich, comme ce fut le cas à Borna. Les communes, en leur qualité de maître d'ouvrage, devaient signer un accord avec les sections des *Gaue* du Service volontaire du travail, ce dernier lui fournissait ensuite la main d'œuvre nécessaire, aux frais du Reich, tandis que la mise à disposition du terrain et les fonds nécessaires pour la commande des matériaux de construction étaient à la charge de la commune. Dès le lancement des premiers travaux en début d'année 1934, le budget prévisionnel du chantier calculé par les architectes était très approximatif et se faisant très avantageux pour les communes : autour de 6 000 Reichsmarks (RM) seulement pour des scènes en

685. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 72 : « In ihrer Zusage hat die Reichsleitung des FAD, ausgesprochen, 'für den Geist, den der Arbeitsdienst in unserer Jugend zu wecken, berufen ist', so erscheint es mir besondere erwünscht, wenn seine Kräfte neben der vordringlichen Vergrößerung unserer Ernährungsbasis auch Aufgaben durchführen, die so eindrucksvoll die große Vergangenheit unserer Geschichte mit der Gegenwart verknüpfen, wie dies die von Ihnen geplanten Thingplätze tun ».
686. *Ibid.*, p. 75. L'expression allemande est « wilde Thingplätze ».

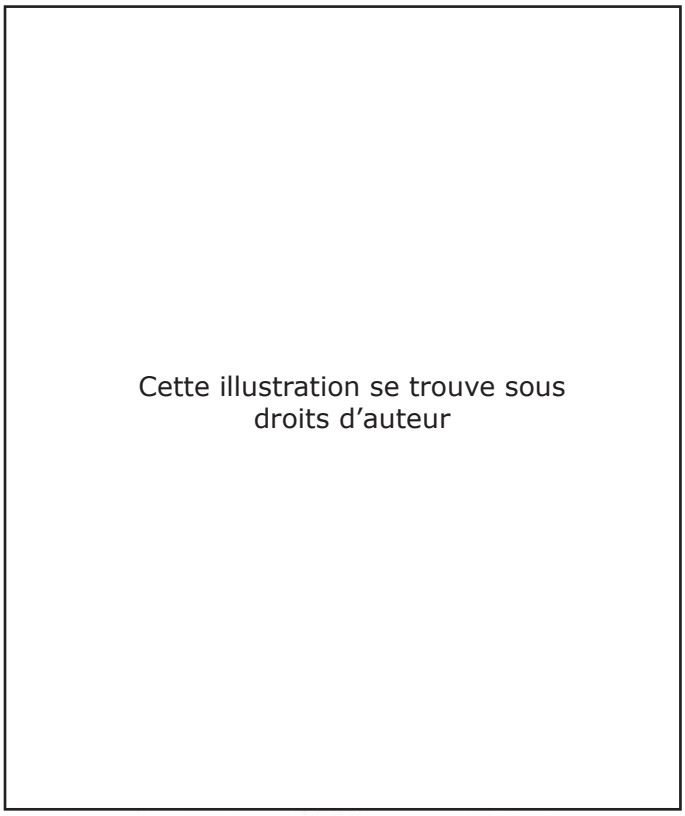
milieu rural et 15 000 RM pour les théâtres en contexte urbain par exemple[687]. Certains édifices de spectacle, comme à Coblence, faisaient figure d'exception, car ils dépendaient presque exclusivement d'hommes politiques locaux qui exerçaient un contrôle absolu sur les opérations de construction. Le théâtre *Thing* de Coblence fut construit entre 1934 et 1935 dans le jardin du château des Princes-Électeurs, propriété à l'époque de l'État prussien, de telle sorte que le lieu de spectacle marquait symboliquement la prise de possession du NSDAP des anciens lieux de pouvoir.

70. Théâtre de Coblence en face du château des Princes-Électeurs

Le directeur du Gau de Coblence-Trèves, Wilhelm Michels, était désigné comme le « créateur » du théâtre, car il avait la mainmise sur toutes les étapes de sa conception, au point même qu'aucunes traces ne fassent mention de l'engagement d'un architecte sur le projet[688]. Il y a lieu de penser que les plans du théâtre furent conçus en interne au sein du Service des travaux du Gau. Le même W. Michels participa également à l'écriture du spectacle *Peuple en devenir* (*Werdendes Volk*), prévu pour les festivités de la pose de la première pierre le 16 juin 1934[689]. Il s'agissait d'une pièce hybride entre les fêtes politiques et ses défilés aux sons d'un orchestre, la mythologie nordique

687. *Ibid.*, p. 81.
688. StadtA K, Heinrich Koch, « Aufgabe und Gestalt der NS-Feierstätte », *Der Grenzgau Koblenz-Trier*, édition de juillet 1936, p. 61-64, ici p. 63.
689. Landeshauptarchiv Koblenz, Cote 714, n° 5384, *Werdendes Volk*, Thingwerk von W. Michels, Dichtung und von Heinrich Lersch für gemischten Chor und großes Blasorchester, Spielgemeinschaft für nationalsozialistisches Festgestaltung GmbH Koblenz, 1935.

et la tragédie grecque. L'excès de zèle était particulièrement édifiant chez le directeur du Gau qui alla même jusqu'à développer l'idée d'une expérience synesthésique pour la représentation *Thing*, intégrant l'odorat (grâce à la proximité de plantes odorantes ; fines herbes et résineux) ou le goût du spectateur (grâce à la mise à disposition d'une eau de source coulant sur les « pierres *Thing* »)[690].



71. Plan des défilés réalisé pour le spectacle *Peuple en devenir* (*Werdendes Volk*), 1935

Malgré une réglementation apparemment rigoureuse du projet de construction fixée par le ministère de la Propagande, un développement particulièrement chaotique accompagna les différentes étapes de la phase d'exécution. La scène de plein air de Bad Segeberg illustrait en effet l'absence d'une politique uniforme en matière de financement des coûts du chantier à l'échelle du Reich.

690. Henning Eichberg (dir.), *Massenspiele NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, op. cit., p. 55-56.

2.2. L'hétérogénéité du financement : l'exemple de Bad Segeberg

Dans une interview inédite donnée en 1999, l'architecte Fritz Schaller se souvenait de son grand intérêt pour la conception du *Thingplatz* :

> *Ce fut l'une des plus belles tâches que j'ai eu à réaliser, car on choisissait les meilleurs emplacements pour ces théâtres et la tenue de ces jeux de plein air. Personne ne savait vraiment à quoi cela devait resssembler, on avait quelques pistes seulement. Mais nous* [F. Schaller et son ami E. Zinsser] *avions déjà en tête de créer une relation entre salle, scène et paysage, de composer une unité*[691].

Lorsque Fritz Schaller livra la première esquisse du théâtre de Bad Segeberg en mai 1934, l'idée d'un accord à trois sons entre l'amphithéâtre, la scène et l'environnement paysager était au cœur de sa réflexion. Dans la notice inédite, expliquant sa démarche, l'architecte livrait une information originale sur le lien entre le paysage et la construction du théâtre[692]. Il cherchait alors, expliquait-il, à mettre en valeur une qualité spatiale propre au paysage, mais encore confuse en l'état :

> *L'impression spatiale de la carrière dans son état actuel est si fortement déterminée par les hautes parois rocheuses et le massif de la montagne, que la solution la plus juste à mon sens pour le projet était de clarifier et d'interpréter de façon architecturale cet espace qui reste aujourd'hui encore quelque peu indéfini*[693].

De ce fait, les qualités plastiques de la carrière et l'effet de massivité de la roche était le point de départ de l'esthétique du futur théâtre. Dans les photos de la maquette, reproduites notamment dans l'article sur les théâtres *Thing* pour la revue *Baugilde*[694], le soin apporté dans la représentation de la carrière était frappant. Le paysage n'était pas figuré de façon schématique, mais il était représenté dans ses aspérités, sa massivité et son relief complexe. De cette façon, la simplicité des lignes, composant l'amphithéâtre, entrait en contraste avec le relief sinueux de la paroi rocheuse. Au détour d'un autre commentaire, le concepteur conseillait d'éviter l'utilisation du bois pour les gradins et il proposait une construction faite exclusivement de « pierres et de surfaces engazonnées », pour que

691. Extrait d'interviews privés de Fritz Schaller réalisés par son fils, Friedrich Schaller, entre l'été et l'automne 1999, *op. cit.* : « Das war eine der schönsten Aufgaben, die ich hatte, denn es wurden die schönsten Plätze ausgesucht und da konnten Theater entworfen werden, auf denen solche Freilichtspiele [stattfanden]. Wie die eigentlich waren, wusste eigentlich kaum einer. Es gab nur ein paar Ansätze dafür. Aber wir hatten schon eine Vorstellung, die Verbindung von Zuschauerraum und Bühne und Landschaft, dass es eine Einheit bildete. »
692. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 411/2, rapport explicatif sur l'architecture 18 mai 1934 de l'architecte Fritz Schaller au sein du bureau de la construction de l'Union du Reich.
693. *Ibid.* : « Der Raumeindruck des Steinbruchs, wie er jetzt daliegt, ist so stark durch die hohen Felswände und das Massiv des Berges bestimmt, dass ich es für das Richtigste hielt, durch die Planung diesen jetzt noch etwas unbestimmten Raum architektonisch zu klären und zu deuten ».
694. « Die Thingstätte », *Baugilde*, *op. cit.*, p. 720-740, ici p. 734-735.

« l'œuvre humaine ne parût pas trop petite face à l'amplitude de la nature »[695]. Cet environnement paysager lui souffla l'idée d'un théâtre construit principalement en pierre, comme le montrait une perspective qui soulignait à la fois la continuité de la pierre entre le sol des gradins et le mur de la carrière, et à la fois l'effet dynamique du dessin de l'amphithéâtre, s'enroulant autour du pincement de l'espace formé par le site naturel.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

72. Maquette du théâtre de Bad Segeberg, Fritz Schaller, 1934

Quelques mois auparavant, l'auteur et critique de théâtre conservateur, Wilhelm von Schramm, se prononçait en faveur d'un fort « attachement au sol des scènes de plein air et de leur relation indissoluble avec le mythe du paysage »[696]. À Bad Segeberg, la continuité du matériau entre le sol du théâtre et le paysage représentait en quelque sorte une mise en forme inconsciente des souhaits de Schramm. Cependant, l'intuition de Schaller n'était pas seulement à interpréter comme une transposition parfaite du projet idéologique de la dictature. Un article publié en 1947 soulignait effectivement la ressemblance formelle avec d'autres exemples de l'histoire de l'architecture, et évoquait notamment un parallèle singulier avec un théâtre de roche, le Red Rocks, construit en 1941 aux États-Unis par l'architecte Burnham Hoyt[697].

695. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 411/2, rapport explicatif du projet par F. Schaller le 18 mai 1934, *op. cit.* : « Die Verwendung von Holz für Bänke ist zu vermeiden. Man kann hier nur mit Stein und Rasenflächen bauen, wenn das Menschenwerk nicht kleinlich vor der gewachsenen Natur wirken soll ».
696. « Der ‚Dichterkreis' tagt! Zu den Berliner Sitzungen des Reichsbundes der Deutschen Freilicht- und Volksschauspiele », *Theater-Tageblatt*, n° 1346, 24 janvier 1934 : « Wilhelm von Schramm betonte die Bodenverbundenheit der Freilichtbühnen und ihre Untrennbarkeit von dem Mythos der Landschaft ».
697. « Freilicht-Amphitheater einst und heute », *Baumeister*, n° 7/8, juillet-août 1947, p. 224-225.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

73. Amphithéâtre de roche appelé « Red Rocks » à Denver conçu par l'architecte Burnham Hoyt, 1941

L'emploi de la pierre rendit la construction et son financement particulièrement problématique pour les autorités locales. Dans sa première estimation des coûts de l'aménagement, jointe à son avant-projet fin mai 1934, le jeune Fritz Schaller, tout juste âgé de 30 ans, prévoyait une enveloppe globale de 20 550 Reichsmarks[698]. L'estimation très basse ne relevait pas seulement de son manque d'expérience en matière de conduite de grands travaux, il s'agissait là d'une technique visant à séduire les communes et à les lier au projet de construction national. Comparé à la plupart des théâtres *Thing* décisifs pour la propagande nationale, les travaux à Bad Segeberg ne débutèrent pas sur le champ. Différents freins apparurent au fil des mois : le contrat avec le FAD mit du temps à s'officialiser et des imprévus intervinrent dans la préparation du chantier. L'expertise sur la roche de la carrière, le gypse, révéla en septembre 1934 son incompatibilité avec la construction du théâtre car elle « s'érodait trop facilement et ne se liait que difficilement au ciment »[699], comme le rapportait l'architecte local, Hans Schmidt, chargé de la direction du chantier. Schaller dut ainsi renoncer à l'emploi de la pierre locale et fut ainsi confronté à des négociations compliquées sur les conditions

698. StadtA Bad BS, Abt. 7, Nr. 411/2, rapport explicatif du projet par F. Schaller le 18 mai 1934, *op. cit.*
699. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 411/2, lettre du 19 septembre 1934 du Service local de la construction à destination de Fritz Schaller, au sujet de l'expertise sur la roche de la carrière.

économiques de l'affrètement extérieur de pierres. Au moment de la finalisation des plans d'exécution du théâtre en décembre 1934, le dynamitage qui s'ensuivit pour les opérations de terrassement et le démantèlement des anciennes installations de pompage de saumure de la carrière alourdirent encore plus la facture, endettant de fait la ville de Bad Segeberg[700]. Au sein de l'administration locale, de vives critiques s'élevèrent à l'encontre de Schaller et surtout de W. K. Gerst, accusés tous deux d'avoir falsifié l'estimation des coûts des travaux. Entre les lignes, l'ancien directeur de l'Union du Reich, renvoyé de ses fonctions depuis février 1935, attisait la colère du maire à l'encontre de cette enveloppe budgétaire mensongère, qui le plaçait face à un dilemme. Si la commune ne réussissait pas à achever la construction, Bad Segeberg risquait de mettre en péril le prestige du NSDAP par ce fiasco financier[701]. Derrière cette critique larvée envers les opposants désignés du régime, l'apport du Service du travail du Reich correspondait lui aussi à un leurre du ministère de la Propagande. Il donna certes l'apparence en premier lieu d'un support matériel avantageux de la part du Reich, alors que ce n'était que partiellement le cas dans sa mise en place effective sur le chantier.

Au début du mois d'octobre, le maire de Bad Segeberg, Hans Koch, envoya une circulaire à destination de nombreuses communes, les interrogeant sur leur gestion financière d'une scène *Thing*. Il s'en remettait à leur expérience pratique, se retrouvant démuni face au refus de subventions de la part des instances régionales et nationales[702]. Les réponses reçues par le maire décrivaient des situations contrastées au gré de l'envergure du théâtre et de la taille de la commune en question. Deux grandes catégories étaient toutefois visibles, d'une part les villes de taille moyenne (Rostock, Brunswick, Northeim, Tilsit) avaient pris en charge la totalité des coûts de la construction ; d'autre part, les plus petites localités se virent dans l'obligation de transférer la responsabilité du financement vers d'autres acteurs, comme les organisations de districts du NSDAP (*Kreisleitung*), le Service d'urbanisme du Land (pour la petite commune rurale de Sankt Annaberg en Silésie par exemple) ou encore les « communauté de jeu » liées aux bureaux régionaux de la Propagande[703]. En toile de fond, l'embarras des communes était palpable sur l'engagement d'entreprises de construction. Ce dernier entraînait en effet de forts dépassements budgétaires pour les travaux de gros-œuvre, de maçonnerie,

700. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 398, lettre du maire du 12 avril 1935, répondant à un sondage effectué par le Gau sur le financement des théâtres *Thing*.
701. *Ibid.*
702. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 399, la circulaire fut envoyée le 1er octobre 1935. Les communes de St Goarshausen (théâtre de Lorelei), Halle, Tilsit, St Annaberg, Rostock, Brunswick, Stolzenau, Holzminden, Northeim, Lamspringe répondirent au maire de Bad Segeberg.
703. Sur l'action des « communautés de jeu », on se reportera à la troisième partie, p. 253-259.

de menuiserie ou de carrelage alors que le Reich n'avait toujours pas versé de subvention et que l'aide du Service volontaire du travail se cantonnait souvent à des tâches simples comme le terrassement du terrain.

À partir de novembre 1936, le chantier de Bad Segeberg put finalement se poursuivre grâce au soutien de subventions régionales, à hauteur de 70 000 Reichsmarks, émanant de l'administration nazie du Schleswig-Holstein[704]. Un bilan budgétaire daté du 1er décembre 1937, deux mois après l'inauguration du théâtre, faisait finalement apparaître un coût total de 125 249 Reichsmarks, soit un budget plus de six fois supérieur à la première estimation de F. Schaller[705]. Pas moins de 21 332 RM étaient dévolus à l'achat et au transport de la pierre brute de carrière (pour les murs de la scène et les marches) et la pierre de bordure (pour les gradins).

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

74. Coupe de détail du mur de soutènement en pierre pour les gradins surmonté d'assise en bois, F. Schaller, fin décembre 1934

La pierre jouait effectivement un rôle prépondérant dans la représentativité du régime nazi. Comme le témoignait l'ambassadeur français, François-Poncet, Hitler avait une véritable obsession pour ce matériau, « il y avait, expliquait-il, dans un coin des chantiers de Nuremberg, une allée où étaient disposés des échantillons de toutes les espèces de pierre que l'on pouvait extraire du sol de l'Allemagne ; et pour chaque édifice important, c'est lui [Hitler] qui décidait celle qui devra être employée »[706]. Pour le chantier de Bad Segeberg, le choix du type de pierre fut un épisode capital du développement du chantier. Une série de visites fut organisée du 11 au 14 décembre 1935 dans

704. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 411/2, lettre du grand administrateur (*Oberpräsident*) de la région Schleswig-Holstein au maire de Bad Segeberg, datée du 27 novembre 1936
705. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 411/2, descriptif complet des dépenses liées à la construction du théâtre, 1er décembre 1937.
706. André-François Poncet, *Souvenirs d'une ambassade à Berlin. Septembre 1931-Octobre 1938*, *op. cit.*, p. 263.

les carrières de pierres de Rüdersdorf à l'est de Berlin et Bernbourg (Bernburg Saale) à proximité de Halle. La meulière de la première carrière avec sa teinte très jaune ne correspondait pas par exemple aux tons gris du gypse de Bad Segeberg. Une visite du chantier de la scène Dietrich Eckart et du stade olympique fut ensuite ajoutée au programme afin de conforter ce choix stratégique[707]. Le granit de Silésie fut finalement choisi pour ses qualités de résistance et sa couleur accordée au paysage local. Cette dimension matérielle était loin d'être anecdotique, car l'effet de massivité de la pierre naturelle fut effectivement un thème récurrent de l'architecture de nombreuses scènes *Thing*.

707. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 415, rapport adressé au maire de Bad Segeberg sur le résultat du déplacement pour le choix des pierres pour la scène *Thing*, émanant du Service technique de la ville le 17 décembre 1935.

VI. La « première scène du Reich » à Halle

1. Une scène exemplaire pour la gradation du rassemblement de masse

1.1. La rapidité du chantier

Contrairement à l'histoire de la construction de Bad Segeberg, la scène de plein air de Halle connut un destin tout autre. La conduite du chantier fut menée à grand train, car, au début de l'été 1934, les attentes au niveau national étaient fortes en matière de réalisation concrète du *Thingtheater*. Avant même la finalisation des plans d'éxecution du théâtre, la fête de la pose de la première pierre eut lieu le 19 février 1934. Quelques jours plus tard, le 1er mars 1934, la section locale du Front du Travail lançait un appel aux ouvriers et employés de la ville de Halle pour le soutien financier du chantier du théâtre, les incitant alors fermement et sur un ton presque martial à bien choisir leur camp :

> *Toi aussi, membre du peuple allemand, tu dois montrer que tu ne restes pas à l'écart de cette œuvre gigantesque et que tu apportes ton écu à la construction de cette scène* Thing. *Il est de ton devoir d'acheter un abonnement* [pour les trois spectacles de la première saison] *pour le* Thing. *Le prix est accessible à tous. Il s'agit seulement de 3 Reichsmark (RM) qui peuvent être payés en 6 versements (soit 0,5 RM en deux mois).* Veux-tu, membre du peuple, rester à l'écart[708]?

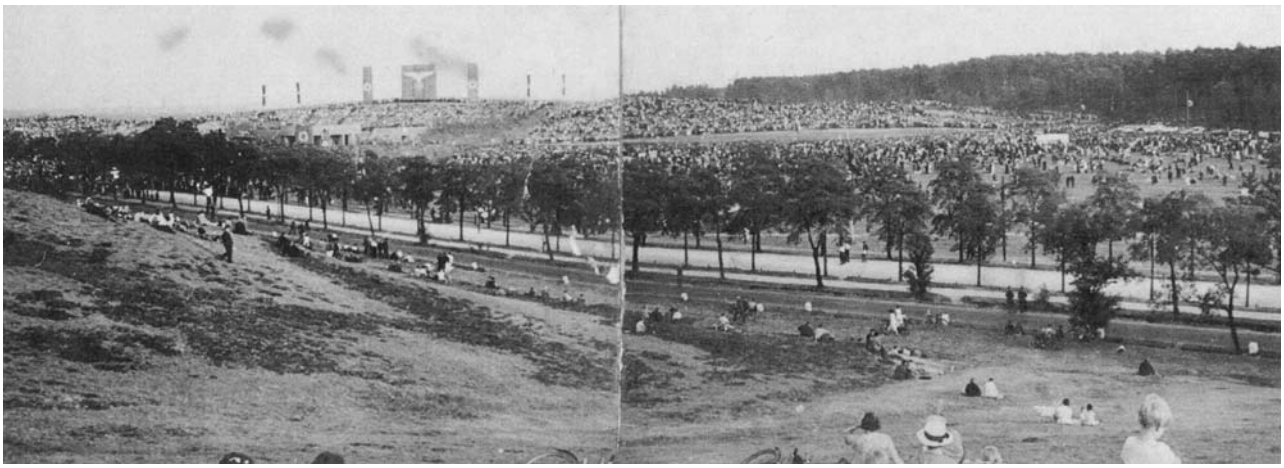
Cette injonction au soutien de la part de la population locale illustrait bien le principe d'inclusion-exclusion de la « communauté du peuple ». Dans le cadre du chantier, la presse relatait l'engagement de 160 bénévoles du service du travail, conformément à l'idéologie participative de l'édification des théâtres. Cependant, des ouvriers du bâtiment vinrent compléter l'effectif pour la réalisation de la rotonde de scène qui nécessitait un savoir-faire particulier[709]. L'achèvement du chantier eut lieu le 1er mai 1934 dans le cadre d'une « fête du *Thing* » (*Festthing*)[710]. Lors de la fête du solstice le 22 juin 1934 en présence du ministre de la Propagande, Joseph Goebbels, près de 225 000

708. StadtA H, A 2.21 Hauptamt, 000-1/26.25 Bd. 1 Thingspiel – Kartenvertrieb 1934-1936, p. 1 : « Auch Du, deutscher Volksgenosse, sollst zeigen, dass Du bei diesem gigantischen Werk nicht abseits stehst und Dein Scherflein dazu gibst, um den Bau dieses Thingplatzes durchzuführen. Es ist Deine Pflicht, einen Stammplatz im Thing zu erwerben. Der Preis ist für jeden zu erschwingen. Er beträgt nur RM 3,- und kann in 6 Raten (RM 0,50 in 2 Monaten) bezahlt werden. *Willst Du, deutscher Volksgenosse, beiseite stehen?* » [souligné dans le texte original] ».
709. « Die erste Thingstätte Deutschlands », *Völkischer Beobachter*, n° 73, 14 mars 1934. Ceci est confirmé par Rainer Stommer dans *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 66.
710. *Deutsche Mitte*, *Mitteldeutsche Hefte für Kultur und den Sinn der Wirtschaft*, n° 2, 1934, p. 26.

personnes étaient présentes sur l'ensemble du complexe entre la scène de plein air et le champ de défilé contigu[711].

1.2. L'aménagement du site et la limite végétale enveloppante

Les collines appelées « *Brandberge* », situées au nord-ouest de la ville de Halle, formaient une sorte de cuvette séparée par la Dölauerstraße et bordées à l'ouest par le Brandbergweg en limite de la lande « Dölauer Heide ». Au nord, la colline était plus boisée[712], au sud se trouvait une pente ascendante plus clairsemée qui allait devenir le site pour la construction de l'amphithéâtre, en relation directe avec la pelouse plane[713]. Ce creux accueillit certains rassemblements de masse du national-socialisme, notamment lors de la fête du 1er mai 1933[714]. Une photographie d'époque prise pendant une manifestation permet de lire la topographie particulière du site : la pente dans laquelle se logeait le théâtre, à laquelle s'ajoutait une contre-pente de l'autre côté de la route, favorisait un point de vue en hauteur sur l'espace de rassemblement[715].



75. Photographie du site du théâtre de Halle, prise en face du champ de défilé

711. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 211. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels, April 1934 bis Februar 1936*, partie I, vol. 3/I, publiés par Elke Fröhlich (dir.), Munich, K.G. Saur, 2005, p. 67. Pour le 22 juin 1934, Goebbels livrait seulement un commentaire décontextualisé sans faire la distinction entre un stade et une scène *Thing* et en évoquant une fréquentation moindre : « Je parle le soir dans un stade. Devant 80 000 personnes. Suis bien en forme. *Tempête d'applaudissements* » (« Ich rede abends im Stadion. Vor 80 000. Bin gut in Form. Stürme des Beifalls »).
712. Elle accueille aujourd'hui la réserve naturelle « NSG Brandberge ».
713. StadtA H, Finanzen Nr. 668, Bd. 4, planche n°1, plan de situation.
714. Helko Trentzsch, *Der Thingplatz auf den Kleinen Brandbergen in Halle-Kröllwitz*, Books on Demand, 2009, p. 24.
715. StadtA H, collection photographique, Cote BK 17724.

Le terrain choisi pour la construction du théâtre était décrit dans la presse, conformément à la mythologie germanique, comme un « ancien lieu de culte » et en même temps comme le symbole de la « prise de pouvoir » des nazis[716]. La colline avait un passé militaire, car elle avait été utilisée, avant la Première Guerre mondiale, comme terrain d'entraînement au tir. Le paysage était décrit dans la presse comme « un amphithéâtre puissant formé par la nature »[717], une image exploitée également dès 1933 par la propagande nazie pour les rassemblements du Parti. Et surtout des conditions techniques favorables comme la bonne desserte du théâtre via deux rues et le dénivelé du terrain nécessitant peu de travaux de terrassement étaient des arguments imparables pour justifier le choix de ce site.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

76. Plan de situation du théâtre *Thing* de Halle avec le champ de défilé attenant, Ludwig Moshamer, début 1934

Le début de la conception du théâtre remontait au début de l'année 1934, comme l'attestait une réunion organisée dans ce sens le 27 janvier[718]. Elle rassembla les autorités locales représentées par Walther Tiessler, directeur du bureau du Land pour la propagande[719], Günther L. Barthel, directeur de la communauté moyen-allemande de jeu (*Mitteldeutsche Spielgemeinschaft*) et le directeur du service volontaire du travail au côté de la maîtrise d'œuvre, l'architecte Ludwig Moshamer et Wilhelm Karl Gerst, directeur de l'Union du Reich et du bureau de la construction des scènes *Thing* (*Bauberatungsstelle*). Aussitôt on y annonça un calendrier de travaux très serré avec l'inauguration à l'approche de l'été[720]. Moshamer proposa, à cette occasion déjà, des solutions précises pour la

716. Alfred Karrasch, « Germanische Kultstätte wird Thingplatz. Morgen erster Spatentisch auf den Brandbergen bei Halle. Ein lebendiges Denkmal der Arbeit », *Berliner Lokal-Anzeiger*, 18 février 1934.
717. *Ibid.* : « […] in diesem mächtigen Amphitheater, das die Natur gebildet hat ».
718. StadtA H, A 2.4 Bauakten, Brandbergweg (Thingstätte), p. 1.
719. En allemand : *Landesstelle Mitteldeutschland des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda.*
720. StadtA H, A 2.4 Bauakten, Brandbergweg (Thingstätte), p. 1.

réalisation des gradins et de la « halle festive » (*Feierhalle*) logée sous la scène. Selon le compte rendu de la discussion, les principales décisions sur le mode constructif semblaient être déjà prises en amont par le concepteur en prévision de l'urgence de la livraison du théâtre. Le rapport préconisait déjà un gabarit fixe pour les gradins de 17 cm de hauteur pour 90 cm de largeur.

Quelques jours plus tard, le 30 janvier 1934, Ludwig Moshamer prépara le plan de situation aux côtés du plan et des coupes sur le théâtre[721]. On y découvrait ainsi une articulation frontale entre l'aire de défilé et le lieu de représentation. Le plan du théâtre s'orientait selon un axe de symétrie légèrement décalé (de 12°) par rapport au nord. À proximité du milieu de la zone de défilé (*Aufmarschplatz*) se trouvait le centre des arcs de cercle composant la courbure de l'amphithéâtre, placé à 87 mètres de la première rangée de spectateurs sur l'axe de symétrie. De fait, le dessin des gradins décrit un cône orienté vers l'extérieur à la différence de la plupart des autres scènes *Thing* de forme circulaire ou ellipsoïdale, autrement dit de plans centrés.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

77. Plan masse du théâtre de Halle, Ludwig Moshamer, début 1934

Ce cadrage de l'auditoire vers le lointain était d'ailleurs accueilli avec emphase par les commentateurs de l'époque. Wilhelm von Schramm, auteur du livre *Construction nouvelle du théâtre*

721. La documentation complète (plan de situation, plan masse, coupes et perspectives du théâtre de Halle) est reproduite sous forme de photographies, conservées à la collection Théâtre de Cologne (TWSK) dans la section photographique spéciale sur les théâtres *Thing* (cf. introduction, chapitre sur les sources).

allemand (*Neubau des deutschen Theaters*), paru en 1934, saluait ainsi l'ouverture du théâtre de Halle sur le paysage : « La nature entourait par ailleurs l'assemblée de ses éléments et jouait son rôle comme au temps des bois sacrés : on était proche de la grandeur et de l'étendue du paysage allemand et on sentait le souffle de la terre que l'on n'avait pas couverte de pierres, mais façonnée artistiquement en un écrin végétal »[722]. La filiation avec l'histoire germanique était établie dans le plan de situation. À l'arrière du théâtre, on trouvait une légende indiquant un « ancien emplacement *Thing* germanique »[723] qui apparaissait sous la forme d'un monticule boisé dans les perspectives et les coupes transversales du projet. Cette donnée relevait de l'ordre du mythe et n'avait pas de réelle validité historique[724]. Derrière les éloges, des réserves se faisaient entendre en interne sur la situation défavorable du théâtre, la crainte d'une mauvaise acoustique du fait de la platitude du terrain et de son ouverture sur le lointain[725]. La projection du regard des spectateurs vers l'horizon devait être guidée par un écran végétal opaque s'étirant de part et d'autre des escaliers droits qui desservaient latéralement le théâtre. Les indications de la maîtrise d'œuvre en amont du projet précisaient bien la hauteur minimale de cette haie, placée à deux mètres, donc légèrement au-dessus du regard humain[726]. Cette haie latérale devait certainement renforcer l'impression de fermeture et donc de rassemblement communautaire, et elle orientait le regard du public en direction du jeu et sur l'aire de défilé. On pense aux réflexions développées par Wagner pour le *Festspielhaus* de Bayreuth et sa recherche d'une concentration achevée du public sur l'expérience du spectacle. Mais ce principe semblait également être une variation somme toute assez proche des effets paysagers mettant en scène la profondeur et la symétrie à l'image des aménagements des parcs d'exposition au début du XXe siècle comme à Breslau. Le même procédé d'enveloppe végétale autour du théâtre se retrouvait dans les projets déposés par l'architecte Moshamer. Il s'agissait d'un dispositif récurrent de fermeture physique, ou du moins sa suggestion, qui se déclinait sous forme d'arcades, de talus ou de haies particulièrement

722. Wilhelm von Schramm, *Neubau des deutschen Theaters*, Potsdam, Schliessen-Bücherei, 1934, p. 48 : « Die Natur trat im übrigen mit ihren Elementen an die Versammelten heran und tat wie in den Zeiten der heiligen Haine das ihre: Man war der Größe und Weite der deutschen Landschaft nahe und fühlte den Atem der Erde, die man nicht mit Steinen verdeckt, sondern nur zu einer kunstvollen Rasenschale ausgestaltet hatte ». Wilhelm Ritter von Schramm (1898-1983) était un officier de guerre allemand, écrivain militaire, journaliste pour les pages culturelles du *Münchner Neueste Nachrichten* et passionné de théâtre.
723. Voir le plan de situation et la légende manuscrite derrière l'amphithéâtre : « Die altgermanische Thingstätte ».
724. Thomas Haetge, *Die Inszenierung der Volksgemeinschaft: Nationalsozialistische Propaganda und Kultur am Beispiel der ‚Thing-Bewegung' im Gau Halle-Merseburg*, thèse de Master soutenue à l'Institut d'Histoire de l'Université Martin-Luther de Halle Wittenberg, 1995, p. 14.
725. StadtA B, « II-IX-6-Nr. 282 », rapport du Conseil municipal du 9 avril 1934. Le directeur du bureau régional de la Propagande de Saxe et un membre du ministère de la Propagande critiquèrent cet aspect lors de leur visite des scènes de Halle et Borna.
726. StadtA H, A 2.4 Bauakten, Brandbergweg (Thingstätte), p. 1.

visibles dans les illustrations de la brochure envoyée aux communes[727]. Le projet du théâtre *Thing* de Kamenz dans la Saxe montre en ce sens une forte similarité avec le projet de Halle. Le calendrier de la conception pour les deux théâtres se superposait même.

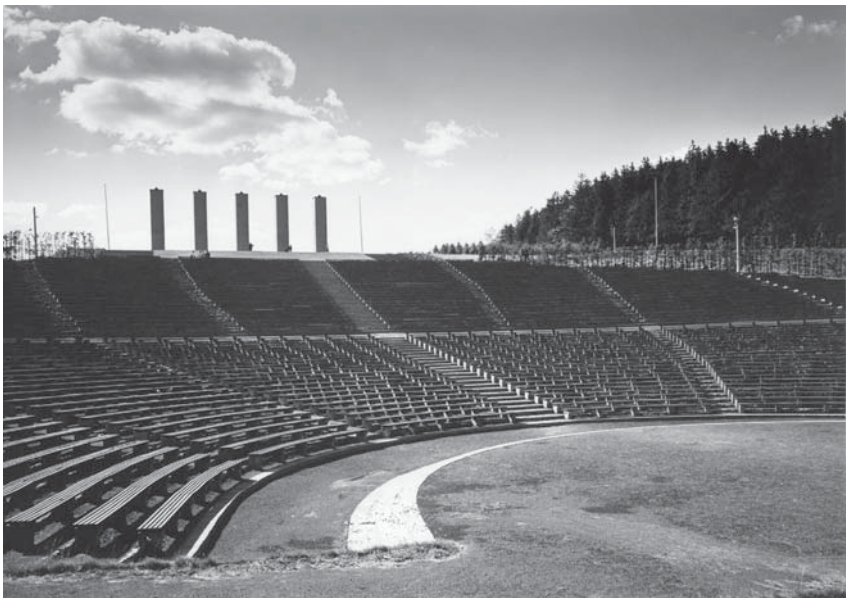
Moshamer livra, le 1er février 1934, la première esquisse pour la scène de Kamenz[728]. La coupe longitudinale, validée par le bureau de la construction du Reich, faisait apparaître une haie mesurant autour de deux mètres de haut dont le profil suivait rigoureusement la pente du terrain décrite par les rangées de spectateurs. De même, les entrées latérales sur la scène ou dans l'amphithéâtre étaient signifiées par des portes comme découpées dans la masse du mur végétal compact. Pendant la période de construction, le jardinier en chef de la ville, Ernst Hilscher, assura un suivi rigoureux du traitement paysager autour du chantier qui se solda par la plantation de mille chênes[729]. À Halle, la préoccupation pour une valorisation du site par la nature environnante se retrouvait également, peu de temps après l'euphorie du chantier.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

78. Plan et coupe du théâtre *Thing* de Kamenz, Ludwig Moshamer, début 1934

727. Ludwig Moshamer, « ‚Thingplätze' für Freilichttheater und festliche Kundgebungen », Sonderdruck aus *Bauamt und Gemeindebau: Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen*, *op. cit.*
728. StadtA KM, C 3.3 Bauzeichnungen, Nr. 481. Une planche contient la première esquisse encore assez sommaire avec un niveau de définition moindre que pour la scène de Halle. Celle-ci est composée d'un plan de situation, d'une coupe longitudinale et de détails sur la composition des gradins et des loges.
729. Lars-Arne Dannenberg, « Thingplatz Kamenz » in Konstantin Hermann (dir.), *Führerschule, Thingplatz, ‚Judenhaus', Orte und Gebäude der nationalsozialistischen Diktatur in Sachsen*, Dresde, Sandstein, 2014, p. 111-115, ici p. 114.

En décembre 1936, la ville de Halle somma l'office des forêts de poursuivre la plantation autour du théâtre, engagée l'année précédente[730]. Les autorités du service d'urbanisme souhaitaient créer un espace vert public proche d'un parc forestier, pensé comme le prolongement de la forêt à l'ouest[731].



79. Photo des gradins du théâtre de Kamenz avec le mémorial à la Première Guerre mondiale en arrière-plan

L'intérêt marqué pour l'insertion paysagère des théâtres se trouvait synthétisé dans l'article de Moshamer « Le théâtre *Thing* et son importance pour le théâtre allemand à venir »[732] où il expliquait le lien particulier entre la scène de plein air et le paysage environnant : « Bien que chaque emplacement choisi pour un théâtre *Thing* puisse être rangé dans l'une de ces trois formes fondamentales [terrain en double pente ; à un seul versant ; terrain plat], celui-ci doit malgré tout avoir une singularité propre et celle-ci doit être prise en compte avec doigté si l'on veut faire émerger le projet comme une composante de la nature environnante. Les groupes d'arbres qui entourent l'emplacement ou les parois rocheuses y jouent la plupart du temps un rôle important »[733]. Malgré la similitude des paysages relativement clairsemés autour des théâtres de Halle et de Kamenz, ces derniers ne bénéficiaient pas

730. StadtA H, Finanzen Nr. 668, Bd. 4, p. 8, lettre de la ville à l'office des forêts. Voir également le plan de situation, planche n°1.
731. *Ibid*., p. 8.
732. Ludwig Moshamer, « Die Thingstätte und ihre Bedeutung für das kommende deutsche Theater », *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, *op. cit.*, p. 425-432.
733. *Ibid.*, p. 426 : « Wenngleich jeder für eine Thingstättenanlage gewählte Platz grundsätzlich in eine dieser drei Grundformen eingereiht werden kann, so wird er doch seine besondere Eigenheit haben, die feinfühlige Berücksichtigung verlangt, um das zu Schaffende aus der umgebenden Natur als selbstverständlich herausgewachsen erscheinen zu lassen. Baumgruppen, die die Stätte umschließen, oder Felswände spielen dabei meist eine große Rolle ».

du même rayonnement dans la stratégie de propagande nationale. De ce fait l'architecte opérait une distinction d'échelle. Il songeait plutôt à construire sur la Hutberg à Kamenz un « théâtre de verdure important pour le Land »[734]. La couverture médiatique autour des premiers Jeux à Halle soulignait leur rôle de premier plan dans le cadre de la propagande nationale.

1.3. Le plein air pour la formation de la communauté

À Halle, une gradation s'opérait dans le façonnement d'une communauté par l'espace, entre le regroupement plus intime de la « Halle festive », le rassemblement plus large et unifié dans la forme du théâtre, et la foule réunie dans l'espace ouvert du champ dédié aux défilés. L'articulation d'espaces de cérémonie et d'une capacité d'accueil échelonné devait faire figure d'exemple pour le mouvement *Thing*, présenté même dans un rapport comme une « solution architecturale idéale »[735]. À ce titre, le directeur de la Chambre du Reich, Otto Laubinger[736], se félicitait de l'achèvement, début mai 1934, du théâtre de Halle dans lequel il voyait un parfait exemple du « but, du sens et de la fonction »[737] assignés aux théâtres *Thing*. Il y présentait alors les différents modes de rassemblements de façon hiérarchisée :

> *Dans la halle d'honneur du travail* [logée sous la scène du théâtre] *construite à cet endroit* [à Halle] *peuvent avoir lieu des cérémonies pour des communautés plus restreintes, sur l'aire de jeu de la scène* Thing *à proprement parler, peuvent se tenir des manifestations, des jeux confessionnels, des cérémonies rassemblant jusqu'à 10 000 participants. Le terrain se situant devant le lieu* Thing *permet de regrouper près de 300 000 visiteurs pour de grandes manifestations politiques, par exemple le discours du ministre du Reich* [Goebbels] *fin juin 1934 et le discours du ministre Göring du 19 juillet, et ceci dans une forme telle qu'il devient possible d'associer la relève aux drapeaux et l'alignement des formations avec la tenue de cérémonies artistiques (chœurs parlés) et que ce type de manifestations gigantesques, déployées dans une forme festive, offrent une image splendide de l'extérieur, précisément par l'intégration intérieure des masses*[738].

734. Lars-Arne Dannenberg, « Thingplatz Kamenz » in Konstantin Hermann (dir.), *Führerschule, Thingplatz, « Judenhaus », Orte und Gebäude der nationalsozialistischen Diktatur in Sachsen*, *op. cit.*, p. 112 : « landeswichtiges Naturtheater ».
735. BA Berlin, R55/20441, rapport du congrès, tenu du 4 au 8 avril 1934, à l'école des « directeurs de *Gaue* » à Seeburg près de Halle, p. 57.
736. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 63-126.
737. *Ibid.*, p. 78 : « Der bereits fertiggestellte Thingplatz in Halle […] gibt durch die verschiedenen Veranstaltungen, die bis jetzt dort stattfanden, ein gutes Beispiel für die Zweckbestimmung, den Sinn und die Bedeutung der Thingplätze überhaupt ».
738. *Ibid.*, p. 78-79 : « In der dort eingebauten Ehrenhalle der Arbeit können Weihestunden kleinerer Gemeinschaften stattfinden, auf dem Freispielraum der eigentlichen Thingstätte können Kundgebungen, Bekenntnisspiele, Weihestunden mit bis zu 10 000 Teilnehmern stattfinden. Das Vorgelände des Thingplatzes bietet für große Kundgebungen, z.B. bei der Rede des Reichsministers Ende Juni 1934 und bei der Rede von Ministerpräsident Göring am 19. Juli, die Möglichkeit,

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

80. Perspective d'une foule massée sur le champ de défilé à Halle, Ludwig Moshamer, 1934

La gradation, énoncée plus haut, est étroitement liée à l'endoctrinement des masses. Le théâtre de plein air semble être un modèle intermédiaire entre la « profession de foi » individuelle faite au régime et l'euphorie collective des grandes manifestations politiques. Cette rhétorique de l'opposition entre sphère individuelle d'une part et collective de l'autre traverse littéralement le livre-pamphlet de Wilhelm von Schramm[739]. L'auteur, issu d'une formation militaire, comptait parmi les partisans de la « fraction de Rosenberg » qui défendait une vision extrêmement conservatrice, antimoderne et germanique-populaire[740] en rivalité avec le cercle créé autour de Goebbels aux accents plus modernes. Schramm revendiquait un retour aux sources afin de réécrire le cours de l'Histoire et remédier ainsi à la rupture qu'aurait connue le théâtre à la fin du Moyen Âge, au moment où il se serait « désolidarisé du culte et de la communauté du peuple ». Cette disjonction s'était manifestée selon lui par l'abandon du théâtre dans les églises et les places publiques au profit d'un repli dans la forme du théâtre à l'italienne, comparé à un antre sombre à l'exact opposé du plein air, rayonnant de vitalité[741]. Le théâtre *Thing* souhaitait ainsi se ressaisir de la tradition du spectacle en plein air et renouer avec sa vocation de culte pour la communauté. Mais il ne s'agissait pas de supprimer le théâtre à l'italienne

bis zu 300 000 Besucher so zusammenzufassen, dass der Aufmarsch der Fahnen, die Aufstellung der Formationen, Einfügung künstlerischer Weihespiele (Sprechchöre) möglich ist und auch solche Riesenkundgebungen sich in einem festlich geformten glanzvollen äußeren Bilde und von daher auch in innerer Erfassung der Massen gestalten ».

739. Wilhelm von Schramm, *Neubau des deutschen Theaters*, *op. cit*.

740. Henning Eichberg (dir.), *Massenspiele NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, *op. cit.*, p. 31.

741. Wilhelm von Schramm, *Neubau des deutschen Theaters*, *op. cit*., p. 34.

pour autant au risque de remettre en cause fondamentalement la politique culturelle nazie du théâtre en intérieur, il fallait plutôt proposer une alternative plus cohérente avec l'idéologie raciale. Le théâtre de la Renaissance avec sa cage de scène se trouvait donc opposé par Schramm au théâtre de plein air sous le nazisme selon un schéma binaire :

Théâtre individualiste	*Théâtre* choral-völkisch
Fermé	*Ouvert*
Magique	*Politique et cultuel*
Du côté de la nuit	*Du côté du jour*
Reflet	*Façonnement, Communauté*
Théâtre à l'italienne	*Amphithéâtre*[742]

L'auteur déclinait l'antithèse selon quatre autres catégories : l'homme, l'acteur, le drame, les accessoires. L'opposition reproduite ci-dessus suivait cette logique irrationnelle et dénigrante de l'individu isolé. De ce fait, à l'intérieur du théâtre issu de la Renaissance italienne « grouillait » la race impure de l'Allemand « plus sombre, plus introverti, à l'âme plus chaude, individualiste et bourgeois », et à l'extérieur, en plein air, se tenait « l'Allemand blond, lumineux, politique, plus frais et s'imposant sur les bases d'une communauté étatique et militaire »[743]. W. v. Schramm thématisait alors l'espace de conditionnement à l'expérience de la communauté, que devait être le *Thingtheater*, selon sa vision militarisée et raciste de la société. Mais cette polarisation n'excluait pas paradoxalement la partie intériorisée, l'énergie du plein air restait selon Schramm la base même d'une refonte du théâtre en intérieur. Egon Schmid, concepteur de l'exposition *Théâtres de plein air* (*Deutsche Freilichtbühnen*) organisée à l'été 1933 au musée du théâtre de Cologne, partageait cette vision et disait que « le soin du théâtre de plein air ne signifi[ait] pas l'abandon du théâtre en intérieur, il [était] plutôt une voie vers un nouveau sentiment de la nature, de l'espace et de la représentation ; quand ce sentiment commencera à se propager, nous obtiendrons un théâtre en intérieur rénové »[744].

742. *Ibid.*, p. 42. L'opposition binaire se trouve aux pages 42 : « Individualistisches Theater: Geschlossen, magisch, Nachtseite, Spiegelung, Guckkastenbühne/Chorisch-völkisches Theater: offen, politisch-kultisch, Tagseite, Formung, Gemeinschaft, Amphitheater ».
743. *Ibid* p. 45. Voir également la citation reproduite ici : Henning Eichberg (dir.), *Massenspiele NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, *op. cit.*, p. 34.
744. « Theater unter freiem Himmel. Große Ausstellung im Erfurter Städtischem Museum », *Völkischer Beobachter*, n° 73, 14 mars 1934: « Die Pflege des Freilichttheaters bedeutet nicht die Abkehr vom Innentheater, sondern ist nur der Weg zu einem neuen Natur-, Raum- und Darstellungsgefühl; sobald dieses Gefühl Platz gegriffen hat, werden wir gewiß auch ein neugestaltendes Innentheater bekommen ».

1.4. L'effet visuel de la rotonde de scène et le principe constructif

La rotonde de scène présentait la particularité d'une double orientation : elle constituait la partie surélevée de la scène face à l'amphithéâtre d'un côté, mais elle créait également un promontoire pour les discours. La perspective dessinée par Moshamer montrait clairement la polyvalence de cet espace placé en pivot[745]. La rotonde occupait aussi bien la fonction de rampe d'accès des chœurs dans le théâtre grâce aux escaliers droits qui la bordaient, de délimitation du niveau supérieur de la scène, et elle avait également une fonction symbolique par la répartition des drapeaux dans l'espace. La construction de la rotonde constituait à Halle le seul élément du projet qui relevait du gros-œuvre. La coupe longitudinale réalisée le 30 janvier 1934 représentait la pente naturelle du terrain, très proche de la courbe du gradinage[746].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

81. Coupe longitudinale du théâtre de Halle, Ludwig Moshamer, 1934

Les travaux de terrassement pour les gradins étaient par conséquent minimes. En revanche, les travaux pour l'édification des différents niveaux de la scène nécessitèrent un investissement plus conséquent et l'installation d'un chemin de fer pour livrer des cargaisons de terre depuis la bande sud du site de la Brandberg[747]. Les gradins étaient réalisés de façon rudimentaire à partir de l'agencement de blocs de gazon de 15 centimètres d'épaisseur[748]. Ceux-ci étaient stabilisés entre des piquets eux-mêmes plantés dans une fine couche de deux centimètres d'humus[749], reposant sur un sol composé

745. *Ibid*. Voir la reproduction disponible dans la section photographique spéciale sur les théâtres *Thing* de la collection Théâtre de Cologne (*TWSK*).
746. StadtA H, A 2.4 Bauakten, Brandbergweg (Thingstätte), coupe longitudinale, planche n°20.
747. *Ibid.*, p. 1.
748. *Ibid.*, p. 1.
749. L'humus constitue la couche supérieure du sol obtenue par décomposition des matières organiques. On suppose que

de pierres concassées et de sable. Pour l'assise des spectateurs, l'architecte prévoyait un platelage en bois reposant sur des appuis en pierre. La coupe montrait également une rapide esquisse pour la courbe de visibilité. Deux points de visée étaient alors pris en compte, le nez du premier niveau de scène et celui du niveau supérieur. La courbe de visibilité dépendait en effet du style de spectacle. Le théâtre comme la danse réclamaient un angle de vision large, autrement dit, pour le spectateur, la bonne visibilité de l'acteur ou du danseur, un élément suggéré ici dans la coupe du théâtre de Halle.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

82. Coupe de détail de la rotonde de scène, Ludwig Moshamer, 1934

Sur cette même coupe longitudinale, la coupole, placée sous la scène, et les principaux murs de la rotonde de scène apparaissaient dans une structure en pierre uniquement. Dès la première réunion en prévision des travaux, le concepteur affirmait cette intention de mettre en valeur la pierre locale et d'afficher sa rugosité : « toute l'ossature visible en pierre porphyre pour les murs (d'une épaisseur maximale de 40 cm), non lisse mais plutôt d'un effet plastique avec des joints en retrait »[750]. Cela montrait l'intérêt pour une architecture dont la fonction première était l'effet sur le visiteur. Dans cette logique, Moshamer expliquait vouloir créer une « impression de rusticité primitive »[751] par la texture de l'enduit du plafond pour le couloir entourant la voûte sphérique de la « halle du travail ». Cet indice traduisait la gestion des ambiances et donc d'une matérialité dépouillée évoquant le caractère simple des origines. Selon les commentaires de la presse, la halle devait comme « sortir de la terre de ce pays, comme si elle était alimentée par sa force »[752].

cette pellicule était préconisée dans un souci de stabilité du sol et d'absorption de l'eau de pluie.

750. *Ibid.*, p. 1 : « Alles sichtbare Porphyrmauerwerk (nicht über 40 cm stark) nicht glatt, sondern möglichst plastisch mit zurückhaltenden Fugen ».

751. *Ibid.*, p. 1 : « Die Deckenansicht im inneren Umgang mit plastischem Kellenputz zur Erzielung eines primitiv rustikalen Eindrucks ».

752. Alfred Karrasch, « Germanische Kultstätte wird Thingplatz. Morgen erster Spatentisch auf den Brandbergen bei Halle », *op. cit.* : « Es wird den Eindruck machen, als käme sie aus der Erde dieses Landes heraus, als würde sie von

La valorisation de la pierre apparente issue de la région ainsi que l'aspect robuste et rustique du matériau étaient bien une constante de l'architecture des théâtres *Thing* et même un fil conducteur de la construction sous le Troisième Reich. L'emploi du porphyre fut par exemple aussi mis en œuvre pour la scène de Borna. Les calculs de la statique du bâtiment de scène modifièrent la première intention d'ossature uniquement en pierre. Une construction mixte en béton armé et en pierre apparaît ainsi dans les coupes et plans de détail de la rotonde, datés du 10 mars et validés ensuite par les services de l'urbanisme de la ville de Halle le 23 mars. Le plancher devait supporter des efforts importants[753] dus aux déplacements de centaines de comédiens sur la scène de telle sorte que des poutres massives en béton armé[754], des renforts en béton de part et d'autre de la voûte ainsi que des « tapis ouvragés en acier » au niveau du plancher de scène[755] permettaient de conserver une épaisseur de dalle relativement faible. En effet, la hauteur sous plafond au niveau de la Halle était déjà assez contrainte (autour de 5,40m) afin de limiter les travaux de terrassement. Il s'agissait vraisemblablement d'optimiser le profil du plancher en coupe pour ne pas réduire l'espace sous la scène à un creux lugubre. Par ailleurs, l'ossature en béton armé correspondait aux techniques et au savoir-faire modernes de construction, elle ne remettait pas en question l'emploi de la pierre, utilisée alors en parement, et permettait surtout une mise en œuvre rapide et plus économique.

Néanmoins, l'usage réel de cette « halle au travail », construite et financée par le « Front allemand du Travail » (*Deutsche Arbeitsfront* – DAF)[756] reste sujet à questionnement. D'une certaine manière, il s'agissait d'une réduction simplifiée du dispositif de la Halle du centenaire de Breslau. Au sud se déployait la partie fonctionnelle, abritant dans un bras semi-circulaire les vestiaires et les toilettes pour les acteurs. La halle, à proprement dite, était composée d'un espace central circulaire bordé de colonnes décrivant un volume sphérique (même dimension en plan et en coupe). Au centre se trouvait alors l'espace de rassemblement organisé autour d'un cérémoniel fondé sur une « flamme éternelle ». À ce titre, la première esquisse livrée par l'architecte présentait un foyer central[757] d'où

seiner Kraft gespeist ».

753. StadtA H, A 2.4 Bauakten, Brandbergweg (Thingstätte), p. 9-14. Le rapport sur le calcul de la statique du bâtiment de scène compte une charge d'exploitation (charges mécaniques générées par le climat et les activités humaines sur un bâtiment) de 500kg/m². En comparaison avec les normes actuelles, il s'agit des charges calculées pour les grandes infrastructures de spectacle ou sportives accueillant du public dans les tribunes.

754. StadtA H, A 2.4 Bauakten, Brandbergweg (Thingstätte), planche n° 15. La coupe de détail montre sous la légende ‚Pos. 1-3', les principaux détails techniques en béton armé qui permettent la reprise des efforts.

755. En allemand, « Bau-Stahl-Gewebe-Matte ».

756. « Das neue Volkstheater. Der erste Thingplatz Deutschlands an den Brandbergen bei Halle. Das erste Ehrenmal der Arbeit », *Völkischer Beobachter*, n° 49/50, 18 et 19 février 1934.

757. TWSK, planche avec différentes coupes sur le théâtre de Halle.

jaillissaient de grandes flammes comme marques par excellence du regroupement communautaire. Les photos de la halle réalisée montrent finalement un oculus au centre de la voûte qui éclaire naturellement le lieu de cérémonie, autrement très sombre[758]. Des statues conçues par le sculpteur de Silésie, Alfred Vocke, se trouvaient devant chaque pilier supportant la voûte et symbolisaient différents types de métiers de l'agriculture et de l'industrie[759]. Le couloir radial occupait quant à lui la fonction de déambulation.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

83. Perspective intérieure de la « halle au travail » sous la scène, Ludwig Moshamer

La propagande à la gloire du travail jouait sur la situation politique propre à la ville. Le parti communiste avait une forte représentation qui se manifesta jusqu'au début des années 1930 à travers des jeux de masse sur des « champs festifs » (*Festwiesen*) de la ville[760]. Des chœurs en mouvement se produisaient régulièrement à l'occasion des manifestations politiques des organisations ouvrières, comme, par exemple, le groupe Laban des « Amis de la Nature », basé à Halle[761]. Comme le rapporte Françoise Lagier, le chœur « représentait par la danse, sans accessoire technique, sans masque, ce que la parole venait d'exprimer : l'appel à la masse des exploités, pour la lutte commune, par un groupe d'ouvriers militants, la discussion avec les ouvriers isolés, l'encouragement apporté aux ouvriers craintifs ou découragés »[762]. Or, après l'arrivée d'Hitler à la Chancellerie, la presse communiste fut

758. *Deutsche Mitte*, *Mitteldeutsche Hefte für Kultur und den Sinn der Wirtschaft,* n° 2, 1934, p. 35.
759. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, p. 214. Voir également Helko Trentzsch, *Der Thingplatz auf den Kleinen Brandbergen in Halle-Kröllwitz*, *op. cit.*, p. 36-37.
760. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, p. 214-215.
761. Françoise Lagier, « Danse et politique gestuelle de l'agit-prop allemande » in Denis Bablet (dir.), *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, *op. cit.*, p. 82.
762. *Ibid.*, p. 83.

rapidement interdite ainsi que la représentation de spectacles à signification politique. Néanmoins, le groupe de danseurs, précédemment cité, avait réussi un temps à braver les interdictions en se camouflant derrière des productions aux titres non évocateurs. L'expression par le geste était de fait plus facile pour déjouer la censure. En février 1933, la troupe de danse présenta un « jeu du soleil » dans lequel s'opposaient deux classes sociales, les masses ouvrières d'un côté et leurs oppresseurs de l'autre. L'enjeu des mouvements dansés était de mettre en scène les tentatives de révolution des ouvriers et leur réaction face à la répression des « exploiteurs ». Au fil du spectacle se formait alors sur scène « un bloc solide sévèrement ordonné »[763] représentant la classe ouvrière qui s'organisait contre le joug des oppresseurs aux sons de l'Internationale. Le chant fut tout de suite entravé par l'interdiction de la police présente dans le public. Cette démonstration de l'unité d'un collectif à travers le corps était également une clé de compréhension du théâtre *Thing*. La recherche d'unité s'inscrivait certes dans des moyens d'expression proches, mais avec des buts idéologiques diamétralement opposés. La question du rythme vitaliste des corps dans l'espace était particulièrement importante pour les pièces *Thing* comme on le verra à l'exemple du spectacle *Neurode*[764]. Il ne s'agissait donc pas de la résolution d'un conflit qui culminait dans la libération d'un groupe oppressé, il fallait plutôt présenter sur scène un principe vitaliste dans lequel le spectateur était incorporé :

> *Le spectateur n'est plus herméneute, il est constitutif du* bios *: il n'est pas extérieur à l'objet étudié, il participe de la vie qui l'entraîne, d'une vie ressentie dans sa dynamique, dans sa rythmicité*[765].

Dans ce cas, la fluidité spatiale entre l'amphithéâtre et la scène était un point important de la conception des théâtres. C'était d'ailleurs le deuxième point évoqué dans son programme par l'architecte Moshamer, sous le chapeau « Relation étroite et fluide entre la salle des spectateurs et les surfaces de jeu »[766]. Il expliquait ainsi que les terrasses de jeu devaient se connecter aux couloirs de la salle et former avec elle un ensemble architectural uni. Le jeu pouvait se développer au milieu du public pour atteindre un « sentiment de pleine solidarité »[767] dans « l'auto-participation » des spectateurs. Selon le concepteur, il s'agissait de la différence principale avec le théâtre antique grec, qui entrait

763. *Ibid.*, p. 84.
764. Gérard Thiériot, « Drame et rythmicité. Comment les nazis traduisent un mythe en mouvement ? », *Rhuthmos*, article mis en ligne le 20 janvier 2012 [http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article495].
765. *Ibid.* L'auteur renvoie ici aux théories sur le rythme, celles de Georg Simmel, plus récemment du germaniste Olivier Hanse et de l'historien et philosophe Pascal Michon.
766. Ludwig Moshamer, « Die Thingstätte und ihre Bedeutung für das kommende deutsche Theater », *op. cit.*, p. 426 : « Innige, überfliessende Verbindung zwischen Zuschauerraum und Flächen der Spielfelder ».
767. *Ibid.*, p. 426. En allemand : «Völlige Verbundenheit » ; « Selbst-Mitwirken ».

certes en connexion avec la salle à travers l'*orchestra* en avancée, mais qui ne réalisait pas une unité architecturale, là où les théâtres *Thing* proposaient des terrasses pour le jeu en « continuation organique » de la salle.

2. Le spectacle *Neurode*

2.1. La première dans le contexte du mouvement *Thing* à Halle

2.1.1. Les conditions de publication du drame

La glorification du travail qui transparaissait dans l'usage de la « halle festive » trouva sa traduction scénique lors de la première le 5 juin 1934 de la pièce de Kurt Heynicke *Neurode*. Le sous-titre du drame, « Le jeu du travail allemand » (*Ein Spiel von deutscher Arbeit*) suggérait d'emblée le thème. Il dépeignait le destin de la mine de la ville de Neurode (plus exactement le puits de Wenzeslau) en Silésie, touchée par des accidents qui coûtèrent la vie à de nombreux mineurs. Ces derniers engagèrent alors la lutte, moins contre les conditions dangereuses de leur activité, mais contre la fermeture de leur lieu de travail en raison de la spéculation capitaliste. Afin de sauver la mine, les ouvriers constituèrent une « communauté de travail », un acte fondateur, ensuite soutenu par les futures instances nationales-socialistes du Reich[768]. La première version de ce drame remontait toutefois à une période antérieure à la mise en place de la politique de propagande nazie autour du jeu populaire de masse, mais la date exacte n'a pu être identifiée dans cette étude.

La pièce était tout d'abord destinée à la radiodiffusion tout comme de nombreuses autres pièces inscrites sous la mention « *Thing* » à la Chambre du Théâtre du Reich[769]. La date exacte de la première publication de la pièce radiophonique nous échappe, mais dès avril 1933, avant que la politique sur le *Thingtheater* ne soit bien arrêtée, le futur directeur de l'Union du Reich, Wilhelm Karl Gerst, parlait déjà de cette pièce prometteuse pour des Jeux populaires[770]. Il insistait alors sur

768. Kurt Heynicke, *Neurode. Ein Spiel von deutscher Arbeit* (1934), Berlin, Volkschaft-Verlag für Buch, Bühne und Film, 1936, note introductive.
769. Uwe-Karsten Ketelsen, « Theater – Hörspiel – Thingspiel. Versuch eines medialen *crossing over* im Theater der frühen dreißiger Jahre », in Wolf G. Schmidt et Thorsten Valk (dir.), *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, *op. cit.*, p. 248-264.
770. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 69. Une lettre de K. Heynicke datant de 1965 attesterait une publication antérieure à l'arrivée au pouvoir d'Hitler. Voir à ce sujet les pages 113-115 de la thèse.

le phénomène d'identification d'une population locale aux acteurs amateurs présents sur scène et au drame représenté. Otto Laubinger, directeur de la section Théâtre du ministère de la Propagande et président de la Chambre du Théâtre du Reich, annonçait en revanche dans son discours d'inauguration de l'Union du Reich le 7 juillet 1933 la programmation du spectacle à la saison prochaine sous réserve que l'auteur revoie sa copie : « Un tel processus [la bataille pour l'emploi] demande une adaptation dramatique pour qu'il devienne visible pour le peuple entier et qu'il enflamme à nouveau sa volonté de vivre »[771]. Heynicke, originaire de Silésie, était déjà présent dans le cercle des auteurs dramatiques dès 1933. Cette citation suggère qu'il aurait adapté son texte pour toucher un public national et s'insérer de fait dans la ligne nationaliste attendue par le ministère de la propagande.

2.1.2. **La représentation symbolique sur scène**

Les photographies de la première représentation font apparaître une scénographie très simple, une tour en bois rudimentaire aux allures d'échafaudage laissant place à l'intérieur à des plates-formes praticables. Le feu constituait un autre élément intégré dans le décor au niveau de bacs en pierre qui, nichés dans le parapet, encadraient de part et d'autre le niveau supérieur de scène. L'élément pyrotechnique rappelait différentes traditions : il renvoyait, d'une part, aux rassemblements populaires de la Révolution française, qui avaient pris, de l'autre côté du Rhin, une connotation germanique de « flamme sacrée » dans les associations de gymnastique, les chœurs d'hommes et société de tirs et permettaient de fêter par exemple les victoires sur Napoléon entre 1813 et 1815[772]. Dans un passé plus proche, le feu incorporé au spectacle montrait l'influence de la culture populaire rurale (la retraite aux flambeaux ou la fête du solstice) qui s'était étendue aux mouvements de jeunesse de différents bords politiques[773]. Au-delà du symbolisme très présent, la pièce était, selon W. von Schramm, le reflet de la « nouveauté » et la volonté de mettre en place des dispositifs de « grands chœurs parlés, chansons, voix lyriques seules, émergeant du banal et du quotidien »[774]. Mais en comparaison du spectacle d'agit-prop réalisé sur le même sujet par les troupes de théâtre communistes, il ne s'agissait

771. « Ausstellungs-Eröffnung in Köln », *Theater-Tageblatt*, n° 1218/19, 7 juillet 1933 : « Ein solcher Vorgang verlangt nach dramatischer Bearbeitung, damit er dem ganzen Volke sichtbar werde und seinen Lebenswillen neu entfache ».
772. Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33*, *op. cit.*, p. 97.
773. *Ibid.*, p. 99.
774. Wilhelm von Schramm, « Auftakt der Thingspiele auf den Brandbergen bei Halle. Kurt Heynickes Neurode », 7 juin 1934, fonds de critiques de la Collection Théâtre de Cologne.

pas d'un spectacle fidèle à l'événement historique de la mine de Neurode. Dans une note introductive au manuscrit, Heynicke admettait que « cette pièce ne sui[vai]t toutefois pas minutieusement les événements historiques, elle [était] conçue dans une forme libre »[775]. Il précisait, dans ce qu'il appelait un « aveu sur le Jeu *Thing* », que « n'avait plus cours ici cette conception usée selon laquelle l'art [était] une « arme ». L'art ici est 'célébration' »[776].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

84. Première de la pièce *Neurode* de Kurt Heynicke sur la scène *Thing* de Halle, 5 juin 1934

Il s'agissait plutôt de la transfiguration d'un conflit social en un acte héroïque et symbolique pour la communauté qui se matérialisait dans la fête. Il n'y avait d'ailleurs pas de confrontation directe entre ouvriers et émissaires du consortium comme c'était le cas dans la saynète d'agit-prop où ouvriers et patrons s'affrontaient par les mots. Les membres du consortium agissaient ici dans l'ombre et mettaient les ouvriers et la direction de la mine face au fait accompli, comme le montre clairement ce propos du directeur défendant lui aussi la mine :

> LE DIRECTEUR (en soupirant) : *Espérons que nous allons tous garder notre travail. Ces messieurs* [les membres du consortium] *discutent à nouveau ensemble. C'est une réunion secrète*[777].

775. Kurt Heynicke, *Neurode. Ein Spiel von deutscher Arbeit*, *op. cit.*, note introductive : « Dieses Schauspiel folgt jedoch nicht genau den historischen Vorgängen, es gestaltet sie in freier Form ».
776. Kurt Heynicke, « Bekenntnis zum Thingspiel », *Deutsche Mitte*, *Mitteldeutsche Hefte für Kultur und den Sinn der Wirtschaft, op.cit.*, p. 41 : « Hier gilt nicht jede verbrauchte Prägung, dass Kunst „Waffe' sei. Hier ist Kunst „Feier' ».
777. Kurt Heynicke, *Neurode. Ein Spiel von deutscher Arbeit, op. cit.,* tableau 2, p. 14 : « Direktor (*mit einem Seufzer):* Hoffentlich behalten wir Alle unsere Arbeit. Die Herren beraten wieder. Es ist Geheimsitzung ».

Face aux décisions obscures du consortium, un combat d'un ordre supérieur se tramait dans la pièce qui se cristallisait autour du maintien du lieu de travail, hissé au rang d'une métaphore de la terre natale (*Heimat*). « La montagne morte »[778], selon l'image choisie pour décrire le sort de la mine, était vécue comme un affront beaucoup plus grave que la disparition des mineurs en raison de l'insalubrité de la mine. Au tableau 3, une scène décrivait précisément le drame de la mort de 151 mineurs. Une femme donnait alors forme en ces termes à la voix du peuple :

> MADAME MEHLITZ (en train de tricoter) : *Il en déjà été question à l'enterrement. J'entends encore une voix derrière moi et je ne sais pas qui c'était, c'était vraiment étrange, lorsque je me suis retournée, plus personne ne parlait. Mais la voix avait dit : maintenant ils* [les disparus dans l'accident] *sont mieux lotis que nous, ils n'ont plus à vivre la fin de la mine*[779].

Le manuscrit rendait compte dans le tableau 5 d'une première scène de masse. La confrontation réelle se jouait alors entre les mineurs de Neurode et des ouvriers venus de l'extérieur, des « jaunes » missionnés pour démanteler les équipements de la mine en prévision de la fermeture. Les mineurs se révoltaient, leurs leaders grimpaient sur les plateformes de la tour d'extraction et leurs partisans barraient alors l'accès au puits :

> PEUKERT : *On ne laissera pas détruire notre lieu de travail !*
> […]
> L'OUVRIER DE KOENISGWALD : *On est passés devant le cimetière de l'église. Les tombes étaient encore fraîches, les gerbes ne sont pas encore fanées !*
> L'OUVRIER DE HAUSDORF : *Vous devriez être heureux qu'on ferme cette fosse aux morts !*
> PEUKERT (crie depuis la masse des mineurs) : *Laisse les morts où ils sont !*
> MEHLITZ (énervé) : *On est en vie, ça se voit, non !*
> L'OUVRIER DE KOENISGWALD (à ses hommes) : *On ne peut pas entrer par la force ! On fait quoi maintenant ?*
> L'OUVRIER DE HAUSDORF (à ses hommes) : *Ils forment comme un mur !* [780]

Cette scène déroulait un tableau avant tout visuel où se jouait l'occupation du lieu de travail par les mineurs contre la démolition de la mine menacée par l'invasion de corps étrangers. Le syndic, de mèche avec le consortium, faisait alors son entrée et menaçait de supprimer les salaires des

778. *Ibid.*, tableau 2, p. 16 : « Und einen toten Berg ».
779. *Ibid.*, tableau 4, p. 35 : « Frau Mehlitz (*beim Stricken*) : Es ist schon beim Begräbnis die Rede davon gewesen. Ich hör' noch eine Stimme hinter mir, und ich weiss nicht, wer's war, es war ganz unheimlich, als ich mich umdrehte, sprach keiner mehr. Aber die Stimme hatte gesagt: Die haben es jetzt besser als wir, die erleben das Ende der Grube nicht mehr ».
780. *Ibid.*, tableau 5, p. 46-47 : « Peukert: Wir lassen uns den Arbeitsplatz nicht zerstören! […] – Der Koenigswalder: Wir sind am Kirchhof vorbeigekommen. Die Gräber waren noch frisch, die Kränze sind noch nicht verfault! – Der Hausdorfer: Seid froh, dass mit der Totengrube Schluss gemacht wird! – Peukert (*ruft aus der Masse der Bergleute*): Die Toten lass Du nur tot sein! – Mehlitz: (*erregt*): Wir sind am Leben, das seht Ihr ja! – Der Koenigswalder (*zu seinen Leuten*): Wir können nicht mit Gewalt hinein! Was wollen wir machen? – Der Hausdorfer (*zu seinen Leuten*): Die stehn wie eine Mauer! ».

perturbateurs. Les mineurs ne cédaient pas et répondaient qu'ils travailleraient dans ce cas sans rémunération, le temps de constituer une communauté de travail, garante du futur de la mine. La formation de cette communauté annonçait un basculement inéluctable :

> LE SYNDIC (au premier plan – énervé) : *Je ne comprends pas ! Je ne comprends pas ! Font des sacrifices, se mettent des charges sur le dos – bénévolement, joyeusement* – (comprenant, déconcerté) *Ça, c'est vraiment un nouveau monde ??!!* [781]

2.1.3. **L'occupation de l'espace**

Avec les chiffres de 1 000 comédiens sur scène et 6 000 spectateurs dans la salle[782], la presse gonflait volontiers les chiffres de la fréquentation, la capacité des places assises indiquée dans les plans s'élevant à 5 150[783]. Les photos du spectacle qui agrémentaient l'article « Le mythe du peuple »[784] témoignaient plutôt d'une occupation de la scène nettement moins fournie. Les prises de vue larges depuis les premières rangées de spectateurs montraient des pans entiers de la scène entièrement vides.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

85. Représentation de *Passion allemande 1933* de Richard Euringer à Halle à l'été 1934

L'espace de scène se décomposait en trois grandes parties. Une première scène en demi-lune, nommée « scène ronde » (*Reigenbühne*) dans la première esquisse, était dévolue aux interventions

781. *Ibid.*, tableau 5, p. 60 : « Syndikus (*im Vordergrund – erregt*): Ich verstehe das nicht! Ich verstehe das nicht! Bringen Opfer, laden sich Lasten auf – freiwillig, freudig – (*in verwirrender Erkenntnis*) Das ist ja eine ganz neue Welt??!! ».
782. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 211.
783. TWSK, le plan du théâtre indique cette jauge dans la légende.
784. « Der Mythus vom Volke », *Deutsche Mitte*, *Mitteldeutsche Hefte für Kultur und den Sinn der Wirtschaft*, *op. cit.*, p. 46-48.

de chœurs de masse à proximité du public. Dans un article de presse, elle était même qualifiée de « scène de mouvement »[785], car c'était là qu'évoluait la foule représentant le peuple. À la première, deux caisses contenant les haut-parleurs furent disposées de chaque côté de ce premier niveau de scène. Quelques micros pour les acteurs étaient disposés sur les niveaux supérieurs. Dans la première proposition de Moshamer, deux anneaux de scène de profondeur identique devaient se développer en couronne au-delà de la scène ronde. Or, les photos de la première témoignaient d'un changement sur ce point. Un seul anneau était désormais accessible par l'intermédiaire d'un grand escalier qui soulignait d'autant plus la verticalité de la scène. Celui-ci était bordé de chaque côté par des podiums latéraux. Enfin, quelques marches menaient à la « scène principale »[786] qui se distinguait du reste par sa matérialité (la pierre porphyre du parapet), son volume en saillie en direction de l'aire de défilé et la massivité des « bacs à feu » (*Feuerbecken*) qui recréaient un cadre. Sur ce dernier niveau baigné par la lueur des flammes et des projecteurs, évoluaient les personnages principaux du drame dans les premières scènes situées dans le bureau du directeur[787].

À partir du 6e tableau, la vocation d'un théâtre de déplacement prenait tout son sens pour la pièce *Neurode*. Dans son étude, Gérard Thiériot indique que l'aspect visuel prenait alors le pas sur le mot, autrement dit l'image avait plus d'impact que le message du discours, comme par exemple lors d'une altercation entre le meneur Radke et un « étranger » énigmatique[788]. Ce dernier calmait la colère de son opposant non par des discours, mais par une aura surnaturelle :

> RADKE (résolu) : [...] *Oui, et si je devais cette fois me retrouver seul, le premier qui toucherait à quelque chose, mieux : qui donnerait l'ordre de toucher à quelque chose, je te l'empoignerais, voilà comment je le...* (Il empoigne l'étranger par le revers de la veste, le force à se lever).
> SCHREIBER (se levant d'un bond) : *Ça suffit maintenant, Radke !*
> L'ÉTRANGER (part d'un éclat de rire – supérieur) : *Holà, quel enragé ! Je vois qu'il faut vous remettre à votre place !* (Il prend les mains de Radke et les rejette, le repousse d'un coup et, sans effort, souverain, le force à s'asseoir.) *Là, et maintenant restez assis. Vous allez revenir tout doucement à la raison.*
> RADKE (est abasourdi).
> PEUKERT (se met à glousser) : *Wilhelm, tu ne m'en voudras pas. Mais la façon dont ce monsieur t'a... de te retrouver assis à ta place... je ne peux pas m'empêcher de rire.*
> L'ÉTRANGER : *Et maintenant, je vais m'asseoir à votre table*[789].

785. Alfred Karrasch, « Germanische Kultstätte wird Thingplatz. Morgen erster Spatentisch auf den Brandbergen bei Halle », *op. cit.* Terme en allemand de « Bewegungbühne ».
786. *Ibid*.
787. Wilhelm von Schramm, *Neubau des deutschen Theaters*, *op. cit*. Voir notamment la photographie intercalaire aux pages 16 et 17.
788. Gérard Thiériot, « Drame et rythmicité. Comment les nazis traduisent un mythe en mouvement ? » *op. cit*.
789. *Ibid.* On reprend ici la traduction proposée par G. Thiériot de cette scène du tableau 6.

Au regard des photos de la représentation, tout laisse à penser que cette action, fondée sur un effet visuel, pouvait se noyer et être indéchiffrable dans l'immensité de la scène. À la fin du tableau, l'étranger se faisait le porte-parole de la communauté de travail et son discours procédait par généralisations pour servir d'exemple à toute l'Allemagne :

> L'ÉTRANGER (se lève, va à la fenêtre, et l'ouvre grand) : *Un peuple tout entier se trouve désormais sous le charme d'un mot terrible : déconstruction. Vous avez changé une syllabe et vous avez dit : reconstruction – et on devrait vous laisser tomber ?! Non. L'Allemagne tout entière combattra un jour avec vous !* (On entend de loin le pas de marche de nombreuses équipes de travail. Musique et chant – sobre) *Ce n'est pas seulement la mine qui est en danger. Toute l'Allemagne est en danger.* […]
> (Le chant, la marche se rapprochent – on entend le chant des hommes) :
> *En rang ! En rang !*
> *Toi, travailleur, resserre les rangs !*
> *Marche ferme ! Fermez les rangs !*
> *Toute l'Allemagne avec nous !*
> […]
> *Nous sommes unis à jamais,*
> *L'Allemagne entière marche avec nous !*
> (Chant, les pas de marche deviennent plus puissants. Ils s'approchent irrémédiablement, comme par magie, pas bruyamment, mais avec force. On doit sentir l'essor d'un peuple entier – la musique n'est surtout pas une simple musique d'accompagnement : Chant et marche sont porteurs de l'action scénique dans les prochaines scènes musicales, dont l'étranger constitue l'incarnation visible sur la scène – Le vent souffle dehors – Musique et chant s'arrêtent. On entend seulement le pas de la marche – rythmé, lointain)[790].

L'amplitude de l'espace scénique permettait des actions hors-champ, ces dernières intervenant dans le décor de la scène en cours. La fin de la pièce était marquée par le lyrisme du texte rythmé par la musique. Le procédé venait soutenir l'effet récurrent d'héroïsation *crescendo* des pièces *Thing*. W. von Schramm regrettait cependant l'absence d'une montée en puissance convaincante que des critiques plus dures qualifiaient de « glorification de pacotille »[791]. Schramm écrivait ainsi : « Et vers la fin seulement où un dernier temps fort devait avoir lieu dans la bataille pour la mine, on regrette l'absence d'un grand auteur dramatique qui aurait donné une consécration finale au dépassement

790. Kurt Heynicke, *Neurode. Ein Spiel von deutscher Arbeit, op. cit.,* tableau 6, p. 71-72 : « Der Fremde (*steht auf, geht ans Fenster, stößt die Fenster weit auf*): Da steht nun ein ganzes Volk unter dem Banne eines grauenhaften Wortes: Abbau. Ihr habt die Silben umgetauscht, Ihr habt gesagt: Aufbau – und da soll man Euch im Stich lassen?! Nein. Ganz Deutschland wird eines Tages mit Euch kämpfen! (*Von fern kommt Marschschritt vieler Kolonnen. Musik und Gesang – schlicht).* Es ist ja nicht nur die Grube in Gefahr. Ganz Deutschland ist in Gefahr [...] (*Das Lied, der Marsch, kommen näher – man hört das Lied der Marschierenden:* Tretet an! Tretet an! Tritt an, Du, Arbeitsmann! Tritt gefasst! Schließt die Reihn! Ganz Deutschland soll es sein! […] Wir sind auf ewig einig, Ganz Deutschland schreitet mit! (*Gesang, Marschschritte werden lauter. Sie nähern sich zwanghaft, magisch, nicht laut, aber zwingend. Es muss der Aufbruch eines ganzen Volkes spürbar sein – die Musik ist alles andere als eine beliebige Kulissenmusik: Marsch und Lied sind in jeder später bezeichneten Hörform Handlungsträger, dessen sichtbarer Ausdruck auf der Bühne der Fremde ist – Wind weht draußen – Musik und Gesang schweigen. Man hört nur den Marschschritt, rhythmisch, fern*) ».
791. Wolf Braumüller, *Freilich- und Thingspiel*, Berlin, Volkschaft-Verlag für Buch, Bühne und Film, 1935, p. 31.

héroïque qui eut alors lieu à Neurode »[792]. Le dénouement était effectivement rapide. L'étranger révélait son identité, il s'agissait du conseiller des mines Albrecht, un dignitaire nazi envoyé pour soutenir financièrement l'initiative populaire des mineurs. La dernière scène montrait simplement les mineurs qui reprenaient possession de leur lieu de travail.

Cette tendance à l'intensification de l'émotion à travers le texte, la musique et le mouvement différait des techniques chorales des troupes d'agit-prop. La presse communiste spécialisée avait montré, dans les années 1930, les divisions au sein du parti quant à l'accompagnement musical des chœurs[793]. Les oratorios ou cantates ouvrières s'étaient en effet multipliés à la fin des années 1920, mais ils furent rapidement jugés « obsolètes » d'un point de vue idéologique. Selon une critique parue en février 1931 dans la revue communiste *Arbeiterbühne und Film*, les techniques du chœur musical étaient insupportables, car elles renvoyaient aux chants de libération du XIXe siècle, « sentaient le *moisi*, le *renfermé*, elles étaient en somme une variation plus libertaire de la chanson petite-bourgeoise sur *canapé en peluche* »[794]. De fait, les accents romantiques de certains morceaux d'accompagnement entraient en conflit avec une idée de la « musique prolétaire-révolutionnaire » où le conservatisme se trouvait exclu au profit d'une « musique en prise sur son temps » (*Zeitmusik*) et dans le prolongement du progrès technique.

2.2. La représentation dans la Halle du centenaire de Breslau

En septembre de la même année, le spectacle fut joué à plusieurs reprises à Breslau au sein de la Halle du centenaire, dans le cadre de la semaine du festival de Breslau (*Breslauer Festspielwoche*)[795]. L'action du drame en Silésie rendait propice la représentation du jeu *Thing* dans la capitale de cette région. La mise en scène était prévue par le metteur en scène de renom, Lothar Müthel, mais à la

792. Wilhelm von Schramm, « Auftakt der Thingspiele auf den Brandbergen bei Halle. », *op. cit*. : « Und nur gegen Ende, wo eine letzte Steigerung in dem Kampf um die Grube erfolgen sollte, vermisst man den großen Dramatiker, der der heroischen Überwindung, die damals in Neurode geschah, erst die letzte Weihe gegeben hätte ».
793. « Arbeitergesang und Agitprop. Kann proletarisch-revolutionäre Kunst konservativ sein? », *Arbeiterbühne und Film*, n° 2, Février 1931, p. 11-13.
794. *Ibid.*, p. 11 : « Heute wirken sie *muffig*, *abgestanden* und stellen eine etwas freiheitlichere Nuance des kleinbürgerlichen *Plüschsofagesanges* dar ».
795. « Das Thingspiel Neurode in Breslau », section des critiques de la Collection théâtre de Cologne (TWSK), 19 septembre 1934.

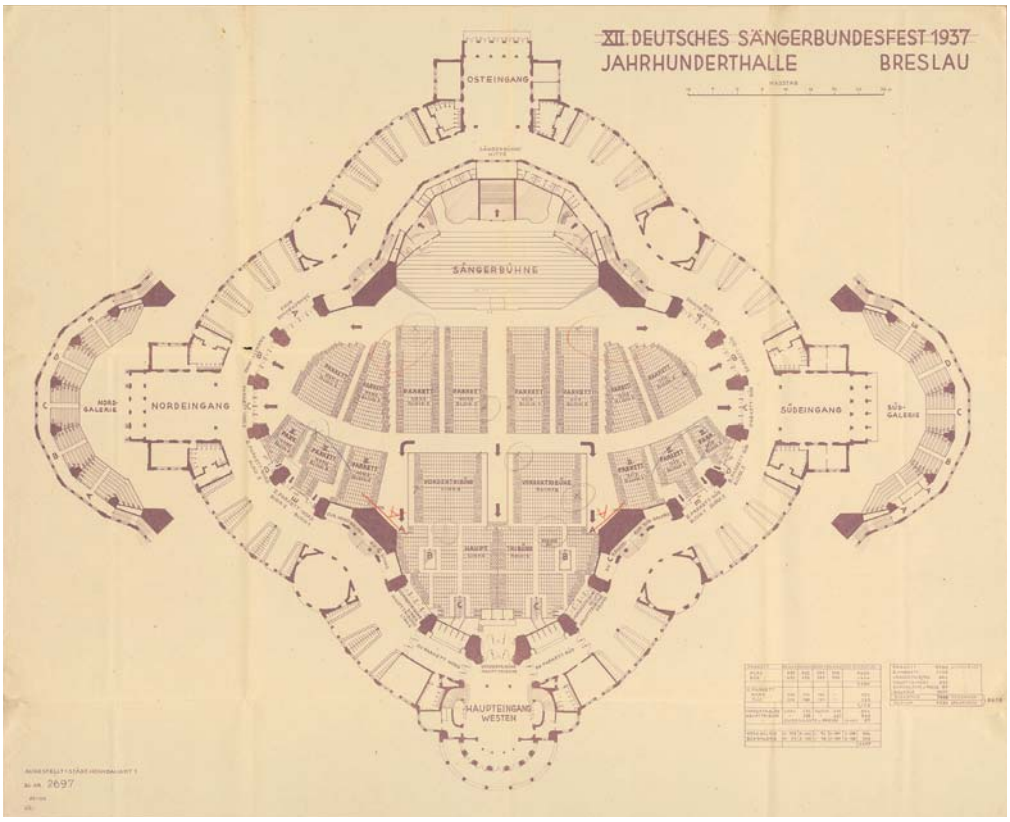
suite d'un empêchement, il fut remplacé par Franz Alland[796]. La tribune de scène fut légèrement modifiée pour permettre la disposition des quelques 1 400 acteurs du spectacle devant un public de 8 500 personnes[797]. Ce chiffre ne dépassait pourtant pas les quelques 2 000 comédiens du spectacle inaugural de 1913, comme on l'a vu en partie I[798]. Néanmoins l'article affirmait à travers cette mise en scène l'avènement d'« un théâtre de masse pour les masses qui attestait dès le premier soir les possibilités de déploiement du Jeu *Thing* »[799]. L'opportunité d'étirement de la masse des figurants dans l'espace constituait une continuité très claire avec la conception des lieux à caractère festif et de mémorial du début du XXe siècle. Cette ligne de force qui unissait la halle d'exposition à la scène de plein air apparaissait de façon explicite dans l'œuvre de Moshamer. La dernière page de son article « Le théâtre *Thing* et son importance pour le théâtre allemand à venir »[800] montrait une alternative pour des spectacles de masse pendant la saison hivernale, autrement dit « une continuation »[801] des jeux dans un espace couvert. L'esquisse se présentait comme une version simplifiée de la Halle du centenaire.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

86. Esquisse d'une halle couverte pour les jeux de masse en intérieur, Ludwig Moshamer, 1935

796. BA Berlin, R 55/20105, lettre de la communauté de jeu de Silésie à W. K. Gerst le 16 juin 1934, p. 52.
797. « Das Thingspiel Neurode in Breslau », *op. cit*.
798. Peter Sprengel, *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913*, *op. cit.*, p. 82.
799. « Das Thingspiel Neurode in Breslau », *op. cit.*, « Ein Massentheater für die Massen, das am ersten Abend die Entfaltungsmöglichkeiten bewies, die das Thingspiel hat ».
800. Ludwig Moshamer, « Die Thingstätte und ihre Bedeutung für das kommende deutsche Theater », *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, n° 19, 1935, p. 425-432.
801. *Ibid.*, p. 432.

La presse fit néanmoins mention de problèmes liés à la gestion de l'espace dans la mise en scène et aussi d'acoustique sous la coupole[802]. Ce problème sonore semblait préoccuper les autorités dans le projet de rénovation de la Halle du centenaire, rebaptisée alors « Halle nationale du peuple ».



87. Plan d'aménagement de la Halle du centenaire en 1937 pour la « fête de l'Union des chanteurs allemands » (*Sängerbundesfest*)

Un article paru le 10 mars 1934 faisait en effet de la Halle du centenaire un mémorial national[803]. Le maire de la ville de Breslau y annonçait la restructuration de la Halle et, autour d'elle, de l'ancien parc des expositions. Les autres bâtiments d'exposition devaient ainsi créer une « fermeture artistique »[804]. On pensait de plus construire une scène *Thing* dans les modifications urbaines du parc d'exposition. La Halle semblait être une typologie hybride dont la proximité fonctionnelle se combinait volontiers avec les exigences des scènes de plein air conçus sous le Troisième Reich. Même si les nouvelles autorités nazies de la ville voulaient marquer une césure avec les politiques urbaines de leurs prédécesseurs, les travaux de réaménagement étaient surtout superficiels. La Halle fut largement réutilisée pour des manifestations de masse du régime nazi (comme le discours d'Hitler

802. « Das Thingspiel Neurode in Breslau », *op. cit.*
803. StadtA BS, Akt. 7, Nr. 399, « Autres lieux Thing », article de provenance inconnue.
804. *Ibid.* : « Es ist beabsichtigt, das ganze Jahrhunderthallengelände in seiner äußeren Gestaltung zu einer künstlerischen Geschlossenheit zu führen, mit der Jahrhunderthalle als Mittelpunkt des Ganzen ».

en novembre 1933, retransmis à la radio sous le titre « le Führer parle »[805]). La priorité était alors de remédier à l'inachèvement du bâtiment pour le remettre « symboliquement sur la voie de la nouvelle Allemagne »[806]. Mais il s'agissait avant tout de travaux de réfection au niveau du décor intérieur, de l'acoustique et de l'éclairage :

> *Si nous restructurons cet édifice en une Halle nationale du peuple, alors les éléments suivants seront à intégrer en priorité dans la rénovation après les décorations artistiques* [peintures et statues monumentales au niveau des quatre piliers supportant la coupole] *: des mesures pour l'amélioration de l'acoustique de la salle, l'installation d'un système de chauffage, l'extension des dispositifs d'éclairage, l'achèvement de l'orgue principal et secondaire, une rénovation digne de ce nom des bâtiments en ceinture, la restructuration du podium de l'orgue avec ses pièces annexes et l'emplacement de l'orchestre ainsi que la conception finale des abords du bâtiment*[807].

La qualité technique des dispositifs acoustiques et de lumière devenait ainsi un prérequis essentiel des spectacles de masse sous le nazisme.

805. Carl Dyrsen, « Die Jahrhunderthalle. Das Nationaldenkmal, der Dom des deutschen Volkstums », *Schlesische Monatshefte, Blätter für nationalsozialistische Kultur des deutschen Südostens*, n° 3, mars 1934, p. 81-85, ici p. 87.
806. *Ibid.*, p. 82 : « Diese Mahnung über dem Eingangsbau der Jahrhunderthalle verblasst in den Zeiten des völkischen Unzufriedens und des Verfalls, muss wieder hergestellt werden, um damit symbolisch die Vollendung des Bauwerks im Sinne des neuen Deutschlands in die Wege zu leiten ».
807. *Ibid.*, p. 88 : « Wenn wir diesen Bau zur nationalen Volkshalle ausbauen, so werden neben der künstlerischen Ausschmückung in den Ausbau in der Hauptsache einzubeziehen: Maßnahmen zur Verbesserung der Hallenakustik, der Einbau einer Heizungsanlage, der Ausbau der Beleuchtungsanlagen, die Fertigstellung der Haupt- und Fernorgel, eine würdige Herrichtung des Gürtelbaues, der Ausbau des Orgelpodiums mit seinen Nebenräumen und dem Orchesterstandort und die endgültige Gestaltung der Umgebung des Bauwerks ».

Troisième partie

L'essor et le déclin du *Thingtheater*

I. Les tensions à l'échelle locale et les premières difficultés financières

1. Les « communautés de jeu » et leur rôle financier

1.1. Jeu de masse en intérieur, esthétique et investissement financier

Dans le parcours de l'architecte L. Moshamer se dessinait la permanence des réflexions sur les grandes halles destinées aux événements sportifs, aux expositions ou plus largement aux manifestations culturelles. D'abord en sa fonction « d'architecte de la ville » à Breslau, Moshamer avait pu se forger une expérience sur ce type de commande, en participant à la restructuration du parc des expositions autour de la Halle du centenaire, comme il est apparu dans la première partie de l'étude[808]. Ce type d'édifice fut également propice à la représentation de masse sous le national-socialisme, car le spectacle en intérieur était alors adapté aux conditions climatiques au moment de la création des « communautés de jeu », à l'automne 1933. La mise en place des ces « communautés » revenait à contrôler la direction artistique du jeu de masse choral sur l'ensemble du territoire. L'instrument central de cette politique était la formation d'un « chœur parlé et en mouvement » (*Sprech- und Bewegungschor*) composé de volontaires issus de la population locale. En théorie, chaque futur théâtre *Thing* se voyait attribuer un chœur attitré, mais également chaque

808. On se reportera ici aux pages 85-91 sur l'architecture et l'urbanisme à Breslau.

grande ville[809]. Les grands centres urbains pouvaient alors proposer des spectacles pendant la saison hivernale dans les bâtiments publics et plus particulièrement les halles d'exposition. À la création d'un chœur parlé local s'ajoutait le recrutement d'acteurs professionnels au chômage pour la tenue des rôles titres. Ces derniers ne composaient cependant pas un ensemble constitué mais plutôt une réserve d'acteurs professionnels disponibles selon les nécessités des manifestations en question. Dans cette logique, le mouvement *Thing* avait inauguré le lancement de sa politique de jeux populaires à l'intérieur de la Halle de foire (*Messehalle*) de Cologne avec la première de la pièce de Kurt Eggers *Le Jeu de Job, l'Allemand* (*Das Spiel von Job dem Deutschen*) le 16 novembre 1933[810]. Le cadre de la « communauté de jeu rhénane » (*Rheinische Spielgemeinschaft für Festgestaltung*) fut mis en place fin août 1933 pendant le congrès pour les architectes à Cologne[811]. La communauté de jeu rhénane faisait figure de modèle expérimental au niveau de la collaboration entre les chœurs de masse amateurs et les acteurs professionnels. Comme l'énonçait la presse, elle permettait de statuer sur la question épineuse de la préférence entre le jeu amateur ou le jeu professionnel, en proposant ainsi une « solution synthétique »[812]. La communauté de jeu fut cependant réintégrée ensuite dans le découpage administratif ultérieur. La pièce *Le Jeu de Job, l'Allemand* racontait l'histoire récente de l'Allemagne depuis la déclaration de guerre de la Première Guerre mondiale jusqu'à la césure de l'arrivée au pouvoir des nazis sous forme de tableaux allégoriques. La pièce évoquait le parcours de souffrance de Job et sa croyance indéfectible dans un avenir heureux, incarné par le Troisième Reich[813]. Plusieurs critiques reconnaissaient cependant la faiblesse de l'intrigue et la lourdeur du discours de propagande. La disposition compacte des figurants sur les étages de l'escalier illustrait cet effet de tableaux vivants statiques et rappelait des citations expressionnistes par la disposition scénique, le maquillage des acteurs et les costumes.

809. BA Berlin, R55/20441, rapport non signé du 23 juillet 1934 de l'Union du Reich, *op. cit.*, p. 108.
810. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, voir plus particulièrement le chapitre « Die Kölner Modell-Aufführung durch die Rheinische Spielgemeinschaft », p. 39-44, ici p. 40.
811. *Ibid.*, p. 39.
812. « Das erste nationale Festspiel in Köln », *Die Spielgemeinde. Zeitschrift für Fest- und Feiergestaltung für Jugend- u. Laienspiel, Volkslied, Volkstanz, Puppenspiel, Sprech-Chor*, n° 12, 1933, p. 305-308, ici p. 305.
813. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 41-42.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

88. Représentation *Le Jeu de Job, l'Allemand* (*Das Spiel von Job dem Deutschen*) de Kurt Eggers, mis en scène par Hanns Niedecken-Gebhard dans la Halle de foire de Cologne, 1933

L'escalier, élément central du décor, était finalement très proche des mises en scène de Leopold Jessner dans les années 1920 par exemple[814]. Un soin particulier était en effet apporté au décor avec l'arrière-plan du podium de scène formé par des arcades qui semblait reprendre le motif répétitif des galeries voûtées du bâtiment en fer. Or, cette stylisation du décorateur Theodor Caspar Pilartz, n'atteignait pas encore les exigences attendues d'un spectacle populaire national, tel que le décrivait un article de 1933 :

> *La maîtrise complète de la voix et du corps devra être plus précise et occuper davantage l'espace, être d'une plus grande simplicité bien équilibrée. Les moyens doivent être plus primitifs et, de ce fait, plus originels encore. L'ensemble doit être à l'image d'une gravure sur bois brute, aux contours prononcés et puissants*[815].

Les gestes et le rythme de la voix des chœurs avaient donc pour objectif d'entrer en résonance avec une forte image visuelle d'ensemble. En sa fonction de directeur artistique du spectacle (*Oberspielleiter*),

814. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, p. 43.
815. « Das erste nationale Festspiel in Köln », *Die Spielgemeinde*, *op. cit.*, 1933, p. 307 : « Die ganze Stimm- und Körperbeherrschung muss eindeutiger und raumgreifender werden, von größerer wuchtender Einfachheit. Die Mittel müssen primitiver und damit urspünglicher werden. Ein herber, scharf und machtvoll umrissener Holzschnitt soll das Ganze sein ».

Hanns Niedecken-Gebhardt, dirigea pour cette représentation 500 figurants et quelques acteurs professionnels berlinois[816]. Les mouvements de danse rythmique étaient certes contraints par l'étroitesse de la scène et ils accompagnaient la partition musicale du compositeur munichois Werner Egk. Au regard de la précédente citation, l'image visuelle se dégageant de l'ensemble devait donner une impression d'unité. À ce titre, Gustave Le Bon dans *La Psychologie des foules* résumait, à la fin du XIXe siècle, que la médiation par les images permettait principalement de faire naître dans l'imagination des foules des suggestions puissantes et contagieuses[817]. Cette volonté d'image unifiée se retrouvait également dans un autre jeu de masse en intérieur. Dans un article du *Spielgemeinde* publié quelques mois plus tard, la « communauté de jeu » de Basse-Saxe expliquait les enjeux esthétiques d'une cérémonie festive donnée à l'occasion de la fête de la « prise de pouvoir » le 30 janvier 1934. Le jeu *La Résurrection de l'Allemagne*[818] (*Aufbricht Deutschland!*, 1933) de Gustav Goes fut ainsi mis en scène dans la halle de la ville de Hanovre[819].

La forme circulaire du plan de la salle semblait alors plus adaptée à l'idée de communauté que la disposition frontale de la scène dans la halle de foire de Cologne. Deux cents chanteurs et deux cents orateurs se faisaient face sur une estrade semi-circulaire et « captaient » le public réuni par le jeu de questions-réponses des deux groupes opposés[820]. Sur une rangée supérieure tout autour de l'espace de scène, des participants agitaient une « forêt de drapeaux » (*Wald von Fahnen*) et complétaient ainsi spatialement le tableau des symboles d'une Allemagne unifiée par le Parti nazi aux côtés du chant et du chœur parlé. Il est intéressant de constater à nouveau une analogie entre les drapeaux et la nature. Dans les théâtres de plein air, le paysage naturel était dépositaire de l'atmosphère propice à l'union de la masse alors que celle-ci devait être recréée en intérieur à travers un décor spécifique (les arcades du décor de la pièce de *Job* par exemple). En 1933, l'annonce formulée par la communauté de jeu rhénane de la mise en scène du *Jeu de l'ouvrier allemand* (*Spiel vom deutschen Arbeitsmann*) de Max Barthel dans la Westfalen-Halle de Dortmund pouvait certes paraître monumentale avec ses 2 000 figurants[821]. Mais ni le nombre de participants ni le bâtiment

816. *Ibid.*, p. 40.
817. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1895), Paris, PUF, 1963, p. 59.
818. Il s'agit de la traduction française de Lucien Steinberg dans le livre de Hildegard Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme* (1963), *op. cit.*, p. 151.
819. « Sprech und Bewegungschöre für nationale Festgestaltung im Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele », *Die Spielgemeinde*, n° 1, 1934, p. 28-30.
820. *Ibid.*, p. 30.
821. « Unsere nächste Aufgabe », *Die Spielgemeinde*, *op. cit.*, n° 12, 1933, p. 308.

en lui-même n'illustraient à proprement parler la rupture historique du national-socialisme évoquée dans la propagande des spectacles. En effet, le *Festspiel* donné à l'occasion du centenaire des guerres de libération en 1913 à Breslau présentait, déjà vingt ans auparavant, un nombre similaire de figurants sur scène[822]. De même, la Halle de Dortmund, construite en 1925 par Ludwig Moshamer, un temps la plus grande halle d'Europe[823], appartenait aux grands projets d'équipements modernes dédiés au sport (compétitions équestres et cyclistes), aux expositions, voire aux représentations théâtrales, typiques de la culture métropolitaine des années 1920. L'interaction au cœur du projet du *Thing* entre un lieu et un contenu dramaturgique est bien résumée par Wilhelm Karl Gerst dans son rapprochement entre la représentation théâtrale et la « discussion artistique avec la nature de la terre natale »[824]. Selon lui, l'environnement naturel constituait un « cyclorama fixe dans une acceptation matérielle et spirituelle » dans la lignée des rassemblements de jeunesse en plein air[825]. Le cyclorama est une technique scénographique qui correspond à un grand rideau tendu faisant office de panorama circulaire en fond de scène. Autrement dit, le paysage était bien plus qu'une paroi décorative, il servait le propos idéologique, en l'occurrence le rejet des artifices pour accéder à l'image naturelle et primitive évoquée plus avant.

Un rapport inédit du ministère de la Propagande évoquait le risque financier de la préparation de Jeux dans les Halles. Pour la représentation *Le Jeu de Job, l'Allemand* à Cologne, les dépenses avaient été chiffrées autour de 25 à 30 000 Reichsmarks[826]. L'analyse des mises en scène en intérieur, celle également dans la Halle de Breslau évoquée au chapitre précédent, faisait apparaître des réserves quant à l'aménagement de l'espace (la mise en œuvre de praticables de scène, la décoration) ou de l'ambiance acoustique. La construction de théâtres *Thing*, conçus exclusivement pour les besoins du jeu de masse, permettait à la fois l'insertion dans le paysage et la disposition ornementale des insignes, ce qui correspondait déjà à l'esthétique recherchée. De plus, ils permettaient, en théorie du moins, une plus grande maîtrise des paramètres techniques et organisationnels et par conséquent un investissement financier à moindre coût.

822. On renvoie ici aux pages 82-85 de la thèse.
823. StadtA P, biographie synthétique réalisée par sa petite fille, Regina Oechsner, *op. cit.*, p. 6.
824. « Die Thingstätte », *Baugilde*, n° 20, 1934, p. 720-740, ici p. 720. Extraits d'un discours de Wilhelm Karl Gerst : « Im Freilichtspiel, besonders im Volksschauspiel, wie es von der Jugendbewegung gepflegt wurde, zeigten sich die ersten Ansätze einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der heimatlichen Natur, die der feststehende Rundhorizont im materiellen und geistigen Sinne für jedes einzelne Volksschauspiel ist ».
825. *Ibid.*, p. 720. Voir la citation originale en allemand dans la note précédente.
826. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 115.

1.2. Le morcellement territorial

Les « communautés de jeu » étaient des sociétés à responsabilités limitées (G.m.b.H.) d'abord imaginées pour chacun des treize bureaux régionaux de la propagande en tant qu'organisme « support » des jeux initiés par l'Union du Reich. Les communes, associations, gouvernements des *Länder*, administrations des provinces ou même les personnes privées pouvaient alors participer au capital financier de la société. La « communauté de jeu d'Allemagne centrale » (*Mitteldeutsche Spielgemeinschaft*) était par exemple créée en priorité pour les besoins du théâtre de Halle. Walther Tiessler, co-directeur du « Gau Halle-Merseburg » et du bureau du Land *Mitteldeutschland* pour la propagande[827], rassembla en sa qualité de mandataire une somme de 18 000 Reichsmarks (sur un capital social en comptant 20 000)[828]. Il s'affichait de fait comme un acteur politique de premier plan. Le directeur du bureau du Land à la propagande était en effet nommé d'office président du conseil d'administration, alors qu'un propagandiste ou un directeur de jeu, ayant des connaissances dans l'administration, se chargeait de la direction générale : le metteur en scène Günther L. Barthel remplissait cette fonction dans le cas de Halle. Le volet concret de la réalisation des spectacles était assigné à un « directeur de jeu » (*Spielleiter*), qui était, selon les moyens financiers, soutenu également par un assistant à la mise en scène[829]. Le rôle éducatif était pris très au sérieux car des bureaux spécialisés devaient être créés pour transmettre le savoir-faire propre à la direction de jeu dans le « domaine de l'éducation artistique de la jeunesse, la direction des chœurs et le soin apporté au jeu »[830]. Si l'ensemble choral de la « communauté de jeu » servait avant tout les jeux en plein air, il avait toutefois un deuxième champ d'action à travers le renfort apporté aux fêtes organisées par d'autres organisations du Parti[831]. La fonction politique de la « communauté » était clairement exprimée dans le contrat : « cette activité est au service exclusivement du soin apporté à l'art et de l'éducation populaire nationaux-culturels en particulier pour les districts aux

827. BA Berlin, R55/20441, p. 2-7, ici p.2. Il s'agit du contrat de société de la communauté de jeu « Mitteldeutsche » signé entre Walther Tiessler et l'Union du Reich par l'intermédiaire de Wilhelm Karl Gerst.
828. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 111.
829. *Ibid.*, p. 108.
830. BA Berlin, R55/20441, extrait d'un court rapport non daté, certainement à l'été 1934, p. 60 : « In den mit Zustimmung des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propagande errichteten Fachamt zur Ausbildung von Spielpflegern soll der Schauspieler-Nachwuchs an diese neue Aufgaben herangeführt und […] für diese Tätigkeit und die Arbeit auf die Gebieten der künstlerischen Jugenderziehung, der Sprechchorführung und die Spielpflege herangebildet werden ».
831. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 108. Le rapport mentionne notamment les « troupes de théâtre » (*Spielmannszügen*) des membres du service volontaire du travail et les troupes (*Stosstrup*) de « La Force par la Joie » (*KdF*). BA Berlin, R55/20105, p. 5. Ceci est également confirmé dans le contrat de la société : BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 3.

moyens plus restreints et excluant les intérêts liés à des bénéfices privés »[832]. Ces sociétés de jeu locales étaient des échelons administratifs intermédiaires d'exécutants soumis à la souveraineté de l'Union du Reich. L'idée d'exercer sur tout le territoire une forme de contrôle grâce à un projet de théâtre national semblait par ailleurs souffrir de l'instabilité et de la superposition des structures administratives dans cette phase de consolidation de la dictature.

Le fonctionnement de ces « communautés » se décida en effet au profit d'une restructuration administrative à l'échelle des *Gaue* avec certains regroupements régionaux dans les territoires peu dotés en théâtres *Thing*, comme la Bavière par exemple. De cette façon, entre janvier et juin 1934, seize communautés de jeu furent fondées et huit autres se trouvèrent en attente de création[833]. La répartition administrative se stabilisa en début d'année 1935 sur la structure des 18 bureaux régionaux de la propagande, sur laquelle la politique théâtrale dut s'adapter[834], un bilan clairement réduit par rapport aux 30 communautés prévues initialement qui correspondait alors à une organisation pour chaque *Gau*[835].

2. Un mode de gouvernance hésitant

2.1. La restructuration de l'Union du Reich

La centralisation des activités au niveau de l'Union du Reich à Berlin rendait difficile la gestion des nombreuses demandes éparses, au regard du domaine très large du théâtre de plein air en Allemagne. L'Union du Reich supervisait à la fois le mouvement des théâtres et des pièces *Thing*, mais également l'encadrement des troupes traditionnelles de théâtre de plein air et la répression du « jeu dilettante ». À l'été 1934, Otto Laubinger avançait déjà la proposition du redécoupage des domaines

832. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 3 : « Diese Tätigkeit dient ausschließlich der national-kulturellen Kunstpflege und Volksbildung, insbesondere für die minderbemittelten Kreise und unter Ausschluss privater Erwerbsinteressen ».
833. *Ibid.*, p. 110-114. Le rapport interne datant du 23 juillet 1934 y fait un premier bilan et on compte des communautés de jeu pour les *Gaue* suivants : Cologne-Aix-la-Chapelle ; Basse-Saxe ; « Mitteldeusche » (Halle) ; Pays de Bade ; Prusse orientale ; Thuringe ; Nord-Westphalie ; Hessen-Nassau ; « Nordmark » ; Poméranie ; Saxe ; Silésie ; Düsseldorf ; Kurmark ; Coblence-Trèves ; Mecklenbourg et les secteurs suivants étaient en préparation : Grand-Berlin ; Munich-Bavière supérieure ; Wurtenberg ; Pfalz ; Kurhessen ; Essen ; Oldenbourg ; Hannovre-Est.
834. Jürgen John, Horst Möller, Thomas Schaarschmidt (dir.), *Die NS-Gaue. Regionale Mittelinstanzen im zentralistischen « Führerstaat »,* Schriftenreihe der Vierteljahrhefte für Zeitgeschichte, Oldenbourg, De Gruyter, 2007.
835. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 280.

d'activités de l'Union du Reich en deux bureaux : l'un portant le nom de « mouvement des scènes *Thing* et de la conception de fêtes de culte » et l'autre « jeux de plein air estivaux et manifestations théâtrales occasionnelles »[836]. Cette nouvelle répartition semblait résulter également de pressions politiques visant à neutraliser les membres, non affiliés au régime, à des postes de responsabilités, comme W. K. Gerst[837]. Peu de temps après, un projet de répartition des tâches de l'Union du Reich fut proposé dans une version déjà bien aboutie[838]. Celui-ci suggérait le réaménagement administratif des responsabilités en trois bureaux distincts, jusqu'alors centralisés au 20 de la Berliner Straße à Berlin-Südende dans le bureau de Wilhelm Karl Gerst. Le premier bureau A « scènes *Thing* et conception de fêtes » (*Thingstätten und Festgestaltung*) devait être dirigé à moyen terme par Walther Tiessler, co-directeur du « Gau Halle-Merseburg ». En mai 1934, des discussions politiques internes annonçaient un rééquilibrage des responsabilités dans les activités de l'Union du Reich dans ce sens[839]. W. K. Gerst aurait ainsi la direction du bureau B « Jeux en plein air et jeux populaires » (*Freilicht- und Volkschauspiele*) et C « association professionnelle des organisateurs de représentations théâtrales occasionnelles » (*Fachschaft der gelegentlichen Theaterveranstalter*). Ce dernier bureau constituerait ainsi un groupe spécifique dans la Chambre du Théâtre du Reich, en comptant pas moins de 5 000 membres[840]. Mais aux yeux d'Otto Laubinger, W. K. Gerst devait garder un droit de regard sur les questions de construction des théâtres et le contrôle de la direction des « communautés de jeux », car son expertise transversale était décisive pour le développement du mouvement *Thing*. Un rapport inédit renseigne cependant sur le refus de la direction de la propagande vis-à-vis du rôle dominant de Gerst au sein de l'Union du Reich[841]. La refonte de la structure administrative de l'Union du Reich répondait à une volonté de contrôle étatique sur les activités : elle « permettrait une surveillance précise et aiguë aussi bien du travail artistique qu'économique »[842]. La restructuration des institutions de propagande de l'Union du Reich en trois bureaux distincts s'accompagnait d'un découpage des activités sur le même modèle à l'échelle locale, comme le montrent des comptes

836. BA Berlin, R55/20441, rapport du 23 juillet 1934 de la section VI du ministère de la Propagande, *op.cit.*, p. 126. En allemand: « Thingplatzbewegung und kultische Festgestaltung » et « sommerliche Freilichtspiele und gelegentlichen Theaterveranstaltungen ».
837. Ce point sera développé au chapitre III de cette partie, p. 334-339.
838. BA Berlin, R55/20441, rapport explicatif adressé à Laubinger qui présentait le projet de réorganisation administrative de l'Union du Reich, non daté (on suppose autour de l'automne 1934), p. 47-55.
839. BA Berlin, R55/20441, rapport du 29 novembre 1934, *op. cit.*, p. 13.
840. BA Berlin, R55/20441, rapport sur la répartition des bureaux de l'Union du Reich, *op. cit.*, p. 47 et p. 50.
841. *Ibid.*, rapport du 29 novembre 1934, *op. cit.*, p. 14.
842. *Ibid.*, p. 49 : « Es erscheint sehr viel rationeller, den zentralen Apparat so durchzubilden, dass er eine genaue und scharfe Überwachung sowohl der künstlerischen als auch der wirtschaftlichen Arbeit ermöglicht ».

rendus de réunion datés de mai 1935 de la communauté de jeu de Silésie[843]. Les difficultés financières auxquelles la communauté de jeu de Silésie se trouva confronté montrent à quel point ce système de gouvernance était fragile.

2.2. Les tensions au sein de la communauté de jeu en Silésie

Les préparatifs des travaux pour l'édification de la scène d'Opole étaient un bon exemple de la communication opaque entre les communes excentrées et l'Union du Reich. Fin décembre 1934, le directeur général de la communauté de jeu de Silésie témoignait ainsi de l'impatience du maire d'Opole sur l'accord de l'Union du Reich qui signait l'engagement du Service volontaire du travail et ainsi le début des travaux[844]. Le silence de l'institution berlinoise mettait donc en péril la poursuite du projet. La commune d'Opole était pourtant inscrite au programme de construction officiel mais force était de constater la difficulté de l'Union du Reich à coordonner tous les projets simultanément[845]. La priorité était, de fait, naturellement accordée à des théâtres avec une forte valeur de propagande politique, comme les théâtres de Halle ou Heidelberg. Au-delà des incertitudes sur la construction des lieux de représentation, la communauté de jeu de Silésie était surtout confrontée à des crispations financières du fait de son champ d'intervention large et la faiblesse de ses ressources.

Cette dernière se heurtait en effet à l'absence de coordination avec les organisations de spectateurs (comme l'organisation « NS-Kulturgemeinde » de Rosenberg) qui attiraient le public assez pauvre de cette région et diminuaient donc la fréquentation des représentations en plein air[846]. Les recettes des spectacles *Thing* étaient essentielles compte tenu du budget de départ très restreint des « communautés de jeu ». Dans ces conditions, la seule alternative était de concevoir des représentations à moindre coûts. Malgré la préparation des spectacles la plus économe possible, la rémunération du directeur de jeu, chargé de la conduite des chœurs, semblait être remise en cause[847]. Ces difficultés illustraient la rigidité d'un mode de financement imaginé pour l'ensemble du territoire,

843. R55/20105, rapport du bureau de la propagande de Silésie le 20 mai 1935, p. 32.
844. *Ibid.*, lettre du directeur général de la communauté de jeu de Silésie, Karl Weber, au bureau du Land pour la propagande le 20 décembre 1934, p. 5.
845. BA Berlin, R55/20441, rapport du 23 juillet 1934, *op. cit.*, p. 85.
846. BA Berlin, R55/20105, lettre de Karl Weber, directeur général de la communauté de jeu de Silésie du 20 décembre 1934, *op. cit.*, p. 4.
847. *Ibid.*, p. 4.

ignorant les disparités des situations économiques et géographiques locales. Le directeur général de la communauté de jeu de Silésie mit en place un budget prévisionnel pour un Jeu *Thing* qui devait être joué dans différentes villes lors de la saison 1935. Il demanda le soutien financier du Reich[848]. Il joignit alors une annexe qui établissait une approche comparative sur la base des subventions accordées à la scène régionale de Silésie (*Schlesische Landesbühne*) afin de calculer le versement d'une aide proportionnelle aux besoins de la « communauté de jeu »[849]. Le rapport entre la subvention accordée par employé et celle attribuée par spectateur était calculé dans un rapport de proportionnalité de 1/6 pour la communauté de jeu alors que celui de la scène régionale était de 1/1. Afin d'assurer un rapport d'égalité, le Reich était censé verser 16 665 Reichsmarks à la « communauté de jeu ». Cette estimation se fondait sur un spectacle en tournée, prévoyant la fréquentation de 75 000 spectateurs et les recettes attendues s'élevaient à 60 100 Reichsmarks[850]. Les villes suivantes devaient accueillir le jeu *Thing* : Breslau, Gleiwitz (aujourd'hui : Gliwice), Beuthen (aujourd'hui : Bytom), Hindenburg O.S. (aujourd'hui : Zabrze), Opole (en allemand : Oppeln), Baldenbourg (aujourd'hui : Bialy Bor), Neusalz (aujourd'hui : Nowa Sol), Görlitz et Liegnitz (aujourd'hui : Legnica). Seuls les projets de théâtres à Annaberg, Opole et Neusalz figuraient sur la liste officielle des travaux, la plupart des autres lieux envisagés pour la tenue du spectacle étaient placés en attente dans le projet national de construction de théâtres *Thing*[851]. Mais, il ne s'agissait là que d'une prospection, les préparatifs des travaux pour la construction des théâtres étaient au point mort à l'image du projet d'Opole. Finalement, le programme pour la saison 1935 proposa exclusivement des classiques comme *Le Songe d'une nuit d'été* (*Ein Sommernachtstraum*) de Shakespeare, *Götz von Berlichingen* de Goethe ou encore une pièce sur fonds historique *La Révolte des paysans de 1525* (*Bauernsturm 1525*) de Otto Müller[852]. Le bureau A de l'Union du Reich pour « les scènes *Thing* et la conception de fête » relaya au niveau du ministère de la propagande la demande pour le versement d'une allocation de 15 000 Reichsmarks pour subventionner ce programme. « L'importance de cette opération résidait dans les questions de frontière et de politique culturelle sur lesquelles ils [s'étaient] déjà entretenus »[853]. Une demande

848. *Ibid.*, échanges entre le ministère de la Propagande et le bureau du Land de Silésie, le 21 février 1935, p. 14-18.
849. *Ibid.*, rapport sur la comparaison des subventions non daté, p. 17-18.
850. *Ibid.*, p. 18.
851. BA Berlin, R55/20441, rapport du 23 juillet 1934, *op. cit.*, p. 85. En Silésie, on faisait alors état du lancement des travaux pour Opole, Neusalz et Annaberg. Les lieux suivants étaient envisagés dans une éventuelle seconde phase de construction : Liegnitz, Görlitz, Sibyllenort, Beuthen, Gleiwitz, Hindenburg (Dreistädtgebiet).
852. BA Berlin, R55/20105, *op. cit.*, p. 22-23.
853. *Ibid.*, lettre du directeur du bureau A de l'Union du Reich au département VI du ministère de la Propagande pour Rainer Schlösser, 23 mai 1935, p. 29 : « Die Wichtigkeit dieses Unternehmens liegt aber in den grenz- und kulturpolitischen Fragen, worüber wir uns bereits unterhalten haben ».

quelques jours auparavant évoquait le climat tendu dans la population de Silésie, ce qui pouvait être égayé par une saison de plein air réussie[854]. On voit apparaître ici le levier politique proche de la maxime romaine « du pain et des jeux », qui en dit long sur l'attitude démagogue du NSDAP pour divertir le « peuple » grâce à une programmation culturelle de bonne tenue. Par conséquent, le versement d'une subvention relevait d'une décision stratégique ponctuelle. Dans une courte note confidentielle, il était question néanmoins du succès public réservé à la suite de cette saison théâtrale en Silésie[855]. La déconvenue ne tenait pas tant à la réticence de la population par rapport aux spectacles proposés mais plutôt au dysfonctionnement des bureaux locaux de la « Force par la joie » (*Kraft durch Freude*) et l'association de spectateurs « NS-Kulturgemeinde ». À cause d'un manque d'investissement, ces dernières n'auraient pas vendu assez de billets, ce qui aurait conduit à une fréquentation insatisfaisante. La situation financière difficile des « communautés de jeu » ne se reflètait pas seulement dans les territoires plus pauvres du Reich, elle constituait une tendance générale que résumait bien une réponse de la Chambre de la Culture du Reich à la « communauté de jeu » de Halle :

> *Je vous signale tout particulièrement qu'une solution générale de l'ensemble du problème ne peut pas être prise uniquement pour Halle mais plutôt qu'il faudra régler fondamentalement les questions du jeu sur les théâtres* Thing[856].

2.3. L'association avec les organisations du Parti

À la fin de l'année 1933, O. Laubinger fit parvenir une note d'intention à Robert Ley, le directeur de l'organisation de la « Force par la Joie » (*KdF*), dans laquelle il traçait une continuité évidente entre les jeux *Thing* et l'animation des soirées après le travail. Le jeu théâtral choral être alors mis à contribution dans l'offre de divertissement élaborée dans le département du « Front du Travail allemand »[857]. Les territoires moins fortunés à l'exemple de la Silésie étaient amenés, en raison des

854. *Ibid.*, lettre du bureau A de l'Union du Reich au ministère de la Propagande, le 6 mai 1935, p. 34 : « Ich schließe mich der Anschauung des Herrn Dr. Weber vollinhaltlich an, dass der Bevölkerung Oberschlesiens in diesem Sommer in besonderem Masse kulturelles Gut geboten werden muss, um die Stimmung, die aus bekannten Gründen nicht sehr ruhig ist, zu beleben ».
855. *Ibid.*, extrait d'un rapport sur l'état de la communauté de jeu du président à Breslau, le 14 octobre 1935, p. 45.
856. BA Berlin, R55/20105, lettre du la Chambre de la Culture du Reich à la communauté de jeu *Mitteldeutsche* du 29 avril 1935, p. 126 : « Ich mache besonders darauf aufmerksam, dass eine generelle Lösung des ganzen Problems nicht nur für Halle genommen werden kann sondern dass es Aufgabe sein wird, grundsätzlich die Fragen der Thingplatzbespielung zu lösen. »
857. Le *KdF* était l'organisation de loisirs intégrée au « Front du Travail allemand ». BA Berlin, R55/20441, p. 143-145,

difficultés financières précédemment évoquées, à privilégier la mutualisation des ressources avec les autres organisations du Parti. Par conséquent, les autorités dirigeantes autour d'Otto Laubinger réfléchissaient à un partenariat avec le « Front du Travail allemand ». Celui-ci pourrait ainsi prendre en charge financièrement les troupes occasionnelles de théâtre de plein air et mettre en commun un système ambulant de projecteurs et haut-parleurs pour les représentations *Thing*[858]. La frontière restait en effet poreuse entre les chœurs utilisés pour la dramaturgie *Thing* et leur réemploi pour les animations théâtrales du *KdF*. Si bien que des groupes de propagande autonomes, à l'image de la troupe « Gau-Bühne Düsseldorf » s'employèrent à développer un ensemble choral dans un domaine à la jonction entre les activités du *KdF* (la préparation de « soirées-spectacles » / *Feierabendgestaltung*), les animations à la fin des randonnées) et le théâtre de plein air ambulant[859]. Cette initiative privée, sorte de modèle réduit des « communautés de jeu » déplut au ministère de la Propagande. Ce dernier rejetait fermement le télescopage d'un domaine appartenant au théâtre itinérant, mettant en péril « l'unité de la politique théâtrale »[860].

Dans la pratique, la « communauté de jeu » de Silésie essaya par exemple de proposer le spectacle populaire *Die Stedinger* pour janvier 1934 dans le cadre d'une semaine de festival (*Festspielwoche*) à Breslau dans le cirque Busch avec le soutien financier du *KdF*. La formation des chœurs était freinée en raison notamment de l'absence de rémunération du « directeur des chœurs parlés » (*Sprechchorleiter*). On envisagea alors de faire intervenir l'assistant attaché à l'association du *KdF* (au sein de la sous-section « Culture et Patrie » / *Volkstum und Heimat*) en tant que conseiller du jeu amateur pour la répétition des chœurs parlés[861]. Mais, le coût du spectacle calculé par la « communauté de jeu » ne rentrait pas non plus dans l'enveloppe du *Kdf* [862]. Une telle situation financière remettait à nouveau en cause l'existence des « communautés de jeu » qui n'avaient visiblement pas les moyens adéquats pour la confection de spectacles de masse d'envergure. De même, le bien fondé de la construction de théâtres *Thing* était donc mis à mal en Silésie avec un montage économique aussi précaire pour la programmation des Jeux[863].

note de Laubinger du 12 décembre 1933.

858. BA Berlin, R55/20441, rapport explicatif adressé à Laubinger, non daté (autour de l'automne 1934), *op. cit.*, p. 47-55, ici p. 51.

859. BA Berlin, R55/20105, demande de subvention de la troupe « N.S Gaubühne Düsseldorf » au ministère de la Propagande le 20 mai 1936, p. 56-60.

860. *Ibid.*, réponse de Rainer Schlösser, le « dramaturge du Reich », à la demande de subvention, p. 64.

861. *Ibid.*, p. 5.

862. *Ibid.*, lettre de Dr. Weber à destination du ministère de la Propagande, 20 décembre 1934, *op. cit.*, p. 4.

863. *Ibid.*, p. 5.

II. La Thingstätte de Heidelberg, vitrine de la propagande nationale

1. La propagande par l'image dans les expositions

1.1. Le discours sur le paysage à Heidelberg en 1934

L'ouverture du festival du Reich à Heidelberg était accompagnée d'une exposition *Thingstätten nationales-socialistes en construction* (*Deutsche Thingstätten im Bau*) qui eut lieu entre le 28 juillet et le 15 août 1934, dans le hall de la mairie de la ville[864]. Cet événement offrait l'opportunité de dresser un bilan public de la politique de construction de l'Union du Reich tout en cherchant à impressionner l'opinion par l'envergure du projet national. Au moment de l'exposition, deux théâtres étaient déjà construits (à Halle et à Heringsdorf sur l'île de Rügen), 24 autres projets étaient investis par le Service volontaire du travail, parmi lesquels 9 chantiers étaient en attente et les 5 derniers relevaient d'un autre mode de construction (l'engagement de bénéficiaires d'aide sociale comme à Borna par exemple). Face au nombre important de projets exposés sous forme d'esquisses, de photos et pas moins de 35 maquettes, un journaliste essaya de donner une ligne directrice générale stipulant que les nouvelles scènes de plein air devaient donner l'impression d'émerger depuis le paysage, la relation à la nature devant être le point de départ de la conception des théâtres[865].

Dans un propos similaire d'un autre rédacteur, la solution idéale revenait à préserver le plus possible la nature, d'éviter ainsi les artifices et limiter au maximum l'intervention humaine[866]. Il y avait en effet une ambivalence dans le discours idéologique entre une idéalisation de la nature et la réalité des moyens mis en place sur le chantier. La tension était sensible entre la nécessaire mise en scène du paysage et la réactivation symbolique des racines germaniques sur le site de construction d'une part, et, d'autre part, la monumentalité des édifices. Ce dernier point était particulièrement mis en relief à travers l'héroïsation de la performance du Service du travail (FAD). Bien souvent, la mise

864. TWSK, extraits de presse et carton d'invitation issus d'un album photo du metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhard dont : Fritz Hammes, « Deutsche Thingstätten im Bau. Eine ausschlussgebende Ausstellung im Heidelberger Rathaus », *Neue Mannheimer Zeitung*, 2 août 1934.
865. *Ibid.* : « Gesteigerten Nachdruck wird man darauf legen müssen, die Thingstätten aus der Landschaft herauswachsen und in die Landschaft ausschwingen zu lassen ».
866. StadtA HD, « Nationalsozialistische Thingstätten im Bau. Eine Ausstellung in den Gängen des Rathauses », *Heidelberger Neueste Nachrichten*, n° 174, 28 juillet 1934.

en scène des membres du Service dans les photos de chantier avait un rôle de propagande évident, soulignant la solidité et l'efficacité des organisations de l'État, contrairement au précédent enjeu sur la préservation du paysage et de son histoire.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

89. Le théâtre de Northeim avec l'intégration des arbres au niveau de la salle et de la scène

Dans les articles sur la construction de la Thingstätte de Heidelberg, des chiffres précis sur la construction étaient donnés pour traduire l'effort déployé par le Service du travail. À titre d'exemple, quelques 20 000 mètres cube de roche furent déplacés et prêts à être réutilisés et les déplacements de terre s'élevaient à 8 000 mètres cube[867]. La rhétorique de ces démonstrations associait le matériau brut de la terre ou de la pierre, transformées puis mises en œuvre, dans l'objectif de former les masses anonymes du peuple, autrement dit : la masse pour les masses. Dans son analyse des photographies ou peintures représentant les chantiers du Reich, Éric Michaud parle de la théorie du paysage « autoportrait »[868]. En phase avec l'idéologie du *Blut und Boden* (le sol et le sang), le chantier avait donc un rôle de mobilisation dans un sens proche du vocabulaire militaire. Le peuple pouvait montrer sa force à travers ses grands projets et y trouver selon les métaphores du discours officiel, le « prolongement organique de son génie »[869]. La propagande autour du théâtre *Thing* ne commençait pas seulement au moment des représentations, mais bien à chaque phase de l'avancement de la

867. StadtA HD, AA 232/5, « Die Thingstätte auf dem Heiligenberg. Eine Unterredung mit dem Erbauer – Hervorragende Leistungen des Freiwilligen Arbeitsdienstes », *Hakenkreuzbanner*, n° 238, 26 mai 1935.
868. Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, *op. cit.*, p.192
869. *Ibid*., p. 192

construction, montrée comme un acte performatif. La presse communiquait également de nombreuses photographies du chantier dans lesquelles les membres du FAD étaient comparés à des soldats[870].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

90. L'ampleur du chantier de la Thingstätte de Heidelberg, 1934

Lors des festivités organisées autour de la cérémonie de la pose de la première pierre le 30 mai 1934, les acteurs du chantier devinrent en effet les acteurs du spectacle. Les membres du FAD étaient disposés de façon circulaire derrière le stand de la pose de la première pierre et à la suite de l'orchestre, comme le montre le schéma des déplacements pendant la cérémonie[871]. La répartition entre les figurants des organisations du Parti (FAD, SA, PO, SS) et les spectateurs dessina de façon informelle les contours du futur théâtre. Les procédés usuels du *Thingspiel* étaient également utilisés, comme les chœurs parlés et les chants de travailleurs. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy rappellent que le mythe des sociétés totalitaires se fonde « sur une événementialité constitutive »[872]. La performance du chantier faisait figure d'événement grâce à son exposition, en manipulant les codes de la présentation muséale ou de la représentation théâtrale de masse.

Les expositions sous le Troisième Reich proposaient une simplification radicale et orientée des faits, fondée sur des techniques de présentation faisant la part belle aux diagrammes directement compréhensibles. Dans l'exposition à Heidelberg, l'origine germanique de nombreux sites, bien

870. Meinhold Lurz, *Die Heidelberger Thingstätte. Die Thingbewegung im Dritten Reich : Kunst als Mittel politischer Propaganda*, Vol. 10, publications de l'Institut d'Histoire de l'art de l'Université de Heidelberg, 1975, p. 181.
871. StadtA HD, plan de disposition pour la pose de la première pierre de la Thingstätte de Heidelberg.
872. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le Mythe nazi*, *op. cit.*, p. 15.

souvent mystifiée, était exposée sous forme de représentations graphiques schématiques[873]. Dans son article sur l'architecture allemande sous la dictature, le critique d'architecture L. Posener spécifiait sur un ton presque humoristique que « l'Allemand aime la fantaisie de l'exact ; il aime voir, devant ses yeux, exprimés d'une façon palpable, et même naïve, des rapports, des statistiques. Le national-socialisme y ajoute partout son pathos de nouveau monde allemand. Le spectateur, qui franchit un hall d'honneur magnifiquement décoré, avec les insignes du nouvel État, qui en voit les symboles partout, ne peut s'empêcher de rapprocher les simples faits représentés dans les tableaux statistiques et la propagande raciste présentée sous les mêmes formes exactes »[874]. La corrélation entre le discours historique simpliste et l'aménagement spatial des expositions sur le sujet du théâtre de plein air était particulièrement évidente à Francfort-sur-le-Main en 1937.

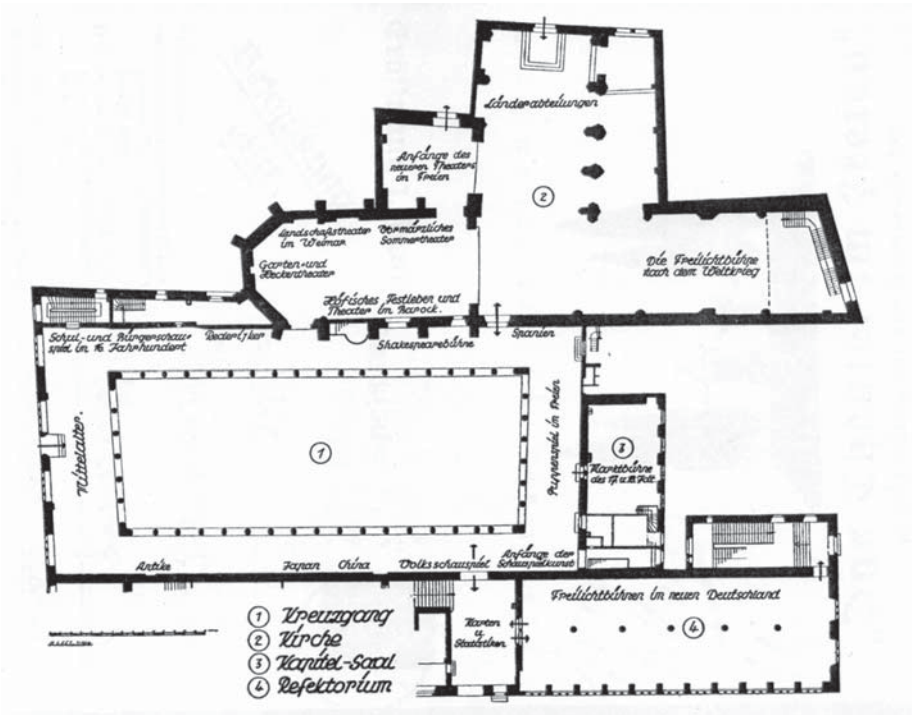
1.2. Concurrences nationales à l'exposition *Le Théâtre en plein air*[875]

Du 1er juillet jusqu'à fin août 1937, une grande exposition « historique » intitulée *Le théâtre en plein air* (*Das Theater im Freien*) était organisée sous la tutelle de l'Union du Reich à Francfort-sur-le-Main, dont le sous-titre pompeux de la publication officielle annonçait « la plus grande exposition sur le théâtre de plein air de tous les temps ». Elle fut certes organisée dans un contexte différent de celle de Heidelberg – le ministère de la Propagande avait interdit depuis octobre 1935 la dénomination de « théâtre *Thing* » – mais présentait la particularité d'ouvrir un chapitre méconnu des relations franco-allemandes ayant pour toile de fond l'Exposition universelle de Paris de septembre 1937.

Le livret de l'exposition est conservé à la section parisienne des archives politiques du ministère des Affaires étrangères de Berlin, ce qui démontre le cadre international de la manifestation[876]. Un premier article de Carl Niessen, était consacré aux « objectifs et la naissance du projet de l'exposition ». L'accueil des collections internationales au cœur de l'exposition était une entreprise hautement

873. Fritz Hammes, « Deutsche Thingstätten im Bau. Eine ausschlussgebende Ausstellung im Heidelberger Rathaus », *op. cit.*
874. Julius Posener, « L'architecture du Troisième Reich », *L'Architecture d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 27.
875. Ce sous-chapitre reprend de nombreux éléments de notre article soumis au séminaire du CIERA au Moulin d'Andé en 2014 : Antoine Beaudoin, « Le modèle du théâtre antique et les scènes de plein air sous le Troisième Reich », 11 septembre 2014.
876. Le livret de l'exposition *Das Theater im Freien* est conservé à la côte 1.058B des archives des Affaires étrangères de Berlin. L'exposition présentait dans son contenu des pièces originaires de collections françaises, hollandaises, suisses ou italiennes.

concurrentielle, cependant Niessen tentait d'apaiser le propos en précisant « qu'une noble compétition des peuples sembl[ait] avoir éclaté à l'exposition francfortoise »[877]. Le plan de l'exposition constituait le document central de l'article de Niessen. Le parti pris scénographique suivait rigoureusement l'idéologie nationale-socialiste. Aménagés dans un ancien monastère, trois espaces thématiques et historiques (théâtre du Moyen Âge et antique, les scènes de plein air après la Grande Guerre et les scènes sur les marchés du XVIIe au XVIIIe siècle) menaient à une quatrième salle dédiée aux « scènes de plein air dans la nouvelle Allemagne ». Cette salle était décrite par C. Niessen comme « l'impressionnant parachèvement » de l'exposition. La progression linéaire entre les salles induisait donc un sens de visite précis. Il était ainsi suggéré explicitement au visiteur de voir dans les exemples du passé des précurseurs de la forme accomplie des scènes de plein air construites ou utilisées par le régime. Cette ouverture de l'exposition aux collections étrangères a de quoi surprendre. Un fonds inédit conservé à l'Institut d'histoire de la ville de Francfort renseigne en partie sur l'origine du soin apportée aux relations diplomatiques de l'Allemagne avec l'étranger dans ce contexte[878]. La participation de la France pouvait s'expliquer comme une contrepartie à l'engagement de chanteurs de Bayreuth dans le cadre de l'Exposition universelle de Paris.



91. Plan de l'exposition *Das Theater im Freien*, Francfort-sur-le-Main, 1937

877. *Ibid.*, p. 3 : « Ein edler Wettstreit der Völker scheint in der Frankfurter Ausstellung entbrannt ».
878. IfSF, dossier sur l'échange franco-allemand pour l'exposition de Francfort de 1937 classé sous la cote : Magistratakten, S. 7.954 – Akten Nr. 6116/4.

Cette exposition ouverte aux exemples étrangers s'accompagnait d'un congrès international accueillant des personnalités expertes de Paris, Budapest, Lucerne, La Hague ou Londres[879]. Une « semaine franco-allemande » était même prévue dans ce cadre du 28 août au 3 septembre 1937 en guise de conclusion. Cette initiative fut finalement refusée par le ministère de la Propagande. Néanmoins, les échanges entre la France et l'Allemagne prirent en amont une forme bien concrète. Hans Meissner, intendant général du Théâtre de Francfort et organisateur du festival de plein air sur la place du Römerberg, fit une visite officielle à Paris début août 1937 sur invitation de la ville. Il fut accueilli par un discours officiel de Georges de Wissant, délégué général artistique du Commissariat des Fêtes de Paris. Ce dernier évoquait en ces termes la référence commune du Moyen Âge entre la France et l'Allemagne :

> *Lorsqu'on aperçoit là-bas* [en Allemagne] *les burgs féodaux qui écrivent sur les rives du fleuve toute l'histoire de vos Burgraves comme lorsqu'on aperçoit au long du nôtre* [fleuve : la Seine] *des témoignages de notre vie moyenâgeuse la Sainte Chapelle, Notre-Dame, on se dit que deux peuples dont les racines se prolongent ainsi dans la nuit des temps ne peuvent que s'apprécier et se comprendre*[880].

Ce commentaire faisait certainement écho à la première du *Vray Mistère de la Passion* mis en scène par Pierre Aldebert, organisée devant 12 000 spectateurs face à la cathédrale Notre-Dame de Paris, à laquelle assista Meissner[881]. Un article pointait alors les ressemblances avec le festival de plein air de Francfort. Alors que le balcon de la mairie sur le Römerberg était systématiquement intégré à l'action scénique, à Paris l'intérieur de Notre-Dame était investi pour la création d'un fond sonore grâce aux chœurs et la musique[882]. Dans une critique allemande, on louait particulièrement le mouvement des scènes collectives, les « scènes de masse disciplinées redoubl[aient] d'une fantastique intensité dans les danses : une danse du diable sans musique, simplement à l'aide de paroles rythmiques, [était] formidable »[883]. En revanche, les transitions brusques entre les scènes étaient critiquées car elles étaient peu mises en valeur par l'éclairage. Cette tradition de la Passion donnée chaque année par l'Archevêché de Paris depuis 1930 intéressa particulièrement Max Reinhardt au moment de son exil. Une lettre d'un collaborateur du metteur en scène du 26 mars 1934 mentionnait une éventuelle programmation à Paris du Jeu de Mystère de *Jedermann* qui avait été un succès devant la cathédrale

879. Côté français, on prévoyait d'inviter René Bruyez, commissaire général du gouvernement français et Gaston Baty.
880. IfSF, discours de Georges de Wissant lors d'un déjeuner officiel avec Meissner donné à Paris le 1er août 1937.
881. « Notre-Dame und Römerberg. Generalintendant Meißner über das große Pariser Freilichtspiel », *General Anzeiger*, 7 août 1937.
882. On renvoie ici au chapitre « 2.1. Le renouveau du théâtre amateur catholique » de la thèse, p. 53-55.
883. *Ibid.* : « Disziplinierte Massenszenen steigern sich in den Tänzen zu phantastischer Wirkung: ein Teufelstanz ohne Musik, nur mit rythmischen Worten, ist großartig ».

de Salzbourg[884]. Le drame issu du théâtre médiéval constituait bien une préoccupation culturelle et artistique majeure dans les années 1930. Ce n'est donc pas un hasard s'il fut l'objet, au même titre que la référence au Moyen Âge, d'une réinterprétation dans la vie culturelle sous le Troisième Reich.

1.3. Le contexte touristique spécifique à Heidelberg

En 1934, Heidelberg fut désignée comme ville hôte du « premier festival du Reich de la nouvelle Allemagne ». Son attrait touristique faisait de la ville une vitrine de la propagande aussi bien à l'intérieur du pays qu'à l'extérieur, pour un public étranger. En effet, les deux festivals du Reich, l'un dans la forteresse de Marienbourg à l'est en Prusse orientale, et l'autre à Heidelberg à l'ouest, constituaient un choix stratégique au niveau d'une zone frontalière[885]. La presse faisait savoir que le festival du Reich répondait à la fois à des enjeux économiques, parmi lesquels la venue de visiteurs étrangers était attendue et à la fois diplomatiques, afin de valoriser l'image du régime à l'étranger et faire taire les critiques extérieures sur la primitivité du « retour à l'Antiquité germanique » du *Thingtheater*. Le potentiel touristique de Heidelberg au-delà des frontières régionales avait déjà été démontré avec son festival estival de théâtre dans les années 1920. Pour cette raison, la propagande n'hésitait pas à comparer l'ambition du festival du Reich avec les jeux de la Passion à Oberammergau et son tourisme de masse[886]. Le maire national-socialiste de Heidelberg, le docteur Neinhaus, profitait du coup de projecteur sur la ville à l'échelle nationale pour redéfinir l'image touristique de sa commune après la prise du pouvoir par les nazis. Il appelait de ses vœux le rejet de l'héritage humaniste des Lumières, incarné par la célèbre université, et il glorifiait *a contrario* la tradition germanique et médiévale, à travers la construction de la nouvelle Thingstätte.

Afin de séduire le public étranger et de contrecarrer tous jugements sur le passéisme du régime, il était question de recourir à la plus grande modernité dans les moyens utilisés sur scène. L'analyse du théâtre à Oberammergau avait révélé, dès la fin du XIXe siècle, l'utilisation des progrès techniques

884. Henry Phillips, *Le Théâtre catholique en France au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 345. La lettre en question est conservée aux archives de l'Archevêché de Paris.
885. StadtA HD, AA 232/1, M. P., « Nationalsozialistische Kulturgestaltung in Baden. Drei badische Thingstätten: bei Heidelberg, bei Karlsruhe und am Titisee », *Neueste Nachrichten*, n° 71, 24 mars 1934.
886. *Ibid.*

de la machinerie de scène, au niveau de l'éclairage notamment. Dans une recherche similaire autour d'un grand spectacle à destination d'un public venu en masse, Hanns Niedecken-Gebhard, metteur en scène de la pièce d'ouverture du festival du Reich, mit l'accent sur la modernité nécessaire du dispositif sonore et d'éclairage. Il insistait fortement sur le fait que la représentation « ne [pouvait] s'accommoder sur la scène *Thing* d'un simple éclairage en noir et blanc, un dispositif d'éclairage de scène moderne de dernier cri [était] au contraire absolument indispensable pour la Passion d'Euringer »[887].

2. Les mises en scène de la *Passion allemande 1933* et l'espace

2.1. La conception initiale sur la scène *Thing*[888]

Pour le premier festival du Reich à Heidelberg, la pièce de Richard Euringer *Passion allemande 1933* fut proposée en guise d'inauguration à la fois du festival et du théâtre *Thing* sur le sommet du Heiligenberg. La mise en scène devait donner le ton aux exigences recherchées par le ministère de la Propagande en matière du jeu de masse national. L'auteur, R. Euringer, avait en ce sens un parcours exemplaire aux yeux des autorités. Dans sa biographie, J. Hillesheim appréhendait l'itinéraire de cet auteur originaire d'Augsbourg en Bavière, à l'exact opposé de celui de Bertolt Brecht, né dans la même ville sept ans plus tard[889]. Richard Euringer reçut une éducation catholique très stricte et s'engagea en tant que soldat professionnel pendant la Première Guerre mondiale. Il s'identifia fortement à l'État wilhelmien et l'attachement nationaliste marqua durablement l'écriture de ses romans et pièces, parues dans l'après-guerre. À l'opposé, Bertolt Brecht se détourna très tôt de l'idéal patriotique, comme on le voit dans un célèbre poème « La légende du soldat mort », paru dans l'immédiat après-guerre[890]. Brecht proposait une caricature grinçante de la politique guerrière qui était

887. StadtA HD, AA 232/1, lettre d'Hanns Niedecken-Gebhard pour le maire le 13 juin 1934 : « Es ist auf dem Thingplatz für diese Aufführung nicht auszukommen mit einer einfachen Schwarz-Weißbeleuchtung, sondern für Euringers Passion ist eine mit allen neuen Errungenschaften ausgestattete moderne Bühnenbeleuchtung unbedingt erforderlich! ».
888. Une partie des sous-chapitres concernant le spectacle de *Passion allemande 1933* se fonde sur notre publication : Antoine Beaudoin, « L'évolution du théâtre de masse en plein air sous le Troisième Reich : l'exemple de la scène de Bad Segeberg », *Trajectoires*, revue en ligne des travaux des jeunes chercheurs du CIERA : https://trajectoires.revues.org/2004.
889. Jürgen Hillesheim, *« Heil dir Führer ! Führ' uns an!...' Der Augsburger Dichter Richard Euringer*, Wurzbourg, Königshausen & Neumann, 1995, p. 12-13.
890. *Ibid.*, p. 25.

fondée sur une situation grotesque. Un soldat mort était déterré et renvoyé sur le champ de bataille, signe ultime de l'absurdité de la mobilisation totale de la population. La critique de la politique guerrière nationale dans ce poème valut, entre autres à Brecht, son inscription d'office sur la liste des opposants du national-socialisme[891]. Après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, Euringer obtint un poste de directeur de la bibliothèque municipale d'Essen, en raison des positions nationalistes de ses romans et son rôle de rédacteur au sein de l'organe de presse central du parti, le *Völkischer Beobachter*[892]. Il participa ainsi activement aux actions tristement célèbres dites « d'épuration » des bibliothèques qui suivirent les premiers autodafés de mai 1933. L'évènement principal de la pièce *Passion allemande 1933* était en quelque sorte le contrepied du poème de Brecht. L'intrigue racontait en effet le retour d'un soldat inconnu, revenu du monde des morts sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale. Ce dernier devait initier la transformation radicale de la société allemande, minée par la misère et le chômage et, pour ce faire, lutter contre l'esprit du mal. Erika Fischer-Lichte décrit ainsi la pièce comme « un prototype » de la dramaturgie du *Thing*, notamment par sa dimension ritualisée caractéristique des intentions du pouvoir à l'égard du spectacle de culte[893]. Le modèle du rituel de la mort et de la renaissance décrite dans la Passion n'était de fait pas celui rendu à un Dieu, mais celui de la mort et de la renaissance d'une nation[894]. Le thème de la pièce répondait donc aux premières exigences d'Otto Laubinger qui souhaitait former les écrivains aux conditions de la « liturgie populaire » (*völkische Liturgie*)[895]. D'abord publié sous forme de livre en décembre 1932, le texte reçut un accueil favorable par le pouvoir qui entraîna sa programmation dans une version radiophonique sur toutes les ondes allemandes, pour la fête de « l'heure de la nation » (*Stunde der Nation*), le jeudi saint 1933. Or, plusieurs spectacles du répertoire du théâtre *Thing* comme *Annaberg* ou *Neurode* provenaient eux aussi d'une transposition sur scène de pièces radiophoniques. Selon les termes d'un congrès organisé à Seeburg, la radiodiffusion était « un domaine dont la tâche technique [était] apparentée aux jeux populaires »[896]. La question de la modulation de la voix et de l'accompagnement sonore constituait une dimension centrale des premières pièces *Thing*, comme on le verra par la suite. Le 1er mai 1934, Euringer reçut pour cette pièce le prix littéraire Stefan-Georg

891. *Ibid.*, p. 25.
892. *Ibid.*, p. 54-57.
893. Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Londres, Routledge, 2005, p. 122 : « *German Passion 1933* was regarded as the prototyp of the new theatrical genre to be called *Thingspiel* ».
894. *Ibid.*, p. 126.
895. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 103.
896. BA Berlin, R55/20441, rapport du congrès du 4 au 8 avril 1934 à l'école des « directeurs de *Gaue* » à Seeburg près de Halle, p. 58.

décerné par le Reich, une annonce dans la presse expliquait alors :

> *Il s'agit d'un jeu de mystère expressionniste dans lequel des apparitions avec des types issus de la vie quotidienne agissent de concert, et dans lequel de grands chœurs jouent un rôle particulier*[897].

Cette déclaration officielle montre bien que l'expressionnisme avait voix au chapitre dans la politique culturelle, littéraire du moins, des premières années de la dictature. De plus, l'importance conférée à cette pièce – la première au demeurant à se voir attribuer l'étiquette de « jeu *Thing* » par la Chambre du Théâtre du Reich – indiquait une décision politique franche. Dans le discours du 8 mai 1933 adressé aux directeurs de théâtres allemands, J. Goebbels ne cachait pas sa sympathie pour l'art expressionniste, en y louant « les saines conceptions »[898]. Dans *Le Mythe du vingtième siècle*, l'idéologue A. Rosenberg qualifiait en revanche cette tendance artistique en 1930 de « syphilitique, infantile et métis » selon une conception foncièrement raciste[899]. La politique culturelle du *Thing* fut l'objet d'âpres tensions idéologiques au sein du NSDAP, dont il s'agira d'observer les enjeux dans le prochain chapitre. Si la structure dramatique de cette pièce montre un rapport étroit avec le drame expressionniste[900], c'est essentiellement au niveau de la transformation du monde sur un plan religieux ou éthique à partir de la « mutation » (*Wandlung*) intérieure du personnage principal[901]. La propagande nazie entendait néanmoins tirer profit de la dynamique de transformation et de libération individuelle de l'expressionnisme pour la transposer en termes de mutation pour l'ensemble de la communauté. Pour cette raison, l'intrigue se fondait sur l'affrontement symbolique entre le bien et le mal dans lequel les personnages sur scène n'étaient plus des individus avec une destinée singulière, mais bien des personnages types incarnant des comportements et positions sociales facilement identifiables. Jean Chabbert résume bien cette dualité primitive des rôles : « l'un représente, pôle négatif, la situation de la nation avant 1933 avec son cortège de souffrances : ce sont les forces du

897. TWSK, section des critiques du spectacle, annonce de presse non datée, « Der Preisträger des Stefan-Georg-Preises und der Film *Flüchtlinge* » : « Es ist ein expressionistisches Mysterienspiel, in dem Erscheinungen mit Typen des täglichen Lebens gemeinsam agieren und in dem große Chöre eine besondere Rolle spielen ».
898. André Combes, Michel Vanoosthuyse et Isabelle Vodoz (Dir.), *Nazisme et antinazisme dans la littérature et l'art allemands (1920 - 1945)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 122.
899. Ivanoff Hélène, « Art dégénéré » et « art allemand » : les expositions de Munich en 1937, article en ligne sur le site *La clé des langues*, ENS de Lyon : http://cle.ens-lyon.fr/allemand/art-degenere-et-art-allemand-les-expositions-de-munich-en-1937-50487.kjsp (consulté le 10/01/2018).
900. Le mouvement du théâtre expressionniste s'est développé surtout en Allemagne avant la Première Guerre mondiale, mais de façon discrète avant de s'imposer de façon « explosive » entre 1918 et 1922. La pièce *Passion allemande 1933* se réclamait ouvertement de l'expressionnisme de l'après-guerre. Voir : Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
901. Catherine Mazellier-Grünbeck, *Le Théâtre expressionniste et le sacré. Georg Kaiser, Ernst Toller, Ernst Barlach*, Berne, Peter Lang, 1994, introduction, XXV.

mal qui l'ont précipitée dans cet état en la poignardant dans le dos, les criminels de « Novembre », les bonzes des partis politiques, les trafiquants, les intellectuels nihilistes, les capitalistes sans patrie. L'autre groupe, pôle positif, représente l'espérance, les créateurs de valeurs matérielles et morales, paysans, étudiants, artistes, entrepreneurs, soldats. Entre ces deux pôles se trouve la masse des « hésitants », ceux que la vie a malmenés, chômeurs, mères inquiètes pour l'avenir de leurs enfants, victimes des spéculations, ouvriers s'interrogeant sur le sens de leur travail, précisément la masse de ceux que le nouveau régime voulait gagner à sa cause »[902].

Dans la première conception de la mise en scène prévue sur le théâtre *Thing*, le décorateur Hein Heckroth prépara une série de planches, en partie inédites, proposant des costumes sobres, mais très stylisés, pour les personnages-types[903].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

92. Planche de costume pour le personnage du « mauvais esprit » pour la représentation *Passion allemande 1933*, Hein Heckroth, 1934

La caractérisation franche par le costume relevait de considérations dramaturgiques d'identification, comme on l'a vu, mais aussi pratiques. Les grandes distances imposées par l'architecture monumentale

902. Jean Chabbert, « Théâtre et idéologie nazie : « communauté nationale » et culte du héros », in André Combes, Michel Vanoosthuyse et Isabelle Vodoz (Dir.), *Nazisme et antinazisme dans la littérature et l'art allemands (1920 - 1945)*, *op. cit.*, p. 25-37, ici p. 29.
903. TWSK, un dossier non référencé conserve les archives personnelles de Hein Heckroth, parmi lesquelles une pochette concerne exclusivement la conception scénographique pour le spectacle *Passion allemande 1933* sur le théâtre *Thing* de Heidelberg.

devaient être compensées par l'exagération volontaire de l'expressivité du costume, par l'utilisation de masques ou encore de maquillages volontairement appuyés afin de faciliter la visibilité et la reconnaissance des personnages depuis les dernières rangées des gradins. Certaines planches renseignent sur la disposition générale des groupes, imaginée pour plusieurs scènes. Un croquis fait aussi apparaître un état de désolation sur scène à travers l'attitude des personnages dessinés.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

93. Dessin d'une scène de désolation de *Passion allemande 1933* sur la scène *Thing* de Heidelberg, Hein Heckroth, 1934

Des groupes épars de danseurs occupent les niveaux supérieurs, représentant vraisemblablement l'oisiveté et la « décadence » de l'élite de la République de Weimar si l'on en croit les costumes caractéristiques (un complet noir avec un chapeau melon pour les hommes et une robe de soirée avec boa pour les femmes). Simultanément sur les niveaux de scène inférieurs, le peuple se lamente dans un fourmillement de postures torturées. L'expressivité du mouvement et l'agitation qui ressortent de ce croquis en disent long sur l'objectif du spectacle. Un observateur de l'époque déclarait à propos du mouvement sur scène que « le rythme organis[ait] la masse chaotique en un cosmos »[904]. Le but de propagande était donc bien de symboliser sur scène la mutation dans la représentation de masse – d'un état de dislocation des groupes vers une mise en ordre – en communiquant ainsi l'énergie extatique du rassemblement appelée de ses vœux par le national-socialisme. Quelques jours avant

904. TWSK, section de critiques, Heinz Pauck, « Deutsche Passion. Reichsfestspiele Heidelberg », *Berliner Morgen Zeitung*, 31 juillet 1934 : « Der Rhythmus ordnet die chaotische Masse zum Kosmos ».

la première en 1934, Goebbels dut constater le retard dans les travaux de la scène *Thing*, qui était empêtrée dans des travaux colossaux de terrassement[905]. La mise en scène inaugurale du festival du Reich fut donc reportée en catastrophe dans la cour du château de Heidelberg, lieu traditionnel du théâtre de plein air estival.

2.2. La première dans le cadre du festival du Reich en 1934

Le lieu de la représentation était, pour nombre d'hommes de théâtre influencés par l'expressionnisme, l'espace de l'extase et de la « communication magique » par lequel devait advenir la libération individuelle[906]. Les prérogatives idéologiques du nazisme condamnaient fermement la dimension individuelle des personnages et de leurs émotions, mais elles visaient à s'approprier les effets de l'extase. L'historien H. Eichberg expliquait ainsi qu'en « lieu et place de l'action et de la parole individuelle naturaliste ou stylisée intervenait une œuvre d'art totale éclectique »[907]. La mise en scène du spectacle par Hanns Niedecken-Gebhard le 24 juillet 1934 dans la cour du château à Heidelberg constituait le premier coup d'essai d'importance pour la propagande du *Thing* à l'échelle nationale.

94. Plan de la cour du château de Heidelberg pour la mise en scène *Passion allemande 1933*

905. Anonyme, « Das Hauptwerk der Heidelberger Reichsfestspiele. Thingprobe im Schloßhof – Das siamesische Königspaar sah zu », *Neue Mannheimer Zeitung*, 21 juillet 1934.
906. Manfred Brauneck, *Theaterlexikon*, Hambourg, Rowohlts Enzyklopädie, 3e édition, 1992, p. 339.
907. Henning Eichberg, (dir.), *Massenspiele, NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, *op. cit.*, p. 55 : « Kurz, an die Stelle des naturalistischen oder stilisierten individuellen Tuns und Sprechens trat ein eklektizistisches Gesamtkunstwerk ».

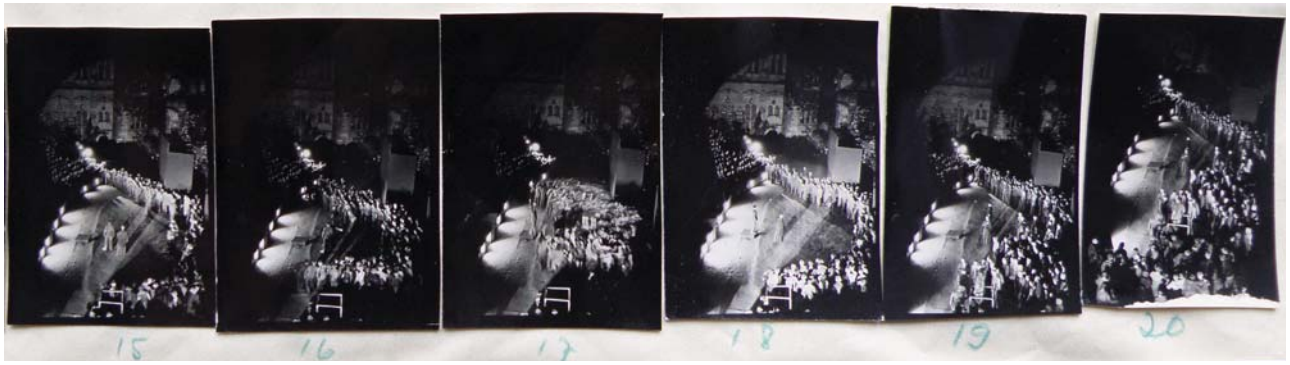
Il en allait donc d'une maîtrise subtile des moyens d'expression artistiques pour assurer un effet convaincant sur le public. Les indications scéniques au début de la pièce donnaient en ce sens de précieuses informations sur les méthodes envisagées. En effet, l'écrivain Richard Euringer dut adapter sa pièce pour le spectacle d'inauguration du festival du Reich, en reprenant la version radiophonique de sa pièce pour réviser notamment la fin du spectacle aux exigences de la performance collective[908]. Les indications scéniques faisaient apparaître de forts effets de contraste, notamment au niveau du son pour distinguer le chœur des morts et les scènes de la vie quotidienne. L'ambiance lumineuse devait, par contraste également, marquer la transformation du monde (celui de la désolation vers la rédemption) signifiée par une couleur différente (grise pour la première, dans les tons roses pour la dernière)[909]. De même, la différenciation entre les interventions mystiques et les événements du quotidien devait trouver une traduction spatiale adaptée par des alternances de hauteur et de profondeur. La dernière phrase des didascalies introductives renseignait finalement sur le rôle prédominant de la musique et du mouvement collectif, afin de former une communauté avec l'ensemble des acteurs et des spectateurs à la fin du spectacle : « Le peuple qui écoute doit pouvoir se joindre au chant. C'est dans ce sens que la marche finale doit être conçue. Le son de l'orgue l'emporte »[910]. L'équipe artistique du jeu était composée d'Otto Laubinger, le superviseur artistique, de Hanns Niedecken-Gebhard à la mise en scène, de Hein Heckroth à la conception du décor, de Richard Euringer à la dramaturgie et enfin d'Herbert Windt pour la composition musicale. L'espace restreint devant la ruine du château était peu propice au déploiement de masse si bien que la mise en scène dut se concentrer davantage sur les effets sonores. Werner Pleister, régisseur son de la radio allemande, était intervenu pour les ajustements du système électro-acoustique et il rapportait ainsi :

> *Nous voulons capter, tamiser et modifier acoustiquement la voix de l'acteur comme nous le faisions jusque-là dans le studio d'enregistrement* [à la radio]. *C'est pourquoi nous avons besoin ici* […] *d'une table de mixage complexe qui permette par exemple de faire entendre le chœur des morts comme un murmure partout distinct, mais d'une certaine manière aussi comme provenant des tréfonds de la terre*[911].

908. Sélection de critiques du TWSK, Wilhelm von Schramm, « Euringers ‚Deutsche Passion'. Die Heidelberger-Uraufführung », *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 30 juillet 1934.
909. Richard Euringer, *Deutsche Passion 1933*, Gerhard Stalling, Oldenbourg, 1933, p. 7.
910. *Ibid.*, p. 8 : « Das hörende Volk muß mitsingen können. So soll der Schlußmarsch geartet sein. Es überstrahlt ihn der Orgelton ».
911. Anonyme, « Das Hauptwerk der Heidelberger Reichsfestspiele. Thingprobe im Schloßhof – Das siamesische Königspaar sah zu », *Neue Mannheimer Zeitung*, *op. cit.*: « Wir wollen die Stimmen der Sprecher so einfangen, ablenden und tonlich modifizieren, wie es bisher nur im Senderaum taten. Deshalb brauchen wir hier […] die komplizierte Mischpultanlage, durch die wir zum Beispiel den Chor der Toten zu einem überall deutlich vernehmbaren, aber doch irgendwie unirdischen Flüstern herabstimmen können ».

95. Martin Wagner, dans le rôle du « soldat inconnu « , devant un microphone de la marque Telefunken pendant les répétitions

Conformément à l'inspiration expressionniste, le soldat inconnu menait dans la pièce un parcours symbolique ponctué par six stations, répondant aux actes du spectacle[912]. En résumé, le premier acte correspondait à la première confrontation entre le soldat inconnu et le mauvais esprit qui aboutissait à la renaissance du guerrier. Au deuxième acte, ce dernier rencontrait plusieurs personnages-types (mère de famille, ouvrier, chômeur, blessé de guerre) qui exprimaient tour à tour leur désarroi. Il se demandait quelle était l'origine de leur mal.



96. Planche contact des premières scènes de la représentation de *Passion allemande 1933* au festival du Reich (*Reichsfestpiele*) d'Heidelberg en 1934

912. Le prochain paragraphe se fonde sur la lecture du manuscrit de la pièce, Richard Euringer, *Deutsche Passion 1933*, *op. cit.*

Face à cette question rhétorique, « l'esprit du mal » ouvrait le troisième acte et se lançait dans un long monologue. Il provoquait la foule et incitait à l'agitation en vantant tous les excès et plaisirs faciles dans un amalgame des comportements individualistes associés à la République de Weimar. Dans la série de provocations se trouvait en creux l'idée de la décomposition de la société, notamment rendue par l'aspect cacophonique et agressif de la bande son :

Le mauvais esprit :

	[…]
(Accompagnement musical toujours plus terrible)	*Le désespoir dans la banlieue !* *Quel « Peuple » ! Quel « honneur » ! L'État, c'est nous !* *Qu'il passe sous les roues !*
(Cris des piétinés Piaillement des « vainqueurs » déchaînés)	*Être ministre tout le monde le peut !* *Pour être dans la course* *Il faut pouvoir jouer des coudes* *Ça ne suffit pas pour les masses.* *Avoir faim ou mener grand train ?* […][913]

L'esprit sulfureux quittait brutalement la scène. Au quatrième acte, tous les personnages-types précédemment évoqués étaient indignés et découragés. Le soldat inconnu revenait alors sur scène et se préparait à annoncer son programme qui suscita une attente dans un silence de mort. D'ailleurs, les moments de silence constituaient la marque d'une image symbolique ; le rapport à la Passion chrétienne était ici littéral. Finalement, le soldat réussissait à galvaniser la foule massée à ses pieds devant la tribune par une parole encourageante, adressée à chaque catégorie de la population

97. Le « soldat inconnu » lance un appel à la foule depuis la tribune

913. *Ibid.*, p. 29 : « *Immer fruchtbarer untermalt, Schreie der Zertretenen, Kreischen der entfesselten ‚Sieger'* : Die Verzweiflung ins Vorstadtquartier! / Was „Volk'! Was „Ehr'! Der Staat sind / wir! / Tretet sie unter die Räder! / Minister kann jeder! / Am Ellbogen erkennt ihr den Mann, / der das Rennen machen kann. / Es reicht nicht für die Massen. / Hungern oder Prassen? ».

Le cinquième acte s'ouvrait ensuite sur quelques brèves hésitations et lamentations passagères. La nouvelle « communauté » finissait par se constituer autour de la réponse adressée au soldat, incorporant son discours et le scandant tantôt par des solistes tantôt par des chœurs parlés[914]. La voix de l'artiste pressentait alors la « transformation du monde » signifiée par l'apparition d'une musique.

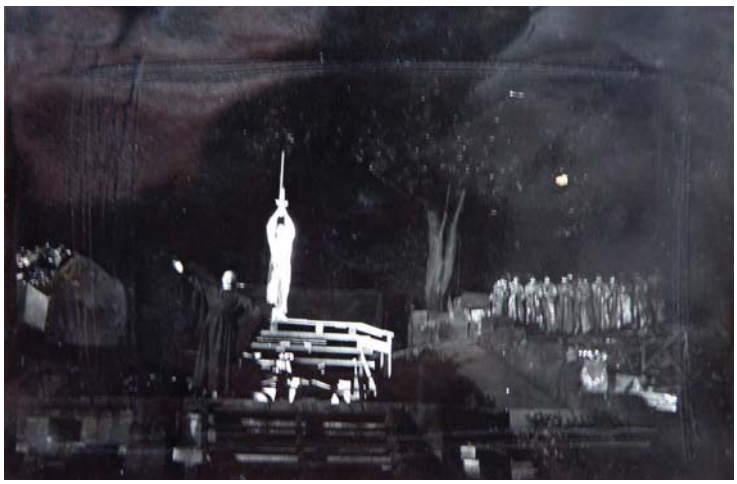
L'ARTISTE :

(Musique cosmique émouvante)

Dieu du ciel, fasse que se réalise,
Ce que j'annonce depuis tant d'années,
Ce que j'ai vu dans le rêve de l'art :
L'esprit est ce qui bâtit le corps,
L'âme est ce qui pousse à l'action
Et transforme un monde !

[915]

Le spectacle se concluait finalement sur une scène de réconciliation qui reprenait la disposition initiale du premier tableau. Le chœur des morts de la Première Guerre mondiale se trouvait libéré, il déambulait en se fondant dans la masse des vivants. Il proclamait la mutation symbolique qui n'était autre que l'arrivée au pouvoir du national-socialisme. « L'esprit du mal » était alors obligé d'abdiquer, ce qui menait à une organisation structurée sur scène. Le soldat inconnu, levant son épée, se trouvait seul sur un podium intermédiaire, articulant de fait le peuple massé à ses pieds et au-dessus en arrière-plan, le chœur des « soldats bienheureux » représentant la relève de la jeunesse.



98. La scène finale de *Passion allemande 1933* à Heidelberg

914. Burckhard Dücker, « Das Thingspiel, eine nationalsozialistische Literaturform zwischen Theatralität und Ritualität » in Jan Andres, Wolfgang Braungart, Kai Kauffmann (dir.), *‚Nichts als die Schönheit'. Ästhetischer Konservatismus um 1900*, *op. cit.*, p. 272.
915. Richard Euringer, *Deutsche Passion 1933*, *op. cit.*, p. 39 : « (*Ergreifend kosmische Musik*): Mein Gott im Himmel, mach es wahr, / was ich verkündet soviel Jahr, / was ich im Traum der Kunst geschaut: / Der Geist ist's, der den Körper baut, / die Seele ist's, die handelt / und eine Welt verwandelt ! ».

La réception du spectacle

L'accueil de la première fut réservé, il n'y eut pas un tonnerre d'applaudissements ni de liesse populaire[916]. Certains rédacteurs essayèrent même de dissimuler, derrière une attitude pleine de respect et de recueillement, l'accueil mitigé du public. La critique de Wilhelm von Schramm tranchait dans une réception unanimement complaisante. Il regrettait surtout que le metteur en scène Niedecken-Gebhardt ait dû renoncer à la plupart des défilés dans l'espace contraint de la cour du château. Selon lui, on assistait dans cette mise en scène à une « suite morne d'images parlantes », issue du simple transfert de la pièce radiophonique[917]. La musique de Windt échouait également car elle restait un élément séparé de l'action scénique alors qu'elle aurait dû constituer le rythme du spectacle et emporter le public dans l'action scénique en donnant le rythme à « l'expérience de la communauté » (*Gemeinschaftserlebnis*). Dans l'écriture de la pièce en particulier, les chœurs avaient à ses yeux un rôle proportionnellement trop faible par rapport aux rôles individuels. De plus, leur aspect souvent statique évoquait davantage le théâtre traditionnel, ce qu'il résumait de cette façon dans ce commentaire cinglant :

> *On n'aurait dû en aucune façon se laisser ainsi corseter et tétaniser de la sorte par le changement de lieu de représentation. De cette manière, au lieu d'une expérience révolutionnaire dans le domaine de l'art allemand, on a seulement pu assister à un retour aux vieilles méthodes et aux malentendus esthétiques*[918].

2.3. La *Passion allemande* au « Théâtre du peuple » (*Theater des Volkes*)

Après cette expérience décevante à Heidelberg, la pièce fut mise en scène par Günther L. Barthel sur le théâtre *Thing* à Halle, du 7 au 11 août 1934. W. v. Schramm écrivit alors une critique plus élogieuse même s'il regrettait à nouveau que le « grand oratorio de voix » n'ait pas réussi à émouvoir et entraîner le public dans l'action[919]. Mais la presse salua plus généralement le recours aux moyens

916. TWSK, sélection de critiques : « Der Mittelpunkt der Reichsfestspiele in Heidelberg », *Der Freiheitskampf Dresden*, 1er août 1934.
917. TWSK, sélection de critiques : Wilhelm von Schramm, « Euringers „Deutsche Passion'. Die Heidelberger-Uraufführung », *op. cit.*
918. *Ibid.* : « Man hätte sich unter gar keinen Umständen durch den verändereten Schauplatz so einengen und lähmen lassen dürfen. So hat man anstatt eines revolutionären Erlebnisses auf dem Felde der deutschen Kunst nur einen Rückfall in alte Methode und ästhetische Mißverständnisse erlebt ».
919. TWSK, sélection de critiques, Wilhelm von Schramm, « Abermals „Deutsche Passion' », *Berliner Lokal-Anzeiger*, 9 août 1934.

scéniques envisagés pour le *Thing*, comme le chœur gigantesque composé de 2 000 figurants, l'utilisation du champ de défilé derrière la scène pour le fond sonore ou le jeu de l'acteur tenant du rôle du « mauvais esprit » dans le public.

Le 18 avril 1935, pour l'anniversaire d'Hitler, on rejoua la pièce dans l'ancien théâtre du Großes Schauspielhaus de Reinhardt, rebaptisé depuis 1933 « théâtre du peuple », dans une mise en scène de Karl Zander[920] et un décor de Traugott Müller, le célèbre collaborateur de Piscator[921]. L'acteur Paul Wagner y jouait à nouveau le rôle-titre. Deux ans après le spectacle de *Schlageter*, le thème du ressentiment au regard des conséquences de la Première Guerre mondiale ocuppait à nouveau le devant de la scène. La presse berlinoise y voyait une hiérarchie réussie des moyens d'expression. La musique permettait de donner plus d'envergure aux chœurs parlés ainsi qu'une « colonne vertébrale » au jeu et un lien entre les scènes[922]. Derrière le fil conducteur qu'offrait la musique, on trouvait, par ordre d'importance, « le mot poétique » puis le « grand mouvement rythmique »[923]. Selon les rapports de presse, l'accord entre la parole, le déplacement et l'espace semblait plus probant qu'à Heidelberg ou Halle grâce aux possibilités offertes par l'ancien Großes Schauspielhaus. La profondeur de la scène et la répartition en niveaux plus affirmés conduisaient à une meilleure lecture du jeu grâce à la disposition plus claire des chœurs, composés de pas moins de 1 500 membres de 14 grandes entreprises berlinoises. Au sein de l'ancien Großes Schauspielhaus, les proportions de l'espace scénique semblaient effectivement plus en phase avec le déploiement de masse, alors qu'à Halle les chœurs semblaient flotter dans l'immensité des surfaces libres de jeux. Le niveau de la scène à l'italienne créait un large horizon, dont le fond de scène affichait des images réalistes ou peintes, figurant tour à tour des nuages, une ville délabrée, les contours d'un village.

Le jeu en intérieur faisait donc apparaître un décor illusionniste à la différence du plein air. Devant l'horizon se développait un champ de bataille signifié par des barbelés, lui-même prolongé par une rampe déclive, décrite comme une « vallée en vague », produisant ainsi une grande avant-scène en butée à l'endroit des premières places du parterre[924]. Des deux côtés de la rampe se trouvaient des podiums, vraisemblablement réservés aux acteurs tenant les rôles individuels. L'équilibre entre

920. Karl Zander (1881-1950) fut d'abord acteur au début du XXe siècle, puis metteur en scène et réalisateur de cinéma sous le national-socialisme.
921. ITFU, voir la biographie en ligne : https://wikis.fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pageId=7220442-57. Article anonyme non daté, « Richard Euringers Thingspiel im Großen Schauspielhaus », *Berliner illustrierte Ausgabe*.
922. *Ibid.*
923. ITFU, article anonyme non daté, « Deutsche Passion 1933. Theater des Volkes », *Berliner Abendblatt* (*BVZ*).
924. *Ibid.*: terme en allemand de « Wellental ».

les « voix solos » et les chœurs était de la plus grande importance et se fondait sur l'occupation de l'espace scénique. Cela constituait une nette différence avec les représentations du festival du Reich à Heidelberg, comme l'indiquait l'auteur de l'article : « ce qui était atteint dans la cour du château de Heidelberg à travers la modulation de la voix – l'élévation de la voix vers le surréel, Zander l'obtint par l'utilisation intense de la profondeur gigantesque de la scène »[925]. Si cette disposition spatiale reçut un bon accueil, des réserves furent émises sur la reconnaissance du lien dramatique unissant les différents groupes d'acteurs entre eux à la fin du spectacle au moment de la scène finale du défilé des morts[926]. En revanche, l'attitude du public fut plus conforme aux attentes émises dans le manuscrit de la pièce. En effet, le public entonna à la fin du spectacle l'hymne officiel du chant de Horst-Wessel, comme le soulignait un des critiques : « même le dernier spectateur sera aussi partie prenante de l'action, lorsqu'à la fin, au moment de la chanson et du salut, il participe activement »[927].

99. Décor conçu par Traugott Müller pour le spectacle *Passion allemande 1933* au « théâtre du peuple » en avril 1935

La proximité de *La Passion allemande 1933* avec le drame expressionniste était clairement affirmée ici dans certains articles de presse. On peut s'interroger si le cadre de l'ancien théâtre du Großes Schauspielhaus, souvent cité comme exemple d'expressionnisme en architecture, favorisa un rapprochement aussi explicite. La générosité de la conception de H. Poelzig – les grands arcs, les

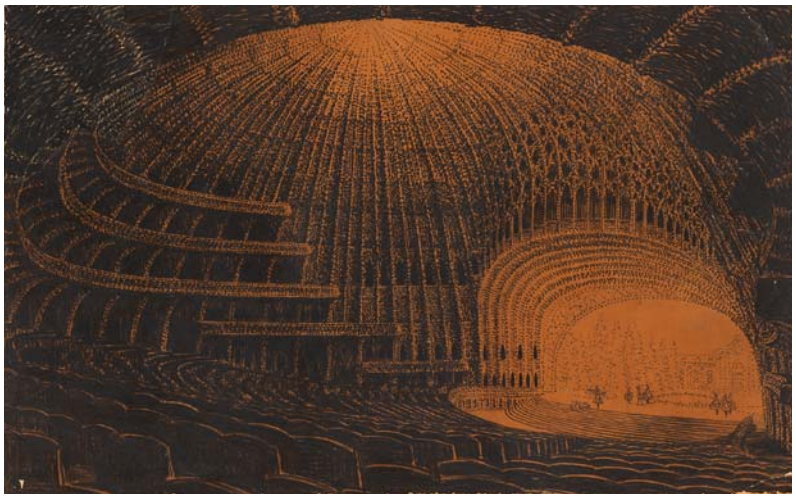
925. *Ibid.*: « Was im Heidelberger Schlosshof durch die Tönung der Stimmen erreicht wurde – die Erhöhung der Sprache ins Überwirkliche –, das bewirkte Zander durch die Ausnutzung der riesigen Bühnentiefe ».
926. *Ibid.*
927. ITFU, article anonyme non daté, « Richard Euringers Thingspiel im Großen Schauspielhaus », *Berliner illustrierte Ausgabe* : « Auch dieser letzte Zuschauer wird mithandeln, wenn er zum Schluß im Lied und Gruß wirkenden Anteil am Geschehen nimmt ».

motifs de la coupole répétés à l'infini, l'ambiance lumineuse, les couleurs vives – s'inscrivait dans une forme de rédemption joyeuse en réponse au contexte difficile d'après guerre en Allemagne[928]. L'architecte énonçait d'ailleurs clairement sa vision vitaliste de l'architecture dans un discours tenu en 1922 dans lequel il stipulait que « la guérison de notre art, de l'art en lui-même, ne [peut] provenir que de l'architecture. […] C'est à partir de la vie du peuple, de l'homme, que doit naître la flamme et exiger impérativement des œuvres nécessaires à l'accroissement de ses sentiments vitaux et à l'intériorisation de son âme »[929]. S'il est impossible de réduire la carrière foisonnante du concepteur à un seul style, un fil conducteur semble cependant se dégager dans ses projets d'édifices théâtraux : celui d'une mise en scène des masses architecturales laissant toute la place à l'intuition artistique. Le projet d'une maison du Festspiel conçu pour Max Reinhardt près de Salzbourg entre 1920 et 1922 constituait un temps fort de son parcours artistique[930]. Il y avait dans le maniérisme rococo de la première esquisse du projet la recherche d'un modèle historique allemand à même d'insuffler le renouveau culturel du pays. Pour la conception intérieure de la salle, Poelzig vint à renoncer finalement à la forme de l'amphithéâtre choisie à Berlin au profit d'un théâtre de loges, en ce sens plus traditionnel. Lors de la présentation du projet en 1921, Hans Poelzig expliquait l'origine de cette solution architecturale pour l'enveloppe intérieure du théâtre :

> *Le théâtre d'aujourd'hui auquel aspire notamment le Professeur Reinhardt a besoin du grand regroupement de la masse des spectateurs, a besoin de la suggestion que dégage une telle masse et par là même il exige en premier lieu une construction d'amphithéâtre. Cependant, alors que j'allais construire au-dessus de l'amphithéâtre un ciel architectural, que j'essayais d'améliorer la coupole du Großes Schauspielhaus à Berlin en réalisant un plafond avec une bonne acoustique mais à l'apparence puissante, j'ai pourtant découpé en effet dans les échelons verticaux du plafond, une série de loges*[931].

928. Wolfgang Pehnt, *Deutsche Architektur seit 1900*, *op. cit.*, p. 96-97.
929. Extrait d'un exposé de Hans Poelzig intitulé « La construction de notre temps » (« Vom Bauen unserer Zeit »), 1922 in *Der dramatische Raum. Hans Poelzig. Malerei, Theater, Film*, catalogue de l'exposition au musée d'art de Krefeld organisée du 5 octobre au 7 décembre 1986, p. 23 : « Die Heilung unserer Kunst, ja die Kunst an sich, [kann] überhaupt nur von der Architektur herkommen. […] Aus dem Leben des Volkes, des Menschen heraus, muß die Flamme schlagen und gebieterisch Werke fordern, die ihm zur Erhöhung seines Lebensgefühles, zur Verinnerlichung seiner Seele notwendig sind ».
930. Julius Posener, *Hans Poelzig. Sein Leben, sein Werk* (1970), Brunswick, Vieweg, 1992, p. 144.
931. Dicours prononcé devant l'assemblée générale de la municipalité du grand théâtre de Salzbourg (*Rede bei der Generalversammlung der Salzburger Festspielhausgemeinde*), 1921 in Julius Posener, *Hans Poelzig. Sein Leben, sein Werk (1970)*, *op. cit.*, p. 152 : « Es ist mir schon klar: das Theater von heute, wie es Professor Reinhardt zumal anstrebt, braucht den grossen Zusammenschluss der Zuschauermasse, braucht die Suggestion, die so eine Masse ausströmt und fordert deshalb in der Hauptsache einen amphitheatralischen Aufbau. Aber als ich nun daran ging, über dem Amphitheater einen architektonischen Himmel zu bauen, als ich versuchte, in Weiterentwicklung der Kuppel des Großen Schauspielhauses in Berlin eine akutisch güngstige und doch mächtig wirkende Decke zu schaffen, da schnitt ich doch in die senkrechten Staffeln der Decke eine Reihe von Logen hinein ».

Poelzig se refusait à envisager un modèle unique pour concevoir un théâtre de masse, mais il laissait libre cours à son imagination en s'orientant cette fois-ci vers un espace à « l'aspect tellurique » qui articulait toujours la salle et la scène[932].



100. Perspective intérieure du projet du Festspielhaus de Salzbourg, Hans Poelzig avec l'intégration des loges à la forme du dôme, 1920-1922

Dans l'œuvre de Poelzig, le dessin d'une architecture théâtrale accueillant les foules était donc traversé par le recours à la métaphore : la grotte avec les stalactites pour le Großes Schauspielhaus de Berlin, la montagne avec l'aspect crénelé à Salzbourg ou encore la forteresse pour le projet dit du « Schauburg » pour le mémorial aux morts à Bad Berka. En 1938, la restructuration de l'ancien Großes Schauspielhaus sous le national-socialisme consistait avant tout, comme on l'a vu dans la première partie, à supprimer la coupole expressionniste pour la remplacer par une voûte marquée par une certaine raideur. On pourrait interpréter ce projet de rénovation comme la marque d'un positionnement officiel de la politique culturelle du pouvoir vis-à-vis du rejet catégorique de l'expressionnisme.

3. La construction de « la plus belle scène du Reich »

3.1. La généalogie du projet de la *Thingstätte* de Heidelberg

Dans plusieurs articles publiés à l'occasion de l'inauguration du théâtre le 22 juin 1935, on glorifiait la beauté du paysage et la vue panoramique offerte depuis l'édifice au sommet de

932. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, p. 94.

l'Heiligenberg (Mont sacré) et certains qualifiaient même le théâtre *Thing* de Heidelberg en tant que « plus belle scène du Reich ». La presse écrite reçut des éléments de discours précis de propagande, selon lesquels il était évident que ce site serait le premier théâtre *Thing* du pays de Bade, car « le Heiligenberg, consacré par la beauté de la nature et son passé historique, [était] déjà prédestiné pour le but recherché [la formation festive et solennelle de la communauté] »[933]. Si ce même dossier de presse faisait un portrait élogieux de la riche histoire locale sur ce site, il passait sous silence les faits récents. L'architecte du théâtre, Hermann Alker, Professeur à l'Université Technique (*Technische Hochschule*) de Karlsruhe, était déjà entré en contact avec la ville de Heidelberg pour une étude sur le même site quelques années auparavant. En 1930, la ville voulait effectivement soumettre une proposition alternative au site de Bad Berka, envisagé dès 1926 pour la construction d'un mémorial du Reich[934]. La ville finit par poser sa candidature et suggéra entre autres le sommet de l'Heiligenberg. De nombreux prérequis, qui furent importants peu de temps après pour le choix d'un emplacement *Thing*, se trouvaient déjà dans l'argumentaire du dossier, comme l'isolement sonore du reste de la ville, le lien à l'histoire et sa possibilité métaphorique (la dénomination de l'Heiligenberg en tant que « montagne sacrée des Allemands »), la bonne visibilité (depuis la ville ou sur la vallée) ou encore sa desserte par les transports[935]. En effet, H. Alker rappelait dans une interview publiée dans le journal *Der Führer*, le 21 juin 1935, qu'il avait participé pleinement à la recherche d'un terrain adapté à la candidature pour un mémorial du Reich à la demande de l'association d'anciens combattants allemands[936]. Il poursuivait en rajoutant que, dans le cadre de ses prospections, il avait déjà à l'époque songé à « un lieu de rassemblement semblable à une scène *Thing* »[937].

Grâce à un fonds d'archive inédit, il apparaît qu'Hermann Alker devait son engagement dans le mouvement *Thing* à l'intervention de Franz Moraller qu'il connaissait depuis l'école[938]. Ce dernier

933. StadtA HD, AA 232/4, I, dossier d'informations communiqué à la presse portant le titre *Le Thing en tant que lieu de culte de la foi nationale-socialiste* (*Das Thing als Kultstätte des nationalsozialistischen Glaubens*), p. 4 : « Den mit der Aufgabe, geeignete Orte zu Thingstätten im Gau Baden zu finden, betrauten Männern war es von vornherein klar, dass dieser durch seine Naturschönheit und historische Vergangenheit geweihte Heilige Berg geradezu prädestiniert für den gesuchten Zweck sein muss ».
934. Meinhold Lurz, *Die Heidelberger Thingstätte. Die Thingbewegung im Dritten Reich: Kunst als Mittel politischer Propaganda*, Vol. 10, publications de l'Institut d'Histoire de l'art de l'Université de Heidelberg, 1975, p. 1-4. Sur ce point, on se reportera aux pages 181-186 de la thèse.
935. *Ibid.*, p. 3.
936. StadtA HD, AA 232/5, Anonyme, « So wurde die Heidelberger Thingstätte. Ein Gespräch mit ihrem Schöpfer, Prof. Alker », *Der Führer*, le 21 juin 1935.
937. *Ibid.* : « Ich hatte bei meinen Erkundungen bereits damals die Vorstellung eines großen Versammlungsraumes in der Art der Thingstätte ».
938. SAAI, courte biographie d'Hermann Alker rédigée par sa fille Uta Alker intitulée « Sein Schicksal ab 1931 », 23 septembre 2013, p. 2-3. Dans une lettre de H. Alker à F. Moraller du 10 avril 1934, malheureusement non disponible,

était alors directeur du bureau de la propagande dans le Land de Bade et lui confia l'aménagement des scènes *Thing* de la région, notamment pour les projets de Heidelberg, Karlsruhe et Titisee[939]. Alker fut également le concepteur d'un « stade *Thing* à Schlageter » (*Schlageter-Thing- und Kampfstätte*) à Schönau dans la forêt noire qui combinait, à la manière de certains complexes architecturaux de l'Antiquité mémorial, stade sportif et théâtre[940]. Cela confirme deux hypothèses, évoquées dans la partie précédente, quant à la contribution des architectes au mouvement *Thing*. D'une part, leur engagement s'organisait effectivement au gré des relations dans un réseau de proximité, autour du cercle berlinois de W. K. Gerst ou du carnet d'adresses d'hommes influents du Parti comme F. Moraller. D'autre part, la conception d'une *Thingstätte* témoignait d'une proximité fonctionnelle avec d'autres types d'édifices. Certes, les conditions du spectacle théâtral représentaient des défis, techniques notamment, en partie inédits pour cette envergure en plein air, mais l'enjeu central d'espace de rassemblement de masse était cependant connexe avec des typologies de bâtiments en plein air tels que les mémoriaux, les stades, voire dans une certaine mesure les cimetières. Dans le pays de Bade, deux exemples géographiquement proches venaient attester cette porosité. Après l'espoir déçu de la candidature du mémorial du Reich, la ville de Heidelberg décida en mars 1933 d'édifier un cimetière à la mémoire des morts de la Première Guerre mondiale sur la montagne opposée de l'Heiligenberg, de l'autre côté du Neckar.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

101. Cimetière d'honneur (*Ehrenfriedhof*) de Heidelberg, 1935

il serait également mentionné un projet énigmatique à « Brundholdisstuhl » dont nous n'avons pas pu retrouver la trace ni le lieu exact.

939. StadtA HD, AA 232/1, M. P., « Nationalsozialistische Kulturgestaltung in Baden. Drei badische Thingstätten: bei Heidelberg, bei Karlsruhe und am Titisee », *Neueste Nachrichten*, n° 71, 24 mars 1934.

940. Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Alker. Bauten und Projekte 1921 bis 1958*, Berlin, Wasmuth, 2011, p. 303-304.

L'aménagement fut réalisé d'après une esquisse de Paul Bonatz et l'architecte Haller de l'Office de la construction de Heidelberg se chargea de la direction des travaux. Le cimetière fut présenté dans le discours du maire Neinhaus, à l'occasion de la pose de la première pierre de la Thingstätte de Heidelberg, comme le « pôle opposé » du théâtre, revers de médaille de « la nouvelle conception de la vie nationale-socialiste dans le Reich uni des Allemands »[941]. Dans un discours donné l'année suivante, Neinhaus précisait ainsi :

> [Le cimetière et la Thingstätte] *veulent concevoir un morceau de la foi et de la volonté nationales-socialistes dans la terre et la pierre à travers leurs lignes et formes âpres, rigoureuses et puissantes ; ils veulent créer pour les membres du peuple* [Volksgenossen] *un lieu de mémoire de l'héroïsme des soldats et un lieu de la grande célébration politique et de jeux populaires ; ils veulent également prouver de manière tangible aux nombreux visiteurs étrangers qui visitent la ville que le nouveau Front du Travail national-socialiste du front et du poing*[942] *est tourné vers l'élaboration d'une culture pacifique*[943].

La symbolique attachée à la mémoire de la Première Guerre mondiale était ainsi réactivée de façon littérale pour le cimetière d'un côté, et de l'autre, par le jeu théâtral du *Thing* sous couvert d'un discours d'apparence pacifiste, comme tentait de l'illustrer la pièce *Passion allemande 1933*, alors que les propos dans la pièce dénigraient fortement les Français par exemple. Mais, la proximité avec d'autres lieux de rassemblement était encore plus caractéristique avec le projet d'un théâtre *Thing* à Karlsruhe.

3.2. Le théâtre *Thing* de Karlsruhe et sa préhistoire

En 1934, H. Alker considérait alors la situation du stade de l'Université de Karlsruhe comme idéale pour créer une unité axiale entre l'équipement sportif et le futur théâtre *Thing*[944]. Or, le stade,

941. StadtA HD, AA 232/6, notes du discours du maire Neinhaus, le 30 mai 1934, pour la pose de la première pierre de la scène *Thing* de Heidelberg.
942. L'expression « ouvier du front et ouvrier du poing » était un slogan de l'idéologie nazie autour du travail, associant de façon synthétique une élite intellectuelle et scientifique capable de guider le peuple, aux ouvriers manuels, représentés dans une imagerie militaire, le poing.
943. Neinhaus, « Heidelbergers deutsche Sendung », discours donné à l'occasion de l'ouverture du festival du Reich en 1935, *Heidelberger Fremdenblatt. Offizielle Kurzeitungder Stadt Heidelberg*, n° 13, août 1935, p. 1-3 : « Sie wollen in ihren herben, strengen und zuchtvollen Linien und Formen ein Stück des nationalsozialistischen Glaubens und Wollens in Erde und Stein gestalten ; sie wollen den deutschen Volksgenossen eine Stätte des Gedenkens an soldatisches Heldentum und eine Stätte der großen politischen Feiern und volkshaften Spiele bereiten ; sie wollen auch den zahlreichen Gästen der Stadt aus fremden Ländern greifbar beweisen, daß die neue nationalsozialistische Front der Arbeit der Stirn und der Faust dem friedlichen kulturellen Aufbau zugewendet ist ».
944. StadtA HD, AA 232/1, Hermann Alker, « Thingstätten der Südwestmark », *Volksgemeinschaft*, n° 126, 10 mai 1934.

déjà existant, était une réalisation antérieure de l'architecte, datant de dix ans. Il était exemplaire en tant qu'innovation architecturale, au niveau de sa structure en premier lieu. La tribune était composée d'un squelette en béton armé supportant une toîture en porte-à-faux sur 10 mètres, qui permettait aux spectateurs une bonne visibilité libre de tout poteau[945]. Ce projet original associait des éléments de la *Neue Sachlichkeit* à d'autres, empruntés au registre formel de l'expressionnisme. D'une part, on voyait bien la rationalité constructive du bâtiment dans le squelette et les batteries d'escalier en béton armé, et d'autre part, l'emploi de la brique, dans un traitement ornemental et les arcades en pointe de la salle d'entraînement sous les tribunes conféraient au lieu une esthétique gothique de l'ordre du sacré.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

102. Tribune du stade du campus de l'université de Karlsruhe vers 1930 (1926-1931), Hermann Alker

De ce fait, la tribune connut une certaine renommée dans la presse spécialisée. Ce projet reflétait également la tension dans l'œuvre d'Alker entre modernité et historicisme. Le socle en béton désactivé[946] (*Waschbeton)* à l'arrière de la tribune, et sa technique de mise en œuvre, utilisée seulement aux États-Unis, était alors inédite en Europe. Ce détail était effectivement caractéristique du mélange entre une recherche de fonctionnalité (la protection face aux intempéries) et une savante analogie avec le savoir-faire traditionnel des techniques de construction. Alker se référait ici à l'inspiration de la façade du château baroque de la Favorite de Rastatt, agrémentée de petits galets (*Kieselsteine*)[947].

945. Cette question est particulièrement bien illustrée dans l'article de Dorothea Roos, « Vom Grottenputz zum Waschbeton – historische Rückbezüge im Werk des Architekten Hermann Reinhard Alker (1885-1967) » in *Bericht über die 42. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung*, (Rapport du 42e congrès d'archéologie et de la recherche en architecture), du 8 au 12 mai 2002 à Munich, Stuttgart, Koldewey-Gesellschaft Vereinigung für Baugeschichte Forschung e.V., 2004, p. 84-93.
946. Il s'agit d'un procédé de revêtement composé de petits cailloux pris dans un enduit en béton, assurant de fait la robustesse à la surface. La technique « Contex » de mise en œuvre était innovante. Voir le précédent article de Dorothea Roos, p. 88.
947. *Ibid.*, p. 88-89.

Cette technique de la pierre prise dans l'enduit encore frais était très fréquente dans les jardins baroques italiens, comme celui de la villa d'Este à Tivoli. La recherche formelle dans les commandes d'Alker s'orienta assez vite vers le néo-classicisme, qu'il envisageait cependant à la manière d'un détachement moderne par rapport à un historicisme surchargé ou bien encore vis-à-vis des motifs de l'architecture Art nouveau. Les différentes phases du projet de restructuration de la tribune, entre 1924 et le début des années 1940, furent traversées par les césures politiques. Elles témoignaient en ce sens de la maîtrise des codes stylistiques de la part du concepteur. À partir de 1937, Alker fut engagé sur la restructuration de la tribune du stade dans le cadre d'une extension du campus universitaire, qui ne vit cependant pas le jour. Dans un projet plus tardif, consistant à démolir le stade pour le reconstruire plus au nord, Alker développa une variante dans un style classique, qui reprenait la volumétrie générale du projet original et il habilla ainsi les travées de la tribune d'une colonnade percée de fenêtres à chapiteaux.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

103. Variante néo-classique d'un projet de restructuration de la tribune entre 1939 et 1940

Cette opération d'habillage de l'architecture moderne était significative des édifices représentatifs du Troisième Reich, comme on le verra également pour le stade des Jeux Olympiques. Mais, au-delà des intentions idéologiques très marquées dans ce projet, le camouflage du modernisme illustrait également la tendance générale à la réapparition de l'académisme en architecture, symptomatique des années 1930, s'accompagnant d'un retour à la monumentalité[948].

Au début de l'année 1934, Hermann Alker envisagea de tracer une extension du stade vers le nord, dotée d'une aire de défilé pour 100 000 personnes, d'un « emplacement festif du peuple »

948. Pierre Boudon, « L'architecture des années 1930, ou l'inversion des signes », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1991, p. 137-162, ici p. 138. Il fait référence ici à l'étude de Franco Borsi, *The Monumental Era. European Architecture and Design 1929-1939*, New York, Rizzoli, 1987.

(*Volksfestplatz*), pour laquelle le théâtre *Thing* constituait l'aboutissement. Ce développement axial s'inscrivait certainement dans la continuité du projet urbain du « parc sportif Hardtwald » développé à partir de 1924 à Karlsruhe. L'ensemble de la zone boisée au nord du château devait être aménagée par des percées accueillant de nombreuses installations sportives et récréatives, comme autant de rayons organisés autour de l'édifice baroque[949]

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

104. Esquisse d'un « parc sportif Hardtwald » (1924 et 1926) dans la forêt en face de la tribune du campus de Karlsruhe, dessin de Carl Peter Pflästerer

Des esquisses représentaient alors des aménagements rigoureusement linéaires, proche des jardins classiques à la française, qui déclinaient en enfilade aires de jeu, festive ou de rassemblement, découpées dans la forêt particulièrement dense. Rappelons qu'Ernst Zinsser, auteur avec F. Schaller de nombreux théâtres *Thing*, soumit à l'Université de Karlsruhe en 1928 son projet de fin d'étude intitulé *Esquisse d'une infrastructure pour les fêtes avec service de restauration, champ de fête et de jeu relié à un parc*[950]. Ce fait démontre l'intérêt et l'actualité de l'exercice pour les architectes. L'esquisse du théâtre de Karlsruhe se fondait sur un plan limpide contenant salle et scène dans une forme circulaire. La documentation iconographique des archives du SAAI (*Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruhe*) montre un redoublement de cette forme. Un « puissant mur en anneau de 120 mètres de diamètre », constitué par une trame répétitive de portiques, soutenait un linteau abstrait et conférait ainsi une enveloppe claire au théâtre[951].

949. Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker*, *op. cit.*, p. 228-230.
950. Ralph Haas, *Ernst Zinsser, Leben und Werk eines Architekten der Fünfziger Jahre in Hannover*, *op. cit.* : « Entwurf zu einer Festplatzanlage mit Restaurationsbetrieb, Fest- und Spielwiese im Anschluss an einem vorhandenen Park ».
951. StadtA HD, AA 232/1, Hermann Alker, « Thingstätten der Südwestmark », *Volksgemeinschaft*, *op. cit.*

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

105. Plan de situation du stade existant et du théâtre *Thing* de Karlsruhe

Un anneau intérieur permettait ensuite l'accès aux 10 000 places du public côté salle et l'insertion d'un bâtiment de scène à deux étages côté scène, offrant de nombreux accès pour les chœurs depuis l'aire de défilé. Ce principe de double anneau, intérieur et extérieur, fut en partie réinterprété pour le théâtre de Heidelberg à partir de solutions plus discrètes et par conséquent plus économiques. L'estimation du coût des travaux à Karlsruhe (remblais, construction monumentale du mur d'enceinte) était en effet huit fois supérieure à l'enveloppe budgétaire courante pour les théâtres *Thing* et il ne fut donc pas réalisé[952].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

106. Maquette du théâtre *Thing* de Karlsuhe, Hermann Alker, 1934

La situation de Karlsruhe était particulière, car son statut de capitale de Gau, au même titre que Halle ou Dresde, conduisait le concepteur à prendre pour point de départ l'aire de rassemblement de masse destinée aux « manifestations nationales ». À Heidelberg en revanche, le premier croquis d'implantation suggérait plutôt la réflexion sur l'insertion dans le paysage. L'un des premiers croquis

952. Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Alker. Bauten und Projekte 1921 bis 1958*, *op. cit.*, p. 302.

d'implantation spécifiait le périmètre de l'intervention du projet au-delà de la simple limite du théâtre.

107. Première étude d'implantation du théâtre *Thing* de Heidelberg, Hermann Alker

L'ancienne basilique en ruine et la scène de plein air étaient représentées en vert ce qui mettait l'accent d'ores et déjà sur un dialogue entre les deux édifices. La forme du plan du théâtre, fondé sur un parallélépipède et légèrement resserré au niveau de la scène, évoquait l'image d'un cône de vision ou une boîte d'optique projetée en direction de la vallée.

3.3. Propagande des origines et accessibilité du site[953]

La scène *Thing* de Heidelberg s'insérait à la croisée de chemins menant à différents vestiges, encore visibles aujourd'hui, comme les restes du cloître de Saint Stéphane au sud et le cloître et la basilique de Saint Michel au nord. De nombreux articles de propagande tentèrent de relier l'édification du théâtre et les traces d'un ancien « lieu de culte germanique ». Dans un article intitulé « Le sol sacré » par exemple, le journaliste retraçait l'origine de ce lieu de culte grâce à la mémoire des ruines de la période romaine, tel que le témoignaient les inscriptions sur des « pierres [dédiées à la divinité de] Mercure » (*Merkursteine*) aux noms de dieux « moitié romains, moitié germains »[954]. Cette période immémoriale de l'établissement des anciens Germains était interprétée comme la base sur

953. Ce sous-chapitre se fonde en partie sur des éléments de notre mémoire : Antoine Beaudoin, *Le Théâtre* Thing *nazi : sur les traces d'une frénésie à construire*, mémoire de Master déposé à l'ENSAPM en juin 2013.
954. StadtA HD, AA 232/4, T. 1, Wilhelm Geisendorfer, « Geheiligter Boden », *Völkischer Beobachter*, 23 juin 1935.

laquelle se bâtissait le monde spirituel des occupants ultérieurs. Le reste de l'article faisait en effet état des traces de vestiges sacrés des celtes, romains et de la période romane plus tardive sur le site de construction du théâtre[955]. Ce lieu consacré par l'ancien culte germanique devait naturellement former l'assise symbolique pour la nouvelle cérémonie que souhaitait instaurer le Troisième Reich, alors que dans les faits cette stratégie relevait d'une grande part de mystification historique. À titre d'exemple, la supériorité technique des peuples « celtes originels » (*Urkelten*) était mis au premier plan à travers la construction d'une solide fortification autour de l'actuel site du théâtre, sans qu'aucune preuve historique ne puisse l'attester[956].

À la fin des années 1920 seulement, la colline au nord du Neckar connut un regain d'intérêt touristique. L'auberge *Waldschenke* (au sud de la scène) ouvrit ses portes en 1929. Une subvention fut allouée par le ministère de la culture en 1932 afin de mettre en valeur les vestiges du monastère de Saint Michel, redécouvert en 1886, date à laquelle les pierres de la ruine du monastère de Saint Stéphane servirent à la construction de la tour d'observation, offrant un panorama sur la ville[957]. La gravure de H. Kupferschmidt, conçue pour l'inauguration de la Thingstätte de Heidelberg, mettait également l'accent sur l'enjeu touristique du théâtre.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

108. Gravure de l'artiste Kupferschmidt publiée à l'occasion de l'inauguration du théâtre

955. Meinhold Lurz, *Die Heidelberger Thingstätte*, *op. cit.*, p. 42-62, ici p. 42.
956. *Ibid.*, p. 45.
957. Wolfgang von Moers-Messmer, *Der Heiligenberg bei Heidelberg, seine Geschichte und seine Ruinen*, Heidelberg, Brausdruck, 1974, p. 84-85.

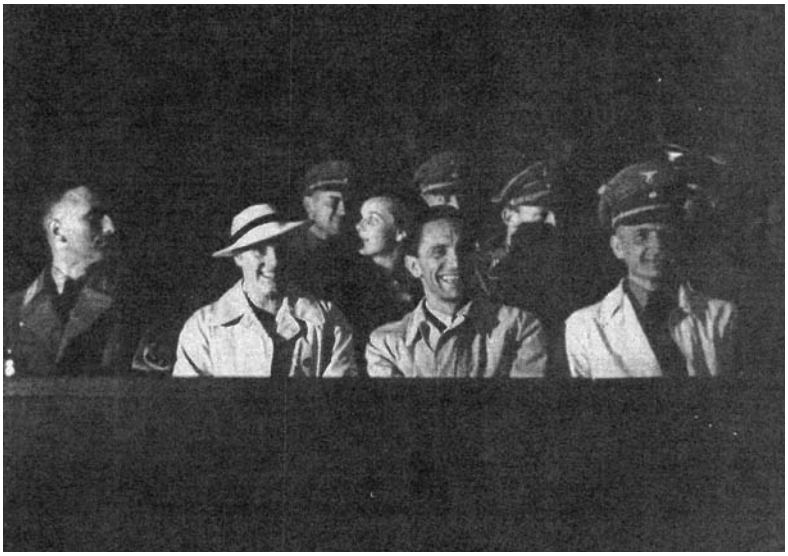
À la façon de la peinture pastorale du XVIIIe siècle, représentant souvent des ruines antiques dans un paysage idyllique, les personnes représentées dans la gravure utilisaient l'espace à une autre fin que celle du jeu théâtral, mais plutôt pour la promenade ou la contemplation. Le choix du cadrage de l'image, en plongée, accentuait d'autant plus la position culminante de la scène par rapport à la ville. La mise en scène par le dessin (la vue surplombante héroïque et les aspérités de la pierre évoquant les ruines romantiques) cherchait certainement à traduire le principe de continuité historique précédemment décrit. Le totalitarisme visait de fait à « expliquer le mouvement de l'Histoire comme un processus unique et cohérent »[958].

Le rapprochement historique avec les vestiges présents sur le site passait également par le choix des matériaux. Pareillement au cloître de Saint Stéphane ou à la tour d'observation, il s'agissait pour la construction de la Thingstätte de reprendre la pierre de grès rose caractéristique de la région. Dans l'estimation, réalisée par l'architecte Alker, des coûts du chantier, il était spécifié que le gros œuvre consistait en la réalisation d'une couche en béton armé, sur laquelle venaient se fixer des pierres brutes de grès jointes par du mortier[959]. Ce principe constructif était également repris pour l'édification des murs du bâtiment de scène. La construction reprenait, au même titre que le théâtre de Halle, l'esthétique rugueuse de la pierre, mais cette fois-ci clairement associée à l'effet de massivité du champ de ruine aux abords du théâtre. Une nouvelle fois, l'esthétique de la construction évoquait la massivité de la construction historique en pierre, mais elle était toutefois déterminée par les enjeux d'une économie moderne avec l'emploi du béton armé.

Mais, le relatif enclavement du site au sommet de la colline rendait difficile l'accès à la masse des quelques 10 000 à 15 000 spectateurs en moyenne, ce qui nécessitait une organisation drastique. Une route permettait cependant de rejoindre les places de stationnement au niveau de l'auberge au sud du théâtre. L'accès routier aux voitures était renforcé les soirs de représentation par un service de navette en autobus. Les piétons pouvaient également emprunter plusieurs chemins sinueux dans la forêt, parmi lesquels un tronçon était éclairé de nuit. Le jour de l'inauguration, on appelait les commerçants et les employeurs à cesser toute activité à partir de 18 heures, une manière d'inciter le plus grand nombre à s'accorder au rythme de la cérémonie[960]. Le public n'était pas pour autant

958. Jean-Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le Mythe nazi*, *op. cit.*, p. 15. Les auteurs citent sur ce point Hannah Arendt, notamment sa thèse dans *Les Origines du totalitarisme*.
959. StadtA HD, AA 232/2, « Der Bau einer Feierstätte auf dem Heiligen Berg », calcul du coût prévisionnel des travaux par l'architecte.
960. StadtA HD, AA 232/4, II, « Zur Weihe der Thingstätte. Wichtige Mitteilungen », *Volksgemeinschaft*, 21 juin 1935.

explicitement convié, car il devait payer sa place à un tarif unique (30 pfennigs pour le spectacle d'inauguration), ce qui, selon la presse, relevait d'un « devoir d'honneur » (*Ehrenpflicht*). De même, le comportement attendu de la part du public était également sous contrôle. On mettait en garde au préalable sur l'attitude à adopter avant et pendant le spectacle, l'interdisant de fumer ou de parler fort : « il va de soi, comme dans les grandes cathédrales du Moyen Âge allemand, que chacun pénètre dans cet espace sacré [la Thingstätte] avec un profond respect »[961]. Des consignes strictes réglementaient aussi la sortie lors du défilé final du spectacle d'inauguration : d'abord les invités d'honneur, puis les formations de participants (chœurs, chanteurs) et ensuite les autres spectateurs. Malgré l'idéologie de la « communauté du peuple » transcendant les classes sociales, il y avait bien dans les faits une hiérarchie dans le placement.



109. Joseph Goebbels au premier rang lors de l'inauguration du théâtre de Heidelberg, le 22 juin 1935

3.4. Analyse de l'architecture

L'histoire de la construction de la Thingstätte de Heidelberg a déjà été décrite de façon exemplaire dans différentes études[962], nous rappelons donc ici brièvement les étapes les plus

961. *Ibid.* : « Es ist daher selbstvertändlich, dass, wie in den großen Domen des deutschen Mittelalters, jeder in Ehrfurcht seinen Fuß in diesen heiligen Raum setzt ».
962. Meinhold Lurz, *Die Heidelberger Thingstätte*, *op. cit.*, p. 63-86 ; Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 103-115 ; ou plus récemment : Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker*, *op. cit.*, p. 298-301.

marquantes de son développement[963]. Le choix du site relevait d'une double initiative, d'une part il s'agissait d'une proposition de l'architecte Hermann Alker en accord avec Franz Moraller, d'autre part la ville souhaitait parallèlement suggérer l'Heiligenberg pour la construction d'un théâtre fin janvier 1934[964]. Les autorités du Reich exerçaient en effet une pression sur les communes idéalement situées pour les enjeux de propagande du *Thingtheater*. Une série de visites de prospection eurent lieu, dont celle du 2 mars 1934 en présence de F. Moraller, Hermann Alker et des représentants de la ville. Quelques jours plus tard, le maire Neinhaus présentait officiellement le site du projet lors d'une réunion du bureau du Land à la propagande. Dans l'urgence des préparatifs pour le festival du Reich fin juillet 1934, Alker se mit instantanément à l'ouvrage et la phase d'esquisse connut au moins deux versions. Le permis de construire fut approuvé par la ville le 24 avril 1934, cette dernière signa le lendemain un contrat avec la direction du Reich du Service volontaire du travail pour la réalisation des travaux. Finalement, le chantier débuta début mai 1934 et ne s'acheva que l'année suivante en juin 1935, en raison de la difficulté du terrassement. La scène fut alors inaugurée le 22 juin 1935 en présence de J. Goebbels, à cette occasion une fête du solstice proposait la représentation de différents extraits de textes choraux sur une cantate de Franz Philipp *Patrie sacrée* (*Heiliges Vaterland*). Si le déroulement du projet est bien connu, la forme et le fonctionnement de ce théâtre restent lacunaires dans la recherche, au regard de l'histoire du théâtre et de l'architecture, qu'il convient d'interroger dans ce sous-chapitre.

3.4.1. **Anneau continu**

Le plan du théâtre de Heidelberg était contenu dans une forme ovale englobant salle et scène. De fait, le dessin affirmé de cette forme synthétique rappelle un précédent moderne déjà évoqué à plusieurs reprises, celui du « théâtre total » de W. Gropius[965]. Il ne s'agit pas de pointer avec étonnement la ressemblance formelle de ces deux théâtres, répondant pourtant à des idéologies antagonistes, mais plutôt de souligner les différences fondamentales à travers l'utilisation de l'espace

963. On renvoie ici aux fiches synthétiques en annexes des théâtres analysés dans les études de cas, p. 518-525.
964. StadtA HD, AA 232/5, Anonyme, « So wurde die Heidelberger Thingstätte. Ein Gespräch mit ihrem Schöpfer, Prof. Alker », *Der Führer*, *op. cit.*
965. On renvoie ici notamment au chapitre « 2.2. La machinespatiale du théâtre total », p. 119-125.

lors d'une représentation. La forme ovoïdale du contour extérieur des deux projets était dédoublée par un anneau intérieur. Dans le projet moderne de Gropius pour Piscator, l'anneau latéral était dévolu à un tapis roulant sur lequel pouvait se déplacer des chariots transportant des éléments de décor ou servant à l'apparition d'acteurs dans un esprit de perturbation ou de rupture dans la représentation. Cet anneau était entouré tout autour par des surfaces pour la projection de films. Rappelons que ces deux moyens techniques s'associaient à la recherche de Piscator de procédés dramaturgiques à la fois didactiques (resituer le contexte historique par exemple), de mise à distance critique, et immersif dans le sujet abordé sur scène.

Une particularité notable de la Thingstätte de Heidelberg était de même l'anneau périphérique qui doublait la limite extérieure de l'aménagement de plein air. Les informations sur l'architecture livrées à la presse mentionnaient ainsi :

> *Pour cette nouvelle réalisation architecturale, il est alors caractéristique que le puissant arrondi de la salle soit bordé par une rampe continue sous forme de marches de 7 mètres de large qui commence en hauteur, puis se soulève comme une vague au-dessus du bâtiment de scène*[966].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

110. Plan masse du théâtre avec la mise en valeur des chemins menant au cloître

966. StadtA HD, AA 232/6: extraits des informations de propagande données à la presse en prévision de l'inauguration : « Charakteristisch ist nun für diese bauliche Neuschöpfung, dass das gewaltige Rund des Zuschauerraumes umsäumt wird von einer 7m breiten Stufenterrasse, die von der Höhe herabzieht und wellenförmig über das Bühnengebäude sich aufwölbt ».

Au niveau de la scène, cet anneau se transformait en un escalier libre dégageant trois paliers disponibles pour la disposition de groupes d'acteurs. Le bâtiment de scène accueillait des espaces résiduels en-dessous de l'aire de jeu, composés de loges exigües, dont la réelle utilité, au regard des centaines de figurants, était sujette à caution. Un plan illustrait bien le rôle de cet escalier périphérique, non pas dédié à l'accès au théâtre ou à la machinerie de scène, mais bien au mouvement latéral des chœurs de masse.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

111. L'escalier périphérique autour du théâtre

Par ailleurs, l'exaltation autour du mouvement collectif était largement sugérée dans une première mouture du projet, datant de fin mars 1934, dont il reste la trace d'une maquette. L'architecte prévoyait au sud du théâtre une deuxième scène circulaire, adossée au mur de scène en contrebas, et dédiée à la « danse et aux rondes »[967]. Elle n'était en revanche plus visible dans les versions ultérieures livrées par l'architecte à partir de l'été 1934[968]. La forme chorégraphique de la ronde trouvait une concrétisation dans le spectacle d'inauguration. Pour le « théâtre total » de Gropius, la limite extérieure accueillait une sorte de dispositif multimédia avant l'heure, modulable selon les volontés de mise en scène ; sur la scène *Thing* de Heidelberg, l'encerclement du public était la fonction privilégiée de l'anneau latéral.

967. StadtA HD, AA 232/1, Hermann Alker, « Thingstätten der Sudwestmark », *Volksgemeinschaft*, *op. cit.*
968. Meinhold Lurz, *Die Heidelberger Thingstätte*, *op. cit.*, p. 64.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

112. Maquette de la première version du projet avec une piste de danse planifiée au sud du théâtre

À l'occasion de l'inauguration, une illustration dans la presse rendait bien compte de la ronde continue organisée autour du public par les figurants des organisations du Parti, munis de torches[969]. Après les discours officiels débutait le défilé des bataillons des membres du Service du travail depuis l'arrière du théâtre jusqu'à la scène où se trouvaient les chœurs des jeunesses hitlériennes. Ensuite « commença le cortège lumineux des drapeaux et des torches qui plaç[ait] le cercle ardent tout autour de la Thingstätte »[970].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

113. L'encerclement du public avec un défilé aux torches le jour de l'inauguration en 1935

969. StadtA HD, AA 232/4, T. 2, « Auf dem Heiligen Berge. Zehntausende bei der Sonnwendfeier des Gaues Baden – Reichsminister Dr. Goebbels und Reichstatthalter Wagner sprachen zu den Volksgenossen », *Der Führer*, 23 juin 1935.
970. *Ibid.* : « Es beginnt der aufleuchtende Zug der Fahnen und Fackeln, der schließlich den brennenden Kreis um die gesamte Thingstätte stellt ».

Le discours de l'inauguration mettait en avant la redécouverte « des forces du peuple allemand », dont la démonstration pyrotechnique était la transcription scénique. Dans son étude datant des années 1970, Meinhold Lurz avait soumis un questionnaire aux témoins de ces spectacles pour tenter de reconstruire l'impression qu'avait laissée sur le public les manifestations de plein air. Il reste certes bien difficile d'en évaluer la réception, par nature subjective, qui plus est avec quarante ans d'intervalle et sur un objet aussi connoté dans l'opinion publique. Néanmoins, la plupart des personnes interrogées déclarèrent avoir été très impressionnées par les jeux *Thing* et certains même d'avoir vécu le plus beau et saisissant spectacle de leur vie[971]. L'architecture en elle-même avait donc pour mission d'exalter la dimension spectaculaire.

3.4.2. **Impérialisme : dimensions et axialité**

L'expression de la puissance des « forces du peuple » trouvait son pendant architectural dans la monumentalité du théâtre. Certes, cette question n'était pas une caractéristique circonscrite au *Thingtheater*, tant elle était inhérente, comme on l'a vu depuis la fin des années 1920, à de nombreux projets de théâtre de masse. Dans une interview datée du 26 mai 1935, H. Alker mettait au premier plan l'esthétique du théâtre en ces termes : « Il [le théâtre] a pour tâche, au sein de l'expérience de communauté, de donner expression et forme à la posture idéologique collective. […] Seul le naturel donne un effet sublime – du moins d'après le resenti allemand, et c'est également ainsi que l'aspect originel a été conservé […] : pas d'ornement, pas de décoration, pas de sophistication médiocre – seulement des grandes lignes calmes, des formes simples qui cependant bouleversent par l'impression écrasante qu'elles produisent »[972]. Cette simplicité à la base même de l'esthétique recherchée pour le *Thing* entre en étroite relation avec celle du texte des pièces *Thing*. L'auteur Richard Euringer connut le succès sous le nazisme en raison de l'écriture dépouillée et immédiate de ses pièces, dans lesquelles la simplicité était voisine du simplisme démagogique[973]. Dans un autre

971. Meinhold Lurz, *Die Heidelberger Thingstätte*, *op. cit.*, p. 4 et p. 153.
972. StadtA HD, AA 232/5, interview de Hermann Alker, *Hakenkreuzbanner*, n° 238, 26 mai 1935: « Es [Das Theater] hat die Aufgabe, im Gemeinschaftserlebnis der gemeinsamen weltanschaulichen Haltung Ausdruck und Form zu geben. […] Nur das natürliche wirkt erhaben – nach deutschem Empfinden wenigstens, und so wurde auch die Ursprünglichkeit gewahrt: kein Zierrat, kein Schmuck, keine kleinliche Künstelei – nur große, ruhige Linien, einfache Formen, die aber in ihrem überwältigenden Eindruck erschüttern ».
973. Jürgen Hillesheim, *« Heil dir Führer ! Führ' uns an!...' Der Augsburger Dichter Richard Euringer*, *op. cit.*, p. 34.

article, le concepteur affirmait que le théâtre *Thing* ne devait pas être une « réplique » du théâtre antique, mais qu'il devait le dépasser[974]. En guise de justification, il énonçait d'une part la disparition de l'ancienne frontière attribuée au théâtre antique grec entre la *skéné* et l'*orchestra*, en la remplaçant par une unité totale entre l'espace de jeu et celui dévolu au public. D'autre part, les dimensions de la Thingstätte de Heidelberg étaient selon lui beaucoup plus imposantes que la plupart des exemples de l'Antiquité[975]. Dans les notes de propagande confiées aux journalistes, on mettait l'accent sur l'aspect englobant de la forme architecturale, un objectif finalement plus proche des expériences de théâtres immersifs pendant la République de Weimar que du modèle archaïque du théâtre gréco-romain. Un extrait déclarait comme suit :

> *Avant toute chose, il est à noter que la Thingstätte n'a rien en commun avec le théâtre antique, comme il est naturel qu'il incorpore dans un demi-cercle strict les sièges des spectateurs, en séparant rigoureusement la salle et la scène, les gradins superposés concentriquement selon en plan en U dans une stricte séparation du bâtiment de la* Skene*. Ici un tout nouveau type de bâtiment a été créé. Conformément à l'idée de la communauté du peuple, les rangées de spectateurs, occupant une grande partie de la forme ovale, et enlacent l'espace principal de jeu circulaire avec l'avant-scène et la large « rue de défilé » pour les processions de masse*[976].

Tout d'abord, la scène était particulièrement gigantesque par rapport à la profondeur des gradins. Sur un plan circulaire de 22,40 mètres de diamètre, l'espace de jeu principal était bordé par une avant-scène et une arrière-scène en demi-cercle de 5 mètres de profondeur, séparés de la scène centrale par quelques marches. Puis à l'arrière, le bâtiment de scène se déployait comme terminaison de la forme ovale du théâtre. L'étirement dans la profondeur de l'espace de jeu était sensible ainsi que son développement vertical selon différents niveaux. D'ailleurs la profondeur de la scène était de 51,60 mètres[977], ce qui correspondait presque à l'équivalent de la profondeur des gradins de 53,30 mètres. Une relation de correspondance semblait se dessiner entre les dimensions de la salle et de la scène, ce qui pourrait bien être une traduction spatiale de la symbolique accordée à la réunion de

974. StadtA HD, AA 232/5, Anonyme, « So wurde die Heidelberger Thingstätte. Ein Gespräch mit ihrem Schöpfer, Prof. Alker », *op. cit.*
975. *Ibid.* : « Die griechischen Amphitheater waren meist sehr klein. Auch die größten wie das zu Füßen der Akropolis können in ihren Ausmaßen mit unserer Thingstätte nicht verglichen werden. »
976. StadtA HD, AA 232/6: extraits des informations de propagande données à la presse en prévision de l'inauguration : « Gleich im Voraus sei bemerkt, dass die Thingstätte nichts gemein hat mit dem antiken Theater, als, wie das naturgemäß ist, die übereinander ringförmig aufsteigenden Stufen U-förmig gebildete Skenen-Gebäude in strenger Trennung von Zuschauerraum und Bühne in strengem Halbrund die Zuschauersitze anschließen, ist hier ein ganz anderer Bautyp geschaffen worden. Gemäß der Idee der Volksgemeinschaft umfassen die Zuschauersitze, die den Großteil des Eirunds füllen, die kreisförmige Hauptspielfläche mit der vorgelagerten Vorbühne und die breite ‚Durchmarsch-Strasse', die Massenaufzügen dienen wird ».
977. Cette dimension inclue le couloir de transition entre amphithéâtre et scène.

l'art, autrement dit la scène et de la vie, autrement dit l'amphithéâtre. Les 55 rangées de gradins, subdivisées en trois sections régulières, étaient rigoureusement identiques dans leur dimension : 90 cm de profondeur pour l'assise et 33 cm de hauteur. La répétition d'un même module, comme pour le théâtre de Halle, était la marque du systématisme et de la simplicité constructive des théâtres et non d'un soin particulier accordé à la courbe de visibilité. Les gradins pouvaient ainsi accueillir quelques 8 000 places assises et 15 000 places si le public était debout.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

114. Coupe du théâtre et étude de la visibilité de la scène depuis le poste de régie son

À l'arrière du théâtre, un escalier monumental de 14 mètres de large renforçait la composition symétrique de l'édifice et donnait sur un chemin menant au cloître de Saint Michel. Le long de cet axe central, l'escalier monumental au nord du théâtre se transformait en couloir de 3,5 mètres. Ce dernier était particulièrement adapté à la haie d'honneur réservée aux défilés aux drapeaux dans un contact proche du public. Les caractéristiques spatiales de la Thingstätte de Heidelberg mettent l'accent sur la dimension d'un théâtre de déplacement. En dernier lieu, la question de la répartition des drapeaux dans l'espace, en mouvement grâce aux défilés ou positionnés à intervalles réguliers à la limite du théâtre, était loin d'être anecdotique pour l'exemple de Heidelberg.

3.4.3. **Question de l'enveloppe et du camouflage**

À l'échelle du détail, le traitement du pourtour du théâtre constituait un enjeu de conception. Deux planches de détail étaient dédiées à la configuration des mâts de drapeaux disposés en périphérie du couloir latéral et à l'arrière de la scène en tant que couronnement de la porte centrale traversant le bâtiment de scène

115. Ouverture du théâtre sur le paysage et la répétition des mâts de drapeaux autour du public

Sur l'ensemble du projet, on ne comptait pas moins de 28 mâts qui remplissaient une double fonction. Le réseau rigoureux des drapeaux, à 10 mètres d'intervalles, constituait à la fois un cadre décoratif imposant, dans la logique de l'encerclement autour des spectateurs évoqué plus haut, mais également un support technique d'appoint pour les projecteurs[978]. Certains pré-requis de l'aménagement de l'espace des théâtres étaient donc proches des moyens utilisés pour les fêtes du régime comme celles de la Moisson ou du 1er mai[979]. Pareillement, le dispositif électro-acoustique était un élément central et intégré à l'architecture. Le système de retransmission du son se composait de relais pour le branchement de 17 microphones répartis sur la scène et de 7 haut-parleurs, logés dans le mur de fond de scène et au niveau de podiums en limite de la scène circulaire[980]

978. StadtA HD, AA 232/5, M.S., « Die Heidelberger Thingstätte. Das Werk der Tausend auf dem Heiligenberg », *Saarbrücker Zeitung*, 16 juin 1935.
979. On renvoie ici aux pages 190-210 de la deuxième partie.
980. StadtA HD, AA 232/4, H. P., « Lautsprecher am Heiligen Berg. Schallverteileranlage der Thingstätte zu Heidelberg », *Westfälische Zeitung Bielefeld*, 27 juillet 1935.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

116. Planches inédites de la tour abritant le poste de la régie son (*Tonleitstandsturm*) à l'arrière du théâtre et détail du camouflage des haut-parleurs au niveau de la scène

Or, il était important de dissimuler la technique, qui devait seulement accroître la retransmission de la voix, sans pour autant entrer sur le devant de la scène. Il s'agissait aussi de se démarquer des expériences architecturales modernes, à l'image de l'importance que revêtait la machinerie de scène du « théâtre total » avec sa panoplie de dispositifs techniques pour la lumière et le son. À l'arrière de l'amphithéâtre, l'escalier monumental était flanqué de deux tours hexagonales : une servait à la régie pour la modulation du son et une autre contenait une batterie de projecteurs. Ces deux tours avaient une forme singulière par rapport au reste de l'aménagement. Leurs formes anguleuses évoquaient de façon lointaine les bastions en saillie d'un mur d'enceinte. Dans un article plus tardif sur le théâtre de Lorelei paru dans la *Bauwelt* en 1940, l'architecte Hermann Senf employait lui-même le terme de « bastions » pour décrire les trois tourelles ressemblant à des échauguettes (loge carrée ou cylindrique

abritant la sentinelle d'un mur de fortification) [981]. À Lorelei, elles étaient utilisées comme « tour pour le feu » (*Feuerturm*), d'aire de jeu supplémentaire ou de tour de transmission du son. La référence au Moyen Âge à travers le jeu, tel que l'illustrait le spectacle de la *Passion 1933*, bénéficiait donc d'une interprétation libre dans l'architecture. À l'occasion d'un article rétrospectif sur ses réalisations en septembre 1936, H. Alker décrivait l'architecte, théoricien et enseignant Friedrich Ostendorf comme son « professeur idéal », dont il partageait le refus « d'une conception artistique arbitraire » au profit d'une relecture des formes historiques sous le sceau d'une composition architecturale simple, ordonnée et unifiée[982]. Ostendorf s'était fait un nom avant la Première Guerre avec ses manuels de conception et tout particulièrement pour son goût de la période baroque[983]. Le professeur tomba sur le champ de bataille à Arras en 1915 pendant la Première Guerre mondiale. H. Alker, son assistant et remplaçant à la faculté d'architecture de Carlsruhe pendant la guerre, publia de manière posthume le livre d'Ostendorf *L'Architecture allemande au Moyen Âge* en 1922 aux côtés d'anciens élèves[984]. Dans une note biographique inédite, la fille d'Alker affirmait en effet que son père avait donné dans les années 1930 des conférences sur l'architecture du Moyen Âge, les scènes de plein air à travers l'Europe et les spectacles populaires, devant les jeunesses hitlériennes notamment[985]. Il est probable que l'œuvre d'Ostendorf ait fortement contribuée aux connaissances d'Hermann Alker sur cette période historique. Ostendorf fut lui-même élève puis collaborateur de Karl Schäfer, réputé pour son enseignement sur l'étude minutieuse des méthodes de construction du Moyen Âge. Son ouvrage sur l'architecture allemande de cette période rappelait en filigrane sa doctrine consistant à la recherche de formes intemporelles marquées par la réduction de l'expression architecturale. Au-delà de son intérêt pour les détails constructifs historiques, Ostendorf examinait l'évolution des typologies de bâtiments (cloître, églises, mairies) et la confrontation de l'architecte avec les nécessités programmatiques d'un édifice[986]. L'art antique romain était selon lui « barbare » mais néanmoins nécessaire à la création d'une

981. Hermann Senf, « Die NS-Feierstätte auf der Lorelei », *Bauwelt*, n° 20, 1940, p. 2-3.
982. « Der Baumeister Professor Alker », *Der Führer*, 26 septembre 1936, in Rainer Freitag, *Der Wohnblock an der Ebertstrasse in Karlsruhe. Materialen zur Architektur von Hermann Reinhard Alker*, publication de la faculté d'architecture de l'université de Carlsruhe, n° 34, 1983, p. 59-60.
983. On pense notamment à la série d'ouvrages intitulée *Sechs Bücher vom Bauen*, Berlin, von Wilhelm Ernst, 1913. Ce manuel composé de 6 volumes présente des exemples et contre-exemple de projets architecturaux et déclinent sa théorie sur différentes typologies de bâtiments.
984. Friedrich Ostendorf, *Die deutsche Baukunst im Mittelalter*, Vol. 1, Berlin, Von Wilhelm Ernst, 1922. L'ouvrage posthume fut rassemblé par ses élèves H. Alker, Otto Gruber, Hans Hauser à partir des archives de l'architecte.
985. SAAI, courte biographie d'Hermann Alker rédigée par sa fille Uta Alker intitulée « Sein Schicksal ab 1931 », *op. cit.*, p. 3.
986. Friedrich Ostendorf, *Die deutsche Baukunst im Mittelalter*, *op. cit.*, p. 8.

architecture monumentale[987]. Ostendorf voyait également dans l'architecture romane une « posture véritablement héroïque » à travers une forme artistique achevée, la plus claire possible[988]. La période du Moyen Âge fondait ainsi l'assise d'une architecture nationale. Selon la doctrine d'Ostendorf, celle-ci culmina dans la ville baroque des XVII et XVIIIe siècles, dépositaire d'une unité d'un ordre supérieur. Pour revenir aux tours à l'arrière du théâtre *Thing* de Heidelberg, leur forme particulière pourrait bien évoquer, en modèle réduit, les plans primitifs d'anciennes églises romanes, reliées à l'ensemble du théâtre par la matérialité de la pierre naturelle. Rappelons qu'Alker avait marqué d'une même couleur les ruines du cloître de Saint Stéphane au nord et le théâtre sur le plan masse du site pour indiquer certainement le rapprochement formel. En comparaison, Hermann Senf expliquait la matérialité du théâtre de Lorelei de la façon suivante :

> *La construction du lieu de cérémonie* [nouvelle dénomination pour Thingstätte] *s'est réalisé grâce à une réaffectation* [des matériaux]. *Lors de la réalisation de la courbure nécessaire des rangées de gradins, des pierres de la montagne* [furent] *récupérées et travaillées sur place. L'architecture de tous les éléments connaît une seule surface : celle du mur en pierre sèche dont l'ensemble est constitué*[989].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

117. Carte postale du théâtre *Thing* de Lorelei, 1939

La tâche de conception des théâtres *Thing* s'apparentait donc à un travail de modelage de différentes formes historiques (antiques, médiévales) mais également modernes, à partir des conditions

987. *Ibid.*, p. 9. Il s'agit de l'avant-propos signé par les élèves d'Ostendorf, dont H. Alker.
988. *Ibid.*, p. 10 : « Wenn Ostendorf von der « wahrhaft heroischen Haltung » solcher Bauten spricht, so meint er damit diesen, auf die letzte, klarste Form gebrachten Wesenausdruck der entwickelten romischen Kunst ».
989. Hermann Senf, « Die NS-Feierstätte auf der Lorelei », *op. cit.*, p. 3 : « Der Bau der Feierstätte ist gewissermaßen durch eine Umschichtung zustande gekommen. Bei der Herstellung der erforderlichen Überhöhung der Sitzreihen wurden alle zum Bau notwendigen Steine aus dem Berg gewonnen und an Orte und Stelle verarbeitet. Die Architektur aller Teile kennt nur eine Fläche: die des Bruchsteinmauerwerkes, aus dem alles geformt ist ».

organisationnelles spécifiques mises en place par la dictature. Ceci était particulièrement mis en lumière dans la formule d'Hermann Alker prononcée en 1936 : « l'architecture c'est de la sculpture au plus haut degré »[990]. Ces tours devaient ainsi répondre à la double tâche de camoufler le cahier des charges techniques, offrant une gestion de pointe de l'ambiance sonore et lumineuse, tout en s'accordant à la matérialité du théâtre. Plus loin dans l'article de 1936, Alker rappelait la hiérarchie des matériaux utilisés sous le Troisième Reich qui était liée à l'affectation du bâtiment. Si l'acier et le béton étaient envisageables pour la construction de certains bâtiments fonctionnels ou pour la construction d'autoroutes, « on ne pourra jamais construire un théâtre en béton armé ou une école ou une église seulement en verre »[991].

Plusieurs photos inédites du théâtre de Heidelberg proviennent d'une collection privée et proposent un regard différent des clichés officiels. Les abords du théâtre sont clairsemés et les arbres jeunes et bas, laissant place à une vue magistrale sur la vallée. Dans les perspectives produites par Alker au début 1934, le théâtre apparaissait au milieu d'une clairière. Les arbres jouaient alors le rôle de fermeture visuelle du lieu de représentation. Dans l'esthétique des théâtres *Thing* se jouait effectivement cette tension antagoniste entre la délimitation stricte des théâtres (piédestal à drapeau, forme du théâtre, mur de scène, écran végétal) et l'ouverture héroïque sur le paysage.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

118. Perspective d'un avant-projet de la Thingstätte de Heidelberg, Hermann Alker, 1934

990. « Der Baumeister Professor Alker », *Der Führer*, *op. cit.* : « Architektur ist aber Plastik im höchsten Maße ».
991. *Ibid.* : « Man wird ein Theater nie in sichtbarem Eisenbeton bauen dürfen oder eine Schule oder Kirche nur in Glas ».

4. L'exemple fictif d'une œuvre d'art totale accomplie : le spectacle *La Route vers le Reich* (*Der Weg ins Reich*)

4.1. Le miroir déformant de l'œuvre d'art totale

La pièce *La Route vers le Reich* fut jouée la première fois à Heidelberg le 20 juillet 1935 dans la mise en scène de Lothar Müthel. Les décors et les costumes étaient signés par l'ancien collaborateur de Piscator, Traugott Müller, et la musique suivait une partition du compositeur Georg Blumensaat. L'auteur de la pièce, Kurt Heynicke, avait fait ses débuts littéraires au cours des années 1920 qui furent inspirés par le biais du mouvement anthroposophique de Rudolf Steiner. En 1922, il publia *Le Chemin vers le moi* (*Der Weg zum Ich*)[992], un texte lyrique décrivant la découverte de sa propre intériorité, à travers l'amour notamment, ou de la connexion organique avec les éléments naturels. Cette reconquête individuelle devait faire face à la menace de la perte de la sensibilité artistique au cœur du tumulte de la grande ville. Les pièces *Thing* représentaient plus de dix ans après une position rigide sur la question de l'individuel et du collectif. *La Route vers le Reich* donna un accent encore plus radical, comme le souligne avec plus de force encore les critiques du spectacle :

> *Il n'y a plus ici d'individuel, toute individualité est exclue, la volonté de la dépersonnalisation du « je » vers le « nous » est montré sans fards, sans élément de décor, sans aucun artifice allégorique, dans la proposition merveilleusement resserrée de Müthel*[993].

Or, la représentation du comportement communautaire adapté à l'idéologie dans les jeux *Thing* visait à une influence durable dans le quotidien des spectateurs. Lors de la première du spectacle, un orage éclata à la fin de la représentation, et quelques personnes fuirent donc le théâtre pour s'abriter. La direction locale du district du NSDAP déplorait ainsi cette attitude dans la presse quelques jours plus tard : « de nombreux membres du peuple mettaient toujours leur petit « Je » au cœur de leur existence »[994], alors que des directives claires sur le comportement digne et discipliné avaient été communiquées au préalable. Ce durcissement du discours n'était qu'un lointain écho de l'appareil de terreur mieux structuré du Troisième Reich, après l'élimination des voix dissonantes au sein même de

992. Kurt Heynicke, *Der Weg zum Ich. Die Eroberung der inneren Welt*, Prien, Anthropos, 1922.
993. ITFU, sélection de critiques, « Der Weg ins Reich. Festliche Thing-Aufführung auf dem Heiligen Berg », *Westfälische Landeszeitung*, non daté : « Es gibt hier kein einzelnes mehr, alles Individuelle ist ausgeschaltet, der Wille zur Entpersönlichung vom Ich zum Wir wird ohne jede dekorative Zutat, ohne alles allegorische Nebenbei in der großartig knappen Formulierung Müthels deutlich ».
994. StadtA HD, AA 232/4, Direction du district du NSDAP (*Kreisleitung der NSDAP*), « Für Egoisten und Feiglinge ist auf der Thingstätte kein Platz! », *Heidelberg Tageblatt*, 24 juillet 1935.

son propre camp. Éric Michaud voyait dans la Nuit des Longs Couteaux et l'assassinat d'Ernst Röhm, le chef des SA, le 30 juin 1934, le prélude à la liquidation de la base antibourgeoise et anticapitaliste au sein du Parti, le but recherché étant de s'assurer le soutien d'une frange conservatrice de la société[995]. Face au dénouement incertain de ces événements, Hitler fit une déclaration messianique au congrès de Nuremberg en septembre 1934 : « la Révolution est maintenant terminée […] désormais le mode de vie allemand est fixé avec précision pour les mille ans à venir »[996]. La stabilisation de la dictature se répercuta dans le message des pièces *Thing* de la saison estivale suivante, comme le montre *La Route vers le Reich*, qui, si l'on en croit les indications scéniques au début de la pièce, fut spécialement conçue pour le festival du Reich sur la Thingstätte de Heidelberg. Une didascalie expliquait en effet que « les mouvements des acteurs seuls et des chœurs [étaient] en accord avec la scène *Thing* de Heidelberg, le jeu [pouvait] cependant se transposer sans difficultés sur d'autres scènes *Thing* »[997]. La pièce traduisait une volonté plus affirmée de dépeindre le conformisme et l'attachement individuel à la communauté. Elle tentait également de s'écarter des modèles précédents, encore sous l'influence culturelle de la République de Weimar, comme le drame symbolique de la mort et de la renaissance de la nation sur fond d'expressionnisme (*Deutsche Passion 1933*) ou la transposition nationaliste d'un thème défendu par le théâtre ouvrier (*Neurode*).

L'action du spectacle racontait le retour dans son pays d'un ingénieur allemand expatrié qui entendait bien faire « l'expérience » de la nouvelle Allemagne après son absence. Fort de ses compétences techniques, il prenait en main les opérations d'un « travail de la communauté » (*Gemeinschaftsarbeit*). De grandes inondations avaient désertées la vallée et l'action collective consistait à bâtir une digue pour détourner le cours du fleuve. Le dramaturge du Reich, Rainer Schlösser, et certains auteurs sous sa coupe, comme le virulent Richard Euringer, souhaitaient toujours renouer, à travers le jeu *Thing*, avec une réalité qui se confrontait à un problème « proche du peuple et réaliste », traité sous forme d'une fable dramatique[998]. Or, cet idéal de propagande ne fut pas sans désillusion pour les autorités dirigeantes en raison de la pauvreté des intrigues. Le recours à la réunion des arts (théâtre, musique, danse, architecture), ainsi qu'à l'idée préromantique (*frühromantisch*)

995. Éric Michaud, « 1933 : le triomphe de Richard Wagner. La destruction de la politique », in Pascal Huynh (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, catalogue de l'exposition organisée au Musée de la musique à Paris du 8 octobre 2004 au 9 janvier 2005, Paris, Fayard, 2004, p. 59-66, ici p. 63.
996. *Ibid.*, p. 63. Michaud traduit ici un extrait de la brochure : *Der Kongreß zu Nürnberg, vom 5. bis 10. September 1934*, 1935, p. 28.
997. Kurt Heynicke, *Der Weg ins Reich*, Berlin, Volkschaft-Verl. für Buch, Bühne und Film, 1935, p. 6.
998. StadtA HD, AA 232/4, T.1, Wilhelm von Schramm, « Der Weg ins Reich. Das erste Thingspiel auf dem Heiligen Berg », *DAZ*, 22 juillet 1935.

d'« une nouvelle mythologie », sensible dans le récit symbolique des pièces, évoquait fortement la prétention totalisante de l'œuvre de Richard Wagner[999]. En ce sens, la récupération du rêve romantique wagnérien d'une communauté d'appartenance unie le temps de la représentation servait de terreau fertile à la propagande du *Thing*, en articulant totalités esthétique, politique et religieuse[1000]. Les spectacles *Thing* s'emparaient également du processus de *mimesis* que Wagner idéalisait dans la tragédie grecque, en l'orientant vers un fait héroïque et valable pour la communauté réunie [1001]. Il ne s'agissait pas seulement de s'emparer d'un idéal cathartique, mais d'aboutir à une expérience sensible de la totalité pendant la représentation. De fait, l'instrumentalisation de l'héritage wagnérien n'eut été possible sans la force émotionnelle de l'œuvre du compositeur, capable de « susciter l'adhésion, l'évidence, l'envoûtement, la participation du spectateur, autrement dit tout ce qui fait la jouissance lyrique »[1002]. La notion d'expérience (*Erlebnis*) immédiatement accessible pendant la représentation était en effet la pierre angulaire du théâtre *Thing*. Cependant, ce miroir déformant du drame musical wagnérien recouvrait différentes priorités selon les idéologues, Rosenberg et Goebbels pour ne citer qu'eux. Rosenberg reprit notamment une épigraphe de Wagner dans le deuxième livre du *Mythe du XXe siècle* : « L'œuvre d'art est la religion vivante représentée »[1003]. De cette façon, la conception de Rosenberg de la représentation théâtrale de masse en plein air voulait reprendre les traits de la cérémonie religieuse, selon la réinterprétation du compositeur, étape nécessaire à la fusion du politique et de l'esthétique[1004]. L'entrée « Nazisme » du *Dictionnaire encyclopédique Wagner* explique finalement que « c'est de cette représentation que naît le « type » selon Rosenberg : en se constituant lui-même en mythe, le nazisme accomplit « l'exigence de Wagner » »[1005]. Or, cette question de la représentation adéquate d'un « type », autrement dit l'Aryen mythifié sur scène, animait les débats autour du *Thingtheater*[1006].

---

999. Rainer Schlösser, « Vom kommenden Volksschauspiel: Aus der Rede des Reichsdramaturgen auf der Tagung des Reichsbundes der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele», *Theater-Tageblatt*, n° 1351, 28 janvier 1934 : « Es kommt einzig und allein auf die gestaltete Idee, das volksnahe und lebensechte Problem ». Voir également : Manfred Frank, « Vom ‚Bühnenweihefestspiel' zum ‚Thingspiel': Zur Wirkungsgeschichte der ‚Neuen Mythologie' bei Nietzsche, Wagner und Johst », in Walter Haug, Rainer Warning (dir.), *Das Fest*, *op. cit.*, p. 610-638.
1000. Timothée Picard (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, 2010, préface, p. 5-12, ici p. 7.
1001. *Ibid.*, p. 2313-2315. Postface, sous-chapitre « La belle image du peuple ».
1002. *Ibid.*, postface, p. 2302.
1003. *Ibid.*, p. 1412-1414, sous-chapitre « Wagner nazifié : de l'œuvre géniale au mythe racial » de l'entrée « Nazisme », ici p. 1413-1414.
1004. *Ibid.*, p. 1416.
1005. *Ibid.*, p. 1409-1417, ici sous-chapitre « Wagner nazifié : de l'œuvre géniale au mythe racial ».
1006. On renvoie ici au chapitre suivant de cette partie sur les tensions esthétiques et politiques internes du mouvement *Thing*.

4.2. Fonction du texte et faiblesse de l'intrigue

La presse évoquait l'intention d'Heynicke de donner à la pièce le sous-titre « un Jeu d'édification » (*Ein Aufbauspiel*), même si celui-ci ne figurait pas dans la version publiée, la propagande voulait certainement souligner la tentative d'une nouvelle phase de la politique culturelle autour du *Thing*. La pièce devait idéalement représenter une avancée qualitative et placer les jalons de la dramaturgie pour les années à venir. Le metteur en scène L. Müthel répondait à ce dessein dans la presse, en déclarant vouloir « repousser si loin vers l'avant les limites du jeu pour permettre une vive discussion artistique »[1007]. Ce dernier, également « comédien d'état », avait mis en scène *La Fiancée de Messine* (*Die Braut von Messina*) de Schiller, dont la première eut lieu le 10 novembre 1933 au Schauspielhaus du Gendarmenmarkt à Berlin. Cette mise en scène annonçait déjà les grandes lignes de sa direction du jeu de masse en plein air pour *La Route vers le Reich*. Müthel fit intervenir des chœurs sur scène, comme le suggère la tragédie antique, en dépassant la fonction d'expression vocale des sentiments collectifs. Bien plus sa direction des chœurs s'attachait à un travail sur la posture chorégraphique décrivant sur scène une visualisation symbolique des rapports de force[1008].

119. Représentation de *La Fiancée de Messine* (*Die Braut von Messina*) de Schiller dans la mise en scène de Lothar Müthel, Schauspielhaus du Gendarmenmarkt, Berlin, 10 novembre 1933

1007. StadtA HD, AA 232/5, M. S., «Vorbereitungen auf dem Heiligen Berg. Sinngebung und künstlerische Deutung des Thingspielgedankens », *Badische Presse*, 19 juillet 1935 : « Die Grenzen des Spieles soweit vorwärts zu stoßen, dass es eine harte künstlerische Diskussion zulässt ».
1008. ITFU, voir le fonds iconographique numérisé en ligne: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/.

Le décor monumental proposé par Traugott Müller en intérieur rejoignait des préoccupations proches des expérimentations en plein air pour le théâtre *Thing*. Müller déclara à la presse que « l'explosion de la cage de scène n'était qu'un pré-requis »[1009]. L'ouverture maximale du cadre de scène n'était pas tant présentée comme un acte subversif de destruction du théâtre classique, mais plutôt comme une condition spatiale liée au déploiement des éléments de décor dans l'espace. L'enjeu formulé par le décorateur à ce sujet était de suivre le dessein de Schiller et de fusionner « l'hellénisme, le christianisme et le byzantisme [sic !] » dans une monumentalité homogène, l'unité devait avant tout s'appréhender visuellement dans l'espace[1010]. Le collage de références historiques illustres était associé autour d'un amphithéâtre circulaire abstrait, occupant presque la totalité de la scène. Ce « manège à gradins » (*Treppenmanege*) permettait à la manière d'un cirque de déployer dans le réceptacle arrondi l'imaginaire mythologique et religieux de la pièce *La Fiancée de Messine* (autel de temple, symbole religieux chrétien, arcades mauresques…). Müller joua consciemment sur la confrontation entre les proportions du manège, peu communes en intérieur, les colonnes monumentales à l'arrière et la dimension donnée par le cadre de scène. Le gigantisme du décor était certainement une manière d'opérer la transformation symbolique qu'appelait l'idéologie nazie, de remettre le destin individuel aux mains de la puissance supérieure de la communauté. Le scénographe évoquait une asymétrie du plan du décor, même légère, qui offrait des images différentes selon la place du spectateur. On peut lire ici entre les lignes une résurgence discrète de son intérêt pour une scène simultanée, développée à plusieurs reprises dans les années 1920, proposant au public un regard fragmenté sur l'action. Quelques lignes plus loin, il s'empressa de préciser que les affaires de goût individuel ne sont ici qu'infimes, renforçant le rôle prépondérant attribué au groupe. Finalement, la recherche qu'effectuait Müller sous la coupe du régime national-socialiste, pouvait se résumer à une « une représentation optique extrêmement claire malgré un mélange de styles évident », cristallisant de façon limpide le rapport de l'individu face à la communauté[1011]. Jusque dans le choix des couleurs pour le décor et les costumes, il se défendait d'une quelconque autonomie artistique afin de mieux affirmer le déterminisme naturel et historique avec une gamme de couleur empruntée « au ciel, à la mer et à

1009. ITFU, Traugott Müller, « Die Grundrisse der Braut von Messina », *Deutsche Zeitung*, 04 mai 1934, disponible en ligne: https://wikis.fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pageId=736855511 (consulté le 13/04/2018): « Die Sprengung der Guckkastenbühne ist nur eine Voraussetzung ».
1010. *Ibid.*
1011. *Ibid.* : « Denn dieses Stück ist von Schiller mit großer Gründlichkeit gearbeitet und gefordert eben aus diesem Grunde trotz augenscheinlicher Stilmischungen eine glasklare optische Darstellung ».

l'armoirie »[1012]. Le principe de visualisation totale sur scène de la cosmologie nazie était donc avancé par Müller, un enjeu qui fut central dans la mise en scène de *La Route vers le Reich* à Heidelberg en 1935.

Le livret de mise en scène pour le spectacle d'inauguration de la Thingstätte, conservé aux archives de Heidelberg, présentait l'ensemble des indications scéniques sous forme d'un tableau synthétique. De gauche à droite, on trouvait des indications liées à l'éclairage, puis l'amplification et le timbre du son des microphones, les déplacements, la durée, le texte accompagné le cas échéant de musique et finalement le texte de référence (il s'agissait d'une compilation de récitations)[1013]. Cette grille de lecture suggèrait un aplanissement des éléments propres à la mise en scène. Dans *La Route vers le Reich*, L. Müthel avait pour tâche de stabiliser la hiérarchie et l'intégration des différentes formes d'expression sur scène. Contrairement à la *Passion allemande* de l'année précédente, l'intrigue ne représentait plus seulement le combat symbolique entre deux camps antagonistes mais le comportement valable au sein de la communauté avec quelques variations.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

120. Lothar Müller lors des répétitions de *La Route vers le Reich* de Kurt Heynicke sur le théâtre *Thing* de Heidelberg, été 1935

La pièce se composait de trois parties : tout d'abord le prologue sous forme de « profession de foi » (*Bekenntnis*), ensuite « l'exemple » (*Beispiel* dans le sens d'un enseignement) et enfin la « cérémonie » en elle-même (*Die Feier*) [1014]. 500 acteurs amateurs formaient les chœurs répartis

1012. *Ibid.*
1013. StadtA HD AA 232/4, T.1, extraits du carnet de mise en scène de *Patrie sacrée* (*Heiliges Vaterland*).
1014. ITFU, Herbert Jhering, « Der Weg ins Reich. Kurt Heynickes Aufbau-Spiel vor Zehntausend », *Berliner Tageblatt*,

en plusieurs groupes (paysans, ouvriers, combattants) avec plusieurs chœurs de femmes qui représentaient la « communauté du peuple ». Aux côtés des personnages-types caractéristiques tels que le « combattant », l'ingénieur appelé aussi le « rapatrié », la « sacrifiée », se trouvaient « l'hésitant », non assimilé à la communauté et un opposant, le « dissident ». Dans le prologue, le « dissident », vêtu d'une « veste rouge soviétique couleur sang »[1015] se moquait des appels du chœur pour le réveil de l'Allemagne et il cherchait à former son propre groupe de partisans en agissant discrètement sur scène. Le combattant, en surplomb sur le bâtiment de scène, dénonçait alors cette manœuvre :

> *Vous les voyez maintenant. Aucun ne montre son vrai visage !*
> *Si on veut les attraper, on ne les reconnaîtrait pas.*
> *À peine interrogés, ces héros sont muets.*
> *Ils retournent leurs vestes et leurs idées*[1016].

Pendant ce temps, le « dissident » se mettait sur le côté et se déplaçait lentement vers le chœur des combattants. L'indécis arrivait alors rapidement depuis le public avec sa canne et ses manières exubérantes et s'empressait de déclarer :

> *Halte ! Halte ! Qu'est-ce qu'il se passe ici ?*
> *Vers où bat-on le pavé ? Quel est le but ?*[1017]
> […]

L'hésitant était en effet décrit comme un personnage humoristique et grotesque, un « véritable bouffon tourné vers le passé, qui émergeait de la foule des spectateurs, en laissant résoner ses paroles flatteuses grotesques, si bien que le rire se répandit comme un vent frais parmi les rangs de spectateurs »[1018]. À la demande de « l'hésitant », seul un coup de tambour retentissait, avant que ne tombât la sentence du chœur des combattants : « nous ne te voulons pas ! »[1019]. Il abandonnait tout de suite et disparaissait rapidement en lâchant :

> L'hésitant (recule rapidement de quelques pas) :
> *Mon Dieu ! Quelle manifestation !*
> *Je demande pardon, c'est bon, je m'en vais !*

---

21 juillet 1935.

1015. ITFU, Erik Krünes, « Der Weg ins Reich auf Heidelbergs Heiligem Berg. Thing-Begeisterung trotz Regenschauer », *Berliner illustrierte Nachtausgabe*, 22 juillet 1935.

1016. Kurt Heynicke, *Der Weg ins Reich*, *op. cit.*, p. 12 : « Da seht ihr sie nun. Zeigt keiner sein wahres Gesicht!/ Und will man sie packen, erkennt man sie nicht. / Und fragt man, dann sind diese Helden stumm. /Sie drehen ihr Kleid und ihr Wort herum ».

1017. *Ibid.*, p. 12 : « Halt! Halt! Was wird denn hier gespielt? / Wohin wird marschiert? Auf was wird gezielt? […] ».

1018. StadtA HD, AA 232/4, T.1, Wilhelm von Schramm, « Der Weg ins Reich », *op. cit.* : «Wohl tauchte der ‚Schwankende' als ein wahrer Schalksnarr des ewig Gestrigen aus den Zuschauermaßen auf, seine grotesken Anbiederungen erschallen lassend, so dass das Lachen wie frischer Wind durch die Reihen lief ».

1019. *Ibid.*, p. 13 : « Wir wollen dich nicht ! ».

Je suis convaincu que c'est mieux comme ça !
Parmi vous, je ne deviendrai pas heureux !
Vous m'êtes trop extrêmes, trop vifs, trop téméraires –
Je préfère pour l'instant – – m'épanouir à l'écart [1020]*!*

De nombreux espaces étaient suggérés dans les tirades de « l'hésitant » et du « dissident », ils n'avaient donc pas la même rigueur dans le langage que les chœurs. Ces derniers, déclamant en rythme et en rimes, s'opposaient à la langue plus décousue de ces déchus de la communauté. De même, par effet de dissonance, les chœurs multipliaient sur scène les dispositions chorégraphiques impressionnantes, épousant les lignes et les diagonales de l'espace de scène. Selon Evelyn Annuβ, un nouveau traitement des chœurs apparaissait ici, plus seulement d'ordre rythmique mais ornemental[1021]. Les deux personnages esseulés du « dissident » et de « l'hésitant » ne pouvaient résister à ces blocs harmonieux. Le message n'en était que trop clair : il s'agissait de se conformer au cérémoniel de masse ou être contraint à l'exclusion, à l'image des deux personnages divergents amenés à disparaître de la scène avant la cérémonie finale[1022].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

121. Le regroupement de masse lors d'une scène de *La Route vers le Reich* sur le théâtre de Heidelberg, 1935

La plupart des critiques s'accordaient sur la faiblesse du texte. La pauvreté de l'intrigue était d'autant plus inacceptable pour les observateurs de l'époque que la langue et sa musicalité

1020. *Ibid.*, p. 13 : « Der Schwankende (*fliegt ein paar Schritte zurück*) : Gott! Was für eine Demonstration! / *Ich bitt um Vergebung, ich gehe ja schon!* / Ich bin überzeugt, 's ist besser so !/ Mitten unter euch würde ich doch nicht froh!/ Ihr seid mir zu krass, zu grell, zu kühn – / Ich will lieber vorerst - - abseits erblühn! ».
1021. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, p. 273-274.
1022. *Ibid.*, voir en particulier le chapitre « Thing d'exclusion » (*Exklusionsthing*), p. 260-280.

étaient considérées comme la clé de voûte du *Thingtheater* devant la musique ou le déplacement chorégraphié. Le système sophistiqué de retransmission du son, intégré à l'architecture du théâtre, répondait à cette priorité. La critique portait sur le manque d'épaisseur de l'action scénique mais avant tout sur le caractère trop abrupt et staccato des vers de Heynicke, là où des transitions et dégradés sonores étaient attendus[1023]. Pour les autorités de propagande, il fallait absolument se démarquer du style de déclamation propre aux anciennes troupes de théâtre ouvrier d'agit prop recourant aux slogans incisifs pour susciter la réaction de l'auditoire. Un long commentaire d'Herbert Jhering résumait bien l'écueil de la mise en scène au niveau de la relation entre le texte et le geste :

> *Ici le mot, je dis bien le mot à l'origine du geste, doit être central. Mais Heynicke qui a commencé comme un artiste de la langue, un poète, un concepteur du verbe s'est pourtant contenté ici de phrases coups de poing. Il a perdu son assurance face à l'ampleur de la tâche. Il intervertit les moyens avec lesquels il travaille. Dans la cérémonie, où il aurait dû composer les vers les plus vibrants, les faire chanter symboliquement, extérioriser de façon euphorique, il confie tout cela au geste du porte-flambeau, au déchaînement du feu et il n'agrémente pas les gestes puissants et symboliques par la parole. Dans « l'exemple », où il aurait dû objectivement être réaliste et, pour une action, il aurait fallu trouver le geste et les paroles à prononcer, sa langue prend des consonances générales, sans force gestuelle et se console au son des mots comme « fleuve », « inondations », « barrière »*[1024].

4.3. La compensation esthétique

Le thème du spectacle montrait sur scène l'attitude conformiste et l'attachement au peuple. Comme le constate Georges-Arthur Goldschmidt sur la musique sous le Troisième Reich, « l'esthétique nazie est fondée sur la « dynamique de groupe », elle est empreinte de la peur de ne pas être « en règle », elle n'est que consentement et soumission » [1025]. Ce commentaire entre en résonance avec le spectacle de *La Route vers le Reich*. Le décorateur Traugott Müller proposa des costumes colorés, il s'agissait d'une démarche alors plus adaptée au ton plus léger et divertissant du texte. La platitude

1023. ITFU, Herbert Jhering, « Der Weg ins Reich », *op. cit.*
1024. *Ibid.* : « Hier hat das Wort, das gebärdenfordernde Wort, wirklich alles zu sein. Kurt Heynicke aber, der als Sprachkünstler angefangen hat, ein Dichter, ein Wortgestalter, hat sich hier mit Schlagsätzen begnügt. Die große Aufgabe hat den Dichter unsicher gemacht. Er vertauscht die Mittel, mit denen er arbeitet. In der Feier, wo er am leidenschaftlichsten ‚dichten', sinnbildlich singen, hymnisch aus sich herausgehen müsste, überlässt er fast alles der Gebärde des Fackeltragens, der Feuerentfachung und kommt sprachlich den starken, symbolischen Gesten nicht nach. Im ‚Beispiel', wo er gegenständlich, real sein müsste, und für eine Tat die Geste und die sprachliche Form zu finden gewesen wären, gerade da rauscht seine Sprache nur allgemein auf, ohne gestische Eindringlichkeit, und beruhigt sich am Klang des Wortes, wie ‚Fluß', ‚Fluten', ‚schwellen' ».
1025. Pascal Huynh (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, catalogue de l'exposition organisée au Musée de la musique à Paris du 8 octobre 2004 au 9 janvier 2005, Paris, Fayard, 2004, introduction, p. 31.

du texte idéologique néanmoins pouvait également être égayée par la scénographie. Rappelons que les premiers spectacles *Thing* étaient jusqu'alors marqués par le pathos, renforcé par les tons gris et beiges des vêtements. Une planche de dessin à l'aquarelle signée de la main de Müller présentait une échelle chromatique qui correspondait aux différents types de personnages : ouvriers, paysans, soldats, femmes avec des sous-catégories pour les fanfares ou certains attributs symboliques comme les détenteurs de haches ou de marteaux par exemple[1026]. La gamme de couleur correspondait à des tons pastel avec de faibles contrastes : du bleu ciel passant par le rose, le vert clair ou le brun. La seule opposition surgissait dans les couleurs criardes du « dissident » avec sa veste rouge sang et de « l'hésitant » avec sa redingote jaune foncé et son pantalon rayé.

122. Planche des costumes pour *La Route vers le Reich* (*Der Weg ins Reich*), Traugott Müller

Une série de quatre colonnes d'environ six mètres de haut figurait sur scène, le seul élément de décor, dont l'ossature métallique en treillis était drapée d'un tissu rouge vif hautement inflammable. Le metteur en scène Müthel utilisa trois ambiances lumineuses : la première partie jouée à la lumière naturelle, la deuxième dans un clair-obscur mettant à profit les projecteurs puis la troisième partie, celle de la cérémonie, seulement éclairée à l'aide de la luminosité des torches et de l'embrasement des colonnes. Dans la poursuite du principe de visualisation totale de la mise en scène, précédemment

1026. ITFU, planche de costume de Traugott Müller, également disponible en ligne : https://medien.cedis.fu-berlin.de/tmueller/thumbnails/tmb-archiv-250.jpg (consulté le 14/04/2018).

évoqué, le duo Müthel-Müller tenta un pas de plus vers l'abstraction, capable d'embrasser sur scène la figuration d'un peuple homogène et uni selon une grille de lecture visuelle et auditive (langue, mouvement chorégraphique, couleur). Le processus d'abstraction n'était finalement qu'un baromètre discriminant de l'appartenance communautaire. Si la période de formation de Traugott Müller était marquée d'une forte influence expressionniste[1027], il ne faisait qu'en détourner certains codes sur le théâtre de Heidelberg – le personnage anonyme, le recours à une mystique archaïque, les violents contrastes d'ombre et de lumière, les couleurs vives – pour les faire ensuite disparaître à l'image de la calcination du tissu des colonnes et de l'éviction des personnages campés dans des couleurs tranchées[1028]. À l'issue de la dernière scène, seul le profil creux enflammé des colonnes restait en place, à la façon d'une pure forme vidée de sa substance.

123. La cérémonie finale avec l'embrasement des colonnes

La recherche artistique du théâtre politique de Piscator, à laquelle avait participé Müller quelques années auparavant, fondée sur la distanciation critique, était catégoriquement rejetée du spectacle de masse nazi. La cérémonie finale célébrait dans *La Route vers le Reich* seulement son objet : la masse réunie dans un feu de joie. Cette dernière était à la fois un moyen dramaturgique (par la diction et le mouvement) et un but idéologique (la traduction d'une masse unifiée grâce au pouvoir). Quelques

1027. Traugott R. Müller, *Traugott Müller 1895-1944, op. cit.*, p. 222-223. Les décors pour *Hamlet* ou le *Urfaust* datant de 1914 ou encore *Herodes und Mariamne* en 1926 montraient certaines caractéristiques de l'expressionnisme.
1028. On renvoie ici à la biographie publiée en ligne par Martha Pflug-Grunenberg de l'Institut d'études théâtrales de la FU de Berlin : https://wikis.fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pageId=722044257 (consulté le 14/04/2018).

années plus tôt, en 1928, le critique et journaliste Alfred Kerr fustigeait la scène simultanée et mobile de *Hop-là nous vivons !* d'après la mise en scène de Piscator, conçue par T. Müller sous forme d'un échafaudage. Kerr tournait en dérision la lourdeur de la construction en la comparant à une « tortue géante qui bouge lentement ses griffes », qui « ne trimballe rien d'autre qu'une grossière construction en toile et une structure d'acier sommaire »[1029]. Pour conclure, il lança ce bon mot lapidaire : « L'architecte Traugott Müller a déclaré vouloir contribuer à l'entreprise de suppression de la scénographie, il ne lésine pas quand il s'agit de supprimer la sienne »[1030]. Cette critique ironique pourrait bien s'appliquer *a posteriori* à la collaboration de Müller à la politique culturelle du *Thingtheater*, où la proposition scénographique n'était plus qu'une enveloppe abstraite et vide, reléguée derrière l'arsenal des signes symboliques comme la vitalité de la communauté (le sang), la pierre naturelle du théâtre (le sol), la nature environnante (le *Heimat*), les drapeaux (le Parti), ou le rituel pyrotechnique (la communion populaire).

1029. ITFU, Traugott Müller, « Über meinen jetzigen Beruf », *op. cit.*, p. 11 : « Wie eine Riesenschildkröte langsam die Pratzen bewegt und sich mühsam wendet: nichts anders schleichschleppt hier eine derbe Linnenkonstruktion samt sparsamer Eisenkonstruktion (o, du mein Tairoff!) sich um sich selber […] ».
1030. *Ibid.* : « Der Architekt Müller-Traugott, welcher erklärt hat, an der Abschaffung des Bühnenbildes zu wirken, knausere nicht mit der Abschaffung des seinen ».

III. Le manque de fiabilité politique du *Thingtheater*

1. Tensions politiques et esthétiques

1.1. L'opposition des fractions politiques

> *Au cours du 17e siècle,* propagande *est construit à partir du néologisme* propaganda*, lui-même forgé sur la base d'une étymologie latine technique et simple : le mot* propagare*, c'est-à-dire « propager, répandre comme un liquide »*[1031].

L'origine du mot de propagande renvoie à la création du *Congregatio de propaganda fide*, une institution fondée par la papauté au XVIIe siècle. Le terme recouvrait l'ensemble des techniques visant à reconquérir « des fidèles dans le monde occidental », dont la portée se voulait universelle[1032]. Dans la phase dite de « révolution » de la dictature, selon le jargon national-socialiste, tous les ressorts disponibles en matière de propagande furent mis à profit pour convaincre les franges indécises de la population. L'Église catholique, en tant qu'institution, rencontra certes l'hostilité d'Hitler dès son arrivée au pouvoir, mais en même temps, le Führer observait, non sans jalousie, l'influence du catholicisme qui avait traversé deux mille ans d'histoire[1033]. Il déclarait ainsi que « l'unité, la continuité et l'autorité de l'Église catholique étaient dues non à une cause spirituelle, mais à une administration que les nazis avaient tout intérêt à copier »[1034]. Dans le contexte spécifique du mouvement *Thing*, une corrélation entre la propagande moderne et la propagation du christianisme était explicite à travers son histoire institutionnelle. La mise sous tutelle de l'Union du Reich par le ministère de la Propagande, rappelons-le, procédait de l'annexion d'une association dirigée par Wilhelm Karl Gerst, ancrée dans la tradition des jeux populaires catholiques en plein air. En août 1935, Franz Moraller,

1031. Fabrice d'Almeida, « *Propagande*, histoire d'un mot disgracié », *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 69 | 2002, mis en ligne le 14 mai 2008 : http://journals.openedition.org/mots/10673 ; DOI : 10.4000/mots.10673 (consulté le 18 avril 2018).
1032. *Ibid.*, Fabrice d'Almeida cite ici les travaux de : J.-M. Mayeur, Ch. Pietri, A. Vauchez, M. Venard (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, IX, L'âge de raison, 1620/30-1750, Paris, Desclée, 1997.
1033. J. S. Conway, *La Persécution nazie des Églises. 1933-1945*, traduction de l'anglais par Geneviève Hurel, Paris, France-Empire, 1968, p. 38-39.
1034. *Ibid.*, p. 39.

nouveau président de l'Union du Reich et directeur de la Chambre de la Culture du Reich (CCR), expliquait dans un rapport inédit[1035], le potentiel de séduction des propositions de W. K. Gerst en ces termes :

> *Mais selon moi, l'existence de tout le mouvement* Thing *a été deviné par Monsieur Gerst, et uniquement parce qu'il put trouver un sol fertile. Car le mouvement* [politique nazi] *était tourné par sa nécessité idéologique vers le modelage de la politique culturelle. Tout comme le christianisme a construit ses églises et a trouvé ses formes liturgiques, le national-socialisme devait et doit toujours veiller à l'aménagement de l'espace et à la représentation de l'adhésion sous forme festive*[1036].

Franz Moraller embrassait ici, par la symétrie avec la religion, les présupposés idéologiques d'Alfred Rosenberg. Ce dernier défendait une version radicale du « christianisme positif » – une formule appelant la religion chrétienne à sa compatibilité avec l'idéologie raciste de la dictature[1037]. Rosenberg voulait supplanter la religion traditionnelle pour y bâtir à la place l'assise spirituelle du nazisme. Face à ces thèses théologiques fermement conservatrices, Goebbels endossait une position rivale, plus perméable à la modernité, et s'emparait massivement des nouveaux moyens de communication, la radio ou le cinéma par exemple, pour susciter l'adhésion de la population. De ce fait, la politique du *Thingtheater* n'était pas uniforme mais le théâtre de virulents conflits idéologiques. Selon R. Stommer, le domaine des spectacles populaires de masse en plein air rencontrait en 1935 une concurrence accrue entre différentes organisations du Parti qui défendirent des modèles et des enjeux distincts[1038]. Ces oppositions se cristallisaient autour d'un problème de fond, impliquant directement la dramaturgie des spectacles *Thing*. Le théâtre à l'image de la « révolution nationale-socialiste » s'avançait sur un terrain très connoté, à l'exact opposé idéologique, de celui balisé par la Révolution française ou la révolution prolétarienne. Dans son livre *La Révolution culturelle du nazisme*, l'historien Johann Chapoutot explique que la définition de révolution était à comprendre « au sens pré-révolutionnaire du terme. « Révolution » signifie ici non pas « projection vers un ailleurs ou un avenir », mais « retour circulaire à l'origine »[1039]. De fait, l'organisation sociale souhaitée par

1035. BA Berlin, R55/20440, rapport de Franz Moraller sur les activités du *Thing* le 6 août 1935, *op. cit.*, p. 85-86.
1036. *Ibid.*, p. 86 : « Aus dieser Witterung des Herrn Gerst ist aber meines Erachtens auch die ganze ‚Thingbewegung' damals entstanden, und nur deswegen konnte sie auf fruchtbaren Boden fallen. Denn die Bewegung drängte aus weltanschaulicher Notwendigkeit heraus zur kulturpolitischen Gestaltung. So gut das Christentum seine Kirchen gebaut und seine liturgischen Formen gefunden hat, so gut musste und muss auch der Nationalsozialismus zur Raumgestaltung und zum feierlich gestalteten Bekenntnis kommen ».
1037. Kathleen Harvill-Burton, *Le Nazisme comme religion. Quatre théologiens déchiffrent le code religieux nazi (1932-1945)*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2006, cf. le chapitre « *Le Mythe du XXe siècle* : à l'origine du christianisme positif », p. 18-20.
1038. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 115-122.
1039. Johann Chapoutot, *La Révolution culturelle nazie*, Paris, Gallimard, 2017, p. 274.

la dictature se fondait sur une conception hiérarchique et inégalitaire des hommes, dont les rôles étaient alors déterminés par l'ordre naturel, interprété lui aussi comme inégalitaire[1040]. L'habile réutilisation du terme historisant de *Thing*, on l'a vu, réactivait ainsi la réminiscence du lieu de justice germanique originel, où les « membres libres » se réunissaient selon leur appartenance héréditaire et communautaire et non sur une égalité de principe[1041]. Les idéologues nazis défendaient donc par la violence une purification des valeurs héritées du christianisme et de la Révolution française. Peu après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, Goebbels mit un point d'honneur à déclarer dans un discours radiodiffusé le 1er avril 1933 : « Nous avons effacé l'année 1789 de l'histoire allemande »[1042]. L'évocation du lieu de justice primitif entraînait des interprétations conflictuelles entre idéologues sur la forme du spectacle théâtral de masse, adaptée au Parti, et plus particulièrement sur la fonction du texte. De grandes tendances étaient alors saillantes. D'un côté, la direction du ministère de la Propagande valorisait un théâtre abstrait, aux accents modernes avec un fort potentiel symbolique. L'ancrage des intrigues dans un présent immédiat était le point de départ de l'endoctrinement du public et des acteurs par l'intermédiaire de la performance collective. Le martellement de slogans sentencieux et de formules annonciatrices, au contenu flou et atemporel, prononcés par les personnages principaux, puis assimilés et repris par les chœurs, donnait l'impression d'éternité par son effet de répétition. De l'autre côté, le « bureau Rosenberg » (*Amt Rosenberg*) s'emparait de spectacles populaires sur fond de reconstitution historique mêlant batailles et conflits religieux. Il s'agissait de renouer avec les racines folkloriques d'un événement populaire héroïque et d'en raviver le lustre tout en critiquant son ensevelissement par la culture judéo-chrétienne. Parallèlement, l'organisation de la « Force par la Joie » (KdF) missionna son bureau « Tradition nationale et Patrie » (*Volkstum und Heimat*) à la mise en place de représentations dans les usines, ce qui s'apparentait à une variante conservatrice de l'ancien théâtre amateur ouvrier, à la gloire du travail pour la nation[1043].

Le rapport conflictuel et problématique au texte était monnaie courante dans les institutions du Troisième Reich. Dans le cadre de l'écriture du droit par exemple, J. Chapoutot écrit ainsi que « le texte est toujours suspect, car, figé et fixé, il n'épouse pas le mouvement de la vie »[1044]. Par conséquent, il s'agissait dans le milieu juridique bien plus d'un mouvement constant « d'interprétation par les

1040. *Ibid.*, p. 45.
1041. On se reportera ici au chapitre « IV, 1. Idéologie totalitaire et réécriture de l'Histoire » de la première partie, p. 126-128.
1042. Johann Chapoutot, *La Révolution culturelle nazie*, *op. cit.*, p. 73.
1043. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 118-119.
1044. Johann Chapoutot, *La Révolution culturelle nazie*, *op. cit.*, p. 143.

juges du corpus de lois et décrets déjà existant » qu'une création *ex nihilo*[1045]. Le droit accordait alors une place prépondérante au « bon sens populaire », au même titre que le programme du NSDAP ou la volonté formulée par le Führer. Seule la « communauté du peuple », en tant que « communauté de sang », pouvait s'ériger en principe normatif valable et non plus le droit individuel[1046]. Par analogie avec l'origine juridique du terme *Thing*, on retrouve cette prédisposition dans l'écriture de pièces soutenues par le ministère de la Propagande : à la fois la légitimation constante de la communauté et la forme d'expression vivante et dynamique. Le mouvement *Thing* était donc vraisemblablement aux prises avec des injonctions contradictoires. Les jeux servaient d'une part de matrices de la vision millénariste de l'histoire (anticipant un *Reich* de mille ans – *Tausend Jahre Reich*) et devaient d'autre part s'adapter aux priorités changeantes de la vie politique du régime. Dans les prochains paragraphes, on étudiera les lignes de démarcation entre les différentes fractions politiques, celles de Goebbels et de Rosenberg principalement.

1.2. Goebbels et les moyens modernes de retransmission

Lorsque Goebbels inaugura la scène *Thing* de Heidelberg le 22 juin 1935, il fit une déclaration associant la politique du *Thingtheater* à l'idée de « révolution » :

> *Si nous n'avions pas donné vie au nouveau Reich, nous n'aurions pas sept mais dix ou douze millions de personnes inscrites dans les bureaux pour l'emploi. Nous leur avons mis des bêches entre les mains. Et voilà ici les premiers fruits de leur travail. Une nouvelle époque s'ouvre pour l'Allemagne. C'est un autre peuple dans lequel nous vivons, que ce peuple là qui capitula de manière lâche et minable en novembre 1918. Les peuples sont ce qu'en font les hommes d'État. Le peuple, né de la révolte de Novembre, le monde ne le considérait qu'avec mépris, mais le peuple qui est né de notre révolution, le monde le considère à nouveau avec estime.* (Applaudissements !)[1047].

1045. *Ibid.*, p. 142-143.
1046. *Ibid.*, p. 144. J. Chapoutot citait ici la thèse de doctorat de Robert Bartsch, *Das ‚gesunde Volksempfinden' im Strafrecht*, université de Hambourg, 1940, p. 12.
1047. StadtA HD, AA 232/4, « Auf dem Heiligen Berge. Zehntausende bei der Sonnwendfeier des Gaues Baden – Reichsminister Dr. Goebbels und Reichstatthalter Wagner sprachen zu den Volksgenossen », *op. cit.*: « Hätten wir das neue Reich nicht zum Leben gebracht, es würden heute nicht sieben, sondern zehn oder zwölf Millionen Menschen auf den Arbeitsämtern sitzen. Wir haben ihnen den Spaten in die Hand gegeben. Und hier sehen wir die ersten Früchte ihrer Arbeit. Es ist in Deutschland eine neue Zeit angebrochen. Es ist ein anderes Volk, in dem wir leben, als jenes Volk, das im November 1918 feige und jämmerlich kapitulierte. Völker sind das, was ihre Staatsmänner aus ihnen machen. Auf das Volk, das aus der Novemberrevolte hervorging, schaute die Welt nur mit Verachtung, auf das Volk aber, das aus unserer

À côté du spectacle théâtral engageant de nombreux acteurs au chômage, la construction faisait également l'objet d'une mise en valeur de la politique de l'emploi du NSDAP. La glorification du peuple fonctionnait donc selon un accord à deux sons : à travers le récit de la performance du chantier du théâtre par le Service du travail et à travers l'ampleur du spectacle de masse. Derrière les rituels populaires empruntés aux fêtes de solstice, l'exemple des pièces jouées sur la Thingstätte de Heidelberg mettait en lumière certaines citations de l'esthétique moderne qui avait marqué les parcours des concepteurs affiliés au projet (architectes, metteurs en scène, auteurs et scénographes). Joseph Goebbels ne cachait d'ailleurs pas sa connivence avec le drame expressionniste allemand par exemple, au lancement du projet d'un théâtre national « des 100 000 » début mai 1933[1048]. De son côté, l'architecture des théâtres *Thing* connut de même ce lien ambigu à la modernité entre la mise en place de dispositifs primitifs et la poursuite des idées de réforme de l'espace scénique.

Selon l'historien de l'architecture Jean-Louis Cohen, le phénomène de la modernité « dans le champ de l'architecture se révèle plus complexe qu'en art ou en littérature. Les formes et les espaces qui le constituent relèvent d'une pensée et d'une esthétique en rupture avec l'historicisme du XIXe siècle, mais ils s'ajustent aussi aux programmes énoncés par ce dispositif plus englobant d'une modernisation affectant la production, la consommation, les territoires, soit la société dans son ensemble »[1049]. De cette façon, le programme (ou plus largement les conditions économiques et techniques d'une société qui entrent en jeu dans le cahier des charges d'un projet d'architecture) et l'esthétique, qui préside à la construction d'un édifice, sont à examiner conjointement pour discuter de la modernité[1050]. Parfois ces deux pôles sont synchrones et participent d'un même mouvement progressiste, parfois des antagonismes voient le jour. Dans le cas du théâtre de masse en plein air sous le Troisième Reich, ce phénomène de tension entre un programme et une esthétique moderne est particulièrement significatif. Comme les précédentes études de cas l'ont révélé, la construction de *Thingstätten* a suivi le plus souvent un registre formel simple, invoquant les formes originelles du passé, sur la base d'un programme, qui s'inscrivait en revanche dans le débat de la modernisation de l'architecture théâtrale au contact de la masse. Ces modes limpides de composition en plan apparaissaient dans une certaine proximité avec les expérimentations sur l'espace scénique moderne

Revolution hervorgegangen ist, schaut die Welt wieder mit Achtung. (*Beifall!*) ».
1048. On se reportera ici au chapitre « II.2. Les mises en scène de *Passion allemande 1933* et l'espace», p. 272-286.
1049. Jean-Louis Cohen, « Architecture, modernité, modernisation », leçon inaugurale prononcée au Collège de France le jeudi 21 mai 2014, http://books.openedition.org/cdf/4870 (consulté le 20/04/2018).
1050. *Ibid.*

(la multiplication des accès dans la salle et sur la scène, l'imbrication scène-salle, la superposition d'aires de jeux abstraites), certes noyés dans un discours de retour aux racines germaniques. De même, le recours aux avancées techniques de la machinerie de scène, à l'exemple de l'emploi de dispositifs de pointe de retransmission du son ou d'éclairage, rejoignait la vision de Goebbels d'une manipulation de l'opinion par la mainmise sur la retransmission technique. Les moyens techniques modernes de diffusion avaient dans une certaine mesure la vocation d'un sismographe, branché sur l'enthousiasme et l'adhésion populaires. Si le résultat n'était pas concluant aux yeux des propagandistes, le mode de production culturelle, aux mains du régime, pouvait alors emprunter une autre voie.

À titre comparatif, dans la phase de la mise en place de la dictature, Goebbels avait réussi à mettre au pas l'appareil de production cinématographique par le truchement de la puissante U.F.A.[1051]. Son ministère avait commandé une série de films de propagande explicitement politiques entre 1933 et 1934. Ceux-ci se soldèrent (à quelques exceptions près, dont le film *Le Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl sorti en 1935) par un échec auprès du public. La production cinématographique se réorienta vers des films de divertissement, historiques ou des documentaires. La chercheuse, Nathalie de Voghelaer, affirme ainsi qu'à partir de 1935 « un bon film de propagande est un film où on ne voit pas la propagande »[1052]. Cette corrélation entre la technique de production et la mise en scène des masses est remarquablement soulignée dans l'essai visionnaire *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936) de Walter Benjamin :

> *Il faut souligner ici – par référence surtout aux actualités filmées, dont la valeur de propagande ne saurait être sous-estimée –, une circonstance technique d'une importance particulière. À la reproduction en masse correspond une reproduction des masses. Dans les grands cortèges de fête, dans les monstrueux meetings, dans les manifestations sportives qui rassemblent des masses entières, dans la guerre enfin, c'est-à-dire en toutes ces occasions où intervient aujourd'hui l'appareil de prise de vue, la masse peut se voir elle-même en face à face. Ce processus, dont il est inutile de souligner la portée, est très étroitement lié au développement des techniques de reproduction et d'enregistrement*[1053].

Il est alors utile de s'interroger ici dans quelle mesure se vérifie l'évolution parallèle entre le film politique et les pièces *Thing*. Tous deux offraient un message de propagande explicite dont le désintérêt

1051. *Universum Film Aktiengesellschaft*, en abrégé « U.F.A. ». Crée en 1917 sous l'impulsion militaire, cette entreprise devint la plus puissante société de l'industrie cinématographique allemande de l'entre deux guerres. Joseph Goebbels commença la mise au pas de la société à partir de 1933 avant d'en prendre les pleins pouvoirs en juin 1935.
1052. Nathalie de Voghelaer, *Le Cinéma allemand sous Hitler. Un âge d'or ruiné*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 44.
1053. Walter Benjamin, *Œuvres III*, chapitre « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1936), *op. cit.*, cité de la note de bas de page p. 313-314.

progressif au sein des institutions du Troisième Reich semblait suivre un calendrier similaire autour de 1935 et 1936.

1.3. La fraction de Rosenberg et l'exemple du spectacle De Stedinge

Parallèlement aux expérimentations menées par l'Union du Reich, sous la coupe du ministère de la Propagande, « l'Union de combat pour la culture allemande », dirigée par Alfred Rosenberg, développa sa propre vision d'un théâtre de plein air de masse contre la politique officielle du *Thing*. Dès la fin des années 1920, l'Union de combat appelait déjà au boycott et à l'épuration radicale de l'art moderne par la force[1054]. Observant d'abord les débuts du *Thingtheater* avec sarcasme, les propagandistes proches de Rosenberg se penchèrent finalement sur leur propre définition du renouveau théâtral en plein air[1055]. Wolf Braumüller, référent pour les jeux *Thing* dans le département Théâtre de l'Union de combat, fut chargé d'élaborer les jalons théoriques. Dans un essai publié en 1935, *Jeu Thing et de plein air* (*Freilicht- und Thingspiel*), il y synthétisa les idées fortes et fit la promotion d'un théâtre fondé sur la relation organique entre le drame théâtral et la particularité régionale du lieu[1056]. La redécouverte des caractéristiques locales s'accompagnait d'un discours virulent sur la mise en valeur des « particularités raciales et *völkisch* du peuple » afin de le renvoyer aux « traditions des ancêtres »[1057]. À la différence du théâtre allégorique du mouvement *Thing*, W. Braumüller se faisait le porte-parole d'un jeu théâtral ancré avant tout dans une action de culte, plaçant l'aspect confessionnel au premier plan. Ce point de départ dramaturgique faisait donc bien écho à la quête d'un « art religieux » formulée par le dramaturge Hanns Johst, lui-même affilié à l'Union de combat[1058]. L'opposition à la politique de Goebbels était également sensible dans le rejet complet de la technique de scène en plein air. Cela avait donc des conséquences pratiques comme la défense de la voix naturelle des acteurs (contre le dispositif acoustique inspiré de la radiotransmission des théâtres

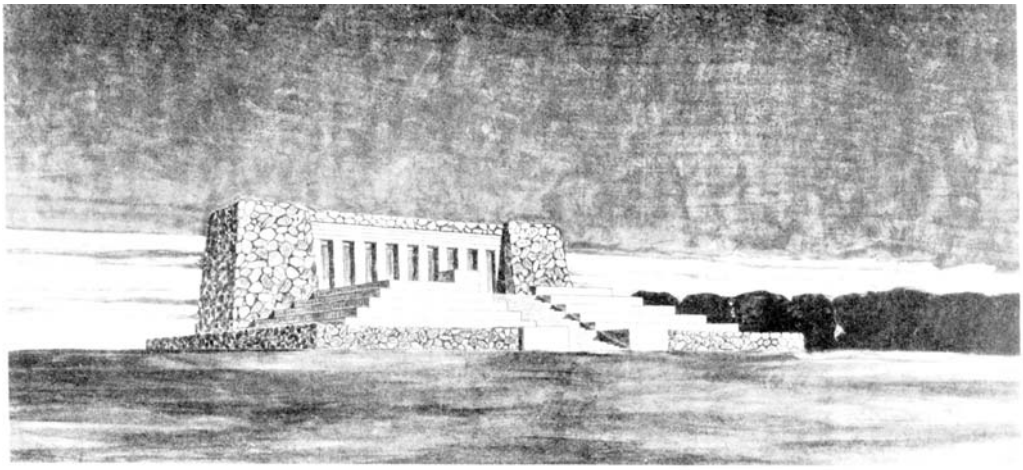
1054. Sur ce sujet, voir le chapitre « L'Union de combat pour la culture allemande » in Hildegard Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme* (1963), *op. cit.*, p. 15-38. En 1934, l'Union de combat (*Kampfbund für deutsche Kultur* – 1928-1934) fut intégrée dans une plus grande organisation centralisée, la « communauté de la culture nationale-socialiste » (*NS-Kulturgemeinde*).
1055. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 115-118, ici p. 115.
1056. Wolf Braumüller, *Freilicht- und Thingspiel*, Berlin, Volkschaft-Verlag für Buch, Bühne und Film, 1935.
1057. *Ibid.*, p. 22.
1058. À ce sujet, voir les pages 141-142 de la thèse.

Thing) et le rejet de l'éclairage artificiel. Braumüller complétait son raisonnement sur les conditions idéales du jeu en plein air :

> *Et le jeu* Thing *ne doit en effet pas être un théâtre de propagande, mais plutôt un recueillement, être une retraite en soi et dans l'idée sacrée du national-socialisme. Et son recueillement de 5 000* [personnes] *sera plus impressionnant et plus permanent que celui de 50 000*[1059].

Le commentaire masquait à peine la critique dirigée contre Goebbels, qui, dans son discours inaugural de 1933 prévoyait une rénovation de la scène des « 50 000 et des 100 000 », reléguant aux oubliettes de l'Histoire le théâtre de masse des 5 000 de Max Reinhardt.

En réponse à ses objectifs, la fraction de Rosenberg porta le projet d'un théâtre de plein air de 7 500 places, baptisé « lieu de culte bas-allemand ‚Stedingsehre' » (*Niederdeutsche Kultstätte Stedingsehre*), qui vit le jour en 1935 sur le Bookholzberg près d'Oldenbourg en Basse-Saxe. En lieu et place du site de construction du théâtre, un autre édifice témoignait déjà d'une riche histoire locale. En effet, un mémorial à l'honneur de Bismarck (*Bismarck-Denkmal*) fut conçu pour cet emplacement par Peter Behrens en 1907[1060].



124. Projet d'un mémorial à Bismarck à Bookholzberg, Peter Behrens, 1907

Le mémorial ne put être réalisé en raison de difficultés économiques et du début de la Première Guerre mondiale. À la place, un aménagement en plein air fut édifié en autodidacte, par un pasteur local, sous forme d'un « ensemble bloc erratique-mémorial à Bismarck » (*Bismarck-Findlings-Denkmalanlage*)

1059. *Ibid.*, p. 36-37 : « Und das Thingspiel soll ja nicht Propagandatheater sondern Einkehr, Einkehr in sich und in die heilige Idee des Nationalsozialismus sein. Und seine Einkehr von 5 000 wird eindrucksvoller und nachhaltender sein als die von 50 000 ».

1060. Gerhard Kaldewei, *Stedingsehre soll für ganz Deutschland ein Wallfahrtsort werden… Dokumentation und Geschichte einer NS-Kultstätte auf dem Bookholzberg 1934-2005*, Delmenhorst, Aschenbeck & Holstein, 2006, p. 53-55.

en 1923, librement interprété des lieux *Thing* des anciennes tribus germaniques. Ce lieu fut détruit à l'approche de la construction du théâtre[1061] : sur le terrain de la reconquête des origines, il ne pouvait y avoir une telle concurrence.

Le théâtre prenait effectivement le contrepied exact de la politique promue par Goebbels dans le *Thing*, autant par l'architecture que par la mise en scène[1062]. Braumüller décrivait l'aménagement comme une « scène-paysage de culte » à l'opposé du parti-pris architectural des théâtres autorisés par le ministère de la Propagande[1063]. À Bookholzberg, un décor fixe d'un village traditionnel du XIIIe siècle était reconstruit rigoureusement sur scène, puis séparé de la tribune du public par une douve.

125. Le chantier du théâtre de *Stedingsehre*, Bookholzberg, autour de 1935

De ce fait, la séparation franche scène-public et la disposition frontale marquaient une rupture nette avec la forme compacte, englobante et circulaire de la majorité des plans de théâtres *Thing*. Certes, le théâtre de plein air conçu en 1934 par L. Moshamer, dans la petite ville de Juliers en Rhénanie, était lui aussi implanté dans une douve dans une composition frontale. L'environnement dans lequel se situait ce théâtre, était également marqué par un décor historique, réel celui-ci, car le théâtre de Juliers s'intégrait aux murs d'enceinte d'une ancienne forteresse. Une plate-forme en avant-scène était bâtie en saillie sur le plan d'eau de la douve et répondait formellement à un décroché en avancée de l'autre part de la rive afin de créer une relation visuelle entre tribune et scène. Dans une carte postale datée de 1939, un visiteur de la ville rapportait avec étonnement avoir découvert dans le parc du Brückenkopf à Juliers l'emplacement d'une scène de plein air, inaugurée sous le Troisième Reich,

1061. *Ibid.*, p. 55.
1062. *Ibid.*, p. 60.
1063. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 117 : « kultische Landschaftsbühne ».

à l'endroit d'« un ancien lieu de combat romain », alors qu'il s'agissait en réalité d'une forteresse napoléonienne du XIXe siècle[1064].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

126. Plan masse du théâtre *Thing* de Juliers et la construction de l'escalier de scène, Ludwig Moshamer, entre 1934 et 1935

À Bookholzberg en revanche, il n'y avait pas de doute possible : la création d'un lieu de représentation était déterminée exclusivement par un « jeu spécifique et une fête particulière », là où l'espace scénique édifié dans le mouvement *Thing* se voulait neutre[1065]. Le point de départ du spectacle se fondait effectivement sur un événement historique avéré, relatant une bataille à Altenesch durant laquelle un village de paysans s'inclina devant une armée de croisés de l'archevêché de Brême

1064. StadtA J, carte postale d'un habitant d'Aix-la-Chapelle écrite le 30 novembre 1939 : « eine alte römische Kampfstätte ».
1065. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*. p. 293-294. L'auteure cite l'article de Friedrich Lindemann, « August Hinrichs' Stedingerschauspiel. Urauffuhrung am 27. Mai 1934 zur 700-Jahr-Feier in Altenesch », *Niederdeutsche Welt. Monatsschrift für das niederdeutsche Kulturgebiet*, n° 6, 1934, p. 223-224.

en 1234. À l'occasion de la commémoration des 700 ans, le jeu *De Stedinge* fut donné en 1934 dans la version de l'auteur August Hinrich sous la forme d'une reconstitution historique fictionnalisée. Dans l'attente de la construction du théâtre, le spectacle eut lieu sur l'ancien champ de bataille lors d'une manifestation réunissant 40 à 50 000 personnes[1066]. L'année suivante finalement, Rudolf G. Sellner du théâtre d'Oldenbourg mit en scène la même pièce à partir du 13 juillet 1935 au sein du décor pittoresque du théâtre nouvellement construit[1067]. Les buts idéologiques du spectacle s'articulaient autour de la haine de l'Église et de l'obsession de Rosenberg d'un « christianisme positif » : selon lui, la croyance populaire en l'idéologie du national-socialisme devait outrepasser l'influence des ordres religieux traditionnels. La répétition programmée de cet unique spectacle sur le modèle du *Festspiel* (festival dans un sens wagnérien) constituait une habile réponse au jubilé des 300 ans du premier *Jeu de la Passion* à Oberammergau en 1934, entérinant une tradition populaire et religieuse au fil des décennies[1068]. De cette façon, le directeur du Gau, Karl Röver, utilisa le slogan d'un « Oberammergau du Nord » pour décrire l'événement du jeu *De Stedinge*, toujours dans l'objectif de concurrencer l'influence de l'Église[1069].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

127. Représentation de *De Stedinge* d'August Hinrich en 1937

Cette fois-ci, le projet de construction fut remis, non pas à un architecte mais à un peintre, illustrateur et décorateur, Walter Reimann, conformément aux desseins de l'Union de combat sur la nécessité d'un décor pittoresque et réaliste[1070]. W. Reimann avait fait des débuts remarqués dans la

1066. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 115.
1067. Gerhard Kaldewei, *Stedingsehre soll für ganz Deutschland ein Wallfahrtsort werden…*, *op. cit.*, p. 64.
1068. On se reportera ici au chapitre « 2.2. Le spectacle de la Passion du Christ à Oberammergau », 55-63.
1069. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*. p. 300.
1070. Gerhard Kaldewei, *Stedingsehre soll für ganz Deutschland ein Wallfahrtsort werden…*, *op. cit.*, p. 60-61. Voir également l'annonce du projet de Walter Reimann, *Bauwelt*, n° 25, 25 octobre 1934, p. 1049. La scénographie du village historique fut dessinée par Reimann et la direction du chantier menée par l'architecte local, Ernst Behrens.

conception de décors de cinéma, réputé pour être le pionnier du cinéma expressionniste, après avoir signé le cadre stylisé et lugubre du film emblématique du genre, *Le Cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene[1071]. Il s'était ensuite réorienté à partir de 1933 vers les décors historiques et de paysages pour l'industrie cinématographique du régime nazi. Il est frappant que l'assise théorique profondément antimoderne de l'Union de combat fasse apparaître en pratique une telle trajectoire personnelle liée au cinéma d'avant-garde. Néanmoins, des points de recoupement avec les techniques cinématographiques, notamment celle du panorama, étaient visibles dans la représentation théâtrale[1072]. À l'issue de notre analyse du décor pour les Jeux d'Oberammergau, il ressortait une disposition axiale des différents symboles bibliques (temple, Palais), dans la largeur de la scène offerts frontalement devant le public sous la forme d'un panorama fixe, inchangé au fil du temps. L'arrière-plan montagneux en fond de scène, dans le village de Bavière, servait alors le discours *völkisch* de l'enracinement fécond du « peuple » dans le paysage et avec les racines de son histoire. De façon analogue, la métaphore picturale de la fresque panoramique proposée devant le public, recueilli presque religieusement, était active pour le Jeu *De Stedinge*. Les symboles du village originel (l'église, la maison du paysan avec son toit en chaume) étaient positionnés sur un axe transversal à la manière d'une toile tendue sur un large cyclorama. Selon Evelyn Annuβ : « le peuple local [devait] être représentant sur scène devant les yeux des spectateurs et rendre à la fois vivant la manière, dont il est enraciné dans le paysage »[1073]. Alors que les expérimentations du mouvement *Thing* détournaient bien souvent les prédispositions performatives de l'avant-garde théâtrale (le jeu et le déplacement au sein du public, la conjonction des arts comme la danse, la musique et la déclamation rythmique, l'abstraction des surfaces de jeu), la fraction de Rosenberg concevait son modèle sur une primauté du visuel, à l'image du film documentaire ou historique, plus enclin aux émotions individuelles de personnages isolés (les paysans) et aux scènes de masse héroïques, créant de vastes panoramas[1074].

1071. Notice biographique de la cinémathèque française : http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/expressionnisme/reperes/decorateurs/reimann.php (consulté le 01/06/2018). Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, p. 335-340.
1072. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, chapitre « Panorama », p. 312-328.
1073. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, p. 304-305 : « Anstatt wie im Thingprojekt über das kollektive Auftreten durchs Publikum Teilhabe zu versprechen, soll das lokale Volk auf der Bühne stellvertretend vor Augen stellen und erlebbar machen, wie es in der Landschaft verwurzelt ist ».
1074. *Ibid.*, p. 281.

On observera dans les chapitres suivants les freins du *Thingtheater* qui ont menés à son déclin dans la politique culturelle du régime. Les enjeux du contrôle politique seront au cœur de l'étude, plus particulièrement sur les agissements des anciens représentants du théâtre amateur catholique. Puis, on abordera les difficultés de gestion financière et organisationnelle proportionnelles à l'hypertrophie du mouvement de construction. Finalement, l'hypothèse d'un recul du texte comme instrument de propagande sera posée alors que le chœur parlé était jusque-là au fondement même de la dramaturgie du *Thing*.

2. L'évincement de Wilhelm Karl Gerst, le « catholique politique »

2.1. Les conditions politiques de son renvoi

Franz Moraller n'était pas le seul à considérer que W. K. Gerst tenait à lui seul une grande partie de l'organisation du *Thingtheater*. À l'occasion d'une interview privée menée en 1999, l'architecte Fritz Schaller, livrait son sentiment personnel sur le fonctionnement de l'Union du Reich, avec, à sa tête, son directeur tout-puissant :

> *La réalisation* [du mouvement *Thing*] *vit le jour puisque Gerst, qui dirigeait l'ensemble du mouvement et qui venait du mouvement de théâtre chrétien était un homme d'affaires hors du commun. Il avait pensé que le mouvement devait en fait être soutenu par le Parti et, qui plus est, qu'il devait y avoir quelqu'un qui devait pouvoir le mettre à exécution. C'est là que le Service* [volontaire] *du travail lui parut la solution appropriée. Il s'agissait d'un service que des jeunes gens (des deux sexes) devaient suivre. Ils devaient travailler avec leurs bêches et quelle tâche plus belle que de construire une œuvre de la communauté comme les scènes* Thing. *Cette idée déclencha aussitôt une vague d'enthousiasme au ministère de la Propagande et ausitôt on trouva un homme avec l'insigne en or du Parti. Ce dernier était un ancien acteur* [Otto Laubinger] *qui trouva l'idée formidable et il débloqua les fonds nécessaires sans aucune difficulté. Les commandants du Service* [volontaire] *du travail furent évidemment eux-aussi réjouis, d'être enfin en charge d'une mission pour laquelle leurs troupes pouvaient s'activer. En outre, il s'agissait pour eux là aussi d'un service rendu au peuple de sorte que cela fonctionnait de manière admirable. Gerst était, comme je l'ai dit, un grand organisateur. Il avait en même temps une maison d'édition et il s'adressait aux écrivains, et leur demandait d'écrire des pièces que l'on jouerait là-bas* [sur les théâtres]. *La maison d'édition les publiait. De cette manière, un organisme se créa qui allait à la rencontre de tous. Alors que cela fonctionnait bien, le « bureau Rosenberg » – les nazis les plus rigides – devinrent soudain jaloux et demandèrent : « qui est-ce que c'est, ce Gerst ! Il vient du mouvement de théâtre chrétien ouvrier et il n'est même pas membre du Parti. On va le dégager ! » Ils engagèrent alors un homme* [Theodor Kirchner] *avec l'insigne en or du Parti qui prit à la suite la direction. À partir de là, plus rien ne fonctionnait. Le mouvement* Thing *déclina et s'éteignit*[1075].

1075. Extrait d'une interview privée de Fritz Schaller réalisée par son fils Friedrich Schaller en 1999, *op. cit.* : « Die

L'ami et collaborateur de Schaller, Ernst Zinsser au demeurant le beau-frère de Konrad Adenauer, racontait dans l'après-guerre la « vive altercation » entre Walter Tiessler, co-directeur du « Gau Halle-Merseburg », et Gerst[1076]. Gerst disposait, selon Zinsser, de documents compromettants sur la corruption de la « communauté de jeu de Halle » à l'égard de Tiessler. Ce dernier aurait organisé une descente armée au domicile de Gerst[1077]. Dès juin 1934, Tiessler voulait déjà, fort de ses appuis à la direction du Reich à la Propagande, évincer Wilhelm Karl Gerst en raison de sa « non-appartenance au Parti » (*Nichtparteigenosse*). Il souhaitait également créer une annexe du bureau de l'Union du Reich à Munich[1078]. Dans l'affaire de corruption de la « communauté de jeu » à Halle, Gerst fut tenu pour responsable de la mauvaise estimation du plan financier pour la gestion du mouvement *Thing* (autant pour le financement des travaux que des spectacles). Il était également accusé d'avoir dissimulé l'ampleur de la faillite de la communauté de jeu de Halle, dont l'envergure sera exposée dans le prochain chapitre[1079]. De son côté, W. K. Gerst mettait fermement en accusation W. Tiessler et Günther L. Barthel à la tête de la « communauté de jeu *Mitteldeutsche* » pour leur gestion frauduleuse de l'argent de la société. Un enquêteur juridique tenta de ne pas entacher le portrait de Barthel, membre du Parti, le décrivant comme un « artiste peu scrupuleux et peu porté sur les affaires commerciales » non comme un escroc[1080]. Mis en dificulté depuis plusieurs mois, Gerst fut finalement brusquement révoqué le 7 février 1935 sur ordre de Goebbels et de Laubinger. Le court communiqué

Verwirklichung kam dadurch zustande, da der [Herr] Gerst, der dies ganze Bewegung leitete und aus der christlichen Theaterbewegung kam, […] ein äußerst geschickter Geschäftsmann war. Er hatte sich ausgedacht, dass diese Bewegung eigentlich von der Partei unterstützt werden müsste und außerdem müsste jemand da sein, der sie auch ausführt. Und da kam ihm der Arbeitsdienst grade recht. Der Arbeitsdienst war ein Dienst, den junge Menschen (Mädels und Jungs) durchmachen mussten. Sie mussten da mit ihren Spaten arbeiten und was wäre eine schönere Aufgabe, als so ein Gemeinschaftswerk wie die Thingplätze zu erstellen? Diese Idee zündete sofort beim Propagandaministerium und da fand sich sofort einen Mann mit der goldenen Parteiabzeichnung. Er war ein ehemaliger Schauspieler, der das großartig fand und auch die nötigen Gelder locker machte. Die Kommandeure vom Arbeitsdienst waren natürlich auch erfreut, dass sie endlich eine Aufgabe fanden, bei der sie mit ihren Sparten etwas anfangen konnten. Außerdem war das auch für sie ein Dienst am Volk, sodass das alles blendend funktionierte. Der Gerst war wie gesagt ein großer Organisator. Er hatte gleichzeitig einen Verlag und wendete sich an die Dichter und forderte sie auf, Stücke zu schreiben, die man dort aufführen könnte. Der Verlag verlegte die. So entstand also ein Organismus, der sich an die anderen annäherte. Als das so gut ging, wurde das Amt Rosenberg – die ganz strammen Nationalsozialisten – auf einmal eifersüchtig und fragten wer denn eigentlich dieser Kerl Gerst sei! Er stamme aus der christlichen Arbeiterbewegung und sei nicht mal Parteigenosse, also müsse er weg! Sie setzen also einen Mann [Theodor Kirchner] mit der goldenen Parteiabzeichnung ein, der das nun leiten sollte. Von dem Augenblick an ging nichts mehr. Damit erstarb eigentlich die ganze Thingplatzbewegung ».

1076. IfSF, archives personnelles de W.K. Gerst, Cote : S1-169, Nr. 87. Déclaration sur l'honneur d'Ernst Zinsser dans le cadre du procès de W.K. Gerst fin 1946 devant les autorités américaines.

1077. *Ibid.*

1078. BA Berlin, R55/20441, rapport du 29 novembre1934 de la section VI du ministère de la Propagande signé de la main d'Otto Laubinger, p. 13-18, ici p. 13.

1079. BA Berlin, R56 III/ 1526, rapport de l'assemblée générale de la société de jeu *Mitteldeutsche* à Halle le 26 février 1935, p. 1-7, ici p. 3.

1080. *Ibid.*, p. 4.

sur sa démission évoquait qu'il « ne disposait pas de la fiabilité requise » pour son poste[1081]. Dans son ouvrage, R. Stommer met cette éviction de Gerst au compte de son « manque de fiabilité politique » aux yeux du ministère[1082] ; ce fait est effectivement confirmé par une lettre inédite, signée de la main de Franz Moraller[1083].

Grâce à la correspondance de l'Union du Reich, disponible aux archives fédérales de Berlin, il est possible de reconstituer les soupçons à l'égard du premier directeur de l'association. Le rapport détaillé d'un collaborateur, hostile à W. K. Gerst, développait ses accusations selon trois grandes lignes[1084]. Premièrement, Gerst était soupçonné de corruption au niveau des subventions du Reich et au niveau de sa maison d'édition Volkschaft, dont il dut céder les droits au NSDAP. Son clientélisme était également pointé et la défense de l'intérêt des cercles catholiques. Enfin, l'affaire de la faillite de la communauté de jeu de Halle était évoquée ainsi que la sous-estimation constante par Gerst des coûts liés aux chantiers des théâtres *Thing*. La manœuvre la plus préoccupante de Gerst, aux yeux de ce fonctionnaire, semblait être ses relations assidues avec des auteurs et des artistes catholiques, notamment par l'intermédiaire de la maison d'édition Volkschaft. Celle-ci publia effectivement l'ensemble des pièces *Thing* autorisées par le « dramaturge du Reich ». La direction du ministère voyait d'un très mauvais œil la promotion de la cause catholique et de sa mission d'évangélisation sous couvert de la propagande des jeux populaires et du culte du Führer[1085]. Le rapport pointait à ce titre « l'opposition idéologique entre les catholiques allemands et le national-socialisme autour de l'expression du chef »[1086]. Si les uns souhaitaient promouvoir sur scène la foi catholique et souligner le Christ sauveur, les autres entendaient mettre en scène un personnage, au don supérieur, incarnant la parole et la force de persuasion du chef.

1081. BA Berlin, R55/20440, p. 26.
1082. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 99.
1083. BA Berlin, R55/20441, p. 219. Lette de Franz Moraller du 15 juin 1937 expliquant les raisons de la destitution de Gerst. Il sommait de ne pas répondre à ce dernier, qui souhaitait en connaître le motif : « Der frührer geschäftsführende Präsident des Reichsbundes der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele Wilhelm Karl Gerst, ist s.Zt. auf Weisung des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda durch den Verstorbenen Präsident der Reichstheaterkammer Laubinger wegen politischer Unzuverlässigkeit seines Amtes enthoben worden ».
1084. BA Berlin, R55/20441, p. 154-163, rapport non daté et non signé. On suppose qu'il s'agit de Krämer, un assistant de W. K. Gerst, qui œuvra ensuite dans le bureau de W. Tiessler.
1085. *Ibid.*, p. 157.
1086. *Ibid.*, p. 157 : « Es wird hier ein ganz bestimmter weltanschaulicher Gegensatz zwischen deutschen Katholiken und dem Nationalsozialismus des Führers zum Ausdruck gebracht ».

2.2. La stratégie personnelle de W. K. Gerst en question

Après la deuxième Guerre mondiale, en 1946, W. K. Gerst fut contraint de comparaître dans le cadre de la dénazification devant le tribunal américain de Francfort-sur-le-Main pour conserver sa licence de journaliste, son activité de directeur de l'Union du Reich sous le nazisme étant alors mise en cause. Il avança pour sa défense que sa direction de l'Union du Reich était une forme de « résistance passive »[1087]. Gerst aurait donc tenté de maintenir un réseau de personnalités catholiques autour de lui, au sein du « cercle des auteurs dramatiques » de l'Union du Reich essentiellement, dans le but de « saboter l'appareil de propagande de Goebbels », et de diffuser des pièces d'écrivains hostiles à la dictature, celles de Leo Weismantel notamment. Il aurait semé la confusion dans le cadre de la préparation d'un corpus de jeux *Thing* adapté au national-socialisme. Cet argument de circonstance, paraît certes intrigant, mais l'observation du parcours biographique de Gerst dans notre étude démontre bien plus une attitude ambigüe entre une trajectoire personnelle opportuniste et la poursuite d'un fort intérêt social, lié au mouvement chrétien ouvrier à travers l'accession du plus grand nombre à la culture. Rappelons qu'il était très lié à l'aile gauche du parti centriste après la Première Guerre mondiale et que l'ensemble de ses contemporains le disait hostile à la dictature. Dans la brochure des serments sur l'honneur du procès de 1946, son ami et ancien collègue, Georg Fiebiger, directeur du théâtre de Wiesbaden, expliquait que Gerst souhaitait poursuivre à travers son association transformée en Union du Reich, « son ancienne idée de prédilection, [il voulait] ériger dans le plus d'endroits possibles des emplacements aménagés architecturalement pour les Jeux et les fêtes »[1088]. Au début de la dictature, beaucoup pensaient que le pouvoir du national-socialisme serait un épisode éphémère[1089]. Gerst envisageait certainement en 1933 pouvoir récolter les fruits de son travail au sein de l'Union du Reich, en espérant que la conjoncture politique devienne plus favorable.

1087. IfSF, archives personnelles de W.K. Gerst, Cote : S1-169, Nr. 87. L'écrivain Dietzenschmidt (nom d'auteur) défendit Gerst dans un serment datant du 05 décembre 1946 : « Dies benützte Herr Gerst sofort, um den von Dr. Goebbels beabsichtigten Propaganda-Apparat der Thingspiele zu sabotieren. […] Es ergibt sich daraus vielmehr dass Herr Gerst, der im ‚Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele' bereits auf die geschickteste und tapferste, gewagteste Weise raffiniert getarnte passive Resistenz und Sabotage geleistet hatte, nunmehr einen Widerstandskreis sammeln und formen wollte, mit dem er auch weiterhin in tätiger Fühlung blieb ».
1088. *Ibid.*, son ami et collègue, Georg Fiebiger, soutient cet argument dans son serment du 4 octobre 1946 : « Gerst verfolgte hier seinen alten Lieblingsgedanken, an möglichst vielen Orten architektonisch geformte Plätze für Spiele und Feiern zu errichten. »
1089. *Ibid.*

À l'écart finalement de la scène politique du Troisième Reich, la carrière de Gerst profita des retombées de son réseau tissé les années précédentes. Au détour d'une anecdote, F. Schaller racontait, non sans humour, sa rencontre ultérieure avec Gerst :

> *Un jour, je lui* [Gerst] *rendis visite. Il était assis dans sa chambre, c'était une chaude journée de juin. Les stores baissés,* [il s'éclairait] *à la lumière artificielle. Je lui dis : « Qu'est-ce qui se passe Gerst ! »*
> - *« Je travaille », répondit-il.*
> - *« Sur quoi exactement ? »*
> - *« J'ai mis à contribution le plus grand mouvement du monde pour un projet personnel ! »*
> - *« Pour qui ? »*
> - *« L'Église catholique. Oui, voyez-vous, j'ai une maison d'édition* [St. Georg Verlag[1090]], *j'ai sous ma coupe un millier d'artistes, des architectes également, et maintenant je fais la chose suivante : j'ai écrit à toutes les communes en Allemagne en disant : « Cher pasteur, vous devez conserver vos ouailles, pour cela rien de tel qu'un souvenir à la confirmation. Vous devez donner un souvenir à vos ouailles qu'ils accrocheront dans leur chambre ou disposeront sur leur table. Je peux vous procurer un tel souvenir à un prix intéressant et tous ces souvenirs seront chacun individuel car je connais tellement d'artistes que je suis en mesure de concevoir tous ces objets individuellement »*[1091].

Fritz Schaller attribuait le succès de cette nouvelle entreprise à la diversification de l'offre à un ensemble d'objets de piété (bac d'eau bénite, diplôme) aux motifs personnalisés, à la ténacité et l'habileté du personnage. Cette anecdote rappelle les termes de la citation, placée en exergue au début de ce chapitre, sur l'origine du mot de propagande. L'ancien directeur de l'Union du Reich manipulait effectivement avec brio la reproduction et la diffusion d'objets sur le territoire, entérinant un principe commercial à même de se « propager, [se] répandre, comme un liquide »[1092].

1090. BA Berlin, R55/20440, p. 35, selon un télégramme confidentiel du 2 mars 1935, cette maison d'édition fut créée quelques semaines auparavant pour publier des « écrits populaires liturgiques » (*Volks-liturgische Schriften*). Le bureau politique du Gau de Berlin voulait « opérer contre Gerst » si Otto Laubinger voyait en lui une menace potentielle.

1091. Extrait d'une interview privée de Fritz Schaller réalisée par son fils Friedrich Schaller en 1999, *op. cit.* : « Ich […] besuchte ihn [Gerst] eines Tages. Er saß in seinem Zimmer, das war ein heißer Juni Tag. Er hatte die Jalousien runter gelassen bei künstlichem Licht. Ich sagte: ‚Mensch Gerst, was ist denn mit Ihnen los?'. ‚-Ich arbeite', sagte er. ‚Was machen Sie denn?'. ‚-Ich habe eben die größte Bewegung der Welt für mich eingespannt'. ‚-Wer ist denn das?'. ‚-Die katholische Kirche. ‚Ja, was machen Sie denn da?' ‚Ja, sehen Sie, ich habe einen Verlag [St. Georg]. Ich habe tausend Künstler an der Hand. Ich habe auch Architekten an der Hand und jetzt mache ich folgendes: ich habe an sämtliche Gemeinden in Deutschland geschrieben und gesagt: ‚Lieber Pastor! Ihre Schäflein müssen sie beisammenhalten. Es gibt nichts Besseres als ein Andenken an die Firmung. Sie müssen denen ein Andenken geben, das Ihre Schäflein in ihrem Zimmer aufhängen oder auf den Tisch stellen. Ich kann Ihnen zu billigen Preisen ein solches Andenken beschaffen und diese Andenken sind alle individuell, denn ich kenne so viele Künstler, dass ich in der Lage bin, alles individuell zu gestalten' ».

1092. Fabrice d'Almeida, « *Propagande*, histoire d'un mot disgracié », *op. cit.*

2.3. L'ombre de « l'école du peuple » sur le *Thingtheater*

Une découverte faite dans la correspondance de l'Union du Reich permet de mettre au jour l'origine intellectuelle du mouvement *Thing*. Le 12 février 1935, l'auteur et pédagogue catholique Leo Weismantel, profita ainsi du renvoi de Gerst de l'Union du Reich pour envoyer un courrier personnel à Otto Laubinger. Weismantel souhaitait informer le Président de la Chambre du Théâtre que Gerst avait détourné ses idées en 1933[1093]. Les deux hommes, Gerst et Weismantel, se connaissaient depuis des travaux communs pour l'Union des « scènes populaires catholiques » (*Bühnenvolksbund*). Dans la période de mise en place de l'association pour les jeux populaires en plein air entre l'automne 1932 et sa mise sous tutelle par le ministère de la Propagande en juillet 1933, Gerst s'était rapproché de Weismantel, alors directeur de « l'école du peuple » (*Schule der Volkschaft*). Cette école était plus particulièrement un institut privé de recherche sur des méthodes pédagogiques, destiné à un public de tous âges, autrement dit englobant le « peuple » dans son ensemble[1094]. Fondé sous la République de Weimar selon une approche réformatrice, l'institut mettait l'accent sur une vision « progressiste, créative, orientée sur la pédagogie de la langue et sur l'éducation artistique », laissant libre cours à l'énergie vitale de l'enfant comme de l'adulte, selon une conception organique[1095]. Dans le catalogue d'une exposition internationale en 1929, Weismantel expliquait ainsi le rôle unificateur de son école :

> *Laquelle* [école] *déploie les forces qui dorment chez l'enfant, chez l'homme lui-même, l'amène à l'épanouissement, le libère par la croissance, cet épanouissement a un effet vertueux dans tous les domaines, aussi bien celui de la langue, de la création visuelle, de la musique, du soin du corps, de l'art de la scène, de la formation sociologique du peuple et de l'humanité en général*[1096].

1093. BA Berlin, R55/20440, lettre de Leo Weismantel à Otto Laubinger, du 12 février 1935, p. 38.
1094. Robert Küppers, *Der Pädagoge Leo Weismantel und seine ‚Schule der Volkschaft' (1928-1936)*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1999. On renvoie ici au chapitre « 1.2. Le spectacle populaire d'inspiration catholique », p. 113-115.
1095. *Ibid.*, p. 266 : « Von hier aus entfaltete er mit missionarischem Eifer, parallel zu einer den damaligen Zeitgeist bestimmenden Erziehung vom Kinde aus, eine umfangreiche Tätigkeit zur wissenschaftlichen Fundierung einer progressiven, schöpferisch orientierten Sprachpädagogik und Kunsterziehung ».
1096. *Ibid.*, p. 126 : « Welche die Kräfte, die im Kinde, im Menschen selbst ruhen, zur Entfaltung bringt, zum Wachstum befreit, diese Entfaltung hegt und pflegt auf allen Gebieten, so auf dem der Sprache, so auch auf dem der Bildgestaltung, der Musik, der Körperpflege, der Bühnenkunst, der soziologischen Formung des Volkes und der Menschheit ganz allgemein ». La citation est extraite de l'article de Leo Weismantel, « Vom Willen deutscher Kunsterziehung. Bildschöpfungen von Kinder und Jugendlichen. Versuch eines Überblicks », extrait du catalogue de l'exposition dans le cadre du congrès pédagogique mondial à Helsingör au Danemark, 1929.

La filiation avec l'institut pédagogique était visible jusque dans le nom de la maison d'édition *Volkschaft*, dirigée par Gerst en début d'année 1933. Gerst fit appel à Weismantel pour la rédaction de la ligne éditoriale de la maison d'édition qui regroupait le domaine du roman, du théâtre et du film, des champs qui intéressaient beaucoup le pédagogue[1097]. Mais, selon Weismantel, Gerst aurait repris littéralement à son compte les directives qu'il lui avait rédigés, pour les transmettre au Président de la Chambre du Théâtre du Reich, O. Laubinger. Cette fondation intellectuelle fut reprise pour l'allocution inaugurale de Laubinger, annonçant la création et les objectifs de l'Union du Reich, le 7 juillet 1933. Il est délicat de vérifier le postulat de Weismantel, faute de sources complémentaires. Toutefois, une étude comparée entre l'éloge prononcé par Gerst de « l'école du peuple » dans la revue *Deutsche Filmzeitung* en avril 1933 et le discours de Laubinger quelques mois plus tard, fait apparaître l'étroite convergence[1098]. Le drame de *Neurode*, à l'étude dans le cadre de la recherche pédagogique sur le théâtre amateur de Leo Weismantel en Silésie, devint l'un des premiers spectacles *Thing*. La pièce était effectivement célébrée dans les deux discours[1099]. Finalement, l'institut de Weismantel, situé dans la petite commune de Marktbreit-sur-le-Main en Bavière, fut dissout par le régime nazi au début de l'année 1936, lequel voyait d'un mauvais œil, depuis plusieurs années déjà, l'idéal réformateur et humaniste de Weismantel[1100]. Ce fait constitue une preuve non négligeable quant au parallélisme avec le mouvement *Thing*. Ce dernier fut démantelé au même moment, lorsque le pouvoir nazi, désormais bien établi, ne devait certainement plus placer les enjeux d'éducation et d'endoctrinement des franges indécises de la population au centre de sa propagande.

3. La répression du mouvement amateur catholique à l'exemple de la scène de plein air de Wienkopp

Au cours de l'année 1935, une surveillance accrue fut engagée sur les pratiques des représentants du théâtre amateur catholique, qui avaient pourtant posés les jalons intellectuels et artistiques du

1097. BA Berlin, R55/20440, *op. cit.*, p. 38. Robert Küppers, *Der Pädagoge Leo Weismantel und seine ‚Schule der Volkschaft' (1928-1936)*, *op. cit.*, p. 238-257. L'institut développa différents axes pédagogiques en lien avec la diapositive, l'exposition, la radio, le théâtre ou encore le film documentaire.
1098. On se reportera ici aux chapitres « Le spectacle populaire d'inspiration catholique » de la première partie et « La mise en place institutionnelle » de la deuxième partie de la thèse.
1099. Wilhelm Karl Gerst, « Asphaltkunst – Volkskunst », *Deutsche Filmzeitung*, *op. cit.*, p. 2.
1100. Robert Küppers, *Der Pädagoge Leo Weismantel und seine ‚Schule der Volkschaft' (1928-1936)*, *op. cit.*, p. 257-264.

Thingtheater grâce à Gerst. L'exemple du théâtre de plein air de Wienkopp en Rhénanie témoignait de ce tournant répressif. La scène de plein air vit le jour d'une initiative privée et la construction se concrétisa en 1932 après la mise en place d'une association fondée par le prêtre de la ville, Heinrich Ostermann[1101]. Selon le rapport élogieux remis par l'association à l'Union du Reich, à l'arrivée au pouvoir du national-socialisme, il s'agissait de la plus grande scène de plein air en Allemagne avec ses 6 000 places[1102]. Le rapport vantait également les conditions paysagères du site de cette scène de plein air, inséré sur une pente et une contre-pente, lui conférant une bonne acoustique. Cette configuration spatiale fut d'ailleurs ultérieurement préconisée pour la construction de théâtres *Thing*. Dans une vision proche des mouvements de jeunesse, la scène fut à l'origine conçue en priorité comme un point de rencontre pour la population locale. Les jeunes gens de la région rhénane devaient pouvoir y trouver un pouvoir régénérateur à l'opposé de l'influence « corruptive » de la grande ville (*zersetzenden Einfluss*), ce qui valorisait par opposition l'idéal de la nature[1103]. Le nom de « Wienkopp » faisait référence à un ancien emplacement de « sacrifices païens », autrement dit le prêtre souhaitait ancrer les fondations du théâtre dans une tradition populaire locale[1104]. Conjointement, une maison du nom de « Wienkopp » devait servir de « foyer de formation populaire » et fut construite à proximité immédiate du théâtre en 1932. Jusqu'en 1931, la ville ne voulait pas céder le bail à l'association mais elle revint bien vite sur sa décision avec la signature d'un bail renouvelable de 15 ans. La même année, les travaux débutèrent, ce qui n'empêcha pas la tenue de spectacles : on y joua le *Jeu de Parsifal* (*Parsifalspiel*) d'après Peter Macholin sur une scène temporaire[1105]. Entre 1932 et 1933, l'achèvement des travaux donna au théâtre sa forme définitive. À l'été 1932, un *Jeu de la Passion* fut mis en scène dans une plus grande envergure avec en renfort 300 amateurs.

Lors de la saison suivante à l'été 1933, *L'Ancien Jeu de Cologne de Jedermann* (*Das alte Kölner Spiel von Jedermann*) fut donné dans la version de Carl Niessen, avec cette fois-ci 200 amateurs

1101. BA Berlin, R 55/20105, rapport général sur l'association de la scène Wienkopp adressé à l'Union du Reich, non daté mais certainement autour de la fin de l'année 1935, p. 191-197.
1102. *Ibid.*, p. 192. Originellement d'une capacité d'accueil de 2 048 places, les tribunes furent agrandies à l'hiver 1932 pour atteindre exactement 6 040 places selon les archives non répertoriées du TWSK au sujet du théâtre.
1103. *Ibid.*, p. 191 : « Hier sollte die Stadtjugend ein Gegengewicht gegen die zersetzenden Einflüsse der Großstadt haben ».
1104. Gisbert Frömgen, « Lindes große Bühne », site du journal régional en ligne WAZ : https://www.waz.de/staedte/bochum/linden-dahlhausen/lindens-grosse-buehne-id3567930.html (consulté le 08/08/2018). L'article rapporte une citation du prêtre Ostermann: « Hier ist ein historisches Fleckchen Erde, wo unsere heidnischen Vorfahren ihren Göttern opferten. Die Übersetzung heißt ‚geweihter Kopp' ».
1105. TWSK, les informations sur la programmation théâtrale sur le théâtre de Wienkopp proviennent des dossiers d'archives non répertoriés sur le théâtre de plein air.

sur scène, d'après une mise en scène de Josef Hamblock, anciennement rattaché au théâtre de la ville de Bochum avant de rejoindre une troupe itinérante catholique[1106]. Dans la correspondance de Carl Niessen disponible à la Collection Théâtre de Cologne, on trouve une lettre que l'universitaire, metteur en scène et historien adressa à Ostermann le 21 janvier 1964. Niessen souhaitait se renseigner sur l'évolution de la scène de Wienkopp sous le nazisme[1107]. Il se félicitait au passage du record d'audience de sa pièce auprès du public pour la saison estivale de 1933[1108]. Ostermann précisait le chiffre exact de la fréquentation du spectacle, qui s'élevait à 100 000 personnes en 42 représentations avant de conclure sur un lapidaire : « les nazis ont rendu impossible [l'activité sur] la scène de plein air »[1109]. Dans son discours programmatique sur la politique générale du théâtre de plein air et du *Thingtheater* en janvier 1934, le Président de la chambre du Théâtre du Reich, Otto Laubinger, déclarait une fréquentation à Wienkopp de 82 000 personnes[1110]. La falsification de ce chiffre, revu à la baisse, permet de conclure aux réserves du régime face au succès du spectacle. Otto Laubinger déplorait effectivement un bilan peu satisfaisant pour la propagande nazie, lors de la saison estivale de 1933, qu'il voulait faire évoluer grâce à l'emploi d'acteurs professionnels. Le rejet du « dilettantisme », associé au jeu amateur, restait alors le maître mot de la politique culturelle nazie autour du théâtre en plein air[1111].

Dès 1933, le théâtre fut réquisitionné pour des manifestations du NSDAP sans dédommagement[1112]. L'année suivante, des membres du Parti intégrèrent le comité de direction de l'association « Wienkopp » dans le but d'infléchir la programmation des spectacles. De ce fait, le souhait d'Ostermann d'un jeu de la passion fut contrecarré par l'inscription d'une pièce nationaliste *Peuple, éveille-toi* (*Volk bricht auf*) d'Herbert Böhme au programme[1113]. Ostermann décrivait la chute libre de la fréquentation et même la désaffection des « membres du Parti » (*Parteigenossen*). De fortes crispations virent le jour face à l'ingérence du pouvoir national-socialiste dans l'organisation des spectacles. Le jeu

1106. TWSK, lettre non répertoriée de Carl Niessen à Ostermann du 21 janvier 1964.
1107. *Ibid.*
1108. *Ibid.* : « Der Besuch von 140 000 Menschen war der Rekord der damaligen Freilichtspiele ».
1109. *Ibid.* : « Später haben die Nazis die Freilichtbühne unmöglich gemacht ».
1110. « Deutsche Festspiele 1934. Otto Laubingers Programmrede », *Theater-Tageblatt*, n° 1347/1348, 25 janvier 1934.
1111. *Ibid.* : « Ich [Laubinger] werde im Auftrage meines Ministeriums und in meiner Eigenschaft als Präsident der Reichstheaterkammer alle nur ermöglichen Massnahmen und Anordnungen treffen, um dem Bühnenkünstler den ihm zustehenden Aufgaben zuzuführen, und gleichzeitig den Dilettantismus aus den Bezirken des deutschen Theaters zu verbannen ».
1112. BA Berlin, R 55/20105, lettre de l'association de la scène Wienkopp adressée à J. Goebbels sous forme d'un appel de détresse concernant la situation financière critique du théâtre, p. 161-164, ici p. 163.
1113. *Ibid.*, p. 163.

exclusivement amateur, qui était à l'origine de l'association existante, dut se plier à l'introduction d'acteurs professionnels pour les rôles titres. Rappelons que le principe du jeu *Thing* se fondait sur la répartition des rôles entre les acteurs professionnels (vecteurs du contrôle idéologique et de la propagande contre le chômage) et la figuration des chœurs par les amateurs. Plusieurs difficultés financières amenèrent la direction de Wienkopp à chercher la mise sous tutelle financière de l'Union du Reich. On peut imaginer que W. K. Gerst regardait cette association Wienkopp avec sympathie, en raison de son appartenance religieuse, et il proposa son aide dans la gestion des dettes et du paiement du bail pour le théâtre. Mais, la ville de Bochum, propriétaire du terrain, s'opposa successivement aux négociations[1114].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

128. Décor pour la représentation de *Jedermann* dans la version de Carl Niessen en 1933 sur le théâtre de plein air de Wienkopp

À la suite de ces crispations économiques, en 1935, la scène fut toutefois l'objet d'attaques de la part du régime pour mauvaise gestion et activités dissidentes. Le 12 décembre 1935, la police d'État ordonna de dissoudre l'association de la scène, car « la direction ne détenait pas la fiabilité exigée pour la conduite d'associations et celle-ci était le relais de velléités préjudiciables à l'État »[1115]. Le rapport de police décrivait Ostermann comme « un de ces ecclésiastiques, pour lequel chaque occasion était bonne pour travailler contre l'État national-socialiste », et poursuivait en ces termes : « la création de l'entreprise Wienkopp, n'a réussi que dans le seul but, de détenir une association dans

1114. BA Berlin, R 55/20105, rapport général sur l'association de la scène Wienkopp, *op. cit.*, p. 195.
1115. *Ibid.*, p. 196-197 : « die Leitung [besitzt nicht] die für die Führung von Vereinen erforderliche Zuverlässigkeit und der Verein [ist] Ausgangspunkt staatsabträglicher Bestrebungen ».

laquelle des éléments ennemis de l'État pouvaient se rencontrer sans être dérangés »[1116]. Ostermann était en effet soupçonné de critiquer l'idéologie nazie dans ses prêches. Lors des représentations devant des membres du parti, il refusait de conclure son discours introductif par un salut de rigueur au Führer mais préférait un « Heil Wienkopp! ». À la menace politique de l'association, s'ajoutait la présomption de la falsification frauduleuse d'Ostermann des comptes du théâtre.

La mise au pas puis l'interdiction de la scène Wienkopp étaient caractéristiques des événements à l'échelle de la scène politique nationale. Plus largement, la dissolution de l'association était un signe d'une radicalisation du pouvoir national-socialiste dans sa défiance envers l'Église catholique. Au début de l'été 1934, un accord fut discuté entre les représentants du haut clergé catholique et les membres du ministère de l'Intérieur du Reich pour légitimer le droit d'existence des associations de jeunesse catholiques, sous réserve de leur non-implication sur des sujets politiques[1117]. Mais, l'écrasement du *Putsch* de Röhm, lors de la Nuit des Longs Couteaux du 30 juin 1934, mit un terme brutal aux négociations. La violente purge devint un motif pour les S.S. pour commanditer des exécutions d'opposants du régime au sein de l'Église[1118]. Les opérations d'intimidation et de diffamation des associations cléricales, se radicalisèrent les mois suivants, l'inscription dans les organisations du Parti devant apparaître comme la seule alternative possible. En effet, à partir de 1935, il était interdit d'être membre à la fois d'une association catholique et des Jeunesses hitlériennes ou du Front du Travail allemand[1119].

1116. BA Berlin, R 55/20105, rapport de police non daté conservé dans la correspondance de l'Union du Reich, p. 204 : « Pfarrer Ostermann ist einer von jenen Geistlichen, denen jede Gelegenheit recht ist, um gegen den nationalsozialistischen Staat zu arbeiten. […] Die Gründung des Wienkopp-Unternehmens ist nach hiesiger Auffassung nur zu dem Zweck erfolgt, um eine Vereinigung zu besitzen, in der sich staatsfeindliche Elemente ungestört zusammenfinden konnten ».
1117. J. S. Conway, *La Persécution nazie des Églises. 1933-1945*, *op. cit.*, p. 152-153.
1118. *Ibid.*, p. 153. Erich Klausener, secrétaire général de l'Action Catholique, fut assassiné par un S.S. à Berlin.
1119. *Ibid.*, p. 194.

IV. Le démantèlement de l'organisation centralisée

1. Les tensions économiques et conséquences

1.1. Les difficultés locales : le contexte à Halle et en Silésie

Les premières études sur le théâtre *Thing* mettaient l'échec du mouvement au compte de raisons contextuelles, assez triviales au premier abord comme les conditions météorologiques[1120]. Il est pourtant nécessaire de prendre en considération les pertes financières que pouvait engendrer une mauvaise fréquentation due aux intempéries car, comme on l'a vu au premier chapitre, les spectacles se finançaient avant tout sur la base des recettes. Le directeur général de la « communauté de jeu *Mitteldeutsche* », Erich Rost, basé à Halle, se plaignait de la mauvaise saison 1935 avec quatre spectacles seulement (*Aufbricht Deutschland*, *Saat und Ernte*, *Abendweihestunde*, *Der Weg ins Reich*), parmi lesquels les trois derniers connurent une fréquentation moyenne, voire mauvaise[1121]. La représentation de *La Résurrection de l'Allemagne* de Gustav Goes[1122], un spectacle conçu à l'origine pour l'enceinte d'un stade, n'avait pas été non plus probante, à cause de la modestie des moyens engagés à Halle, là où la *Passion allemande 1933* jouée l'année précédente était dotée d'un budget plus conséquent[1123]. Puis, à l'automne suivant, on rapporta l'endettement de la communauté de jeu, lié également aux remboursements de la construction hâtive du théâtre[1124]. La communauté de jeu de Halle connut en effet des difficultés considérables, ce que Rost attribuait à son prédécesseur, Gunther L. Barthel, qui n'avait aucune vue d'ensemble sur la gestion financière[1125]. Sur un capital de 20 000 Reichsmarks, ils dépassèrent très largement le budget et contractèrent des dettes à hauteur de 100 000 RM la première saison, dont plus de 50 000 RM étaient dévolu à la construction du théâtre,

1120. Henning Eichberg (dir.), *Massenspiele NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, *op. cit.*, p. 35-40. L'argument météorologique est avancé aux côtés d'autres causes structurelles, politiques et esthétiques notamment ; Hildegard Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme* (1963), *op. cit.*, p. 162-164.
1121. BA Berlin, R55/20105, rapport du directeur général Erich Rost sur la mise en place des spectacles par la communauté de jeu *Mitteldeutsche*, p. 131-135, ici p. 133. Voir également le décompte pour la subvention, p. 142-144
1122. *Aufbricht Deutschland! Ein Stadionspiel der nationalen Revolution*, il s'agit ici de la traduction française de Lucien Steinberg, Hildegard Brenner, « Le Thing-Theater » in *La Politique artistique du national-socialisme* (1963), *op. cit.*, p. 151.
1123. BA Berlin, R55/20105, rapport du directeur général sur la mise en place des spectacles de la communauté de jeu Mitteldeutsche du 13 septembre 1935, p. 131- 135, ici p. 132.
1124. BA Berlin, R55/20105, lettre de l'Union du Reich au ministre de la Propagande du 25 octobre 1934, p. 100.
1125. *Ibid.*, rapport interne du 7 janvier 1935 sur la situation financière de la communauté de jeu *Mitteldeutsche* en date du 19 novembre 1934, p. 117-119, ici p. 117.

selon un décompte des dépenses de la « communauté de jeu » entre 1934 et 1935[1126]. Les conditions exactes de ces malversations restèrent visiblement inconnues au nouveau comité directeur. Au terme de la saison 1935, hormis la vente des billets qui permit de récolter 12 000 Reichsmarks, les caisses de la communauté de jeu étaient vides et le bilan financier resta déficitaire[1127]. Finalement, E. Rost réclama une subvention à la Chambre de la Culture du Reich, en expliquant « qu'il n'aurait pas été forcé à cet appel à l'aide si les forces supérieures (les conditions météorologiques défavorables) n'avaient pas été un frein » à sa programmation[1128]. Mais le problème de la fréquentation aléatoire du théâtre de plein air n'était qu'une partie minime de l'étendue des problèmes financiers liés au mouvement *Thing*. La mauvaise estimation du coût des travaux pour les théâtres représentait en effet les dommages les plus importants.

La situation financière de la « communauté de jeu » de Silésie était encore plus alarmiste. Dès le mois de février 1935, le directeur du bureau de la propagande de Silésie, déclara s'être vu dans l'obligation de licencier le personnel de la communauté de jeu face « au flou relatif au devenir des communautés de jeu et de l'ensemble des réflexions sur le jeu *Thing* et l'emplacement *Thing*, [il] ne voulait pas continuer à assumer la responsabilité de [chef] du conseil d'administration »[1129]. Il s'insurgeait surtout contre l'absence de réponses de la part de l'Union du Reich sur la question de l'avenir des « communautés de jeu » et de leur mode de financement actuel. Il s'indignait de l'absence d'une politique culturelle claire et homogène pour l'organisation du jeu *Thing* : « autant les débuts sur ce terrain [le mouvement *Thing*] furent prometteurs l'année passée, autant le silence, dans lequel se drapent des mois durant les hautes instances intéressées semble accablant »[1130]. Le directeur ne cachait pas sa crainte d'une perte de prestige du *Thingtheater*, ce projet annoncé pourtant « avec beaucoup d'élan et de bruit » dans la presse[1131].

1126. BA Berlin, R55/20105, p. 153-155.
1127. BA Berlin, R55/20105, rapport du directeur général sur la mise en place des spectacles de la communauté de jeu Mitteldeutsche, *op. cit.*, p. 131- 135, ici p. 132.
1128. *Ibid.*, p. 135 : « Ich wäre zu diesem Notschrei nicht gezwungen worden, wenn nicht höhere Kräfte (ungünstige Witterung) meinen Plänen einen Strich durch die Rechnung gemacht hätten ».
1129. BA Berlin, R55/20105, lettre du bureau de la propagande de la Silésie envoyée le 21 février 1935 à l'attention du ministre de la Propagande, p. 14 : « […], da ich wegen der bestehenden Unklarheiten in der Frage der Weiterführung der Spielgemeinschaften und des ganzen Thingspiel- und Thingplatzgedankens die Verantwortung als Aufsichtsrat nicht weiter übernehmen will ».
1130. *Ibid.*, p. 14: « So hoffnungsvoll die Ansätze auf diesem Gebiet im vorigen Jahre waren, so niederschmetternd wirkt auch das monatelange Schweigen, in das sich alle beteiligten höheren Stellen hüllen ».
1131. *Ibid.*, p. 14.

1.2. La dissolution des communautés de jeu

Le directeur de la communauté de jeu de Halle était déjà au fait, à la mi-septembre 1935, de l'avenir incertain de son poste :

> *Comme je sais, les communautés de jeu doivent être dissoutes d'ici le début de l'année prochaine et les tâches liées aux jeux* Thing *seront entièrement transférées à la direction politique*[1132].

Ce commentaire traduisait la période de latence dans laquelle se trouvait la politique culturelle du *Thing*. La Chambre de la Culture du Reich (CCR) envisageait, par la voix de Moraller, que les théâtres *Thing* soient utilisés exclusivement comme « lieux de manifestations politiques » et plus sous une forme de représentation théâtrale mise en éxecution par les instances locales[1133]. Dès le mois d'août 1935, F. Moraller, directeur de la CCR, appelait déjà à la dissolution des communautés de jeu, la plupart endettées, devenues désormais « vides de sens et d'objectif », tout en veillant à la plus grande vigilance sur le plan de la communication publique, afin d'éviter « de grandes pertes politiques »[1134]. De cette façon, un ordre du département I (*Abteilung I*) du ministère de la Propagande actait le 7 septembre 1935 la liquidation des communautés de jeu[1135].

Au cours de l'année suivante, une lettre du ministère de la Propagande justifiait *a posteriri* cette décision auprès du ministre des finances. Le déficit économique lié à la construction des théâtres avait conduit la direction du Reich à dissoudre les communautés de jeux à la fin de l'été 1935, afin d'endiguer d'autres pertes financières[1136]. L'endettement de la commune de Schwarzenberg (chargée du financement de la construction) atteignait par exemple un record de 165 000 Reichsmarks. Le NSDAP s'engagea à couvrir tous les frais supplémentaires pour éviter un « épisode grave de politique étrangère »[1137]. En effet, la position frontalière du théâtre, non loin des Sudètes où vivaient de nombreux

1132. *Ibid.*, p. 135 : « Wie mir bekannt ist, sollen die Spielgemeinschaften bis zum nächsten Frühjahr aufgelöst und die Aufgaben des Thingspieles der politischen Leitung vollkommen übertragen werden ».
1133. BA Berlin, R55/20440, rapport de Franz Moraller sur les activités du *Thing* le 6 août 1935, *op. cit.*, p. 88.
1134. *Ibid.*, p. 89.
1135. BA Berlin, R55/20105, p. 47. Lettre de l'Union du Reich au ministre de la Propagande du 7 janvier 1936 qui explique les conditions problématiques de la liquidation de la « communauté de jeu » de Silésie déficitaire. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 121. Stommer confirme que la liquidation des communautés de jeu fut ordonnée par le ministre conseiller (*Ministerialrat*) Ott le 7 septembre 1935 selon les sources des archives de Lamspringe.
1136. BA Berlin, R55/20105, lettre du du 16 avril 1936 du ministre de la Propagande à l'attention du ministre des Finances, p. 145-146, ici p. 145.
1137. *Ibid.*, p. 145 : « […] hierzu kommt im Falle der Thingstätte Schwarzenberg, die in der Nähe der tschechischen Grenze liegt, noch ein schwerwiegendes außenpolitisches Moment hinzu, da die Gegner im Auslande sich dieses Falles mit besonderer Schadenfreude annehmen würden ».

germanophones, représentait un enjeu majeur dans la stratégie territoriale conquérante du national-socialisme. Les Sudètes, convoités dans le cadre de la politique d'expansion de la dictature, furent ensuite annexées au Reich le 29 septembre 1938 à la suite des accords de Munich. Pour cette raison, il fallait à tout prix éviter que le régime nazi prêtât le flanc à la critique de la population tchèque sur la faillite du théâtre de plein air de Schwarzenberg. Dans la lettre du ministère, le risque d'une dégradation de l'image du gouvernement du Reich était évoqué comme un argument majeur[1138].

2. L'abandon de la politique culturelle autour du Thing ?

2.1. L'interdiction du terme *Thing* dans la presse[1139]

Au terme d'une saison estivale peu convaincante selon les autorités du ministère de la Propagande, un règlement sur la langue, issu des hautes instances du ministère, interdisit le 23 octobre 1935 officiellement le terme *Thing* dans la presse[1140]. Sa connotation mystique, alors trop appuyée, était jugée impropre aux nouvelles orientations de la propagande, de telle sorte qu'aucun « terme comme *Thing*, *Thingstätte* ne devra être utilisé en lien avec le Parti, les manifestations politiques du Parti, ou les affaires d'État »[1141]. De même, l'idéologie nationale-socialiste devait prendre ses distances dans la presse avec les termes de « culte ou cultuel »[1142]. Cette décision signa un coup d'arrêt significatif au projet centralisé de théâtre de plein air piloté sous le regard du ministère de la Propagande. Le rejet de la dimension cultuelle marquait certainement le divorce avec la réinterprétation du jeu de tradition religieuse qui avait marqué le début de la politique du *Thing*. Deux semaines seulement après la promulgation de cette disposition sur la langue, le journal catholique en exil *La Voie allemande* (*Der deutsche Weg*), basé en Hollande, publiait sa une sur la question : « quel avenir pour les ouvriers catholiques ? »[1143]. Le journal brossait un portrait des plus alarmistes sur la

1138. *Ibid.*, p. 145.
1139. Le premier paragraphe de ce sous-chapitre est extrait de notre publication : Antoine Beaudoin, « L'évolution du théâtre de masse en plein air sous le Troisième Reich : l'exemple de la scène de Bad Segeberg », *Trajectoires*, *op. cit.*
1140. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 122-125.
1141. *Ibid.*, p. 122 : « Mit dem heutigen Tag [dürfen] keinerlei Begriffe wie ‚Thing' oder ‚Thingstätte' in Verbindung mit Partei, parteipolitischen Veranstaltungen oder staatlichen Unternehmungen verwandt werden ».
1142. *Ibid.*, p. 122 : « Begriffe wie Kult, kultisch ».
1143. « Was wird aus den katholischen Arbeitern? », *Der deutsche Weg. Ein Blatt für deutschsprechende Katholiken*, n° 44, 3 novembre 1935. Disponible en ligne sur le site de la bibliothèque Nationale allemande : https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1030429928#page/1/mode/2up (consulté le 04 juin 2018).

disparition des associations d'ouvriers d'obédience catholique dans la région proche de Münster, à proximité du siège de la rédaction du journal, avant de déplorer « la mort du magnifique mouvement ouvrier dans l'Allemagne catholique »[1144]. Alors que le mouvement *Thing* s'était grandement servi de l'expérience associative de ce milieu à ses débuts, l'agenda politique du Troisième Reich voulait apparemment faire disparaître cet héritage encombrant.

Le succès des rassemblements politiques, tels que les fêtes du Congrès de Nuremberg et la représentation ordonnée des masses, avait sûrement rendu caduque la forme théâtrale du *Thing*. Wolf Braumüller, référent sur les jeux *Thing* dans le département Théâtre de l'Union de combat de Rosenberg, désignait en 1935 deux types de rassemblements : le « *Thing* politique et le *Thing* culturel »[1145]. Le premier correspondait à « la conception réelle et héroïque du Congrès de Nuremberg, véritablement le plus grand *Thing* de notre époque »[1146]. Quant au second, représenté par la scène *Thing* de Heidelberg, il était au service de l'approfondissement de l'idéologie nationale-socialiste sur un plan culturel, et ainsi il devait « apporter une unité harmonieuse du passé et du présent »[1147]. L'arrêté sur la langue semblait s'être prononcé en faveur de la manifestation politique théâtralisée de Nuremberg plutôt que la forme ritualisée des pièces *Thing* à Heidelberg. L'instauration d'une représentation théâtrale au caractère sacré, à l'origine du *Thingtheater*, ne pouvait prendre aucun appui concret sur un événement caractéristique du nazisme. La représentation restait donc « autoréférentielle », dans la mesure où elle ne célébrait pas une commémoration, un événement politique ou religieux en particulier[1148]. Les principales fêtes du Parti pouvaient *a contrario* s'articuler autour des discours du *Führer*, et devenir ainsi un instrument essentiel de la mise en scène du pouvoir.

1144. *Ibid.* : « Die herrliche Arbeiterbewegung im katholischen Deutschland liegt im Sterben ».
1145. Wolf Braumüller, *Freilicht- und Thingspiel*, *op. cit.*, p. 42.
1146. *Ibid.*, p. 42 : « Ein solches Thing real-heroischer Gestaltung ist der Reichsparteitag in Nürnberg, das größte Thing unserer Zeit überhaupt ».
1147. *Ibid.*, p. 42-43 : « Anders hingehen das kulturelle Thing, die weltanschauliche Vertiefung im nationalsozialistischen Sinne vorzunehmen, das deutsche kulturelle Wert- und Weltbild in eine harmonische Einheit von Vergangenheit und Gegenwart zu bringen ».
1148. Burckhard Dücker, « Das Thingspiel, eine nationalsozialistische Literaturform zwischen Theatralität und Ritualität » in Jan Andres, Wolfgang Braungart, Kai Kauffmann (dir.), *„Nichts als die Schönheit'. Ästhetischer Konservatismus um 1900*, *op. cit.*, p. 285.

2.2. Une démission plurielle

Les raisons à l'origine de la courte durée de vie du mouvement font l'objet de divergences de points de vue dans l'historiographie sur le sujet. Rainer Stommer pose ainsi la question : « est-ce que le mouvement *Thing* a échoué ? »[1149]. Il ne voit à aucun moment dans le développement du mouvement son interdiction définitive mais seulement le retrait par étapes du soutien officiel de la part du ministère de la Propagande entre fin 1935 et 1937[1150]. Certains articles récents[1151], celui de Henning Rischbieter notamment, apportent un éclairage nouveau en arguant de la concomitance du *Thing* avec les rassemblements festifs du parti nazi. H. Rischbieter critique la thèse de Stommer de la continuation du jeu de masse en plein air malgré l'interdiction du label *Thing* en octobre 1935[1152]. Trop « amoureux » de son objet d'étude, Stommer sous-estimerait « les raisons suffisamment lourdes pour l'interdiction du *Thingspiel* » aux yeux des hautes instances du Parti, « par Hitler lui-même »[1153]. La recherche d'Evelyn Annuβ, la plus récente sur le sujet, porte une grande attention à l'exploration du comportement du théâtre au contact d'autres médias et formes artistiques[1154]. Par son intérêt pour le thème de « l'intermédialité », autrement dit les enjeux de transferts entre médias (théâtre, radio, film), elle étudie le comportement du théâtre vis-à-vis des grandes manifestations politiques, en questionnant l'emploi de la diffusion par la radio ou encore par le cinéma. Elle reconstruit les points de passage esthétiques du développement de la propagande du théâtre de masse et elle caractérise à partir de 1936 le glissement des techniques de propagande du *Thingspiel* influencées par la radio vers la représentation ornementale caractérisée par les chorégraphies dans les stades. La perspective à vol d'oiseau sur les représentations chorégraphiques colossales des Jeux Olympiques de 1936 par exemple constituait alors un changement notable dans les techniques de mise en scène et d'endoctrinement des masses[1155].

1149. *Ibid.*, p. 154-164.
1150. *Ibid.*, p. 147.
1151. Henning Rischbieter, « Thingspiel, Zwischenspiel eines „wahren' NS-Massen-Theaters », in Thomas Eicher (dir.), *Theater im 'Dritten Reich'*, *op. cit.*, p. 34-42. Sur le rapport aux fêtes de masse du régime nazi, voir également: Erika Fischer-Lichte, « Tod und Wiedergeburt - Zur Verklärung der Volksgemeinschaft in Thingspielen und nationalsozialistischen Feiern », in Paula Diehl, (dir.), *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, Paderborn, Fink, p. 191-210.
1152. On abordera ce point au chapitre suivant.
1153. Henning Rischbieter, « Thingspiel, Zwischenspiel eines ‚wahren' NS-Massen-Theaters », *op. cit.*, p. 34.
1154. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, p. 2-4.
1155. *Ibid.*, p. 406-416.

À la fin de l'été 1935, le mouvement était déjà mis à mal, car la propagation de spectacles convaincants sur l'ensemble du territoire n'avait pas fait ses preuves. Le système acoustique de retransmission du son, nécessaire sur l'espace de plein air gigantesque, n'était souvent lui non plus pas au point. De nombreux problèmes concernaient en effet des enjeux dramaturgiques. Cela impliquait la transmission difficile sur l'ensemble du territoire du savoir-faire de la mise en scène de masse d'inspiration moderne. Il s'agissait aussi de trouver des pièces adaptées au goût du public, aux lieux de représentation et à l'idéologie. Plusieurs dispositions dans ce sens furent discutées au cours de l'année 1935. En février par exemple, un échange entre la présidence de la Chambre du Théâtre du Reich et Gerst étudia à nouveau le projet de la mise en place d'un bureau spécialisé à destination de la formation du personnel chargé avant tout de la direction des chœurs de comédiens (*Fachamt der Reichstheaterkammer zur Ausbildung von Spielpflegern*)[1156]. Quelques mois plus tard, à l'approche de la saison estivale, le remplaçant de Gerst, Theodor Kirchner, formula le souhait urgent de redynamiser « le pôle » peu productif du cercle des auteurs[1157]. Kirchner suggéra d'organiser un voyage de groupe pour les écrivains les plus prometteurs, à destination de tous les théâtres *Thing* d'Allemagne, dans l'idée de générer une matière littéraire en phase avec les disparités des lieux de représentation. « Il serait sinon extrêmement difficile de maintenir un jeu valable pour chaque endroit »[1158]. Ce projet prit une tournure plus aboutie au début de l'été. Kirchner soumit une liste de 18 auteurs au « dramaturge du Reich », issus pour beaucoup du catalogue de la maison d'édition « Volkschaft », comme Kurt Eggers et Richard Euringer[1159]. Malgré l'espoir encore palpable dans la correspondance de l'Union du Reich, Franz Moraller, évoquait en août 1935 un portrait des plus pessimistes sur le développement actuel[1160]. Il déplorait qu'aucune « des expérimentations de jeu n'ait réussi à s'imposer » et expliquait ainsi l'échec du spectacle de *La Route vers le Reich* :

> *Même la représentation à Heidelberg qui fut organisée avec de très grands moyens et un directeur de jeu de la qualité de Lothar Müthel, et qui déjà pour des raisons financières doit rester unique, n'a pas satisfaisant, parce que seule la mise en scène la rendait vivante et non pas un mouvement intérieur*[1161].

1156. BA Berlin, R56 / III 1526, lettre du 02 février 1935.
1157. BA Berlin, R55/20440, lettre du 27 mai 1935 de T. Kirchner au « dramaturge du Reich», Rainer Schlösser.
1158. *Ibid.* : « Es wird unendlich schwer sein, immer ein für alle Plätze gültiges Spiel zu erhalten ».
1159. BA Berlin, R55/20440, lettre de T. Kirchner à R. Schlösser du 1er juillet 1935, p. 76-79.
1160. BA Berlin, R55/20440, rapport de Franz Moraller sur les activités du mouvement *Thing* le 6 août 1935, *op. cit.*
1161. *Ibid.*, p. 88 : « Selbst die Aufführung in Heidelberg, die mit ganz großen Mitteln und einem Spielleiter von der Qualität Lothar Müthels aufgezogen wurde und schon aus finanziellen Gründen einmalig bleiben muss, hat nicht befriedigt, weil sie nur durch Regie, nicht aber von innen her lebendig war ».

Cette absence d'une dynamique de fond dans l'intrigue des spectacles faisait certainement écho aux critiques de la représentation de *La Route vers le Reich* sur la faiblesse du texte. Le développement sur scène de mouvements chorégraphiés impressionnants faisait penser à la métaphore de la coquille vide, autrement dit une enveloppe séduisante coupée d'une intrigue convaincante. Lorsque Moraller décrivait les « difficultés presque insurmontables du *Thing* », il nommait en effet des problèmes « d'un point de vue pratique » mais avant tout « de fond »[1162]. La faiblesse des pièces était principalement mise en cause et on regrettait l'absence « d'œuvres immortelles de la part des poètes »[1163]. L'idéal fanatique du nazisme d'une quête de l'éternité fonctionnait davantage pour l'architecture que pour le texte théâtral. En ce sens, l'intuition de Biccari quant à l'échec du mouvement *Thing* semble justifiée : « les jeux *Thing* étaient trop gênants pour le régime, non pas seulement en raison de leur « liminalité » théâtrale [d'après l'anthropologue Victor Turner] au contact de « cultes de transformation » extatiques [d'après le germaniste Otto Höfler], mais aussi parce qu'ils n'étaient pas à même de mettre en valeur une production dramatique, qui pouvaient répondre aux attentes du *Théâtre de la Poésie* et à celle d'Hitler sur la valeur éternelle du mot »[1164].

L'échec du *Thingtheater* a des origines multiples et ne saurait être imputée à une seule et unique raison. Dès lors, l'hypothèse suivante semble la plus solide car elle recouvre différents aspects. Le *Thingtheater* était un objet tentaculaire, rigide et peu malléable – avec des difficultés d'organisation et de contrôle politique considérables – et pour lequel l'exigence d'œuvres chorales intemporelles ne pouvait qu'être difficilement remplie. On assista certainement à la démission de l'implication du ministère de la Propagande dans cet épisode de politique théâtrale centralisée. Dans ces conditions, un éclairage nouveau est apporté sur la courte durée de vie du *Thingtheater*, reléguant fin 1935 le jeu en plein air à un objet secondaire de politique culturelle, investi ponctuellement selon les exigences immédiates de propagande et non plus massivement par le pouvoir central.

1162. *Ibid.*, p. 87.
1163. *Ibid.*, p. 88.
1164. Gaetano Biccari, *‚Zuflucht des Geistes'?*, *op. cit.*, p. 30 : « Die Thingspiele waren zu unbequem für das Regime, nicht nur wegen ihrer theatralen ‚Liminalität' (Turner, 40) zu den ekstatischen ‚Verwandlungskulten' (Höfler 1973), sondern auch, weil sie keine dramatische Produktion aufzuweisen vermochten, die das *Theater der Dichtung* und Hitlers Erwartungen an den Ewigkeitswert des Wortes erfüllen konnten ».

Quatrième partie
Le plein air au rythme de la scène internationale

I. 1936 : une année charnière

1. Les priorités politiques en mutation

1.1. Le contexte d'expansion de la dictature

Les événements diplomatiques qui jalonnèrent l'année 1936 constituèrent un tournant dans la politique du Reich[1165]. D'un point de vue historique, il s'agissait d'une phase intermédiaire entre la période dite de « mise au pas » de la société allemande et celle de la consolidation du régime, orientée vers l'économie de guerre. Un dense agenda de politique étrangère, pour le moins chaotique, venait répondre en creux aux objectifs d'expansion territoriale de la dictature. Dans un premier temps, la Sarre, sous contrôle de la Société des Nations après la Première Guerre mondiale, fut revendiquée par le Reich à la suite d'un référendum populaire favorable à Hitler en janvier 1935. Elle fut finalement incorporée en 1936 dans le Gau Westmark. Le 7 mars 1936, la remilitarisation de la Rhénanie fut engagée sans représailles armées. La progression de plusieurs bataillons allemands dans la région frontalière fut camouflée en défilés de la SA et du Front du travail, comme on pouvait les voir à l'été 1935 sur les théâtres *Thing*[1166]. La préparation des Jeux Olympiques entrait également dans

1165. Christoph Studt, « Hitlers Außenpolitik », in Volker Dahm, Albert A. Feiber, Hartmut Mehringer, Horst Möller, *Die tödliche Utopie. Bilder, Texte, Dokumente, Daten zum Dritten Reich*, *op. cit.*, p. 526-563.
1166. *Ibid.*, p. 534-535.

les stratégies diplomatiques du régime nazi, servant de vitrine pacifique du Troisième Reich pour apaiser les craintes de la communauté internationale. Un autre événement majeur fut la signature du pacte anti-Komintern avec le Japon et l'Italie, le 25 novembre, qui marqua également l'avancée stratégique du nazisme vers le conflit armé. Dans le sillage de l'idéologie du *Lebensraum*, autrement dit la conquête impérialiste du Reich de son « espace vital », un plan de quatre ans (*Vierjahresplan*) fut mis en place après les Jeux Olympiques. Ce plan organisait l'armement et la préparation de la Seconde Guerre mondiale selon une ordonnance d'Hitler du 18 octobre 1936.

La transition économique vers l'autarcie entraînait logiquement des mesures dans le secteur du bâtiment. En première de couverture du magazine d'architecture *Bauwelt* du 29 octobre 1936, la rédaction annonçait la « mise en route » du Plan de quatre ans et ses conséquences pour le milieu de la conception architecturale[1167]. Trois axes prioritaires étaient alors désignés : la répartition optimale des industries au niveau du Reich, la consolidation et l'extension des infrastructures de transport et la planification territoriale pour assurer l'autonomie alimentaire du pays[1168]. Dans ce sens, les architectes étaient appelés plus fortement encore à utiliser des matériaux locaux, même si ces consignes étaient déjà largement suivies comme on l'a vu avec l'utilisation de la pierre locale pour les théâtres. L'article mettait finalement l'accent sur cette nouvelle disposition : « à l'heure de la mise à contribution de l'industrie du bâtiment, il devra être examiné, pour différentes raisons impérieuses de politique de l'État, quels bâtiments publics sont urgents et lesquels pourront être temporairement reportés »[1169]. Le critique d'architecture allemand Julius Posener, alors émigré en Palestine, écrivait dans son article sur « L'architecture du Troisième Reich » publié en 1936, que le projet de construction de théâtres *Thing* correspondait à des « tâches mineures du nouvel État » aux côtés des bâtiments de communauté, des écoles de fonctionnaires du parti, des monuments d'honneur et mémoriaux et les grands centres sportifs[1170]. Ces typologies de bâtiments tendaient à quitter le devant de la scène politique au profit des grands projets de rénovation des centres urbains dans des dimensions impériales et des bâtiments industriels, notamment pour l'armement[1171]. La mutation politique et économique au profit du conflit

1167. « Einheitliche Lenkung – straffe Zusammenfassung. Ingangsetzung des Vierjahresplans », *Bauwelt*, 29 octobre 1936, n° 44, p. 1059.
1168. *Ibid.*, p. 1059.
1169. *Ibid.*, p. 1059 : « In einer Zeit der Inanspruchnahme des Baugewerbes aus verschiedenen dringenden staatspolitischen Gründen sollte zu prüfen sein, welche öffentlichen Bauten unaufschiebbar sind und welche vorübergehend zurückgestellt werden können. »
1170. Julius Posener, « L'architecture du Troisième Reich », *L'Architecture d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 27.
1171. Winfried Nerdinger, « Funktion und Bedeutung von Architektur im NS-Staat », in Wolfgang Benz, Peter Eckel, Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie - Ästhetik – Protagonisten*, *op. cit.*, p. 279-300, ici p. 286-290.

armé eut donc des répercussions pratiques sur la trajectoire professionnelle des principaux architectes du mouvement *Thing*.

Fritz Schaller obtint par exemple, à partir de 1936, des commandes liées à la rénovation et à la construction d'industries privées pour le « bureau de la Beauté du Travail » (*Amt Schönheit der Arbeit*), une sous-organisation du Front du Travail allemand[1172]. Aux côtés de projets de maisons individuelles, il eut à sa charge de grandes commandes pour la réfection d'une usine de chocolat à Berlin-Weissensee (*Trumpf-Schokoladen-Fabrik*) et d'une usine de pectine à Liebenwalde près de Berlin[1173]. Son associé, Ernst Zinsser, quitta le bureau commun berlinois et déménagea à Hanovre en 1935 pour conduire la conception de plusieurs bâtiments pour l'usine métallurgique *VLW* (*Vereinigte Leichtmetall-Werke*) entre 1935 et 1943. Cette dernière participa à la production d'armement[1174]. Hermann Alker s'illustra quant à lui, entre 1936 et 1939, dans la construction de théâtres traditionnels, comme on le verra au prochain sous-chapitre, mais également dans de grands projets urbains. Entre 1937 et 1938, il devint l'architecte en chef (*Stadtbaurat*) de Munich et il fut le directeur du « bureau spécial de la construction de la capitale du mouvement » (*Sonderbaubehörde Ausbau der Hauptstadt der Bewegung*), avant de se faire renvoyer à la suite d'un conflit, avec le directeur du Gau, Adolf Wagner, sur le tracé du métro[1175]. Ludwig Moshamer construisit la « bourse des céréales du Reich » (*Getreidebörse am Fehrbelliner Platz*) à Berlin (1935-1938)[1176]. Il participa ensuite à d'autres grands concours comme celui de l'ambassade du Japon à Berlin (1938-1942)[1177]. Le changement de priorité à l'échelle du Reich, particulièrement visible dans le parcours de ces architectes de théâtres *Thing*, avait également une répercussion sur l'utilisation de ces mêmes édifices.

1172. Emanuel Gebauer, *Fritz Schaller. Der Architekt und sein Beitrag zum Sakralbau im 20. Jahrhundert*, *op. cit.*, p. 38-39.
1173. *Ibid.*, p. 39.
1174. Ralph Haas, *Ernst Zinsser, Leben und Werk eines Architekten der Fünfziger Jahre in Hannover*, *op. cit.*, p. 224.
1175. Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker*, *op. cit*, p. 313-334. On renvoie ici au chapitre intitulé « Alkers Tätigkeit als Stadtbaurat in München 1937/38 ». Il fut démis de ses fonctions à Munich quand il s'opposa à la démolition d'une église du XIXe siècle, placée sur le nouveau tracé du métro (p. 54).
1176. StadtA P, biographie synthétique de Ludwig Moshamer réalisée par Regina Oechsner (petite fille de l'architecte), *op. cit.*, p. 10.
1177. Wolfgang Schäche, *Das Gebäude der ehemaligen Japanischen Botschaft in Berlin-Tiergarten*, Berlin, IBA Berlin, 1984.

1.2. La nouvelle affectation des scènes *Thing*

Les théâtres de plein air se virent rétrocédés à un échelon local dans le cadre de leur gestion et ils ne furent plus pilotés selon une politique uniforme centralisée à l'Union du Reich. En 1936, Fritz Schaller se prononça sur l'évolution des scènes *Thing* dans un exposé présenté à l'Institut d'études théâtrales de l'université de Berlin[1178]. Le concepteur expliquait les forces contradictoires en jeu dans le mouvement, avec, d'un côté, les partisans d'une « fête de la communauté » à travers la manifestation de plein air et, de l'autre, les défenseurs d'un théâtre estival adapté au régime. Hitler avait, selon lui, tranché la question et conclu à la défense de l'emploi officiel de la notion historisante de *Thing* pour instaurer à la place l'expression de « lieux de cérémonie nationaux-socialistes » (*natonialsozialistische Feierplätze*)[1179]. De cette façon, le concept d'un théâtre synthétique aux moyens modernes, que l'Union du Reich avait essayé de mettre en place, était remplacé officiellement par la fête populaire et ses multiples formes d'expression. Fritz Schaller actait l'échec de cet épisode de politique culturelle en ces termes :

> *Les tentatives réalisées pour installer en ces lieux des théâtres de plein air ont globalement échoué tandis que les fêtes organisées autour d'une situation précise comme « l'hommage aux disparus », le « Jour du Travail » ou la « fête de la récolte » ont, elles, pris la forme de véritables cérémonies. Ainsi, en à peine deux ans, la vocation réelle de ce nouveau lieu de cérémonie s'est développée naturellement à partir de la vie elle-même et, comme cela s'est produit et se produira encore à l'avenir, il devient possible pour l'architecte de modeler* [l'espace] *de façon plus univoque et précise*[1180].

L'architecte n'était pas uniquement responsable du cadre bâti propice à la fête de masse, il devait surtout œuvrer à la formation du corps unifié des participants par une relation harmonieuse avec le paysage, la fluidité du mouvement, le rapport dimensionnel adapté entre la salle et la scène. Schaller concluait son intervention sur ces paroles : « L'architecte qui est appelé à réaliser la nouvelle cathédrale de la communauté doit procéder, dans son œuvre, avec plus d'ethos que d'art. La communauté en devenir

1178. Alfons Leitl, « Bauen aus der Landschaft. Zu den Bauten des Architekten Fritz Schaller », *Bauwelt*, n° 39, 24 septembre 1936, p. 1-8, ici p. 8. À la fin de l'article est reproduite l'allocution de Fritz Schaller « À propos du métier de l'architecte dans le temps » (*Vom Beruf des Architekten in der Zeit*), prononcée vers le milieu de l'année 1936 à l'Institut d'études théâtrales de l'université de Berlin.
1179. *Ibid.*, p. 8.
1180. *Ibid.*, p. 8 : « Die Versuche, auf diesen Plätzen Freilichttheater zu machen, sind im großen und ganzen gescheitert, während Feiern, die sich um irgendeine bestimmte Gegebenheit wie Totenehrung, Tag der Arbeit oder Erntedankfest ordnen, wahrhafte Feierstunden wurden. So hat sich schon in zwei Jahren die eigentliche Bestimmung des neuen Feierplatzes rein aus dem Leben heraus entwickelt und in dem Maße, wie das geschehen ist, und weiter geschehen wird, ist es auch dem Baumeister möglich, eindeutiger und bestimmter zu formen ». Les trois exemples d'événements correspondent à des fêtes nationales dans lesquelles le discours du Führer constituait le temps fort.

exige de lui non pas une œuvre d'art, mais plutôt la vie mise en forme. Son œuvre doit être aussi simple et grande que peut l'être la vie elle-même »[1181]. Cet appel à la modestie et à l'absence d'un geste architectural trop limitatif devait ainsi permettre l'appropriation de l'espace par les pratiques festives variées d'une population donnée (fête de solstice, défilés, manifestations sportives, concert, jeu théâtral), une condition *sine qua none* pour inscrire l'édifice dans la postérité.

1.3. De la mise au pas du théâtre de plein air amateur à l'interdiction des chœurs parlés

Un nouvel épisode du contrôle institutionnel – l'interdiction des chœurs parlés – marqua un pas de plus dans le démantèlement de la structure initiale du mouvement *Thing*. L'interdiction intervint en mai 1936 sur ordre de Goebbels. Dans un premier temps, le NSDAP s'employa à intégrer dans un cadre plus réglementé encore les mouvements de jeunesse qui utilisaient massivement le chœur parlé dans leurs pratiques festives. Puis, Goebbels prononça une mise en garde formelle quant à l'emploi du chœur dans les organisations du Parti. Celle-ci exposait cette technique théâtrale à de sévères critiques dans les plus hautes sphères du pouvoir, par Hitler lui-même, comme on le verra à l'exemple de la fête du 1er mai 1936 à Berlin, avant d'être officiellement interdite.

1.3.1. La refondation institutionnelle des mouvements de jeunesse

Au sein des mouvements de jeunesse affiliés au NSDAP, la formation culturelle des jeunes gens mettait l'accent sur la participation active aux différentes fêtes organisées par le régime. Pour la nouvelle année 1936, le journal destiné au jeu théâtral amateur des organisations de jeunesse nazies, *Die Spielschar* (soit littéralement le « cortège de jeu »), sommait ses effectifs de « trouver une forme valable et digne pour la réalisation de nos fêtes »[1182]. Un calendrier de onze manifestations était alors

1181. *Ibid.*, p. 8 : « Der Baumeister, der berufen ist, mit an dem neuen Dom der Gemeinschaft zu schaffen, muss mit mehr Ethos als Kunst zu Werke gehen. Die werdende Gemeinschaft verlangt von ihm keine interessanten Kunstwerke, sondern geformtes Leben. Sein Werk muss so einfach und groß sein wie das Leben selbst ist ».
1182. Avant-propos, *Die Spielschar, Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung*, n° 9, 1936, p. 3 : « Es wird für die Zukunft eine der großen Aufgaben unserer Zeit sein, eine gültige und würdige Form für die Gestaltung unserer Feiern zu finden ».

présenté aux lecteurs pour l'ensemble de l'année. L'agenda remplaçait les fêtes populaires, religieuses et ouvrières, Noël, la Toussaint et le 1er mai, par des cérémonies de solstice d'hiver, d'été ou du travail, auxquels venaient s'ajouter les fêtes du Reich, la commémoration de la prise du pouvoir d'Hitler le 30 janvier, l'anniversaire d'Hitler le 20 avril, la commémoration des « martyrs » du régime nazi le 9 novembre. Assez frappant pour être signalé, ce journal fit peau neuve au début de l'année 1936 quand il devint l'organe officiel du « bureau culturel de la direction de la jeunesse du Reich » (*Kulturamt der Reichsjugendführung*), nouvellement créé[1183]. C'était à l'origine un périodique fondé en 1928 dans le sillage des mouvements de jeunesse valorisant des idéaux de réforme pédagogique[1184]. Son créateur, Kurt Riemann, était enseignant et également auteur de pièces, et il s'engagea dans une troupe de théâtre affiliée à l'Union des scènes populaires catholiques à Magdebourg. Le nom du journal, *Die Spielgemeinde* (soit la « communauté de jeu »), fut conservé dans les premières années de la dictature de l'été 1933 jusqu'à décembre 1935, même si la direction éditoriale fut alors remise entre les mains des responsables des jeunesses hitlériennes[1185]. L'interdiction du terme *Thing* fin 1935 signalait apparemment une tendance plus générale au sein du NSDAP, consistant à se séparer des héritages encombrants issus de la fin des années 1920. La « direction de la jeunesse du Reich » pouvait ainsi inscrire officiellement une nouvelle phase dans la consolidation de son pouvoir.

1.3.2. **La mise en garde de Goebbels sur les chœurs parlés**

Dans ce contexte de césure au tout début de l'année 1936, Joseph Goebbels lança une déclaration dans la presse, visant à limiter l'utilisation excessive des chœurs parlés dans les manifestations du Parti, surtout par les initiatives amateures[1186]. Si le chœur parlé sous forme de poème avait connu, selon lui, une utilisation exemplaire dans les défilés des fêtes du Parti à Nuremberg, cette forme d'expression ne devait pas être diluée aux contacts de « dilettantes » et perdre ainsi sa fonction de mobilisation. Les « poètes de conjoncture » étaient particulièrement mis en cause, autrement dit

1183. Anne Keller, *Das deutsche Volksspiel. Über die Programmatik nichtprofessionellen Theaterspiels innerhalb der* Hitlerjugend – *Spielscharen am Beispiel der Zeitschrift* Die Spielschar, thèse soutenue à l'Université de Münster, 2005, p. 45.
1184. *Ibid.*, p. 43.
1185. *Ibid.*, p. 45.
1186. Joseph Goebbels, « Grundsätzliche Äußerungen über den Sprechchor », *Die Spielschar, Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung*, *op. cit.*, p. 34.

ceux qui, par opportunisme, produisaient une littérature foisonnante, médiocre et banale, échappant à la vigilance des autorités du Reich[1187]. On fustigeait alors le pathos et la complainte laborieuse des poèmes choraux au moment même où les nouvelles dispositions politiques encourageaient à plus de légèreté, comme l'attestait la sur-représentation de films de comédies[1188]. Une fois de plus, le texte déclamé incommodait les responsables de la propagande par son inefficacité et son caractère transgressif, potentiellement synonyme d'une perte de contrôle sur la production culturelle. Franz Moraller emboîtait le pas au ministre de la Propagande en expliquant les difficultés liées aux chœurs :

> *Le chœur parlé n'a pas, comme beaucoup le croient, grandi sur le sol national-socialiste. Il est une forme qui a marqué longtemps avant nous le monde marxiste. Et pour cause, il ne provient certainement pas d'un élan de création artistique, mais plutôt d'une démarche typique de ce matérialisme constructif : dix crient plus fort qu'un, et cent hurlent plus puissamment que dix (certes, d'un point de vue pratique, le haut-parleur n'avait pas encore été inventé !). La nature du chœur parlé marxiste n'était rien d'autre qu'une addition mécanique d'individus, ou plutôt de voix*[1189].

En guise de représailles idéologiques, on se félicitait de l'éradication du chœur parlé communiste – véritable parasite issu d'individus isolés, assimilé à des « vers solitaires » – qui « fêtaient de véritables orgies »[1190]. La haine viscérale du communisme rendait effectivement l'emploi du chœur parlé bien embarrassant sous le nazisme. En guise de contre-exemple au théâtre ouvrier socialiste ou communiste, les propagandistes privilégièrent théoriquement une forme d'expression issue « de la croissance organique de l'Idée [nationale-socialiste] »[1191]. Sur ce flou conceptuel, la vision organique du chœur, miroir de la « communauté du peuple », peinait à trouver son assise intellectuelle conforme à l'idéologie. Moraller ne savait situer cette origine réellement nationale-socialiste : expression

1187. *Ibid.*, p. 34 : « Auch ist darauf zu achten, dass die Dichtungsform des Sprechchores, die vorbildlicherweise bei den großen Aufmärschen auf den Nürnberger Parteitagen verwandt wurde, nun nicht zur einer Lieblingsbeschäftigung von Konjunkturdichtern herabgewürdigt wird, die hier ein neues Feld ihrer Betätigung wittern ».

1188. Peter Reichl, *La Fascination du nazisme* (1991), traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 194. Les comédies au contenu prétendument apolitique représentaient plus de 50% sur l'ensemble des longs métrages montrés sous le nazisme. L'auteur cite ici l'ouvrage de Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, Stuttgart, Enke, 1969, p. 104.

1189. Franz Moraller, « Der Sprechchor in der nationalsozialistischen Feiergestaltung », *Unser Wille und Weg. Monatsblätter der Reichspropagandaleitung der NSDAP*, n° 4, avril 1936, p. 118-121, ici p. 119 : « Der Sprechchor ist nicht, wie viele glauben, auf nationalsozialistischem Boden gewachsen. Er ist eine Form, die lange vor uns die marxistische Welt geprägt hat. Und zwar bestimmt nicht aus künstlerischem Gestaltungsdrang heraus, sondern in seiner typischen, materialistisch-konstruktiven Denkweise: Zehn schreien lauter als einer, und Hundert brüllen kräftiger als zehn. (Als praktischen Hintergrund mag man gelten lassen, dass damals der Lautsprecher noch nicht erfunden war!). Das Wesen des marxistischen Sprechchors war also nichts anderes als eine mechanistische Summierung von Individuen bzw. Stimmen ». Sur ce sujet, voir également : Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 132.

1190. *Ibid.*, p. 120 : « Es war eine Zeit, da diese Brandwürmer wahre Orgien feierten ».

1191. *Ibid.*, p. 118 : « […] sondern vollzieht sich im organischen Wachstum der Idee und findet oft erst in Jahrzehnten seine endgültige Form ».

musicale ou ressenti populaire sous forme de texte choral. D'un côté, le propagandiste se référait à des slogans martelés depuis la prise du pouvoir comme « l'Allemagne, pays de la musique »[1192]. De l'autre, l'échec du *Thingtheater* constituait une impasse, à partir de laquelle il était difficile de trouver une nouvelle direction :

> *Car, aux côtés de tentatives sérieuses et louables, on a vu alors surgir des « poètes de chœurs » et, en un nombre si important, qu'on pouvait craindre un fléau national. Dans de trop nombreux cas hélas, la dimension « chorale » n'était alors qu'un moyen pour masquer pudiquement sous le volume sonore la pauvreté conceptuelle de l'œuvre. Il est absolument impossible de poursuivre sur cette voie, comme d'ailleurs sur celle du prétendu jeu* Thing*, sur lequel il y aurait encore tant à dire*[1193].

Par opposition, Moraller assignait aux chœurs parlés une fonction exclusivement déterminée par le « principe du chef » (*Führerprinzip*), entérinant dans le jeu théâtral les relations de pouvoir en place dans la dictature. Toute expression libre était alors bannie au profit d'une simple réponse lancée au chef, dans une forme de joie extatique collective soumise aux ordres, ce qui était évident dans la formule « [le chœur parlé] est la réponse à un appel, c'est un accord appuyé, c'est oui et amen à la fois ! »[1194].

1.3.3. **La fête du 1er mai 1936 et l'emploi des chœurs parlés**

L'événement national de la fête du 1er mai, organisée à Berlin, fut l'occasion de mettre à l'épreuve ce cadre théorique sur les chœurs parlés. Un lieu alternatif dut être envisagé à la place du champ de Tempelhof, qui offrait depuis trois ans le cadre monumental adapté aux défilés de masse, en raison du chantier de l'extension de l'aéroport central de Berlin[1195]. Alors que les autorités de la propagande envisageaient d'investir à cet effet le « domaine sportif du Reich » (avec son aire de défilé dénommée « champ de mai »), en cours de construction pour les Olympiades de l'été 1936,

1192. Pascal Huynh , « … plus sombres les archets… Le Troisième Reich et la musique », in Pascal Huynh (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, *op. cit.*, p. 14-15.
1193. *Ibid.*, p. 120 : « Denn neben manch ernstem und anerkennenswertem Versuch tauchten damals die ‚chorischen Dichter' in solchen Maßen auf, dass sie zu einer Landplage zu werden drohten, und in leider allzu vielen Fällen war ‚das Chorische' nur das Mittel, durch dessen Lautstärke die gedankliche Armut des Werkes schamvoll überdeckt werden sollte. Auf diesem Wege geht es auf keinen Fall mehr weiter. Auch nicht auf dem des sogenannten ‚Thingspiels', über das gelegentlich auch noch einiges zu sagen ist ».
1194. *Ibid.*, p. 121 : « Er [der Sprechchor] ist Antwort auf einen Anruf – ist Zustimmung und Unterstreichung, ist Ja und Amen! ».
1195. L. Gutterer, [Hauptstellenleiter], « Der 1. Mai 1936 in der Reichshauptstadt und im Reich », *Unser Wille und Weg. Monatsblätter der Reichspropagandaleitung der NSDAP*, n° 4, avril 1936, p. 114-117.

le ministère de Goebbels arrêta son choix sur une série de lieux, en l'absence d'espace de plein air suffisamment grandiose et propice à l'accueil de plus d'un million de participants[1196]. La manifestation de la jeunesse eut lieu le matin dans le stade Poststadion dans le quartier de Moabit, réunissant jusqu'à 80 000 jeunes[1197]. Les festivités furent ensuite organisées au sein de l'opéra de Charlottenbourg (*Deutsches Opernhaus*, aujourd'hui le *Deutsche Oper*), où se tint la fête de la Chambre de la Culture du Reich (CCR) avant de se poursuivre par la relève des délégations du Parti et les discours officiels sur la place du Lustgarten, à quelques 7 kilomètres plus à l'est.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

129. L'axe nord-sud du projet *Germania* (1937-1942), vue de la maquette à partir de la gare, Albert Speer

Le choix de ces lieux de représentation répondait à un modèle bien précis, celui de la « voie triomphale », organisée autour du déplacement du Führer, le long de la Charlottenburger Chaussee, du Tiergarten et de l'avenue Unter den Linden[1198]. Pour ce faire, les habitants de la ville étaient rigoureusement assignés à des segments déterminés de la voie de procession en fonction de leur adresse et de leur appartenance aux organisations du Parti[1199]. Ce cloisonnement géographique était propice au drainage rapide des masses à la fin de l'événement, lesquelles pouvaient ensuite participer

1196. *Ibid.*, p. 114.
1197. *Ibid.*, p. 115-116.
1198. *Ibid.*, p. 115-116.
1199. *Ibid.*, p. 115.

aux fêtes d'entreprise de leur secteur selon une organisation quasi militaire. À ce titre, l'avenue monumentale du célèbre projet de rénovation de la capitale allemande, *Germania*, confié à Speer en 1937, répondait, elle aussi, à cette nécessité d'un axe triomphal au faste décor. Le volume de la masse rassemblée le 1er mai constituait la jauge de référence à surpasser dans le futur. Le rituel festif reprenait le déroulement de la première manifestation organisée en 1933, toutefois dans un cadre encore plus étendu, soutenu par les avancées des techniques de retransmission :

> *Directement devant lui* [Hitler] *se tiendront les délégations de tous les cercles de la capitale du Reich et, jusqu'à Charlottenbourg, les masses seront à la fois des auditeurs et des participants de la manifestation grâce à l'installation de haut-parleurs*[1200].

De surcroît, la retransmission ne se limitait pas seulement à Berlin, car 10 000 manifestations parallèles sur tout le territoire diffusaient en direct le discours du Führer, avec, en guise de points d'orgue, les chants *Allemagne* et *Horst-Wessel*, repris à l'unisson par les colonnes rassemblées[1201].

Au Lustgarten cinq ans auparavant, le rassemblement de masse du KPD pour le 1er mai avait démontré des modalités spontanées, allant de la congestion à l'expansion des groupes de participants dans l'espace urbain[1202]. Dès lors, ces pratiques festives militantes étaient totalement supplantées par l'organisation paramilitaire de la dictature nazie. Goebbels profita de cet événement stratégique pour faire interdire les chœurs parlés aux organisations du Parti, jusqu'alors marque de fabrique du rituel politique festif et de la mise en scène des spectacles de masse en plein air[1203]. Dans une note de son journal du 2 mai 1936, il dressait un bilan positif des festivités du 1er mai[1204]. La grande fête de la CCR, intitulée *Cérémonie héroïque* (*Heldische Feier* de Gerhard Schumann), déplut en revanche au ministre qui résumait de façon lapidaire : « ces chœurs parlés avec toute leur hystérie devront être supprimés »[1205]. Hitler le rejoignait visiblement dans ce constat.

1200. *Ibid.*, p. 116 : « Unmittelbar vor ihm werden Abordnungen aus allen Kreisen der Reichshauptstadt stehen und über die Lautsprecheranlage werden die Massen bis nach Charlottenburg hinaus Hörer und Teilnehmer der Veranstaltung sein ».
1201. *Ibid.*, p. 116. Rappelons que la retransmission du discours d'Hitler, en simultané en Allemagne fut déjà mis en place dès la première fête du 1er mai 1933, Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, cf. le chapitre « Stimmführer », p. 85-94.
1202. On se reportera ici au chapitre 1. 1.3 « Les caractéristiques spatiales du rassemblement festif communiste » de la partie I.
1203. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 130-134. Karl Gerff, « Kritik an unserer Feiergestaltung », *Die Spielschar, Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung*, n° 9, 1936, p. 162-165.
1204. Elke Fröhlich (éd.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, **Partie I, Vol. 3/II,** *op. cit.*, **note du 2 mai 1936, p. 73.**
1205. Ibid., p. 73 : « Große Feier der Kulturkammer. ‚Heldische Feier' wirkt nicht gut. Zu pathetisch. Diese Sprechchöre mit ihrer ganzen Hysterie müssen abgeschafft werden. Sagen uns nichts. […] Führer äußert sich über meine Rede sehr begeistert. Die Sprechchöre haben ihm auch mißfallen ».

1.3.4. **Conséquences officielles**

L'interdiction des chœurs parlés mit alors un terme, de façon brutale, aux propositions formulées par Moraller, lui-même directeur de la CCR. Les luttes politiques internes n'étaient pas absentes de cette nouvelle disposition associée au théâtre choral. F. Moraller, directeur de la CCR et président-directeur général de l'Union du Reich, rencontra en effet un peu plus tard l'animosité du ministre de la Propagande. Les tensions personnelles entre Goebbels et Moraller culminèrent en octobre 1937 comme le montrent les notes extraites du journal du ministre de la Propagande qui, excédé, appelait à la démission de Moraller[1206]. L'interdiction du chœur parlé était donc également la conséquence de rivalités internes. Une marge de manœuvre aurait toutefois pu être négociée sur cette question, car l'emploi des chœurs parlés dans la « cantate Langemarck » de l'auteur Eberhard Wolfgang Möller faisait l'unanimité dans les cercles de jeunesse nazis pour son effet sur le public[1207]. Le dramaturge fut d'ailleurs missionné pour la réalisation de la pièce d'inauguration du théâtre de plein air des Olympiades de 1936 à Berlin, dans laquelle la musique jouait un rôle de premier plan. En définitive, le directeur des groupes de jeunesses hitlériennes Karl Gerff (*Obergebietsführer*) prenait acte de l'interdiction des chœurs parlés en ce sens : « si on disait autrefois « auteurs de chœurs parlés au front ! », la formule aujourd'hui est : jeunes musiciens, au front ! »[1208].

2. Théâtres et conquêtes territoriales

2.1. La *Thingstätte* de Lörrach, bastion architectural face à Bâle

La brûlante question de l'expansion du Reich conférait de nouveaux enjeux à la réalisation d'édifices de spectacles, surtout dans les régions frontalières. La presse allemande exilée à l'étranger

1206. Elke Fröhlich (éd.), Die Tagebücher von Joseph Goebbels, op. cit., partie I, Vol. 4, p. 340. Note du 3 octobre 1937 qui soulignait la défiance de Goebbels à l'égard de plusieurs responsables politiques de la CCR : « Mit Hanke Arbeit, Moraller versagt vollkommen. Differenzen zwischen R.K.K. [Reichskulturkammer] und Arbeitsfront ». Note du 5 octobre 1937, p. 342 : « Hinkel gibt Bericht über R.K.K. Und ihre Neuorganisation mit Beitragssenkung. Dabei Führung des Ministeriums den Kammern gegenüber. Moraller muss weg. Er ist unverträglich [sic!]. Aber ich will auch nicht, dass Hinkel alles alleine macht. Er ist unzuverlässig. Jedenfalls werde ich jetzt grundlegende Neuerungen schaffen ».
1207. Karl Gerff, « Kritik an unserer Feiergestaltung », *Die Spielschar, Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung*, *op. cit.*, p. 163.
1208. *Ibid.*, p. 164 : « Wenn es eine Zeitlang hieß: « Sprechchordichter an die Front », so wollen wir einmal diese Parole umtaufen in: Junge Musiker an die Front! ».

rapportait en mars 1936 des mouvements de troupes allemandes sur les hauteurs de Tüllingen, près de la petite ville de Lörrach située en Allemagne à la frontière de la Suisse face à Bâle[1209]. Les mois précédents, l'annonce d'un défilé théâtral symbolique à l'endroit d'une future *Thingstätte* servait à dissimuler les manœuvres militaires armées, bien réelles. Dans un article publié à Bâle, un lien était directement tracé entre « les communiqués officiels sur la construction d'un théâtre *Thing* et les présentes activités militaires », les deux éléments constituant le revers d'une même médaille, l'édification d'un bastion opposé au cosmopolitisme de la grande ville suisse[1210].

À partir de juillet 1935, un projet de construction fut en effet remis officiellement à l'ordre du jour alors que les projets de théâtres *Thing* à Heidelberg, Titisee près de Fribourg et de Karlsruhe avaient été jusqu'à présent prioritaires[1211]. L'unité faisant la force, le projet d'incorporation des petites communes de Tüllingen et Tumringen à Lörrach relança sérieusement l'envie de « confronter Bâle, cette ville internationale, marxiste et infectée, avec un centre de culture allemande, d'esprit de communauté allemand, d'énergie et de force allemande »[1212], comme le déclarait le maire nazi de Lörrach, Reinhard Boos. Une visite officielle eut ainsi lieu le 9 juillet 1935 en présence de l'architecte Hermann Alker et de hauts fonctionnaires du NSDAP comme Robert Wagner, « gouverneur du Reich » (*Reichstattshalter*) pour la préparation de la construction du théâtre[1213]. Fort des connaissances à l'échelle du Reich sur les difficultés financières engendrées par de tels aménagements, le maire de Lörrach fut sommé de fonder un « syndicat intercommunal pour la Thingstätte sur le mont Tüllinger » (*Zweckverband Thingstätte Tüllinger Höhe*) intégrant les cotisations de nombreuses communes pour assurer un solide montage financier[1214]. Reinhard Boos s'exécuta avec beaucoup d'énergie à l'automne 1935 avant de recevoir, début 1936, une courte lettre de la direction de la propagande du Land à Karlsruhe lui annonçant que le projet d'une *Thingstätte* à Tüllingen était devenu « caduc » et « qu'il était désormais envisagé d'édifier un théâtre [à l'italienne] à Lörrach comme à Kehl »[1215]. Le

1209. « Das Rätsel der Thingstätte Tüllingen. Die deutschen Truppenbewegungen und Befestigungen an der Südwest-Grenze », *Pariser Tageblatt*, n° 824, 14 mars 1936: https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1026576776#page/2/mode/1up (consulté le 12/05/2018).
1210. *Ibid.*
1211. Thomas Blubacher, « ‚Eine feste Burg heimatlicher und deutscher Kultur'. Nationalsozialistischer Theaterpolitik in den ersten Jahren des ‚Dritten Reichs' am Beispiel der südbadischen Grenzstadt Lörrach », *Allmende*, n° 56-57, 1998, p. 222-237.
1212. *Ibid.*, p. 228 : « Diesem internationalen, marxistisch verseuchten Basel ein Zentrum deutscher Kultur, deutschen Gemeinschaftsgeistes, deutscher Energie und Kraft gegenüberstellen ».
1213. *Ibid.*, p. 229.
1214. *Ibid.*, p. 229.
1215. *Ibid.*, p. 233-234 : « Der Gedanke der Errichtung einer Thingstätte auf der Tüllinger Höhe bei Lörrach [ist] überholt. Es besteht nunmehr die Absicht, ein Theater in Lörrach ähnlich wie in Kehl zu errichten ».

début de l'année 1936 était ainsi marqué par un revirement de la politique théâtrale du Reich. Dès lors, le modèle du théâtre de masse en plein air s'éclipsait devant l'édification de théâtres en intérieur. Finalement, les fonds récoltés à Lörrach pour le chantier de la *Thingstätte* furent réinjectés dans un projet d'une « halle festive avec un théâtre »[1216] (*Festhalle mit Theater*) qui ne vit cependant jamais le jour.

2.2. La construction stratégique des théâtres traditionnels

L'abandon progressif de la politique de construction de théâtres *Thing*, à partir de 1936, coïncida les années suivantes avec le développement du théâtre en intérieur. La construction neuve de théâtres traditionnels fut très limitée en comparaison de la profusion des chantiers pour les scènes de plein air. Quatre lieux de représentation furent seulement réalisés sur l'ensemble du territoire : à Sarrebruck, à Fribourg (*Kammerspiele*), à Zittau et à Dessau[1217]. En revanche, dans le cadre reconfiguration urbaine des « villes du *Führer* »[1218], des projets monumentaux, à la fois salles de théâtre, de la culture, d'opéra, se multiplièrent, mais la déclaration de la Guerre laissa ses esquisses à l'état de papier. Au regard de la répartition géographique des théâtres bâtis, la priorité fut ainsi donnée aux lieux stratégiques, comme précédemment évoqué pour Lörrach, dans l'idée d'un édifice de spectacle en tant que contrepoids et symbole national-socialiste face à une influence culturelle extérieure. De ce fait, les villes à proximité de zones frontalières (Sarrebruck, Zittau) ou encore l'ancien refuge de l'école d'avant-garde du Bauhaus à Dessau constituaient alors les terres de prédilection de la propagande culturelle à travers la construction de théâtres. Les nouveaux édifices à Sarrebruck et à Zittau étaient, tous deux, qualifiés de « théâtres frontaliers » (*Grenzlandtheater*), le premier faisant face à la frontière française et le second étant situé à quelques kilomètres de la frontière tchèque[1219].

1216. *Ibid.*, p. 235.
1217. Dieter Bartetzko, *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im Nationalsozialismus* (1985), *op. cit.*, p. 94. D. Bartetzko évoque également une esquisse pour un théâtre à Dortmund, dont nous n'avons cependant pas retrouvé la trace dans nos recherches. Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker*, *op. cit.*, p. 304.
1218. Les « villes du *Führer* » (*Führerstädte*) dans le jargon national-socialiste désignaient Linz, la ville de jeunesse d'Hitler, Berlin, la « capitale mondiale *Germania* », Munich, la « capitale du mouvement », Hambourg, la « capitale de la navigation allemande » et Nuremberg, la « ville du congrès du Parti ».
1219. Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker*, *op. cit.*, on renvoie ici au chapitre « Das Theater in Zittau 1935/36 », p. 304-307.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

130. Carte postale du théâtre de Zittau, direction du chantier de Hermann Alker, vers 1936

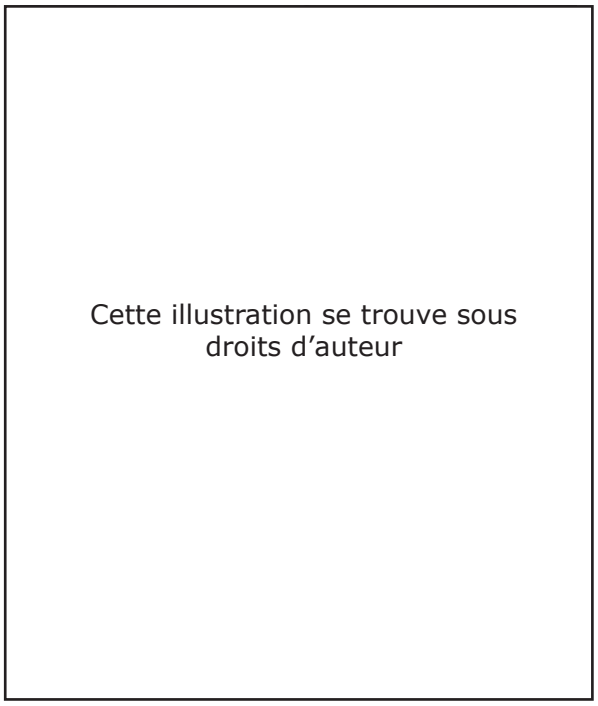
À Zittau, le projet de concours fut remporté par l'architecte Adolph Hopp de Dresde, mais la conduite du projet fut remise à Hermann Alker entre 1935 et 1936, sans que les conditions et l'implication exacte dans la conception du professeur de Karlsruhe ne puissent aujourd'hui être pleinement éclaircies[1220]. Un fait marquant est toutefois à souligner : le « classicisme [à l'expression] réduite » de la composition générale du bâtiment se combinait à des éléments dans un style proche du *Neues Bauen* en architecture (fenêtres en bandes verticales du foyer, surfaces lisses des volumes orthogonaux clairement distincts avec leur apparence de toit plat[1221].

L'architecte et historienne de l'architecture, Dorothea Roos, a étudié de près les archives d'Alker conservées à Karlsruhe à ce sujet, et elle affirme ainsi « qu'au moment de sa construction, le bâtiment faisait figure de théâtre le plus moderne d'Allemagne du point de vue de son équipement »[1222]. Il était effectivement doté d'un plateau tournant, de deux scènes latérales pour les changements de décors, d'un cyclorama et d'une fosse d'orchestre modulable. De plus, le revêtement extérieur du bâtiment était réalisé par un enduit innovant absorbant le son, conçu par la célèbre entreprise allemande d'industrie chimique *IG Farben* et mis en pratique pour la première fois à Zittau[1223]. Les années suivantes, Alker reçut d'autres commandes de théâtres à Zwickau (à nouveau près de la frontière tchèque), à Ulm et à Kehl (deux villes allemandes situées en face de Strasbourg), mais qui

1220. *Ibid.*, p. 305.
1221. *Ibid.*, p. 305.
1222. *Ibid.*, p. 307 : « Zur Zeit seiner Erbauung gilt das Gebäude als das von seiner Ausstattung her modernste Theater in Deutschland ».
1223. *Ibid.*, p. 305-307, pour la description du dispositif technique du théâtre.

restèrent toutes à l'état de projet[1224]. Les archives d'Alker conservent un « rapport sur les principes de la construction de théâtres d'aujourd'hui », signé de la main de l'architecte en 1939, au moment de la conception du théâtre de Zwickau[1225]. Il ne s'agissait pas seulement d'un regard rétrospectif de l'architecte sur son intense engagement dans l'architecture théâtrale, cet exposé était également le marqueur d'une évolution politique dans ce domaine juste avant la Guerre. En ce sens, le projet de recherche, mené actuellement au musée d'architecture de l'Université Technique de Berlin, a montré que l'« inspection générale de la construction pour la capitale du Reich » (GBI, General-Bau-Inspektor) voulait réaliser un inventaire des théâtres sur l'ensemble du territoire[1226]. Il s'agissait de rénover massivement l'intérieur des théâtres existants, de mettre en valeur la modernisation des équipements techniques de scène et de donner l'illusion d'une écriture architecturale unifiée partout en Allemagne. De ce point de vue, l'unité des façades, la décoration sobre et luxueuse des salles et des foyers des théâtres, l'introduction de loges d'honneur (*Führerloge*, *Mittelloge*) représentaient les codes à suivre dans la réfection des lieux de spectacles. Ce projet politique devait conduire à la publication, en 1939, d'un manuel sur « Le Théâtre allemand » qui ne vit toutefois pas le jour en raison de la Seconde Guerre mondiale. La même année, la rédaction de la collection éditoriale des services de la construction de Prusse (*Zentralblatt der Bauverwaltung*[1227]) compilait dans un même ouvrage une série d'articles sur « les théâtres et les lieux de cérémonie » du Reich[1228]. Le livre documentait, uniquement sous forme de dessins d'architecture et de photos, la rénovation de théâtres emblématiques pour la plus grande partie de l'ouvrage (l'ancien *Großes Schauspielhaus* (1938), le *Schillertheater* (1937-1938), le *Schauspielhaus* sur le *Gendarmenmarkt* (1935-1937) à Berlin, l'opéra de Nuremberg en 1935). Les quelques constructions neuves d'édifices, mettaient l'accent sur la modernité de l'équipement scénique, comme pour le théâtre de Sarrebruck, détaillé sur trois pages[1229].

1224. *Ibid.*, p. 307.
1225. *Ibid.*, p. 307 : « Bericht über die Grundlagen des heutigen Theaterbaues ».
1226. « DFG-Projekt Theaterbau-Sammlung », http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=610. Il s'agit d'un projet de recherche de la DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft, l'équivalent allemand de l'ANR) sur un fonds d'archives de plans de théâtres, en partie constitués à la suite d'une commande du GBI (*General-Bau-Inspektor*) en 1939 portant sur l'état et la rénovation des théâtres en intérieur. Ce projet, mené depuis février 2016, est le fruit d'une collaboration entre l'Université Technique (TU-Berlin) et la Beuth Hochschule de Berlin.
1227. *Zentralblatt der Bauverwaltung*, publié au sein du ministère prusse des finances, 1938-1942.
1228. *Theaterbauten und Feierstätten*, Vol. 2, ouvrage publié dans la collection de livres des cahiers des services de la construction au sein du ministère prusse des finances (*Buchreihe des Zentralblattes der Bauverwaltung herausgegeben im Preussischen Finanzministerium*), Berlin, Wilhelm Ernst, 1939.
1229. *Ibid.*, p. 12-14.



131. Le théâtre de Sarrebruck, vue du dispositif moderne de la machinerie de scène en direction de la salle, autour de 1939

L'architecte de ce théâtre, Paul Otto August Baumgarten[1230] signait la courte introduction du livre *Théâtres et lieux de cérémonie* (*Theaterbauten und Feierstätten*, 1939) et expliquait ainsi les conditions spécifiques de cet exercice :

> *Selon les directives du Führer, le théâtre doit être un lieu de repos après le travail et les soucis du quotidien. Le spectateur doit avoir accès à du grand art dans des espaces festifs. C'est pourquoi les nouveaux théâtres doivent être dotés du plus grand nombre de places possible, à la fois pour répondre à la demande et pour assurer la viabilité économique. Il est essentiel de garantir une bonne visibilité et une bonne audition sur toutes les places. La scène doit être équipée de tous les moyens techniques modernes pour assurer l'illusion du spectateur. La nouvelle orientation allemande en matière de construction fait autorité pour l'architecture extérieure et intérieure. Ces exigences doivent être respectées pour tous les nouveaux bâtiments*[1231].

P. Baumgarten poursuivait son propos dans une surprenante éloge de la technique, en filant la métaphore de la gare ferroviaire : « dans le théâtre d'aujourd'hui, le rideau sépare une construction de salle de

1230. À ne pas confondre avec son homonyme, Paul Gotthilf Reinhold Baumgarten (1900-1984), célèbre architecte moderne après la Seconde Guerre mondiale (*Nachkriegsmoderne*), ayant débuté sa carrière par des réalisations sous le Troisième Reich.

1231. *Ibid.*, page d'introduction : « Nach den Weisungen des Führers soll das Theater eine Stätte der Erholung von der Arbeit und von den Alltagssorgen sein. In festlichen Räumen soll der Theaterbesucher hohe Kunst genießen. Hierzu sollen die neuen Theater, sowohl um die Nachfrage zu genügen, als auch um einen wirtschaftlichen Betrieb zu gewährleisten, eine grösstmögliche Zahl an Sitzplätzen erhalten. Gute Sicht und Hörsamkeit auf allen Plätzen sind wesentlich. Die Bühne soll mit allen neuzeitlichen technischen Hilfsmitteln ausgestattet sein, um die Illusion des Besuchers vollkommen zu machen. Neue deutsche Baugesinnung ist für die Aussen- und Innenarchitektur massgebend. Diese Forderungen sind bei allen Neubauten zu erfüllen ».

fête d'une construction industrielle avec le faisceau de voies d'une petite gare coulissante, avec les machines de levage alimentées électriquement ou hydrauliquement, avec les postes d'aiguillage, avec les grues et les ascenseurs, avec les galeries mobiles ou fixes avec les salles de machine, etc., en un mot, des aménagements qui, à travers leurs longues lignes droites, offrent quasiment le même spectacle esthétique que l'architecture de la salle »[1232]. Seules les dernières pages de l'ouvrage prêtaient un intérêt aux anciens théâtres *Thing,* ils faisaient alors figure de pendant estival, certes plus monumental, du théâtre en intérieur[1233].

3. Les répercussions de l'abandon du *Thingtheater* à Heidelberg

3.1. Le projet d'aménagement des abords du théâtre

En prévision de la saison 1936, l'architecte Hermann Alker fut à nouveau sollicité par la ville de Heidelberg pour dessiner les aménagements annexes autour du théâtre de plein air sur l'*Heiligenberg*, permettant de viabiliser le site pour la fréquentation d'un public de masse[1234]. Le 13 août 1935, l'Office des travaux publics de la ville demanda au conseiller forestier d'étudier la possibilité d'une percée dans le bois peu dense au sud du théâtre afin de mettre en valeur la vue sur la vallée[1235]. De fait, la requalification des abords du théâtre avait pour objectif une mise en scène du paysage dans un sens touristique. À la mi-octobre 1935, la ville semblait cependant avoir pris la décision, pour des raisons budgétaires, de dégager seulement un chemin dans la forêt afin de mettre en place une plateforme panoramique[1236]. Dans ce laps de temps, Alker livra une série d'esquisses pour l'aménagement du site[1237].

1232. *Ibid.*, page d'introduction : « Der Bühnenvorhang trennt im heutigen Theater einen Festsaalbau von einem Industriebau mit den Gleisanlagen eines kleinen Verschiebebahnhofes, mit hydraulisch oder elektrisch betriebenen Hebewerken, mit Stellwerken, mit Kranen und Aufzügen, mit beweglichen und festen Galerien, mit weiten Maschinenräumen usw., die in den langen, geraden Linien ihrer Eisenkonstruktionen fast denselben ästhetischen Anblick bieten wie die Architektur des Zuschauerraumes ».
1233. *Ibid.*, p. 104-116.
1234. La collection de 14 plans originaux conservés aux archives municipales de Heidelberg et la série de dessins non classés au SAAI documentent une phase de conception des abords du théâtre comprise entre le 2 juillet 1935 et mars 1936.
1235. StadtA HD, AA 232/6.
1236. StadtA HD, AA 232/6, communiqué du 14 octobre 1935 de l'Office des travaux publics pour la mise en place d'une plateforme panoramique.
1237. Voir la collection de 14 plans originaux conservés aux archives municipales de Heidelberg et la série de dessins non classés au SAAI, *op. cit.* Le plan masse de l'ensemble du site au sommet de l'Heiligenberg n'est pas daté, mais au regard d'autres dessins de détail similaires, livrés entre septembre et octobre 1935, il est probablement contemporain des

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

132. Plan masse de l'aménagement des abords de la Thingstätte de Heidelberg, Hermann Alker, automne 1935

Derrière le mur de scène, il proposait un écran d'arbres plus haut, formant autant une fermeture visuelle qu'une sorte d'écran acoustique. Une relation dimensionnelle était de surcroît établie entre la hauteur des arbres et celle du grand drapeau central à la croix gammée flanqué derrière la scène. Au sud et à l'ouest du théâtre, au niveau de l'auberge-restaurant *Waldschenke*, une végétation plus basse était préconisée car la vue sur la vallée était la plus propice dans cette direction. L'auberge y était massivement rénovée, elle était dotée de larges terrasses dirigées vers le panorama. Ces dernières étaient étagées en trois parties, ce qui évoquait sensiblement la composition de la scène de théâtre. Tout autour du théâtre, une clôture était édifiée pour éviter la libre circulation des visiteurs et donc la détérioration du théâtre[1238]. L'accès à l'enceinte s'effectuait au niveau des deux chemins latéraux longeant le théâtre où deux kiosques en bois servaient à la fois de porte d'entrée et de billetterie. L'ensemble des aménagements annexes se rapprochait d'un style néo-germanique moderne (*Heimatschutzstil*). En effet, à l'image des deux pavillons d'entrée et leur forme hexagonale de petites tourelles, leur construction était conçue en matériaux locaux dans un aspect rustique, autrement dit en rondins de bois massifs reposant sur un soubassement en pierre. Ce style était

projets de valorisation du paysage, autrement dit à l'automne 1935.

1238. StadtA HD, AA 232/6, comme le projet d'aménagement n'avait pas été réalisé, la ville de Heidelberg avait soumis l'idée d'engager un gardien le 6 octobre 1936.

souvent employé sous le national-socialisme pour des tâches d'architecture mineures ou pour des types de bâtiment (l'habitat essentiellement) aux dimensions réduites et dans un souci d'économie, en accord avec un environnement particulier, ici un mont boisé[1239]. De même, cet aménagement plus confidentiel et moins contrôlé par les autorités centrales (le bureau de la construction de l'Union du Reich centralisait et commentait auparavant les esquisses) permit à l'architecte une marge de liberté plus grande dans la conception. À ce titre, Alker planifia au niveau de l'avant-place derrière la scène du théâtre une « maison en rondins de bois pour la communauté de jeu des pièces *Thing* » d'une géométrie et d'une expressivité étonnante[1240].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

133. Plan et élévation de la « Maison en rondins de bois de la communauté de jeu pour les spectacles *Thing* » (*Blockhaus für die Spielgemeinde der Thingspiele*), Hermann Alker, fin 1935

Il reprit le motif de l'hexagone, utilisé pour les tours de son et d'éclairage à l'arrière du théâtre, car cette forme s'inscrivait facilement dans la composition générale de l'aménagement marquée par le cercle et l'ovale. L'architecte découpa la toiture en trois surfaces. À mi-hauteur se trouvait une bande de fenêtres composée de six lucarnes rampantes entre lesquelles des bais en retrait formaient une géométrie en pointe. La maison était surmontée par un lanterneau hexagonal qui conférait à la façade extérieure une silhouette crénelée d'aspect dynamique. La toiture rappelait certains projets antérieurs d'Alker pour l'habitat individuel comme le détail de la charpente de la

1239. Gabriele Schickel, « Siedlungen und Luftschutz », in Winfried Nerdinger, Katharina Blohm (dir.), *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern, 1933-1945*, *op. cit.*, p. 253-301, ici p. 258-259.
1240. StadtA HD, plan classé à la cote T3/096 et daté d'octobre 1935 : « Blockhaus für die Spielgemeinde der Thingspiele ».

maison Alker/Werner (1924-1927) à Karlsruhe avec, en particulier, son toit de forme ogivale en pointe et ses lucarnes triangulaires, alliant tradition historique et créativité personnelle[1241]. Dans certains détails, la proposition témoignait de son goût pour le registre formel imaginatif du style expressionniste. La maison de la communauté de jeu avait pour fonction d'accueillir les vestiaires pour les centaines d'acteurs des spectacles *Thing*, car les loges restreintes sous le bâtiment de scène n'étaient effectivement pas adaptées au nombre impressionnant de participants. D'autres annexes fonctionnelles étaient envisagées comme des toilettes à l'arrière du théâtre ou encore une passerelle piétonne en bois, protégeant les visiteurs de la route de livraison vers le théâtre.

Tous ces équipements annexes ne furent cependant pas construits, certainement pour des raisons financières. L'abandon de la politique du *Thingtheater* d'autre part rendait certains équipements superflus comme la maison de la communauté de jeu. Le 6 octobre 1936, la mairie de Heidelberg actait les nouvelles dispositions en matière de responsabilités pour l'exploitation du théâtre. La gestion et la maintenance était remise à l'Office des travaux publics, tandis que « pour l'utilisation de la scène par les instances communales et non communales, aussi bien que la fixation des redevances d'utilisation, l'administration centrale [de la ville était] responsable »[1242]. Les communautés de jeu jouaient auparavant le rôle de relais entre l'Union du Reich, le ministère de la Propagande et la gestion locale[1243]. Au cours de l'année 1936, l'exploitation des théâtres, d'abord exclusivement encadrée par la politique culturelle du *Thing*, fut ensuite rétrocédée aux communes. L'utilisation ne se cantonnait donc plus seulement au théâtre de plein air. La police, et non plus le dramaturge du Reich, surveillait alors de près la bonne conformité des manifestations avec l'idéologie. Quelques mois auparavant, le théâtre se mit au diapason des Jeux Olympiques organisés à Berlin en août de la même année.

1241. Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker*, *op. cit.*, p. 71-77 ; p. 360.
1242. StadtA HD, AA 232/6, décision officielle du maire de Heidelberg, le 6 octobre 1936 : « Für die Benutzung der Feierstätte durch städtische und nicht-städtische Stellen, sowie für die Festsetzung der Benützungsgebühren ist die Hauptverwaltung zuständig ».
1243. Heidelberg avait un statut particulier avec le festival du Reich et le théâtre *Thing* était directement investi par la propagande nationale à la différence d'autres théâtres sur le territoire.

3.2. La route vers les Jeux Olympiques

Dans cette même période de planification des abords du théâtre sur l'*Heiligenberg*, un rapport étroit était établi au niveau du dispositif acoustique entre la scène de plein air de Berlin conçue pour les Jeux Olympiques et l'ancien théâtre *Thing* de Heidelberg. Le Professeur K. W. Wagner de l'Institut Heinrich-Hertz de recherche sur la vibration sonore de l'Université Technique de Berlin écrivit au maire de Heidelberg début septembre 1935[1244]. Il était missionné par le ministère du Reich de l'Intérieur pour la réalisation de la transmission sonore sur le théâtre berlinois dans le cadre de la préparation des Jeux, et il souhaitait, par conséquent, étudier et comparer la performance du dispositif de Heidelberg sur place. K. W. Wagner dut renoncer à sa visite, car le système était démonté à la fin de la saison estivale pour éviter la détérioration du matériel pendant l'hiver. Comme on l'a vu plus haut, l'intérêt central accordé à l'acoustique était un indice de l'importance donnée à la musique au détriment du texte déclamé par les chœurs. Le changement de la programmation sur le théâtre de Heidelberg était bien visible à partir de 1936. Le journal touristique de la ville de Heidelberg rendait compte le 24 mai 1936 d'un événement sportif majeur organisé sur le théâtre, « dépassant largement les frontières »[1245]. Il s'agissait de la phase qualificative des gymnastes allemands pour l'olympiade s'exécutant devant une dizaine de milliers de spectateurs.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

134. Concours des gymnastes allemands pour les Olympiades de Berlin organisé sur le théâtre *Thing* de Heidelberg, mai 1936

1244. StadtA HD, AA 232/6, lettre du 3 septembre 1935 du Professeur K. W. Wagner (Heinrich-Hertz-Institut für Schwingungsforschung an der Technischen Hochschule zu Berlin) au maire de Heidelberg.
1245. Ludwig Jahn, « Heidelberg, Hochburg des Sports. Im Zeichen olympischer Vorbereitungen », *Heidelberger Fremdenblatt*, n° 1, 1936, p. 12-13.

Au-delà du jeu théâtral, l'ouverture aux manifestations de masse fut par la suite constante. Jusqu'en 1939, on organisait à Heidelberg annuellement des fêtes du solstice d'été, des fêtes d'entreprises ou d'écoles, des cérémonies de relèves aux drapeaux de différentes organisations locales du Parti[1246]. La représentation théâtrale ne disparut cependant pas, mais le choix de pièces s'orienta vers un registre plus traditionnel ou musical. En 1937 fut ainsi mis en scène « le mythe dramatique *Le Commandant et l'aspirant* »[1247] (*Der Feldherr und der Fähnrich*) de Walter Erich Schäfer joué début juillet 1937, ou encore *L'Oratorio du travail* de Georg Böttcher (*Oratorium der Arbeit*), une mise en musique de poèmes de Lerch, Barthel ou encore de Goethe, jouée le 19 septembre 1937 avec le renfort sur scène de 2 000 amateurs et la présence remarquée d'Arno Schellenberg, chanteur de l'opéra de Dresde[1248]. Le ton était bientôt donné aux classiques allemands *La Fiancée de Messine* d'après Schiller, mis en scène lors de la saison estivale de 1939[1249]. Comparé à la couverture médiatique de l'épisode du *Thingtheater*, l'influence des spectacles et des manifestations et leur organisation se cantonnaient aux cercles locaux et régionaux avec une forte participation de l'organisation de loisir du Parti, la « Force par la Joie » (*Kraft durch Freude*).

Le rituel olympique sur le théâtre de Freyburg-Unstrut

Le théâtre de Heidelberg n'était pas le seul à voir sa programmation influencée par l'événement des Jeux Olympiques. À Freybourg-Unstrut (Freyburg-Unstrut, à proximité de Halle dans le Gau Halle-Merseburg[1250]), le théâtre de plein air, conçu dans le cadre du mouvement *Thing* sur les hauteurs du vignoble près du château-fort Neuenburg, fut inauguré le 20 juin 1936 par une fête du solstice[1251]. La cérémonie interprétait à cette occasion le rituel du relais de la flamme olympique en vogue à quelques mois de l'ouverture des Jeux.

1246. Hans Christoph Schöll, « Die Feierstätte auf dem Heiligenberg », *Badische Heimat. Zeitschrift für Volkskunde, Heimat-, Natur- und Denkmalschutz*, 1939, p. 373-383, ici p. 383. Voir également les archives de Heidelberg, AA 232/6.
1247. *Ibid.*, p. 383.
1248. StadtA HD, AA 232/6, « Oratorium der Arbeit – eine Feierstunde. 2 000 Mitwirkende bei der Aufführung am Sonntag, dem 19. September », *Neueste Nachrichten*, 8 septembre 1937.
1249. Programme de la saison estivale, *Heidelberger Fremdenblatt*, n° 4, 1939, p. 19.
1250. On se reportera ici à la cartographie des théâtres en annexes.
1251. Le programme des festivités pour l'inauguration est donné dans la presse locale : *Freyburger Bote*, n° 141, 19 juin 1936.

135. Carte postale du théâtre de Freyburg-Unstrut, vers 1936

La réintroduction de ce rituel fut effectivement remise au goût du jour par le pédagogue, universitaire et haut-fonctionnaire sportif allemand, Carl Diem, pour les Jeux de 1936[1252]. Dans tout le Gau Halle-Merseburg eut lieu une course de relais transportant le certificat officiel de l'inauguration[1253]. L'escadron du groupe 145 du service volontaire du travail, qui avait construit le théâtre, traversa le Gau du nord au sud sur 120 kilomètres, depuis le sud du massif montagneux de l'Harz jusqu'à Freybourg. Des animations intermédiaires avaient lieu sur les places de marchés par exemple au moment du passage du témoin. La description du relais était très détaillée dans la presse et mettait l'accent sur le patrimoine des différents lieux traversés. À l'arrivée, près de 4 000 participants prirent part à la cérémonie d'inauguration, parmi lesquels les « camarades de l'école de la Ligue des jeunes filles allemandes » (BDM, Bund Deutscher Mädel), établie dans les murs du château-fort attenant deux ans plus tôt[1254].

Le rapprochement de la fête du solstice avec la course de relais sportive était associé à la mémoire de Friedrich Ludwig Jahn, décédé en 1852 à Freybourg. Plus connu sous le nom de « père de la gymnastique », il fut le promoteur du Mouvement gymnique allemand (*Deutsche Turnerschaft*), une association sportive pionnière et défendant les valeurs du pangermanisme au début du XIXe siècle, autrement dit la défense de l'union de l'ensemble des germanophones dans un seul État sur un plan

1252. Meike Breuer, *Sport zwischen Kampf und Spiel – der Sportbegriff in den Werken von Carl Diem*, thèse soutenue à l'Université de Bochum (Ruhr-Universität) en 2008. Michael Krüger (dir.), *Erinnerungskultur im Sport: Vom kritischen Umgang mit Carl Diem, Sepp Herberger und anderen Größen des deutschen Sports,* Münster, LIT, 2012.
1253. « Der Staffellauf des Arbeitsgaues 14 zur Einweihung unserer Festspielstätte und der traditionellen Sonnwendfeier », *Freyburger Bote*, *op. cit.*
1254. Konrad Breitenborn, Kordula Ebert, « … ,beweist durch die Tat, was unser Führer will!' Die Neuenburg als BDM-Schulungsstätte », in Boje E. Hans Schmuhl (dir.), *Schloss Neuenburg*, Dößen, J. Stekovics, 2012, p. 467-506.

politique et culturel[1255]. Le maire de la ville, Uderstädt, rendit ainsi hommage à F. L. Jahn dans son discours d'inauguration du théâtre :

> *Cette tradition intellectuelle est restée vivante dans cette ville* [Freybourg] *: le père de la gymnastique Jahn y puisa l'inspiration de son œuvre immense dont la richesse portera l'ensemble du monde civilisé quand il se rassemblera dans quelques semaines sur le sol allemand pour les Jeux olympiques. Dans son œuvre pionnière* L'Essence du peuple allemand [*Deutsches Volkstum*, 1810]*, le père de la gymnastique Jahn souhaitait également offrir au peuple allemand une organisation festive qui le porte au-delà de la vie ordinaire et le sorte du quotidien. Il y a donc une signification profonde dans le fait que le département du Service du travail 5/144, créateur de cette œuvre, ait reçu le titre honorable de* ***« père de la gymnastique Jahn »***[1256].

Le 19 août 1936, trois jours après la clôture des Jeux, le « responsable des Sports du Reich » (*Reichssportführer*) Hans von Tschammer und Osten reçut à Freybourg le titre de citoyen d'honneur de la ville en guise de remerciement de son implication dans la restauration du mausolée en l'honneur de Jahn[1257]. L'auberge de jeunesse de la ville fut à cette occasion baptisée « foyer Jahn » (*Jahnheim*), ce qui participait une nouvelle fois de la propagande orientée conjointement vers le sport, la jeunesse et le nationalisme. En début d'année, le responsable des Sports, Balduch von Schirach, chef des jeunesses hitlériennes, avait placé l'année 1936 sous le signe « de la jeunesse allemande » (*Jahr des Deutschen Jungvolks*) afin de célébrer à la fois la première décennie de la fondation des jeunesses hitlériennes et le temps fort des Olympiades[1258]. Le coup de projecteur braqué sur les Jeux de Berlin donnait lieu à la diffusion récurrente dans la presse de l'image de la jeunesse unie derrière le régime, mêlant dans le désordre des mots d'ordre sur la vigueur du corps, la camaraderie et la communion de masse.

1255. Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852) était un pédagogue allemand qui promut au XIXe siècle la gymnastique par le biais de son organisation *Turnverein* intégré au « Mouvement Gymnique Allemand ». Sa démarche s'ancrait dans un discours fermement patriotique et elle visait, dès le début du XIXe siècle, à faire de l'éducation physique le socle de la santé et de la vigueur de la nation, essentielle selon lui pour la défense de l'identité allemande.

1256. « Feststätteneinweihung – Sommersonnenwende », *Freyburger Bote*, n°143, 22 juin 1936 : « Diese geistige Tradition blieb in dieser Stadt lebendig: Turnvater Jahn schuf aus ihr heraus sein großes Werk, dessen Segen die gesamte Kulturwelt verspürt, die sich in einigen Wochen auf deutschem Boden zu den olympischen Spielen treffen wird. Auch Turnvater Jahn wünschte in seinem grundlegenden Werk ‚Deutsches Volkstum' dem deutschen Volke festliche Gestaltung, die es über das gemeine Leben hinausträgt und ihm das Hinausgehen aus der Alltäglichkeit ermöglicht. Es liegt deshalb ein tiefer Sinn darin, daß der Arbeitsdienstabteilung 5/144, die dieses Werk geschaffen hat, die ehrenvolle Bezeichnung **‚Turnvater Jahn'** verliehen worden ist ».

1257. Konrad Breitenborn, Kordula Ebert, « … ‚beweist durch die Tat, was unser Führer will!' Die Neuenburg als BDM-Schulungsstätte », in Boje E. Hans Schmuhl (dir.), *Schloss Neuenburg*, *op. cit.*, p. 478-479. La dépouille de F. L. Jahn fut transférée le 2 juillet 1936 depuis le caveau de la halle du souvenir de Freyburg vers le « mausolée d'honneur dans la cour d'honneur de la maison de Jahn » (*Ehrengruft im Ehrenhof des Jahnhauses*), nouvellement construit.

1258. *Ibid.*, p. 481-484.

II. La scène « Dietrich Eckart » pour les Jeux Olympiques de Berlin en 1936[1259]

1. Les installations olympiques et la mystification pacifique à l'international

1.1. Réflexions sur le « stade du miroir »

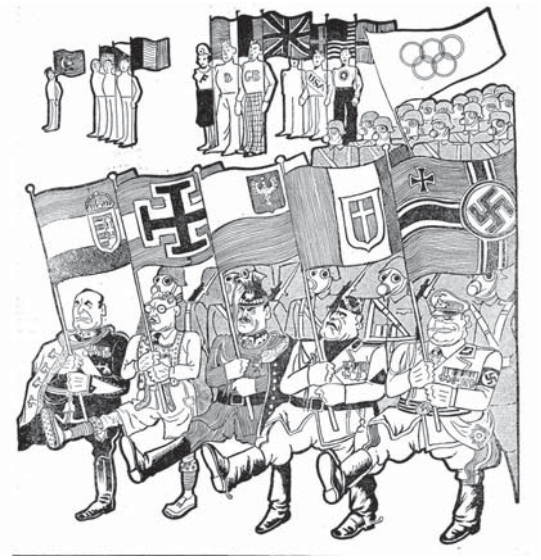
Parmi les milliers de spectateurs étrangers de passage dans la capitale allemande dans la première quinzaine d'août 1936, le célèbre psychanalyste, Jacques Lacan, prenait « l'air du temps, d'un temps lourd de promesses, à l'Olympiade de Berlin »[1260]. Il visita les Jeux Olympiques sur le chemin de retour de Marienbad en Bohême où il avait pour la première fois parlé de sa théorie du « stade du miroir » lors du congrès international de psychanalyse[1261]. Ce concept lacanien décrivait une étape théorique de la perception de la petite enfance qui, par jeu sur le champ lexical, pouvait amener à des questions d'ordre spatial. « Le stade du miroir », explique le psychothérapeute allemand, Claus-Dieter Rath, « correspond à la phase où l'enfant dépasse une proprioceptivité qui donne le corps comme morcelé : d'une part l'intérêt psychique se trouve déplacé sur des tendances visant à quelque recollement du corps propre ; d'autre part, la réalité, soumise d'abord à un morcellement perceptif […] s'ordonne en reflétant les formes du corps, qui donne en quelque sorte le modèle de tous les objets »[1262].

Par analogie, l'enceinte du stade sportif pouvait souligner l'unité corporelle du public dans une masse rassemblée et cette fascination primaire pour la totalité, précédemment décrite. Walter Benjamin n'écrivait-il pas en 1936 que la manifestation sportive était, au même titre que d'autres événements de la culture moderne captés par le totalitarisme, celle où « la masse peut se voir elle-même en face à face »[1263]. L'anneau du stade dans lequel se rassemblait le public constituait le

1259. Version remaniée et approfondie de l'étude de cas sur les Jeux Olympiques de Berlin pour notre mémoire de Master : Antoine Beaudoin, *Le Théâtre* Thing *nazi : sur les traces d'une frénésie à construire*, *op. cit*.
1260. Jérôme Prieur, *Berlin. Les Jeux de 1936*, Paris, La Bibliothèque, 2017, p. 140. L'auteur cite l'article en ligne : Claus-Dieter Rath, « Les Olympiades 1936. Lacan, Berlin et la passion de l'ignorance », *Psychanalyse*, 2005/2 (nº 3), p. 111-123 : https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2005-2-page-111.htm (consulté le 30/04/2018).
1261. Claus-Dieter Rath, « Les Olympiades 1936. Lacan, Berlin et la passion de l'ignorance », *op. cit.*, p. 113.
1262. *Ibid.*, p. 114.
1263. Walter Benjamin, *Œuvres III*, chapitre « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1936), *op. cit.*, p. 313.

modèle par excellence de la composition en miroir, car les spectateurs pouvaient certes observer une rencontre sportive mais également se regarder de part et d'autre.

Lacan s'était certes peu prononcé dans sa carrière sur l'explication psychologique des rouages du totalitarisme. Cependant, son bref passage à Berlin en 1936 lui donna de solides intuitions, comme « le culte de l'unité, la jalousie [entre nations], mais aussi la passion de l'ignorance »[1264], des aspects en toile de fond de cette Olympiade. Sur ce dernier point, la presse internationale était effectivement au fait des avancées inquiétantes de la dictature, des camps de concentration aux lois de Nuremberg inscrivant légalement la discrimination systématique des Juifs le 13 septembre 1935, en passant par la remilitarisation de la Rhénanie. C'était un monde sous haute tension qui se donna rendez-vous en août 1936, à quelques jours seulement après le début de la Guerre d'Espagne, au moment même où les franquistes étaient soutenus militairement par Hitler et Mussolini.



136. Caricature de la presse allemande en exil : les dictatures défilent en rang avec en arrière-plan le reste des démocraties européennes passives et sidérées

Les appels au boycott ne furent finalement pas suivis et la tendance générale de l'opinion à l'international semblait être à l'espoir d'apaisement, orchestré par les nazis au cours des Olympiades, plutôt qu'à la rupture définitive des relations diplomatiques. Hitler ne s'y trompa pas. D'abord réticent à la XIe olympiade, le Führer se laissa convaincre et reconnut pleinement l'impact culturel et politique des Jeux sur la scène internationale en préparant minutieusement l'événement[1265]. Son intérêt portait donc bien plus sur la « fête du corps unifié de l'Allemagne »[1266], offert à la face du monde, que sur la

1264. Claus-Dieter Rath, « Les Olympiades 1936. Lacan, Berlin et la passion de l'ignorance », *op. cit.*, p. 115-116.
1265. Jérôme Prieur, *Berlin. Les Jeux de 1936*, *op. cit.*, p. 8 ; p. 18.
1266. Claus-Dieter Rath, « Les Olympiades 1936. Lacan, Berlin et la passion de l'ignorance », *op. cit.*, p. 121.

compétition sportive en elle-même, une stratégie que l'écrivain et cinéaste Jérôme Prieur, décrit en ces mots :

> *Outre cette pluie de médailles, outre cette première place qui consacre sans discussion la supériorité sportive des concurrents allemands, le grand succès des Olympiades de 1936, au-delà de la vitrine internationale donnée au nazisme, est d'avoir fédéré l'Allemagne autour de son chef, autour de son régime*[1267].

Le spectacle de masse dans le stade en guise d'ouverture des Jeux fut mis en scène par Hanns Niedecken-Gebhardt le 1er août, qui trouvait ici un autre terrain de jeu après le déclin du *Thingtheater*. Comme le montre Evelyn Annuβ dans un article[1268], Gebhardt s'exprimait sur les caractéristiques du spectacle en valorisant la différence avec le théâtre classique pour lequel la scène se trouvait communément devant le public. Dans le stade berlinois, « les 100 000 spectateurs de l'immense ovale » se trouvaient au contraire en surplomb du champ où évoluaient les figurants du spectacle, de telle sorte que la même impression d'ensemble pouvait être donnée à chaque spectateur quelle que soit sa position dans les tribunes[1269].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

137. La mise en scène chorégraphique de la masse dans le stade olympique de Berlin pour l'anniversaire des 700 ans de la ville de Berlin, 1937

En filant la métaphore du miroir, « la perspective à vol d'oiseau », dont Gebhardt vantait les mérites, correspondait à l'effet de visualisation panoramique permettant de faire correspondre de façon

1267. Jérôme Prieur, *Berlin. Les Jeux de 1936*, *op. cit.*, p. 145.
1268. Evelyn Annuß, « Vom Gemeinschaftssound zur vergemeinschafteten Vogelperspektive. Massentheater und Medienumbruch », in Wolfgang Benz, Peter Eckel, Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie - Ästhetik – Protagonisten*, *op. cit.*, p. 191-206. Voir également: Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit.*, cf. le chapitre « Arenamasse und Führerturm », p. 406-416.
1269. Evelyn Annuß, « Vom Gemeinschaftssound zur vergemeinschafteten Vogelperspektive. Massentheater und Medienumbruch », *op. cit.*, p. 202. E. Annuß cite ici le commentaire du metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhardt extrait du programme de la cérémonie d'ouverture : Hanns Niedecken-Gebhardt, *Die Gesamtgestaltung des Festspiels Olympische Jugend*, in *Olympische Jugend. Festspiel zur Aufführung im Olympia-Stadion am Eröffnungstage der XI. Olympischen Spiele in Berlin* [Programme], Berlin, 1936, p. 31.

homogène (par recollement peut-être, pour reprendre le vocabulaire lacanien) la masse anonyme et silencieuse disposée dans les tribunes – placée dans une position dominante – avec la masse muette, chorégraphiée sur la musique en contrebas. La marge d'interprétation individuelle du spectateur s'effaçait dans le moule du grand divertissement de masse. Certes ce phénomène de représentation colossale avec de grands effets sonores et de lumière, prétendument apolitique, ne relevait pas d'une spécificité du national-socialisme, mais il marquait néanmoins la césure dans la représentation de la masse, comme l'explique Evelyn Annuß : il s'agissait donc moins de la participation à l'action scénique suggérée par le spectacle, telle que l'avait initié le théâtre *Thing*, que d'un entraînement collectif dans une forme particulière de prise de distance non réflexive[1270].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

138. Extraits du reportage photographique vu du ciel du chantier du « domaine sportif du Reich »

De façon frappante, les étapes de la construction des installations sportives étaient massivement documentées dans les médias, ce qui donna lieu au même bond perceptif, selon certains rédacteurs de la presse spécialisée en architecture. Pour décrire la performance du chantier, on passait de l'œil du photographe face au bâtiment à la captation à vol d'oiseau, tel que l'énonçait fièrement la rédaction du *Bauwelt* :

> *La mesure de l'individu isolé, du visiteur seul ne suffit plus ici. À aucun endroit du vaste site, le visiteur n'est capable d'appréhender le gigantesque domaine dans son intrégralité. On*

1270. *Ibid.*, p. 204.

> *doit en effet – pour en venir à bout – choisir le « point de vue » de notre reportage illustré. Une telle architecture ne peut produire son effet qu'à partir de son périmètre imposant, ses grands espaces, ses grandes formes, elle ne peut être saisie qu'en termes de paysage et de planification urbaine. Ici la masse et son grand mouvement fait figure de principe façonnant et façonné*[1271].

Le commentaire sur l'architecture s'écartait de la fonction immersive de l'espace, comme c'était souvent le cas pour le théâtre *Thing*, pour mettre en valeur le gigantisme et la massivité des installations sportives. Autrement dit, en dépassant son rôle de simple cadre pour les manifestations sportives, l'architecture se devait de produire un effet sur le visiteur, en théâtralisant les mouvements de terres déplacées lors du chantier. La mise en scène du paysage – autant celui créé par les édifices que le paysage naturel environnant – semblait être l'intuition de départ de l'architecte en chef des installations olympiques, Werner March. Ce dernier souhaitait avant tout préserver la beauté originelle des vallons arborés de feuillus et de conifères à Grunewald, à l'ouest de Berlin, qui lui évoquait depuis son enfance « un paysage japonais »[1272]. Entre les lignes, on sentait l'inconfort de March, pour qui la monumentalité et la robustesse des bâtiments sportifs souhaitées par les commanditaires, était difficilement conciliable avec la finesse de la nature :

> *Même si le projet était d'une ampleur en tout point monumentale, le paysage devait toujours rester le facteur dominant, car il avait été conservé jusqu'à nous dans une beauté exceptionnellement intacte. Pour inclure au mieux ce paysage, le bâtiment devait être conçu de telle sorte que, depuis ses murs, l'on ressente fortement l'harmonie entre lui et le paysage. Quand les foules quittent le cercle intérieur de l'arène* [du stade] *et sortent par les portes supérieures vers les grandes arcades, et qu'elles se promènent ensuite dans la « halle des piliers » avec la vue sur le paysage, alors s'offre à elles, à l'issue du spectacle vécu dans l'arène, un deuxième spectacle, peut-être tout aussi beau, celui du paysage*[1273].

1271. « Olympia 1936. Bilder vom Reichssportfeld », *Bauwelt*, n° 4, 23 janvier 1936, p. 1-3, ici p. 1 : « Das Maß des einzelnen Menschen, des einzelnen Betrachters reicht hier nicht mehr aus. Von keinem Punkte des weiten Geländes aus vermag der Besucher die riesenhafte Anlage in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Man muß, um ihr beizukommen, schon den ‚Standpunkt' unseres Bildberichterstatters wählen. Solche Architektur kann nur in großen Umrissen, in großen Räumen, in großen Formen wirken, sie kann nur landschaftlich und städtebaulich erfasst werden. Hier gilt die Masse und ihre große Bewegung als gestaltendes und gestaltetes Prinzip ».

1272. Thomas Schmidt, *Werner March, Architekt des Olympia Stadions 1894-1976,* Bâle, Birkhäuser, 1992, p. 36. T. Schmidt cite un article : Werner March, « Die Bauten des Reichsportfeldes », *Rundschau Technischer Arbeit*, n° 31, 1936, p. 2.

1273. *Ibid.* : « Selbst bei der großen Monumentalität der Aufgabe mußte das Behherschende immer die Landschaft bleiben, weil sie uns gerade hier in so besonders unberührter Schönheit erhalten war. Um diese Landschaft einzubeziehen, mußte das Bauwerk so gestaltet werden, daß man von ihm aus stark den Einklang von Bauwerk und Landschaft empfand. Wenn die Menschenmengen das innere Rund der Arena verlassen und aus den oberen Toren heraustreten auf die großen Arkaden, und wenn sie dann draußen in der Pfeilerhalle wandeln mit dem Blick in die Landschaft, so wird sich ihnen nach dem in der Arena erlebten Schauspiel noch einmal ein zweites, vielleicht ebenso schönes Schauspiel in der Landschaft darbieten ».

1.2. L'édification du « domaine sportif du Reich » et sa chronologie

La puissante colonnade du stade, qui avait marqué les esprits des visiteurs, fit l'objet d'un mythe durable, à l'image de certaines rumeurs qui circulaient sous le Troisième Reich. L'épisode du « sauvetage des Jeux » grâce au coup de force de l'architecte Speer traversa les décennies, du fait de l'accréditation de la version simplifiée, décrite dans ses mémoires[1274]. La recherche historique récente de Magnus Brechtken tâche de déconstruire certaines légendes sur le parcours de Speer et elle souhaite de plus lever le voile sur la méconnaissance quant à son implication effective dans la dictature[1275]. En 1969, Albert Speer décrivait ainsi son rôle dans la reconfiguration de la façade du stade olympique :

> *L'architecte Werner March, avait prévu un bâtiment en béton avec des murs en verre, ressemblant au stade de Vienne. Après la réunion Hitler revient chez lui, où il m'avait mandé avec mes projets, agité et furieux. Sans autre façon, il fit communiquer au secrétaire d'État de devoir annuler les Jeux Olympiques. La raison avancée était que les Jeux ne pourraient avoir lieu en son absence, car c'était au chef de l'État de les déclarer ouverts ; or, lui, ne mettrait pas les pieds dans une telle boîte de verre moderne. Dans la nuit, j'esquissai un projet prévoyant de revêtir le squelette porteur de pierre naturelle et d'accentuer les corniches. Je fis aussi disparaître le verre et Hitler fut satisfait. Il prit à son compte le financement de la dépense supplémentaire, le professeur March donna son accord à la modification et Berlin sauva ses Jeux*[1276].

Le biographe de Speer, Joachim Fest, situait cet épisode en 1936, *in-extremis* avant le début des Jeux[1277]. Or, la menace de l'annulation des Jeux n'était aucunement avérée. La modification des plans d'exécution du stade intervint plus tôt, à la suite d'une visite d'Hitler du chantier en octobre 1934, lors de laquelle il valida l'état actuel de l'esquisse de W. March aux contours plus filigrane, tout en exprimant sa réserve sur la façade du stade et l'absence de la pierre naturelle[1278]. Peu de temps après, Hitler missionna Albert Speer dans les retouches du projet, ce qui se résolut par des compromis au cours de réunions de travail entre novembre et décembre 1934[1279]. March intégra finalement sur sa planche à dessin la pierre calcaire de parement (*Muschelkalksteinverkleidung*) aux piliers en béton de la galerie extérieure du stade.

1274. Magnus Brechtken, *Speer. Eine deutsche Karriere*, Munich, Siedler, 2017, p. 79. Le manque de distance critique du biographe Joachim Fest est particulièrement mise en cause par l'historien.
1275. *Ibid.*, M. Brechtken s'inscrit notamment dans une historiographie récente visant à reconsidérer l'implication de Speer dans le régime nazi, voir également : Martin Kitchen, *Speer, L'architecte d'Hitler*, Paris, Perrin, 2017.
1276. Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich* (1969), *op. cit*, p. 116.
1277. Magnus Brechtken, *Speer. Eine deutsche Karriere*, *op. cit.*, p. 79.
1278. *Ibid.*, p. 79. M. Brechtken cite ici les travaux de Wolfgang Schäche, Norbert Szymanski, *Das Reichssportfeld. Architektur im Spannungsfeld von Sport und Macht*, Berlin, Be.bra, 2001, p. 78.
1279. *Ibid.*, p. 78.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

139. La « halle des piliers » (*Pfeilerhalle*) du stade olympique de Berlin, Werner March, 1936

Peu de temps avant la livraison des plans d'exécution pour le début des travaux du gros-œuvre en février 1935, March fut écarté des grandes décisions de conception en raison de son attitude réticente quant à cette intervention extérieure dans le projet[1280]. De son côté, Speer, en s'attribuant le mérite de la version définitive de l'*Olympiastadion*, éclipsait dans ces mémoires du même coup la longue histoire familiale qui unissait la famille d'architectes March à la réalisation des installations olympiques. On se propose ici d'en esquisser les grandes lignes.

1.2.1. **Père et fils : 1900-1924**

À la suite de l'attribution officielle des Jeux Olympiques à Berlin par le CIO en 1931, Werner March obtint la commande de la conception des installations olympiques de la part de la « commission du Reich pour l'éducation physique » (*Reichsausschuss für Leibesübungen*) [1281]. Sa

1280. Thomas Schmidt, *Werner March, Architekt des Olympia Stadions 1894-1976,* Bâle, Birkhäuser,
1281. Le paragraphe suivant est un résumé de l'histoire détaillée du site, cf. Wolfgang Schäche, Norbert Szymanski, *Das Reichssportfeld. Architektur im Spannungsfeld von Sport und Macht*, *op. cit* ; Thomas Schmidt, *Werner March, Architekt*

nomination d'office était due à son expertise de l'architecture sportive et plus particulièrement à sa connaissance des installations existantes à Grunewald, étant lui-même le concepteur d'un « forum sportif » construit sur le site à partir de 1926. Otto March, son père avait conçu au début du XXe siècle un stade (1906-1913), dénommé le « stade allemand » (*Deutsche Stadion*) sur le tracé de l'ancienne piste de course de chevaux de Grunewald. D'ailleurs, Werner ne manqua pas d'inscrire la filiation antique reliant le stade olympique de 1936 et celui construit par son père, en introduction de son livre sur les installations olympiques[1282]. À Athènes, la redécouverte du stade antique en marbre pour les Jeux olympiques de 1906 aurait attisé le « désir ardent » des Allemands pour la construction d'un stade national sur ce modèle[1283]. Le « stade allemand » fut d'ailleurs pressenti pour la tenue des Jeux Olympiques de 1912 et 1916 mais cela ne se concrétisa pas, pour des raisons budgétaires dans un premier temps et ensuite à cause de la Première Guerre mondiale.

1.2.2. **Le « forum sportif allemand » : 1924-1928**

Au nord du site, une université d'éducation physique (*Hochschule für Leibesübungen*) fut créée après la Guerre sous l'impulsion de Carl Diem, alors secrétaire général de la « commission du Reich pour l'éducation physique ». Ce dernier, intégré au CIO, joua par la suite un rôle décisif dans la préparation des Jeux de 1936[1284]. Le programme de l'université s'étendit bientôt à tout un complexe dédié à l'entraînement et à la formation des différentes unions sportives du pays, qui prit forme dans le projet d'un « forum sportif allemand » (*Deutsche Sportforum*) en 1924. Le jeune Werner March participa avec son frère Walter au concours d'idées, organisé deux ans plus tard, et remporta la compétition face à des architectes renommés comme Albert Biebendt, Hans Poelzig, Ernst Rentsch, Hermann Dernburg, Max Taut et Johannes Seiffert. Les frères livrèrent un projet qui organisait les bâtiments dans un groupe fermé, ramassé sur une bande entourée par la forêt au nord du stade qui dégageait de grandes percées visuelles latérales vers la partie boisée[1285]. Au cours de la réalisation du projet les années suivantes, pour lequel le programme fut encore étendu, le thème de l'amphithéâtre de plein air et son *alter ego* intérieur était un sujet significatif dans les dessins des frères March[1286].

---

des Olympia Stadions 1894-1976, op. cit.

1282. Werner March, *Bauwerk Reichssportfeld*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1936, p. 7.

1283. *Ibid.*, p. 7.

1284. Meike Breuer, *Sport zwischen Kampf und Spiel – der Sportbegriff in den Werken von Carl Diem*, *op. cit.*

1285. Thomas Schmidt, *Werner March, Architekt des Olympia Stadions 1894-1976*, *op. cit.*, p. 22.

1286. Werner March, *Neue Werkkunst*, Berlin-Leipzig-Vienne, Friedrich Ernst Hübsch, 1930, tableau des illustrations

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

140. Plan masse du « forum sportif allemand » (*Deutsche Sportforum*) et l'auditorium de plein air, Werner March, vers 1928

En effet, un « auditorium ouvert » (*offener Hörsaal*) de petite taille en extérieur et également une scène de plein air répondaient à un auditorium intérieur, situé dans la halle centrale à l'ouest du forum et consacré à l'enseignement théorique. Cette halle ne fut pas construite mais la composition générale en forme d'atrium antique servit de calque à l'esquisse ultérieure de la « Maison du Sport allemand » conçue dans le cadre des Jeux Olympiques[1287]. Au cadre statique de l'espace dévolu aux discours de l'orateur, tel que le suggérait la disposition de l'auditorium du projet de 1926, s'opposait la dynamique du mouvement des chœurs de participants et l'intégration du public à l'action scénique pour la « halle-coupole » construite en 1936. De même, le saut d'échelle était radical : l'affectation du complexe sportif se transforma en l'espace d'une décennie d'une université de rang national en une infrastructure pour l'événement sportif et festif international.

p. 1 et 5.

1287. On développera la spécificité de la « halle-coupole » au sous-chapitre suivant.

1.2.3. **L'ingérence du Führer entre 1933 et 1934**

Werner March dessina plusieurs alternatives à partir de 1931 afin de réaménager l'ancien « stade allemand » pour les prochaines olympiades. Engagée sous la République de Weimar, la première phase de planification aboutit en juin 1933 à la validation d'un permis de construire prévoyant la rénovation du stade existant[1288]. Mais le transfert du projet au ministère de l'Intérieur et de la propagande nazie, obligea March à revoir sa copie. Sur ordre d'Hitler, les décisions définitives sur le programme des installations olympiques furent prises au mois d'octobre 1933, au moment même où les architectes missionnés par l'Union du Reich planchaient sur des esquisses d'idées pour le *Thingtheater*. Le remaniement du projet, à la hâte, ne satisfit toutefois pas le Führer, car l'aspect extérieur des tribunes avec son squelette en béton armé, pour lequel March avait étudié de près les exemples de l'époque de stades modernes en Europe et aux États-Unis, lui semblait beaucoup trop modeste et le stade n'incarnait donc pas en l'état la monumentalité représentative du régime[1289]. Au programme fut alors rajouté un « lieu festif avec un terrain de défilé pour 500 000 personnes pour de plus grandes manifestations de masse et le théâtre de plein air sur proposition du ministre de la Propagande Joseph Goebbels », directement dans la continuité du mouvement *Thing*[1290]. W. March réalisa plusieurs variantes, parmi lesquelles figurait l'extension du stade, mais aussi des alternatives qui s'émancipaient du corset de l'existant. Finalement, lors d'une présentation du projet à la chancellerie le 13 décembre 1933, Hitler préféra parmi les trois variantes proposées par les frères March la construction neuve du stade, plus imposante[1291].

Sur le plan masse publié dans la presse, correspondant à la composition générale encore conservée aujourd'hui, il apparaissait officiellement pour la première fois le théâtre de plein air pour 35 000 spectateurs doté d'une scène beaucoup plus étroite que la version réalisée, avec cinq anneaux de gradins au lieu de trois effectivement construits[1292].

1288. Thomas Schmidt, *Werner March, Architekt des Olympia Stadions 1894-1976*, *op. cit.*, p. 28.
1289. *Ibid.*, p. 30.
1290. *Ibid.*, p. 30-32. T. Schmidt cite un article paru dans le *Vossische Zeitung*, 17 octobre 1933 : « Ein Festplatz mit einem Aufmarschgelände für 500 000 Personen für größte Massenkundgebungen und das Freilichttheater auf Anregung des Propagandaministers Dr. Joseph Goebbels vervollständigen dieses Bauprogramm ».
1291. Wolfgang Schäche, Norbert Szymanski, *Das Reichssportfeld. Architektur im Spannungsfeld von Sport und Macht*, *op. cit.*, p. 77.
1292. « Die Kampfbahn für die Olympischen Spiele 1936. Großzügiger Aufbau des Berliner Stadions », *Bauwelt*, n° 51, 1933, p. 1379.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

141. Plan masse du parc olympique de Berlin, Werner March, décembre 1933

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

142. Plan de la première version du théâtre de plein air du « domaine olympique du Reich », Werner March, décembre 1933

La course à la redécouverte de la grandeur antique devint un enjeu majeur dans ce contexte de propagande stratégique à l'international. Dès les premières retouches du projet en 1933, March étudia notamment la capacité et les accès des stades à Olympie et à Athènes (40 000 personnes) ou encore du cirque Maximus ou du Colisée à Rome, aux côtés de nombreux exemples modernes[1293]. Il reconnaissait que les Grecs étaient source d'enseignement en termes artistiques, et les Romains en termes de technique constructive, les deux fusionnant dans le modèle accompli du théâtre gréco-romain[1294]. Mais ce recours aux modèles antiques n'était pas le seul fait de l'intervention dans le projet de la mégalomanie du commanditaire. Dès 1931, Werner March déclarait que l'architecture était fatiguée de la « culture de l'abstraction », désignant ainsi implicitement les modernes radicaux des années 1920[1295]. Il se prononçait en faveur d'un nouveau sens constructif, visant à édifier un « organisme spatial, clair et solide », qui établirait un lien fécond entre la forme et la fonction de l'édifice, et de fait qui ouvrait la voie à une architecture plus perméable aux précédents historiques[1296]. Les premiers signes d'une monumentalité sobre étaient déjà visibles dans son projet du « forum sportif allemand », renouant, jusque dans le vocabulaire, avec l'Antiquité. Dans sa publication officielle sur les installations olympiques, March présentait un plan redessiné de l'Olympie grecque, dont l'unité graphique de la représentation évoquait une relation directe avec sa composition des plans berlinois[1297].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

143. Plan redessiné de l'Olympie antique publié dans la publication officielle de Werner March sur les Jeux de 1936

1293. Thomas Schmidt, *Werner March, Architekt des Olympia Stadions 1894-1976*, *op. cit.*, p. 42. L'auteur cite l'article de Werner March, « Kunst und Technik im Stadionbau », *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit Zeitschrift für Bauwesen*, Berlin, 1933, n° 42, p. 497-506.
1294. *Ibid.*, p. 42.
1295. *Ibid.*, p. 44-45. L'auteur cite un extrait entier de l'article de Werner March, « Neue Baugesinnung und evangelischer Kirchenbau », *Der Geisteskampf der Gegenwart*, n° 1, 1931, p. 16-24.
1296. *Ibid.*: « Im Ganzen aber sucht die neue Baugesinnung in jedem Bau das Spiegelbild eines klaren und gesunden, räumlichen Organismus ».
1297. Werner March, *Bauwerk Reichssportfeld*, *op. cit.*, p. 11.

Cette relecture de l'Antiquité amena également Albert Speer à étudier des éléments formels du Colisée pour les modifications de la colonnade du stade, précédemment évoquées[1298]. L'architecte du Führer n'appréhendait pas ces détails sous forme d'une copie archéologique proportionnelle aux dimensions du stade, mais il s'en servait pour réinterpréter leur expressivité massive. À ce titre, l'épaisse corniche d'inspiration dorique de la galerie extérieure du stade participait de cette réinterprétation antiquisante. À partir d'un socle programmatique moderne qui connut de multiples évolutions depuis le début du XXe siècle, les installations olympiques de 1936 furent ainsi transfigurées, en surface le plus souvent, dans un mythe orienté vers l'Attique.

1.2.4. **L'imitation problématique des Anciens**

L'architecture n'était effectivement pas le seul moyen de communication du mythe d'un retour à l'Antiquité grecque lors de l'Olympiade de 1936[1299]. Des grandes productions, depuis les expositions, très médiatisées, consacrées aux fouilles archéologiques en Grèce, jusqu'au célèbre film de Leni Riefenstahl, *Les Dieux du stade* (*Olympia*, 1938), réalisé avec des moyens techniques inédits pour l'époque[1300], tout était propice pour affirmer fièrement au monde entier que la « redécouverte de la culture grecque [était] une œuvre allemande »[1301]. L'observation de l'architecte March des restes archéologiques de l'Olympie avait un fondement historique précis. Depuis 1934, les excavations allemandes avaient repris sur ordre du Führer, l'idée étant de valoriser le travail des archéologues et historiens allemands et *a contrario* de minimiser l'apport du français Pierre de Coubertin dans l'avènement des jeux olympiques modernes[1302]. Plusieurs expositions organisées en parallèle des Jeux présentaient de façon didactique, à travers les objets exposés, la continuité de l'identité indo-germanique avec celle des Grecs car, pour le Führer, la race aryenne était créatrice de la prestigieuse culture grecque antique[1303]. Tout cet arsenal de propagande politique servait le discours racial du

1298. Thomas Schmidt, *Werner March, Architekt des Olympia Stadions 1894-1976*, *op. cit.*, p. 48.
1299. Joseph Schmidt, « Evénement fasciste et spectacle mondial : les Jeux Olympiques de Berlin en 1936 », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1991, p. 163-179.
1300. Sur ce point, voir le développement de Jérôme Prieur, *Berlin. Les Jeux de 1936*, *op. cit.*, p. 104-115.
1301. Johann Chapoutot, *Le Nazisme et l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 232-245, ici p. 234.
1302. *Ibid.*, p. 236-237.
1303. *Ibid.*, p. 238-239. J. Chapoutot cite ici deux expositions, notamment le *Sport des Héllènes* (*Sport der Hellenen*) ou encore *Exercices physiques allemands médiévaux par le texte et l'image*. Une exposition gigantesque intitulée *Allemagne* ouvra également ses portes sur les 40 000 mètres carrés du Palais des expositions de Berlin : Jérôme Prieur, *Berlin. Les Jeux de 1936*, *op. cit.*, p. 96-97.

régime, à peine dissimulé, ce qui ne se fit néanmoins pas sans heurts dans les coulisses du régime. Une querelle avait effectivement éclaté à quelques mois de l'ouverture des Jeux sur le nom de baptême du stade et sa connotation antiquisante ou germanisante. Dans ce contexte, *Olympiastadion* évoquait la version hellénistique et le *Kampfbahn* celui du combat d'origine germanique[1304]. Hitler trancha finalement en privilégiant l'annexion de l'Antiquité grecque. Selon Johann Chapoutot, les tensions entre les différentes fractions du régime sur la filiation du national-socialisme « évoquent à bien des égards, dans les conflits de pouvoir qu'elle recouvre, mais aussi dans les enjeux de définition identitaire et culturelle qu'elle suscite, la querelle des Anciens et des Modernes dans la France du XVIIe siècle »[1305].

La réflexion sur ces tensions identitaires est au cœur du travail de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans leur ouvrage *Le Mythe nazi*. Le totalitarisme allemand gravitait, selon eux, autour de l'idéologie raciste en proie à un profond complexe culturel[1306]. La querelle des Anciens et des Modernes dans l'histoire allemande s'était prolongée plus tardivement, jusqu'au début du XIXe siècle, car le nationalisme cherchait à se façonner par « l'appropriation des moyens d'identification » propres à l'art[1307]. Le théâtre plus particulièrement pouvait ainsi jouer le rôle d'instrument dans la quête identitaire. À partir de ce postulat, la question de l'origine et du modèle d'inspiration était alors problématique. Dans *La Poétique*, Aristote pensait le principe de *mimesis* de la tragédie (l'imitation du réel), comme un moyen d'expurger les mythes anciens et d'atteindre ce faisant une forme d'exemplarité sociale. En ce sens, la recherche d'une émotion chez le spectateur (appelée l'*hêdoné*) dans la tragédie était essentielle. La tragédie puisait dans la catharsis le sentiment de purification communautaire ou encore de la libération d'un sentiment de terreur [1308]. L'œuvre d'art, dans le sens que lui donnait la Grèce classique, constituait ainsi un instrument puissant d'identification.

Le nationalisme allemand se confrontait à des enjeux ambivalents dans sa recherche identitaire, ce que les philosophes Nancy et Lacoue-Labarthe expliquaient par la logique du « *double bind* » (le double impératif contradictoire à l'origine de la psychose)[1309]. Le dilemme de l'identification nationale allemande devait à la fois passer par une imitation des Anciens pour endosser le prestige

1304. Johann Chapoutot, *Le Nazisme et l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 239-241.
1305. *Ibid.*, p. 239.
1306. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Le Mythe nazi* (1991), *op. cit.*, p. 32-33.
1307. *Ibid.*, p. 39-40.
1308. Aristote, *La Poétique,* traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, introduction.
1309. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Le Mythe nazi*, *op. cit.*, p. 40-41.

et la respectabilité de la citation antique et à la fois se démarquer nettement de cette référence cardinale du modèle néo-classique, exporté par la France ou plus anciennement par l'Italie depuis la Renaissance[1310]. Une alternative possible revenait alors à « l'imitation d'une autre « Grèce » que celle classique de la mesure et de la clarté, celle de « Grèce archaïque et sauvage des rituels unanimistes, des sacrifices sanglants et des ivresses collectives, du culte des morts et de la Terre Mère bref, une Grèce mystique »[1311]. Cette relecture d'un idéal grec primitif fut largement inspirée de la philosophie idéaliste de Nietzsche. Cette Grèce primitive fantasmée n'était donc pas un modèle formel établi, mais une énergie sujette à la réinterprétation. Elle était susceptible de générer « la force identificatoire », dans une lutte entre la tradition classique et une « théorie de la fusion », en creux des passions collectives au sein d'un théâtre gigantesque par exemple. Cet équilibre précaire trouvait cependant un terrain favorable dans l'imaginaire associé aux rituels primitifs, et plus encore dans la musique :

> *Au contraire : dans l'effusion dionysiaque – pour rester encore sur le terrain nietzschéen –, et issue de cette effusion, ce qui apparaît, c'est une image symbolique, semblable, dit Nietzsche à une « image de rêve ». Cette image est en fait l'image scénique (le personnage, ou mieux, la figure, la* Gestalt*) de la tragédie grecque. Elle émerge de « l'esprit de la musique » (la musique étant, comme le savait aussi Diderot, l'élément même de l'effusion), mais elle s'engendre dialectiquement de la lutte amoureuse de ce principe dionysiaque avec la résistance figurale apollinienne. Le modèle ou le type est donc cette formation de compromis entre dionysiaque et apollinien*[1312].

La programmation sur le théâtre de plein air à Berlin en 1936 n'était vraissemblablement pas étrangère à ce compromis entre la reprise de modèles classiques et la tentative renouvelée d'une représentation moderne fondée sur la fusion des affects. Dans le cadre très particulier des Jeux olympiques, le télescopage de ces différents motifs était significatif : la citation du modèle antique, la libération des passions primaires par le truchement des techniques de la mise en scène moderne ou encore la relecture des formes ritualisées de la tragédie grecque.

1310. *Ibid.*, p. 39.
1311. *Ibid.*, p. 42-43.
1312. *Ibid.*, p. 46-47.

2. Particularités de la construction de la scène de plein air

Dans un article sur l'architecture scénique des Olympiades, l'architecte Werner March énumérait les qualités spatiales spécifiques des aménagements situés le long de l'axe central côté ouest, articulés autour du point de jonction monumental de la « tour de la cloche » (*Glockenturm*) : le stade olympique, le champ de défilé (*Maifeld*) et la scène de plein air *Dietrich-Eckart*[1313] [désormais référencée *D-E-F*].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

144. Plan masse de la partie ouest du domaine olympique avec le stade, le champ de mai et la scène de plein air

March disait ainsi que « pour ces trois installations, le peuple rassemblé dans une communauté festive [était] l'élément le plus important et indispensable de la composition scénique »[1314]. Là encore, l'échelonnement de la capacité d'accueil du public et des acteurs se rapprochait de l'exemple de la conception des abords du théâtre de plein air de Halle, autrement dit du rassemblement intimiste en intérieur au déploiement gigantesque sur le champ de défilé en extérieur[1315].

1313. Werner March, « Freiraum und Bühne im Reichssportsfeld », *Kunst und Volk,* février 1936, p. 36-40, ici p. 36.
1314. *Ibid.*, p. 36 : « Bei allen drei Anlagen ist die zur Feier versammelte Volksgemeinde der wichtigste und unerlässliche Bestandteil des szenischen Aufbaus ».
1315. On se reportera ici au chapitre « Le plein air pour la formation de la communauté », p. 234-237..

L'*Olympiastadion* était ramassé autour d'une piste aux dimensions les plus étroites possibles, ce qui permettait l'élévation « de tribunes abruptes en pleine expansion », et conférait à l'ensemble une forte impression de « fermeture spatiale »[1316]. Directement à l'ouest, le champ de défilé se développait dans une organisation opposée au stade, comme l'expliquait W. March. L'aire de représentation centrale était large et étendue et les tribunes périphériques basses (au nord et au sud), non plus surélevées du sol mais logées dans un talus (*Stufenwall*), pour une impression visuelle « d'une étendue infinie du paysage »[1317]. La tribune d'honneur, flanquée à l'ouest du champ, était en revanche beaucoup plus haute et monumentale, avec ses 44 rangées de spectateurs. Le talus, sur lequel était logée la tribune principale, correspondait à un travail de modelage du site des Jeux olympiques, réutilisant méthodiquement la masse des 400 000 mètres cube de terre déblayée pour l'excavation du stade et du théâtre de plein air[1318]. Ce fait rappelle les termes de la citation précédente sur le déplacement de masse opéré lors du chantier, où la terre était à la fois la matière mise en forme architecturalement qui fondait le dispositif symbolique mettant en scène les participants, dans une configuration frontale, avec les insignes du pouvoir représentées par la « tour de la cloche » et le podium central, appelé « le poste du Führer » (*Stand des Führers*) par March

Finalement, la scène de plein air se trouvait dans une position ambivalente entre ces deux logiques, celle centrée et fermée sur elle-même (comme le stade) et l'autre ouverte sur une étendue, à l'image des rampes latérales pour l'entrée des chœurs (comme le champ de défilé). Déterminée par le creux étroit d'une cuvette naturelle, la scène de plein air était encaissée et se développait sur un plan presque circulaire relativement compact. Elle offrait une jauge pour 20 000 personnes et donnait une impression spatiale d'immersion au sein du paysage vallonné local (*märkische Hügellandschaft*), propice « à l'expérience communautaire »[1319]. L'ouverture de la scène sur les côtés et son étagement dans la profondeur permettaient aussi bien d'accueillir les déploiements de grands chœurs que la représentation individuelle. W. March plaçait l'activité du théâtre sous le signe de la fête et il mettait l'accent sur une palette élargie de genres de représentation, en particulier musicales :

> *Il s'agit de donner, grâce à cet aménagement, la plus grande souplesse à chaque moment mis en scène dans la cérémonie, depuis le discours officiel de l'orateur en passant par les retraites aux drapeaux et aux flambeaux, les représentations des chœurs parlés et des groupes de danse chorale, les parties d'un quatuor à cordes et de grands orchestres symphoniques,*

1316. Werner March, « Freiraum und Bühne im Reichssportsfeld », *Kunst und Volk, op. cit.*, p. 36.
1317. *Ibid.*, p. 36.
1318. Werner March, « Das Reichssportfeld », *Bauwelt*, n° 31, 30 juillet 1936, cahier spécial, p. 12.
1319. *Ibid.*, p. 36.

jusqu'à l'opéra et au drame, le tout se déployant dans un style dicté avant tout par la grandeur de la communauté du peuple rassemblé et du paysage environnant[1320].

Plus loin, un parallèle étroit était établi entre la scène de plein air et un « espace festif » couvert pour 1 000 spectateurs construit pour l'université sportive située au nord-est des installations olympiques au sein de la « Maison du Sport allemand » (*Haus des Deutschen Sports*). Ce lieu de représentation était constitué d'une « halle-coupole » (*Kuppelhalle*) nervurée en béton brut apparent, à l'esthétique moderne non camouflée cette fois-ci (pour des raisons budgétaires notamment). La halle représentait, aux yeux du concepteur, un pendant intérieur à la grande échelle de la *D-E-F*[1321]. L'utilisation de l'espace théâtral intérieur servait à l'éducation, car il était dédié aux « directeurs, professeurs et élèves » de l'université rajoutée au programme des installations olympiques. Tout comme la scène de plein air, son utilisation était multifonctionnelle : « l'espace ovale d[evait] servir aux fêtes collectives et aux congrès, à la tenue de concours de gymnastique, à la danse rythmique et à l'art musical »[1322].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

145. Concert de piano dans la « halle-coupole » (*Kuppelhalle*) du parc olympique, Werner March, 1936

Le plan ovoïdal simple de la « halle-coupole » d'une part – intégrant salle et scène dans une unité – et l'étagement de la scène tripartite d'autre part (une orchestra placée sous l'oculus de la coupole,

1320. *Ibid.*, p. 38 : « Von der Festrede des einzelnen Sprechers über Aufmärsche mit Fahnen und Fackeln, über die Aufführungen von Sprechchören und chorischen Tanzgruppen, über die Darbietungen eines Streichquartetts und grosser symphonischer Orchester bis zur Oper und zum Drama in einem Stil, der aus der Größe der versammelten Volksgemeinde und der umgebenden Landschaft erst entwickelt werden muss, soll der jeweiligen Regie der Feier mit dieser Anlage größte Beweglichkeit gegeben sein ».

1321. *Ibid.*, p. 38-40. Werner March était particulièrement fier de l'esthétique de cette réalisation, comme il le déclara dans cet article.

1322. Werner March, *Bauwerk Reichssportfeld*, *op. cit.*, p. 39 : « Der ovale Raum der Kuppelhalle soll gemeinsamen Feiern und Kongressen, der Darstellung gymnastischen Wettstreits, rhythmischen Tanzes und musischer Kunst dienen ».

une avant-scène cadrée par les arches en béton et l'arrière-scène drapée de rideaux) évoquait une composition formelle très proche des dessins préliminaires pour le théâtre *Thing* des architectes berlinois Schaller et Zinsser[1323].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

146. Plan masse de la *Kuppelhalle* au sein du complexe de la « Maison du Sport allemand » (*Haus des Deutschen Sports*), 1936

La ressemblance formelle ne relevait pas du hasard, car le calendrier de la conception des installations olympiques était simultané avec le lancement du mouvement *Thing*. De même, le fondement intellectuel du *Thingtheater* était proche des enjeux d'éducation des mouvements de théâtre de jeunesse, en relation directe avec l'affectation de la « halle-coupole ». Toutefois, la référence à l'amphithéâtre antique constituait un sous-texte moins prégnant pour les autres théâtres de plein air édifiés dans le cadre du mouvement *Thing*, que ce fut le cas à Berlin. Les architectes entendaient bien ajuster et même surpasser la référence antique. Si la modernisation constituait, comme on l'a vu, une dimension sous-jacente de l'esquisse de March, l'enjeu de propagande à l'international faisait apparaître une parenté formelle plus saillante avec son homologue grec. On analysera ensuite comparativement la *D-E-F* en regard de sa référence la plus évidente : le théâtre antique d'Épidaure mais aussi des exemples contemporains[1324].

1323. On se reportera ici au chapitre de la deuxième partie « Le Cercle universitaire de travail pour les architectes », p. 157-170.
1324. Thomas Schmidt, *Werner March, Architekt des Olympia Stadions 1894-1976, op. cit.*, p. 59. Même si Werner

2.1. Les différences de référentiel dans la composition

En matière d'orientation, les deux théâtres avaient leur *cavea* (la partie réservée aux gradins) situé en direction du nord-est. Cette disposition faisait partie des recommandations sur le plan type des scènes de plein air, proposés par Vitruve[1325]. Certes, l'orientation était tributaire de la forme du site, du reste la *D-E-F* suivait à ce niveau les prescriptions de l'idéal antique. La forme du plan du théâtre d'Épidaure se composait sur la base d'un pentagone régulier formant une étoile à cinq branches comme l'illustre la décomposition géométrique réalisée par l'archéologue, Armin von Gerkan[1326]. La *cavea* se divisait en deux parties composées d'hémicycles concentriques : la partie basse des gradins était composée de 34 rangées pour une distance de 26 mètres environ et distribuée par 13 escaliers ; la partie haute se composait de 21 rangées d'environ 16,5 mètres et distribuée par 23 escaliers. Cette composition du plan, fondée sur le tracé d'un pentagone, réglait la répartition du nombre des gradins de part et d'autre du *diazoma*, dans une recherche de perfection géométrique platonicienne[1327].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

147. Plan du théâtre d'Épidaure, dessin des archéologues Armin von Gerkan et Wolfgang Müller-Wiener

March s'était intéressé de près aux fouilles archéologiques à Olympie, l'exemple formel le plus proche de la *D-E-F* reste néanmoins le théâtre antique d'Épidaure.

1325. Armin von Gerkan et Wolfgang Müller-Wiener, *Das Theater von Epidauros*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1961, p. 5.

1326. *Ibid.*, voir le tableau 3 en annexes du livre.

1327. Article de Pierre Sineux, « Le théâtre d'Epidaure *», Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Vol. 11, 1996, p. 135 : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/metis_1105-2201_1996_num_11_1_1051.

Cette illustration se trouve sous
droits d’auteur

148. Plan d’exécution du théâtre de la *Dietrich-Eckart-Freilichtbühne*, Werner March

À Berlin, la forme de l'hémicycle était similaire au tracé antique, à l'exception près que l'angle était plus ouvert en partie basse des gradins et plus réduit en partie haute. L'espace des gradins était divisé en trois parties concentriques de dimensions quasiment identiques : le secteur en partie basse était de 24,50 mètres avec ses 31 rangées de gradins, la partie médiane de 21 mètres avec ses 29 rangées et la dernière 21,75 mètres avec 28 rangées.

La *D-E-F* dépassait donc largement les dimensions du théâtre d'Épidaure dans la profondeur (93 mètres à Berlin depuis le centre de la scène contre 56 mètres pour le théâtre d'Épidaure). Néanmoins, la composition de la *D-E-F* s'inspirait certes de la rigueur formelle de l'Antiquité, mais le tracé final du théâtre répondait à un tout autre enjeu. La capacité symbolique de 20 000 spectateurs était plutôt le signe d'une concurrence internationale. Sans aucune réserve, Werner March exposait le succès incontesté de la programmation musicale sur le Hollywood Bowl à Los Angeles lors des Jeux Olympiques de 1932, en introduction de son article sur la scène de plein air berlinoise[1328]. L'architecte évoquait précisément « qu'avec la même intention, toutefois décuplée, le ministre de la Propagande, Goebbels, [avait] indiqué l'importance d'un approfondissement artistique de la cérémonie des Jeux olympiques »[1329]. De fait, les 20 000 places du théâtre berlinois répondaient de façon symétrique à celle du plus grand théâtre de plein air aux États-Unis, comptant lui aussi le même nombre de places. La surenchère du « théâtre des 100 000 » invoquée par Goebbels en mai 1933, suivie des 35 000 places planifiées en décembre pour le théâtre de plein air des Jeux olympiques s'apparentaient visiblement à une volonté de conquérir la suprématie mondiale. La forme du théâtre dessinée par March en décembre 1933, ressemblait fortement à la scène de plein air californienne, sur laquelle l'espace scénique était confiné, car adapté à un ensemble orchestral de taille moyenne, et les rangées de spectateurs s'étendaient dans la profondeur sous forme de six blocs de gradins étagés.

En 1930, les organisateurs américains avaient formulé l'idée d'un festival musical dramatique à Los Angeles (*Dramatic-Musical Festival in Holywood-Bowl during the Olympiade in Los Angeles*), dans l'idée de raviver la coutume antique d'une riche programmation artistique pour la première fois dans l'ère des Jeux olympiques modernes[1330]. Une telle offre culturelle était néanmoins

1328. Werner March, « Die Dietrich-Eckart-Freilichtbühne », *Bauwelt*, n° 32, 6 août 1936, cahier spécial, p. 1-4, ici p. 1.
1329. *Ibid.* : « Mit ähnlicher, aber weitergreifender Absicht hat Reichsminister Dr. Goebbels auf die Bedeutung einer künstlerischen Vertiefung der Feier der Olympischen Spiele hingewiesen ».
1330. Heinrich Huesmann, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, *op. cit.*, p. 76.

courante à l'époque, en marge des expositions universelles et des foires internationales[1331]. Le comité d'organisation voulut un temps remettre la direction artistique au célèbre metteur en scène allemand, Max Reinhardt, alors en exil, avec au programme des classiques Aristophane et Shakespeare ainsi que des opéras de Mozart, mais le projet n'aboutit pas[1332]. Le 17 septembre 1934, la première du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare eut lieu finalement dans une mise en scène de Reinhardt à l'Hollywood Bowl, sur invitation de l'association du festival californien (*California Festival Association*)[1333]. L'industrie cinématographique hollywoodienne en plein essor depuis les années 1920, ne fut pas en reste car Warner Brothers commanda ensuite en 1935 à Reinhardt une adaptation filmée du spectacle[1334].

149. Une représentation sur le théâtre Hollywood Bowl de Los Angeles en 1929

Le metteur en scène, enchanté par l'environnement escarpé, joua avec la topographie offerte par le site. Il cacha par exemple l'orchestre dans les rochers, profitant des effets d'écho, et organisa un cortège impressionnant de 1 200 torches, descendant le relief sinueux des collines en arrière-plan[1335]. Le succès du spectacle donna l'occasion à Max Reinhardt de renouer avec son idée de prédilection d'un « théâtre du peuple » ouvert à tous les milieux sociaux. Dans une lettre de 18 octobre 1934 destinée à l'organisateur du spectacle, Reinhardt soulignait l'analogie entre l'événement sportif et le

1331. *Ibid.*, p. 76. Forest, Pierre-Gerlier ; Schroeder-Gudehus, Brigitte, « L'internationalisme et les expositions universelles dans les années trente », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, les Éditions ouvrières, 1991, p. 205-223.
1332. Heinrich Huesmann, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, *op. cit.*, p. 76.
1333. *Ibid.*, p. 77.
1334. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, *op. cit.*, p. 282.
1335. Heinrich Huesmann, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, *op. cit.*, p. 77.

théâtre pour l'Antiquité :

> *Il faut développer la chose jusqu'à obtenir la même affluence que les grandes manifestations sportives. Le temps est venu de le faire, et il pourrait sans aucun doute naître ici quelque chose de semblable à ce qui existait dans la Grèce antique, où les pièces antiques des grands poètes étaient, aux côtés des Jeux olympiques, le bien commun du peuple entier*[1336].

Dans la lignée d'un théâtre de masse de qualité, adossé à l'Antiquité, tel que le rêvait Max Reinhardt depuis le début du XXe siècle, le metteur en scène trouvait dans les nouvelles opportunités des Jeux olympiques modernes un nouveau souffle pour sa « *maison festive* […] dans l'esprit des Grecs », aérée, et étendue cette fois-ci aux dimensions de la manifestation sportive au grand air[1337]. La propagande nazie suivait indubitablement ces traces, à la manière d'une réplique adressée au grand metteur en scène chassé d'Allemagne. En ce sens, à l'idéal d'une culture démocratique façonnée par la relecture des grands classiques, s'opposait à Berlin, l'héroïsation et l'auto-déterminisme du peuple, s'emparant de son destin de façon providentielle dans un spectacle phare, taillé sur mesure par le ministère de la Propagande en 1936.

2.2. La coupe et la hiérarchie sociale

Les gradins de la *D-E-F* faisaient face au versant de la colline alors que la *cavea* du théâtre d'Épidaure était ouverte sur le paysage. Cette remarque est loin d'être anecdotique car elle se rapporte à l'idéologie antagoniste des deux types de théâtres. On l'a vu plus haut, l'encaissement du théâtre berlinois dans le paysage était valorisé au nom de l'immersion dans le spectacle[1338]. Le théâtre antique grec s'était quant à lui fondé comme lieu religieux et démocratique ouvert, en lien avec la vie de la Cité[1339]. L'image du théâtre grec, était réputée pour son ouverture à toutes les classes sociales, permettant à tous les citoyens de la Cité d'assister au spectacle. Cependant, des places d'honneur se trouvaient au premier rang, de part et d'autre du *diazoma*, avec des sièges en pierre pourvus de

1336. *Ibid.*, p. 78 : extrait d'une lettre de Max Reinhardt à Einar Nilson, du 18 octobre 1934 : « Es muß so weit kommen, dass wir einen ähnlichen Andrang haben wie die großen sportlichen Veranstaltungen. Die Zeit ist reif dafür, und es könnte zweifellos hier etwas entstehen, was dem alten Griechenland gleichkommt, wo nicht nur die Olympische Spiele, sondern auch die antiken Schauspiele der großen Dichter Gemeingut des ganzen Volkes waren ».
1337. Max Reinhardt, « Le théâtre tel que je l'imagine », 1902, in *Max Reinhardt*, Introduction, choix de textes et traductions par Jean-Louis Besson, *op. cit.*, p. 33-39, ici p. 38.
1338. Werner March, « Freiraum und Bühne im Reichssportsfeld », *Kunst und Volk, op. cit.*, p. 36.
1339. Daniel Couty, Alain Rey (dir.), *Le Théâtre*, *op. cit.*, p. 13.

dossiers et d'accoudoirs[1340]. À Épidaure, l'accès aux places s'effectuait via les *parados* en bas du théâtre.

A contrario pour la *D-E-F*, l'entrée des spectateurs avait lieu en partie haute. Après le passage du public par une avant-place au niveau de la billetterie, les spectateurs se répartissaient vers les quatre couloirs principaux du théâtre. En revanche, les accès des acteurs vers la scène connaissaient des similitudes dans les deux modèles, par des rampes engazonnées dans le cas de la *D-E-F* et par le *parados* pour le théâtre d'Épidaure.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

150. Représentation schématique du principe du dispositif acoustique du théâtre Dietrich-Eckart, 1936

La coupe du théâtre d'Épidaure était parfaitement régulière. L'inclinaison restait constante avec des hauteurs de gradins de 40 centimètres, soit un angle d'inclinaison général de 26° pour l'amphithéâtre. Par ailleurs, l'exceptionnelle acoustique dans tout le théâtre d'Épidaure fut mis au compte de la régularité de la courbe des gradins par des recherches scientifiques datant de 2007[1341]. La succession périodique des marches permettait de filtrer les basses fréquences, composant un fond sonore parasite (bruit du vent, bruits des spectateurs), ce qui rendait audible la voix de l'acteur. Pour la *D-E-F*, la question de l'acoustique était réglée par une puissante installation technique de

1340. Armin von Gerkan et Wolfgang Müller-Wiener, *Das Theater von Epidauros*, *op. cit.*, p. 28.
1341. Étude franco-américaine de 2007 de Nico Declercq et Cindy Dekeyser, du Georgia Institute of Technology, d'Atlanta et à Metz - Source internet : http://www.futura-sciences.com/fr/news/t/physique-1/d/dou-provient-lacoustique-extraordinaire-du-theatre-antique-grec_10591/.

retransmission du son, largement perfectionnée par rapport à l'exemple du théâtre de Heidelberg[1342]. Celle-ci faisait même l'objet d'une publicité à destination du public international, à l'image d'une brochure en couleur, expliquant de façon didactique le fonctionnement de ce procédé acoustique de pointe.

À Berlin, le dessin de la coupe n'était pas régulier mais la pente des gradins supérieurs était plus raide que les premiers rangs. Werner March expliquait ce choix selon les nécessités d'une bonne courbe de visibilité, qu'il avait également mis en pratique pour la tribune du stade. De plus, cette mise en forme des gradins « produisait une fermeture de l'effet spatial qui devait être propice à la sensation de communauté aussi bien qu'à l'expérience intérieure du Jeu »[1343]. Une loge d'honneur destinée au *Führer* apparut plus tardivement dans les plans de Werner March, à la fin de l'année 1934[1344]. Cette loge était effectivement le signe de la position particulière de la *D-E-F* par rapport au mouvement *Thing*. La scène berlinoise s'imposait davantage comme un exemple d'architecture représentative et d'apparat à la différence du concept initial du *Thingtheater*, fondé sur l'expression démagogique de l'abolition des classes. En raison du contexte international de l'événement, le théâtre avait également vocation à affirmer l'image de marque du Führer. Néanmoins, comme on le verra au prochain sous-chapitre Hitler n'assista pas au spectacle inaugural en raison des éventuelles crispations diplomatiques qu'aurait pu susciter le sujet du spectacle (l'histoire du soulèvement populaire à Frankenbourg en Autriche aurait pu créer des tensions dans le cadre du *statu quo* fragile en 1936 entre le régime nazi son voisin autrichien) dans un contexte international tendu[1345].

2.3. La matérialité et la question de l'ornement

Dans le théâtre d'Épidaure, l'*orchestra* accueillant les chœurs était composée d'un cercle de 19,5 mètres, délimité par un pourtour en pierre. La *skéné* se trouvait positionnée derrière l'orchestra et servait de scène principale aux personnages des tragédies. Ce bâtiment à un étage, très peu profond

1342. Mainka, « Die Schallanlage der Dietrich-Eckart Bühne », *Bauwelt*, n° 32, 6 août 1936, cahier spécial, p. 5-8.
1343. Werner March, « Die Dietrich-Eckart-Freilichtbühne », in *Bauwerk Reichssportfeld*, *op. cit.*, p. 32 : « Es entsteht eine Geschlossenheit der Raumwirkung, die dem Gemeinschaftsgefühl wie dem innerlichen Erleben des Spiels gleich förderlich sein muß ».
1344. Thomas Schmidt, *Werner March, Architekt des Olympia Stadions 1894-1976, op. cit.*, p. 60. L'auteur fait référence à un plan du théâtre daté du 23 novembre 1934 conservé aux archives de l'office de supervision des travaux de construction du quartier Charlottenbourg de Berlin (*Bauaufsichtsamt Berlin-Charlottenburg*).
1345. Gerwin Strobl, *The Swastika and The Stage. German Theatre and Society, 1933-1945*, *op. cit.*, p. 66.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

151. Plans et élévations de la *skéné* antique : à gauche, la *skéné* hellénistique primitive et à droite, la *skéné* hellénistique tardive, dessins des archéologues Armin von Gerkan et Wolfgang Müller-Wiener

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

152. Plans d'exécution de la scène Dietrich-Eckart, Werner March, mars 1936

(2,5 mètres de profondeur seulement sur 32 mètres de long) était accessible depuis une coulisse en arrière-scène (le *logeion*). La *skéné*, dans le style hellénistique tardif, était très ornementée avec des galeries à arcades et la présence de fresques.

Werner March ne recherchait pas l'ornement, mais une simplicité de la ligne constructive, afin de ne pas entrer en concurrence, selon lui, avec le paysage naturel[1346]. Comparé à l'architecture des théâtres grecs plus tardifs, il n'y avait donc pas d'ornementation au niveau de la scène (pas de colonnes ou de *pinakès*). De façon similaire au stade, la construction du théâtre à Berlin réinterprétait la massivité de l'architecture antique et non ses détails précis. Les bancs en bois pour l'assise des spectateurs de la *D-E-F* marquaient un contraste avec le reste de la construction en pierre qui évoquait une esthétique proche des ruines de théâtres antiques. Par ailleurs, les techniques constructives visibles dans les plans d'exécution, étaient marquées à nouveau par le recours à des procédés modernes de fondations en béton, sur lesquelles s'ajoutait la pierre de parement. En termes de textures de parement, le choix de la pierre naturelle était dicté par le contraste de couleur déjà présent sur le site entre la terre sablonneuse dans les tons jaunes en opposition avec la couleur foncée des pins en arrière-plan[1347]. De cette façon, le tuf du Wurtemberg avec sa nuance de jaune était destiné au parement des murs de scène, quant au reste (les podiums de scène, les murs de soutènement des gradins ou les escaliers de la salle), l'architecte préféra la couleur crème de la pierre calcaire d'Osnabrück[1348].

3. Analyse du spectacle inaugural Jeu de dés de Frankenbourg[1349]

3.1. Du plateau de l'Obersalzberg à Berlin

Dans le programme officiel, le théâtre était qualifié de « joyau du domaine sportif du Reich »[1350]. Le descriptif, traduit en trois langues, poursuivait dans la version française en ces termes :

> *Le théâtre Dietrich Eckart, ainsi appelé du nom d'un jeune poète mort récemment, a été construit spécialement pour les Jeux Olympiques de 1936. Son enceinte immense capable*

1346. Werner March, « Die Dietrich-Eckart-Freilichtbühne », *Bauwerk Reichssportfeld*, *op. cit.*, p. 32.
1347. Werner March, « Die Dietrich-Eckart-Freilichtbühne », *Bauwelt*, *op. cit.*, p. 4.
1348. *Ibid.*, p. 4.
1349. Ce sous-chapitre est fondé sur des paragraphes remaniés de notre article soumis au séminaire du CIERA au Moulin d'Andé en 2014 : Antoine Beaudoin, « Le modèle du théâtre antique et les scènes de plein air sous le Troisième Reich », *op. cit*.
1350. TWSK, titre du programme officiel de la *D-E-F* : « Dietrich-Eckart Bühne. Das Juwel des Reichssportfeldes ».

> *de recevoir 20 000 spectateurs, est un vrai chef-d'œuvre d'architecture moderne. La beauté majestueuse de ses lignes et le cadre enchanteur dans lequel il se trouve, laissent prévoir dès à présent les spectacles imposants qui se dérouleront dans cette atmosphère grandiose et gigantesque*[1351].

La mort du dramaturge Dietrich Eckart, également poète et éditorialiste du *Völkischer Beobachter* (le quotidien du NSDAP), survenue en 1923, n'était pas si contemporaine que cela[1352]. Elle remontait à la période dite « de combat » du Parti nazi, pendant laquelle Eckart avait joué un rôle décisif sur la formation intellectuelle du jeune Hitler. Eckart fut également l'un des membres de la première heure du Parti ouvrier allemand (DAP, Deutsche Arbeiterpartei), renommé plus tard NSDAP, ce qui le conduisit à participer au Putsch de la brasserie à Munich en 1923. Hitler le considérait comme son « père spirituel »[1353], mais ce dernier n'était pas tendre à son égard, déclarant ainsi au début des années 1920 : « Suivez Hitler ! Il danse, mais c'est moi qui écris la musique »[1354]. Dietrich Eckart défendait dans ses textes un antisémitisme farouche et il conseillait Hitler dans ses lectures lors de ses premiers séjours sur le plateau de l'Obersalzberg[1355]. Ce lieu de villégiature cher à Eckart, situé dans les Alpes bavaroises à la frontière autrichienne, devint bientôt le quartier d'été du Führer. Il fut l'endroit privilégié de nombreuses décisions politiques, notamment sur la politique d'expansion du Reich, dans les coulisses idylliques du paysage montagnard[1356]. En 1933, à l'occasion de la commémoration de la mort d'Eckart à Berchtesgaden, Hofmarschall von Jorry édifia une *Dietrich-Eckart-Bühne* dans cette ville en contrebas du Berghof, la demeure estivale du Führer[1357]. Les œuvres du poète constituaient la majeure partie du répertoire joué sur la scène de plein air. Dans cette région frontalière, le directeur du théâtre s'enorgueillit de la présence de « nombreux représentants de la presse allemande et étrangère » lors de l'inauguration pendant laquelle le théâtre fut qualifié de « scène dotée du plus beau paysage » d'Allemagne[1358]. De ce point de vue, le même nom de baptême attribué au théâtre berlinois – certainement décerné par Hitler en début d'année 1934[1359] – souligne

1351. *Ibid.*, description du programme.
1352. Thierry Lentz, *Le Diable sur la montagne. Hitler au Berghof 1922-1944*, Paris, Perrin, 2017, p. 20 ; p. 26.
1353. *Ibid.*, p. 20.
1354. *Ibid.*, p. 62.
1355. *Ibid.*, p. 20.
1356. Volker Dahm, Albert A. Feiber, Hartmut Mehringer, Horst Möller, *Die tödliche Utopie. Bilder, Texte, Dokumente, Daten zum Dritten Reich*, *op. cit.*
1357. TWSK, compte rendu des communications à l'occasion d'un colloque sur le théâtre de plein air réunissant des dramaturges allemands et des directeurs de théâtres de plein air à Wissembourg en Bavière, organisé du 1er au 4 juillet 1933.
1358. *Ibid.*
1359. Une nouvelle dans la revue d'architecture *Bauwelt* en 1934 annonçait le nom du théâtre : « Dietrich Eckart-Bühne für die Olympiade 1936 », *Bauwelt*, n° 46, 1934, p. 1113.

le paysage idyllique, mais indique également en filigrane non seulement l'héritage antisémite du régime mais aussi le regard de l'Allemagne tourné vers l'Autriche dans ce contexte de rencontre sportive internationale. En effet, le thème de la pièce *Jeu de dés de Frankenbourg* (*Frankenburger Würfelspiel*) résonnait étrangement moins d'un mois après la signature de l'accord austro-allemand, le 11 juillet 1936, avec le chancelier autrichien Schuschnigg qui établissait un *statu quo* sur la non-intervention de l'Allemagne dans les affaires intérieures de son voisin. Cet accord fut rompu par l'annexion de l'Autriche au Reich, lors de l'Anschluss de 1938.

3.2. Une pièce musicale

La représentation inaugurale du *Jeu de dés de Frankenbourg* était programmée le lendemain de l'ouverture des Jeux, le 2 août. Elle fut mise en scène par Mathias Wieman, connu pour ses prestations d'acteur au cinéma, et Werner Pleister, conseiller littéraire de la radio allemande, d'après une composition musicale de Paul Höffer. La direction du jeu montrait la prédominance de l'image scénique et de la musique, comme dans l'expérience hollywoodienne de Max Reinhardt. La pièce fut ensuite jouée trois autres fois, les 5, 6 et 14 août. Au côté de la pièce phare des Jeux, on joua *Héraclès*, un oratorio de Georg Friedrich Haendel, permettant au metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhardt de renouer avec son compositeur fétiche et de « porter l'effet dramatique et musical à son maximum grâce à la participation de chœurs comptant 1 500 voix »[1360]. Au programme, un concert olympique était également prévu le 15 août pour compléter l'offre culturelle destinée aux mélomanes qui se prolongeait parallèlement dans les salles de concert traditionnelles du centre-ville avec des opéras de Wagner. La présence en masse d'un public étranger non germanophone permettait d'expliquer également la coloration musicale des spectacles. Il ne s'agissait pas du seul élément d'explication, car la réponse du pouvoir nazi aux Jeux olympiques américains de 1932 pouvait compléter cette explication, au même titre que le mouvement de recul du texte au profit de la musique dans la propagande nationale après l'interdiction des chœurs parlés.

La pièce *Le Jeu de dés de Frankenbourg*[1361], écrite par l'écrivain Eberhard Wolfgang Möller, alors référent à la dramaturgie et au programme du ministère de la Propagande, était une création

1360. TWSK, descriptif en français du programme officiel.
1361. Eberhard Wolfgang Möller, *Das Frankenburger Würfelspiel,* Berlin, Albert Langen/ Georg Müller, 1936.

spécialement conçue pour l'inauguration de la scène de plein air à Berlin. Selon les directives du « dramaturge du Reich » Schlösser, l'auteur devait situer l'action scénique en dehors d'un présent immédiat, mais la fonder plutôt sur un fait historique avéré contrairement aux précédentes pièces *Thing*. Par conséquent, Möller fit une recherche de sources en bibliothèque fin janvier 1936, dans des ouvrages portant sur la guerre des paysans au XVIIe siècle en Haute-Autriche[1362]. Il soumit à Goebbels cinq à six propositions de thèmes et le ministre de la Propagande choisit l'événement historique autrichien[1363]. Celui-ci rappelait les événements sanglants de la guerre de Trente Ans durant laquelle les paysans du village de Frankenbourg furent massacrés en 1626 à la suite de révoltes populaires. Le village protestant refusa de se plier à la Contre-Réforme catholique et fut sévèrement réprimé par les autorités ecclésiastiques représentées par l'Empereur Ferdinand II. Afin de punir ces crimes, un procès exceptionnel fut réuni. Après l'apparition d'une instance de justice divine incarnée par un personnage en armure noire « le sort des opprimés se décidait à la fortune d'une paire de dés »[1364]. À travers l'action scénique, une sorte de « secret ouvert » était lancé aux Autrichiens, chez qui le NSDAP était interdit, alors que le régime nazi aspirait à un rapprochement des deux pays[1365]. Cette pièce était d'une certaine façon une projection anachronique des exemples du passé sur le présent. Le drame se dénouait par l'avènement d'une « justice suprême » d'une part incarnée par l'arrivée d'un

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

153. Représentation *Le Jeu de dés de Frankenbourg* d'Eberhard Wolfgang Möller, dans la mise en scène de Matthias Wiemann et Werner Pleister, août 1936

1362. BA Berlin, R55/20180, correspondance d'E.W. Möller fin janvier 1936 sur la création du spectacle, p. 313-317.
1363. Film documentaire de Alfred Jungraithmayr, *Das Frankenburger Würfelspiel – Die Geschichte einer Aneignung* (1988), Berlin, Absolut Medien, 2015. Une interview sonore d'Eberhard Wolfgang Möller par Glen Gadberry en 1970 renseigne sur la genèse de la pièce. Le documentariste émet l'hypothèse que Möller aurait « usurpé » les droits d'auteur d'un roman populaire autrichien de Karl Itzinger, *Der Bauerntod. Das Blutgericht am Haushamerfeld oder Das Frankenburger Würfelspiel,* Leipzig, Stocker, 1925.
1364. TWSK, la citation est extraite de la brochure du spectacle pour les spectacles pour les Jeux Olympiques de 1936, le résumé de l'action est également traduit en français.
1365. Gerwin Strobl, *The Swastika and The Stage,* « The uses of the past: from the *Thingspiel* to the Nazi history plays », *op. cit.*, p. 69.

« personnage qui personnifi[ait] le Jugement dernier »[1366] et par l'héroïsme du peuple des paysans d'autre part. La dramaturgie jouait ainsi sur l'expérience du spectateur dans la relation entre le peuple et la figure messianique de la justice divine que l'on peut associer au *Führer*.

Le but de propagande du spectacle jouait directement sur les émotions collectives des spectateurs en s'appropriant la tragédie grecque, comme l'illustre la conclusion du descriptif en français : « les transitions nécessaires sont formées par des chœurs qui jouent en quelque sorte le rôle de rideaux d'entracte. Ces chœurs expriment les sentiments, les impressions qui se trouvent ainsi mêlés à l'action »[1367]. Möller composa cette pièce selon un découpage en dix scènes avec alternance de parties jouées par des acteurs professionnels (juges, procureurs, l'empereur, les accusés) et d'oratorios, des parties lyriques chantées par un chœur de masse amateur accompagné de la musique d'un orchestre. La partie interprétée par les chœurs était sans conteste la plus impressionnante de la pièce, notamment par son effectif. À l'inauguration des Jeux Olympiques, le chœur était constitué de 1 200 comédiens amateurs. Les chœurs s'exprimaient essentiellement par le chant et s'inspiraient donc du théâtre antique grec. Selon Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, le drame antique fait intervenir un mythe appartenant au passé qui entre en résonance avec la vie actuelle de la cité[1368]. La distanciation avec le passé s'exprimait par la tension entre « le chœur, personnage collectif et anonyme […] dont le rôle est d'exprimer dans ses craintes, ses espoirs, ses interrogations et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique » et le héros, « personnage individualisé ». Leurs moyens d'expressions représentent une dualité : alors que le chœur « dans ses parties chantées, prolonge la tradition lyrique d'une poésie célébrant les vertus exemplaires du héros des temps anciens », d'autre part, le langage des héros tragiques est au contraire voisin de la prose, ainsi « le personnage tragique se trouve rapproché par la langue de l'homme ordinaire ». À l'intérieur de chaque protagoniste, poursuivent-ils, « se retrouve la tension que nous avons notée entre le passé et le présent, l'univers du mythe et celui de la cité »[1369]. La tension dramatique utilisait effectivement un rôle comparable des chœurs pour la pièce du *Jeu de dés de Frankenbourg*. Dans une interview donnée en 1970, l'écrivain Möller assumait entièrement ce rapprochement avec « la tragédie attique » et il déclarait que le « chœur n'était pas seulement

1366. TWSK, résumé du spectacle en français dans la brochure du *Jeu de dés*.
1367. *Ibid.*
1368. J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I* (1972), Paris, La Découverte & Syros, 2001, p. 27.
1369. *Ibid.*, p. 27. Ainsi que les citations précédentes.

une paraphrase lyrique, une arabesque, mais il représentait plutôt la pensée du public. Il prévient, il appelle, il doute, il se plaint, il se désole »[1370]. Au fil des scènes, l'action dramatique alternait entre le présent du procès et la reconstitution symbolique des événements tragiques contre les paysans. Cet effet d'aller-retour cherchait à véhiculer l'idée de cette « parabole qui reliait » les exemples du passé et le présent de la représentation[1371]. Les différents chœurs (chœur général, des paysans ou des orateurs) jouaient une double fonction particulièrement frappante à la scène VII, afin de souligner le rapprochement avec le public. Cette scène présentait la reconstitution de la pendaison des paysans résistants et s'accompagnait d'une ode du chœur. Elle était à la fois un appel invoquant les paysans résistants à se rendre, décuplant les émotions de l'audience, et un éloge à l'héroïsme du peuple adressée au public. En étendant le chœur à un cortège de masse sur scène, le cadre du jeu s'étirait et cherchait à propager l'effet pathétique à l'ensemble des spectateurs. Cette pièce fut également l'une de celles qui, sous le Troisième Reich, mit le plus à profit l'étagement de la scène proche une nouvelle fois du théâtre antique grec. Les chœurs du peuple des paysans se tenaient dans l'orchestra en demi-cercle avec son rapport privilégié avec le public, les personnages présents dans le procès (juges, procureurs, accusés) se trouvaient sur l'espace intermédiaire et la figure en armure noire, qui représentait l'instance suprême de justice, faisait son apparition sur l'arrière-scène surélevée, correspondant à l'espace sacré.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

154. Microphone intégré à la scène du théâtre pour la retransmission de la voix des acteurs seuls

La représentation était donc fondée sur un mélange de références diverses : le chœur antique grec, le mystère religieux médiéval avec l'apparition divine, le mouvement de masse et la musique

1370. Film documentaire de Alfred Jungraithmayr, *Das Frankenburger Würfelspiel – Die Geschichte einer Aneignung* (1988), *op. cit.*, le film est ponctué des enregistrements d'une interview de E. W. Möller en 1970 : « Der Chor war nicht nur eine lyrische Paraphrase, eine Arabeske, sondern er stellte da das Denken des Publikums dar. Er warnt, er ruft, er verzweifelt, er beklagt, er bedauert ».

1371. Glen Gadberry, «*The Thingspiel* and *Das Frankenburger Würfelspiel* », *The Drama Review: TDR*, Vol. 24, n° 1, *German Theatre Issue*, mars 1980, p. 107.

d'opéra. La pièce connut une bonne réception auprès des autorités de la propagande et elle fut ensuite une pièce canonique sous le Troisième Reich, grâce à sa vocation synthétique de différentes formes présentes et passées[1372]. La réception internationale du spectacle semble avoir été plus mitigée. Le public étranger aurait en effet été plus sidéré que conquis par cet objet hybride[1373]. En Allemagne, en revanche, le spectacle fut souvent joué sur les théâtres construits dans le mouvement *Thing*, comme à Passau près de la frontière autrichienne, sur les scènes de la Saxe ou encore lors du festival de théâtre de Brunswick en 1937. La première de la pièce au théâtre de Brunswick, le 5 juillet 1937, hissait sans retenue cette pièce musicale au rang d'œuvre d'art totale[1374]. La musique jouait un rôle déterminant car elle avait une place prépondérante et elle liait de façon organique les différentes formes d'art entre elles : le théâtre, la chorégraphie et l'architecture à l'image du concept wagnérien d'« œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*). Le texte de la brochure du festival de Brunswick soulignait « l'harmonie de l'expression entre le mot dramatique avec la musique et l'image architecturale » sur scène dans une démarche totalisante assumée[1375].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

155. Oratorio *Heraklès* de Haendel dans la mise en scène de Hanns Niedecken-Gebhard pendant les Olympiades

1372. Glen Gadberry, «*The Thingspiel* and *Das Frankenburger Würfelspiel* », *op. cit.*, p. 104.
1373. Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry, Günther Rühle, *Massenspiele, NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, *op. cit.*, « Das Frankenburger Würfelspiel », p. 51-52. Josef Schmidt, « Événement fasciste et spectacle mondial : les Jeux olympiques de Berlin en 1936 », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, *op. cit.*, p. 175. Jean Chabbert, « Théâtre et idéologie nazie : « communauté nationale » et culte du héros », in André Combes, Michel Vanoosthuyse et Isabelle Vodoz (dir.), *Nazisme et antinazisme dans la littérature et l'art allemands (1920 - 1945)*, *op. cit.*, p. 30-31.
1374. TWSK, programme du festival de Brunswick de 1937, article de Hans Knudsen, «Das Frankenburger Würfelspiel », p. 255-256, ici p. 256 « Es sind vielmehr musikalisch gehörte Chöre, und sie müssen als solche stilmäßig klar vom übrigen Drama abgesetzt werden, als anderer Bestandteil des Kunstwerkes, das offenbar als eine Form des « Gesamtkunstwerkes » vor uns tritt. Wir dürfen wohl diesen Kunstterminus anwenden, ohne in den Verdacht zu kommen, eine falsche Parallele zu Richard Wagner zu ziehen ».
1375. *Ibid.* : « Denn in der Tat ist hier ein Ausdruckszusammenklang des dramatischen Wortes mit der Musik und dem Architektonisch-Bildmäßigen ».

III. L'évolution du cérémoniel du Congrès de Nuremberg de 1936

1. Le modèle héroïque de la « cathédrale lumineuse » de Speer

Les Jeux olympiques s'achevèrent sur une cérémonie de clôture, une nouvelle tentative en matière d'effets de lumière, qui furent ensuite entérinés dans la propagande sous le nom de la « cathédrale lumineuse » (*Lichtdom*). L'organisation nazie des Jeux mit alors à profit des projecteurs antiaériens, disposés autour du stade, afin de rehausser à nouveau l'esthétique du grand divertissement de masse. Documentée à cette occasion dans la scène finale du film *Olympia* de Riefenstahl, sorti seulement en 1938[1376], la « cathédrale » fit l'objet d'un trucage avec l'insertion sur la pellicule de clichés photographiques pour parfaire le rendu magistral des faisceaux lumineux[1377]. Le maquillage réalisé par Riefenstahl témoignait donc de l'importance qu'occupait entre temps ce type de mise en scène pour le ministère de la Propagande. La conception artistique de cette mise en lumière solennelle était une sorte de « répétition générale » de la mise en lumière pour les fêtes du parti à Nuremberg en 1936[1378]. Quelques semaines plus tard, l'architecte et chef décorateur du Führer, Albert Speer, conçut un spectacle lumineux d'une ampleur inédite pour la manifestation de l'appel des « administrateurs politiques » du Parti (*Amtswalter*) sur le champ du Zeppelin le 11 septembre 1936. Le lendemain, un reporter du *New York Times* décrivait le choc esthétique suscité par cette installation dans les colonnes du journal :

> *Dès qu'il* [Hitler] *apparut, fusèrent vers le haut cent cinquante projecteurs de l'armée, dissimulés en demi-cercle derrière les tribunes comme autant de javelots lumineux visant un point central au-dessus de nos têtes. C'était le même procédé que celui utilisé à la cérémonie de clôture des Jeux olympiques, mais grandement perfectionné sur une bien plus vaste échelle.*
>
> *Dans cette brillante lumière, Hitler descendit les marches, se frayant un chemin à travers le groupe qui l'attendait, et un cortège se forma dont il prit la tête, qui traversa le champ de manœuvre pour gagner la tribune.* […]
>
> *Il gravit les degrés de la tribune et demeura là, attendant que le silence complet se fasse.*

1376. Josef Schmidt, « Événement fasciste et spectacle mondial : les Jeux olympiques de Berlin en 1936 », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, *op. cit*., p. 164. Goebbels avait exigé une deuxième version à la réalisatrice car la simple « célébration visuelle de beaux corps et de beaux mouvements » ne correspondait pas à la mise en scène de la supériorité de la « race aryenne ».

1377. Anne Krauter, *Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer – ‚Das große Licht'*, thèse soutenue à l'Université de Heidelberg, 1997, p. 204.

1378. Josef Schmidt, « Événement fasciste et spectacle mondial : les Jeux olympiques de Berlin en 1936 », *op. cit.*, p. 171.

> *Alors, on entrevit soudain à l'horizon une masse pourpre en marche : c'était les vingt-cinq mille oriflammes des organisations nazies en provenance de toutes les régions d'Allemagne.* […] *L'effet produit était d'une prodigieuse beauté*[1379].

La « cathédrale lumineuse » produisait une mise en scène où se côtoyait la fascination esthétique et un état de sidération du public, du fait de l'éclatement des dimensions habituelles pour le rassemblement dans un stade.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

156. La « cathédrale lumineuse » des journées du Parti de Nuremberg en 1936, vue des faisceaux lumineux depuis l'extérieur

Le rayonnement des projecteurs, culminant à 8 kilomètres au-dessus des tribunes, entendait se confronter à la nature. Speer ne cachait pas sa fierté lorsqu'il racontait dans ses mémoires :

> *Le résultat dépassa tout ce que j'avais imaginé. Les 130 projecteurs, placés tout autour de l'esplanade, à 12 mètres seulement les uns des autres, illuminaient le ciel de leurs faisceaux qui, d'abord détachés, se fondaient à une hauteur de 6 à 8 kilomètres en une vaste nappe lumineuse. On avait ainsi l'impression de se trouver dans une immense pièce aux murs d'une hauteur infinie soutenus par de puissants piliers lumineux. Parfois un nuage traversait cette couronne de lumière et ajoutait au spectacle grandiose un élément d'irréalité surréaliste. Je suppose que cette « cathédrale lumineuse » fut la première architecture lumineuse. Pour moi, elle ne reste pas seulement ma plus belle création spatio-architecturale, mais également la seule à avoir, à sa façon, acquis une certaine pérennité*[1380].

1379. La citation est reproduite dans l'article de Josef Schmidt, « Événement fasciste et spectacle mondial : les Jeux olympiques de Berlin en 1936 », *op. cit.*, p. 172-173. L'auteur cite lui-même : J.P. Stern, *Hitler. Le Führer et le peuple*, Paris, Flammarion, 1985, p. 125.
1380. Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich* (1969), *op. cit.*, p. 85.

La signification de la « cathédrale lumineuse » dans la propagande du régime fit l'objet de débats historiographiques. Récemment, Winfried Nerdinger, historien de l'architecture, affirme que cette installation relevait moins d'une mise en scène sous la forme d'un culte mystique dans un sens religieux[1381], mais relevait, selon les termes d'Hitler, d'« un enseignement politique *völkisch* né de connaissances exclusivement racistes »[1382]. De cette façon, l'image produite à Nuremberg grâce à l'arsenal militaire était propice, selon le Führer, à symboliser dans l'espace la grandeur et la clarté de la race aryenne. Il traçait ainsi une ligne de démarcation franche avec les cultes primitifs associés aux anciens peuples germaniques, ancrage historique du terme *Thing*. L'arrêté du ministère de la Propagande du 23 octobre 1935 ordonnait à la presse de bannir le terme *Thing*, car l'évocation d'anciens cultes germaniques ne devait plus être associée à la propagande officielle du régime[1383]. Le succès que rencontra la proposition de Speer au sein des autorités de la propagande marqua certainement un point de rupture définitif entre l'évocation d'un culte populaire, obscur et archaïque (assimilé au *Thingtheater*) et le modèle d'une mise en scène lumineuse.

2. La question de la « tectonique » architecturale

Dans son livre sur « l'architecture d'ambiance » (*Stimmungsarchitektur*) de la dictature nazie, Dieter Bartetzko présentait l'installation lumineuse de Speer à Nuremberg comme un exemple achevé dans la recherche d'effets puissants sur le spectateur[1384]. Dans un travail portant sur les transferts entre l'architecture de décor de cinéma, de théâtre et les monuments représentatifs du Troisième Reich, il mettait en lumière cette dimension de « l'extase de masse », endossée par l'éclairage artificiel de l'espace[1385]. Dans ce chapitre, on discutera d'une théorie sur la « tectonique » des édifices, en vogue

1381. Cet aspect correspond à la thèse de Klaus Vondung, *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus,* Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1971.
1382. Winfried Nerdinger, « Funktion und Bedeutung von Architektur im NS-Staat », in Wolfgang Benz, Peter Eckel, Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie - Ästhetik - Protagonisten*, *op. cit.*, p. 290 : « Dessen Bedeutung sollte allerdings nicht überschätzt werden, denn es ging Hitler ausdrücklich nicht darum, einen mystischen Kult um den Nationalsozialismus zu schaffen, dieser war für ihn keine kultische Bewegung, sondern ‚eine aus ausschließlich rassischen Erkenntnissen erwachsene völkische politische Lehre' ».
1383. On se reportera ici au chapitre « IV. 2.1. L'interdiction du terme *Thing* dans la presse » de la troisième partie, p. 348-350.
1384. Dieter Bartetzko, *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im Nationalsozialismus*, (1985) Berlin, Zentralverlag, 2012 (réédition augmentée), cf. chapitre « ‚Lichteffekte: noch nie dagewesen'. Kino und Lichtarchitektur im Dritten Reich », p. 151-160.
1385. *Ibid.*, p. 157.

chez certains historiens de l'art affiliés au régime à la fin des années 1930, qui plaçait au centre du débat architectural des problématiques sur l'assemblage constructif et la solidité des édifices, plutôt que sur des considérations stylistiques.

Derrière les déclarations messianiques d'Hitler se cachaient des considérations bassement matérielles qui correspondaient plutôt à une logique de diversion. Selon les commentaires de Speer, le dispositif lumineux aurait été un camouflage de l'inaptitude au défilé des « administrateurs »[1386] (les petits et moyens fonctionnaires du Parti). En surexposant le pourtour de l'esplanade, le public pouvait se détourner de ce défilé, dont Speer expliquait que les administrateurs étaient « engraissés par leurs prébendes, ils avaient dans leur majorité pris un ventre respectable. On ne pouvait pas attendre d'eux qu'ils forment correctement les rangs »[1387]. Il y a lieu de se demander si la sublimation exercée par l'éclairage n'était pas, comme l'énonçait Speer, un moyen pour gommer également les contradictions architecturales, en l'occurrence la réunion antagoniste entre la sobriété formelle inspirée de la *Neue Sachlichkeit* et la sophistication du classicisme :

> *Je me berçais de l'espoir illusoire que mes réalisations de Nuremberg feraient la synthèse entre le classicisme de Troost et la simplicité de Tessenow. Croyant avoir trouvé mon modèle dans le style dorique, je ne le qualifiais pas de néo-néo classiques mais seulement de néo-classiques. Mais c'était là oublier, plus ou moins consciemment, que j'étais en train d'édifier un décor monumental semblable à celui qu'on avait déjà essayé d'édifier, avec des moyens plus modestes il est vrai, à Paris, sur le Champ-de-Mars, pendant la Révolution française. Classicisme et simplicité ne pouvaient supporter le gigantisme, qui, à Nuremberg, m'avait servi d'échelle*[1388].

En ce sens, le néo-classicisme des architectes allemands du XIXe siècle (Gilly, Schinkel, von Klenze) expliquait en partie le choix du terme de « néo-classique » pour nommer le style de l'architecture de Speer. Dans ses journaux intimes rédigés en prison, ce dernier racontait sa conduite face au régime nazi, prétenduement apolitique, fondée sur le rêve de devenir un « second Schinkel »[1389]. De cette façon, le terme de « néo-néo classicique » devait indiquer probablement une relecture trop lointaine de cette tradition, alors qu'il voulait s'en faire l'héritier. La rencontre synthétique, décrite par Speer, entre le néo-classicisme dans la tradition de Schinkel et la sobriété moderne de Tessenow avait

1386. Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich* (1969), *op. cit.*, p. 84.
1387. *Ibid.*, p. 84.
1388. *Ibid.*, p. 91.
1389. Albert Speer, *Spandauer Tagebücher,* Francfort-sur-le-Main, Ullstein, 1975, p. 17, 2 octobre 1946 : « Meine Träume galten immer nur den Bauten, ich wollte keine Macht, sondern ein zweiter Schinkel werden ». Les tactiques de Speer, visant à se déculpabiliser de ses agissements au sein du Troisième Reich, connaissent aujourd'hui une réévaluation critique dans la recherche récente : Martina Christmeier et Alexander Schmidt (dir.), *Albert Speer in der Bundesrepublik. Vom Umgang mit deutscher Vergangenheit*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2017 ; Magnus Brechtken, *Speer. Eine deutsche Karriere*, *op. cit.*

déjà un précédent dans l'histoire de l'architecture, dans le monument berlinois de la *Neue Wache* (nouvelle Maison de la garde royale). Construit entre 1816 et 1818 par Karl Friedrich Schinkel sur l'avenue Unter den Linden pour le stationnement d'une troupe de la garde et la commémoration des batailles victorieuses de la Prusse sur Napoléon, ce petit bâtiment était considéré comme un chef d'œuvre du style néo-classique[1390]. L'architecte était face à une double injonction, il « devait donc trouver une forme pour un monument de victoire qui fît caserne – ou alors pour une caserne qui fît monument de victoire »[1391]. De cette façon, il associa à un sévère fronton à colonnes doriques, inspiré de l'Antiquité grecque, un volume épuré aux allures de forteresse, flanqué de quatre pavillons massifs, en souvenir de l'architecture militaire romaine : le castel fortifié (*römisches Castrum*). De plus, la *Neue Wache*, construite en face de la résidence princière, le Palais du Kronprinz, compensait la modestie de son échelle par l'effet massif de son enveloppe extérieure. Après la Première Guerre mondiale signant la fin de l'Empire, il fut question de la reconversion du monument en un mémorial pour la commémoration de la Grande Guerre, qui fit l'objet d'un grand concours d'architecture en 1929, délimitant le périmètre de l'intervention à l'intérieur de l'édifice. Parmi les architectes célèbres participant à la compétition, Peter Behrens, Hans Poelzig, Ludwig Mies van der Rohe et Heinrich Tessenow, les deux derniers proposèrent les solutions les plus radicales[1392]. H. Tessenow remporta la commande en soumettant l'esquisse d'une chambre cubique vide entourée d'un simple mur en pierre de taille, rejetant toute ornementation[1393]. La pièce était ouverte sur le ciel par un oculus sous lequel était disposé un bloc de pierre, en basalte noir, à l'image d'un autel sur lequel trônait une couronne de feuille de chêne en argent, symbole de la gloire du guerrier. Si l'imagerie de ce mémorial n'avait rien d'original, le minimalisme abstrait de Tessenow était, lui, beaucoup plus novateur et fut d'ailleurs contesté par les associations d'anciens combattants[1394]. L'abstraction formelle mettait ainsi en relief la percée vers le ciel et soulignait, par le biais de l'architecture, le message que « la mort du soldat dans la guerre de 1914-1918 [était] imaginée comme un sacrifice (volontaire), suivi par l'élévation du soldat mort vers la lumière »[1395]. La fusion de ces strates historiques exposée dans la *Neue Wache* – entre la façade victorieuse et respectable du néo-classicisme et la modernité solennelle de l'espace

1390. Gabi Dolff-Bonekämper, « La Neue Wache (nouvelle Maison de la garde royale) à Berlin », *Les Temps Modernes* 2003/4, n° 625, p. 164-185. DOI 10.3917/ltm.625.0164 (consulté le 29/06/2018)
1391. *Ibid.*, p. 167.
1392. *Ibid.*, p. 171.
1393. *Ibid.*, p. 171.
1394. *Ibid.*, p. 172.
1395. *Ibid.*, p. 172.

vide intérieur – avait une grande efficacité pour la dictature nazie, car elle présentait l'articulation entre le mythe d'un Reich millénariste conquérant et la renaissance moderne de la nation allemande. L'édifice servit d'ailleurs pour le culte des morts du Troisième Reich dès 1933.

À Nuremberg, la difficulté de l'architecte du Führer consistait à dépasser les contradictions de cette stratification historique et les unifier dans un même espace, autrement dit, il devait articuler un vide propice au rassemblement solennel à un cadre d'inspiration classique et ce, à une très grande échelle. Au-delà de considérations stylistiques, les « forces tectoniques » produites par les systèmes constructifs et les effets de masse des volumes généraux étaient alors bien plus importants que la stricte copie de l'Antiquité. Ce principe fut théorisé en architecture *a posteriori* par des historiens proches du régime (Hans Kiener, Hubert Schrade, Gerdy Troost) sous le terme d'une « tectonique germanique » (*Germanische Tektonik*)[1396]. L'emploi de cette notion était le fruit d'une interprétation plus tardive, entre 1937 et 1938[1397]. Dans sa thèse sur l'architecture monumentale édifiée sous le Troisième Reich, Anne-Marie Fourcade souligne cette évolution, invitant à prendre également en compte des « discours ou écrits, rarement mentionnés, qui en appellent à un détachement des formes du passé, [qui] ignorent l'Antiquité mais invoquent par contre un retour à des formes primitives, ces *Urformen*, expressions d'un monde germano-nordique créé de toute pièce »[1398]. La notion de « tectonique » permettait au pouvoir de se réfugier d'une part dans une approche purement constructive. D'autre part, cette théorie prenait le contrepied de l'architecture d'avant-garde des années 1920, taxée « d'art bolchévique », qui privilégiait une dissociation radicale entre la structure porteuse et son enveloppe, mettant elle aussi en valeur les moyens tectoniques[1399]. Comme le rappelle Anne-Marie Fourcade, l'historien américain Kenneth Frampton retrace l'apparition du terme de tectonique en Allemagne dans un cadre temporel allant du milieu XVIIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe siècle[1400]. L'œuvre théorique de Gottfried Semper (*Les Quatre Éléments de l'art architectural - Die vier Elemente der*

1396. Anne-Marie Fourcade, *L'Architecture monumentale à l'époque nationale-socialiste : la tentative d'un retour aux formes fondamentales dans l'architecture d'État*, thèse soutenue à l'École doctorale d'Histoire de l'art de Paris I, 2013, p. 246.
1397. Hans Kiener, « Germanische Tektonik », *Die Kunst im Dritten Reich,* Vol. 2, février, 1938, p. 48-64. Voir également le chapitre « Tectonique germanique et retour aux formes fondamentales », in Anne-Marie Fourcade, *L'Architecture monumentale à l'époque nationale-socialiste*, *op. cit.*, p. 239-264.
1398. *Ibid.*, p. 26.
1399. Pierre Boudon, « L'architecture des années trente, ou l'inversion des signes », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, *op. cit.*, p. 137-162, ici p. 140.
1400. Anne-Marie Fourcade, *L'Architecture monumentale à l'époque nationale-socialiste*, *op. cit.*, p. 246. Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture,* Cambridge, Massachusetts, London, England, Chicago, Illinois, The MIT Press; Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 1995.

Baukunst, 1851 ; *Le Style dans les arts techniques et tectoniques - Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860-1863) constituait le paradigme de cette notion[1401]. La perspective de Semper s'intéressait avant tout à la distinction originelle entre la structure portante de la maison primitive et « l'habillage » des parois. De fait, la célèbre « Théorie de la valeur des ruines d'un édifice »[1402] autoproclamée de Speer était essentiellement une réflexion sur la robustesse constructive grâce au dessin d'un corps de bâtiment solidaire entre la structure et son remplissage. Elle répondait ainsi aux principes théoriques modernes en lui opposant la solidité de l'édifice comme un tout unifié, qui ainsi n'anticipait pas l'avènement de l'homme nouveau, mais célébrait la pérennité historique du Reich, fermement ancrée au sol et à ses volumes parés de pierre naturelle. Si l'architecture ne pouvait résoudre à elle seule la réunion symbolique entre la masse architecturale de son cadre et la masse des personnes réunies dans le vide central, l'effet lumineux la complétait virtuellement.

3. L'accent sur la militarisation lors des fêtes du régime

La réflexion précédente autour des assemblages constructifs interrogeait l'articulation entre les parties de l'édifice et le tout, autrement dit l'image extérieure de l'édifice dans son ensemble. Speer proposa ainsi une architecture panoptique, au cœur de laquelle l'ensemble de l'édifice était perceptible à partir d'un point central, placé dans l'œil du Führer.

Cette organisation spatiale permet de souligner le contraste avec la mise en scène canonique des pièces *Thing* de la première heure. Dans la représentation *Thing* de la *Passion allemande 1933* à Heidelberg par exemple, le personnage du rédempteur, le soldat inconnu occupait une position centrale et pivot en même temps dans le temps et l'espace de la représentation. Il était placé face au public sur un niveau intermédiaire entre le chœur du peuple, positionné en contrebas, et le chœur des « soldats bienheureux » au-dessus, incarnant la mobilisation de la jeunesse. Le soldat rétablissait ainsi, de façon anachronique, la dignité et l'honneur des morts de la Grande guerre qui sortaient de la pénombre pour défiler avec le reste de la communauté. Jusque-là, le chœur des morts avait fait des apparitions vocales lointaines, retransmises grâce à la table de mixage, ce qui donnait à la voix de ce

1401. *Ibid.*, p. 61-91.
1402. Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich* (1969), *op. cit.*, p. 81-82.

groupe un effet d'irréalité, surgie depuis l'hors-champ[1403]. Rappelons que l'origine radiophonique de ces pièces conduit la dramaturgie du *Thing* à la formation d'une communauté avant tout acoustique, par conséquent les chansons collectives chantées à la fin du spectacle marquaient la participation des acteurs et des spectateurs. Sur le champ du Zeppelin à Nuremberg en 1936, on assistait cependant à la primauté du visuel. C'était bien la mise en scène spatiale lumineuse et la confrontation avec les nuages qui réalisait l'effet d'« irréalité surréaliste »[1404] (pour paraphraser les mémoires de Speer), avec Hitler en tant qu'acteur de son propre culte de la personnalité. L'esplanade s'illustrait comme espace de pure intériorité qui procédait de la fusion des colonnes de participants et des colonnes de lumière derrière le public, sous le regard du Führer. L'organisation panoptique visait à éluder l'extériorité, autrement dit l'effet grandiose des murs de lumière infinis soulignait la « démarcation spatiale entre la sphère de la lumière et celle de l'obscurité hostile des abords », à l'image de la vision du monde dualiste du nazisme[1405].

Dans son étude du film *Le Triomphe de la Volonté* (*Triumph des Willens*, 1934) de Leni Riefenstahl, André Combes explique le rôle clé de la surdétermination du cadre architectural :

> *Dans ce lieu sciemment déplacé hors de la ville* [le champ Zeppelin]*, la caméra s'évertue à démontrer le caractère exaltant d'une cohésion purement spectaculaire de masses d'autant plus largement mobilisées qu'il y va de leur immobilisation politique totale, puisqu'aussi bien l'espace où elles déploient leur stérile « mouvement » sous les yeux du pouvoir qui les a convoquées apparaît à l'évidence comme le cadre verrouillé de leurs manifestations, cadre de l'État national-socialiste, de sa loi, de son ordre*[1406].

L'écart du centre ville historique n'était pourtant pas le maître mot des premières mises en scène de masse lors des journées du Parti. À la prise de pouvoir du NSDAP en 1933, la « journée des SA et SS » s'organisa autour d'un rassemblement au niveau de l'arène Luitpold (*Luitpoldarena*), aménagée pour l'occasion plus au nord de l'esplanade Zeppelin. La manifestation fut à l'époque la plus impressionnante du congrès de Nuremberg avec, comme temps fort, l'appel de 100 000 soldats du Parti et une cérémonie commémorative des « martyrs » du Troisième Reich (*Totengedenken*)[1407].

1403. On se reportera à l'analyse de la pièce *Passion allemande 1933* mise en scène à Heidelberg, p. 277-282.
1404. Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich* (1969), *op. cit.*, p. 85.
1405. Klaus Vondung, *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus,* Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1971, p. 191.
1406. André Combes, « Les masses, le parti, la caméra : *Kuhle Wampe* et le *Triomphe de la Volonté* comme pratiques antagoniques de l'in(en)cadrable », in André Combes (dir.), *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920 - 1945)*, *op. cit.*, 1986, p. 53.
1407. Eckart Dietzfelbinger, *Faszination und Gewalt. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg,* Nuremberg, Collection du centre de documentation de Nuremberg, 1996. Pour le descriptif général de la programmation des fêtes du Parti, voir le chapitre : « les journées du Parti en tant que rituel » (*Reichsparteitage als Ritual*), p. 54-59.

Une parade de plusieurs heures était ensuite organisée à travers la vieille ville. Un plan inédit des archives de Nuremberg documente ce parcours décrivant plusieurs étapes, passant notamment devant la maison du chef des SA, Ernst Röhm, avant de rejoindre la place du marché central (« Hauptmarkt ») pour défiler devant l'hôtel d'Hitler.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

157. Plan du défilé des SA depuis le rassemblement sur le Luitpoldhain vers le centre-ville de Nuremberg, septembre 1933

Les forces paramilitaires du NSDAP souhaitaient ainsi démontrer leur force et surtout la prise de possession de l'espace public. Le complexe architectural des journées du Parti de Nuremberg ne se fondait pas sur un territoire entièrement neutre. Le site du *Dutzendteich*, un étang au sud-est de la ville, s'était développé depuis le XVIe siècle comme un lieu de loisirs et de divertissement et au cours du XXe siècle, il s'orienta toujours plus vers un « lieu de manifestation de masse » (*Ort der Massen*)[1408]. Le parc Luitpoldhain sur lequel le NSDAP organisa déjà plusieurs congrès dans les années 1920 fut effectivement un haut lieu de manifestations politiques du camp adverse : en 1922, fut organisé le congrès de réunification du parti social-démocrate et en 1923, un défilé impressionnant du SPD s'y réunit pour la fête de la constitution de Weimar avec une relève au flambeau de 50 000 jeunes[1409].

1408. Eckart Dietzfelbinger, Gerhard Liedtke (dir.), *Nürnberg - Ort der Massen. Das Reichsparteitagsgelände; Vorgeschichte und schwieriges Erbe,* Berlin, Links, 2004, p. 20.
1409. *Ibid.*, p. 21.

De la même façon que le NSDAP s'était approprié un rendez-vous symbolique de la lutte ouvrière le 1er mai, le pouvoir nazi entendait bien annexer à Nuremberg un lieu de rassemblement marqué par la lutte politique pendant la République de Weimar. Cependant, la nuit des Longs couteaux et la liquidation de « l'aile gauche » du Parti nazi à l'été 1934, changèrent par la suite sensiblement le mode de rassemblement. Si la pratique du recueillement sur le Luitpoldhain et la revendication de l'espace urbain de la vieille ville occupaient le devant de la scène au début de la dictature, le pouvoir mit ensuite l'accent sur une mise en scène de masse, marquée par l'encadrement au sein d'un ensemble architectonique puissant. À ce titre, la tribune et le champ Zeppelin, tout comme le début de la construction du champ de Mars à Nuremberg, reprenaient des éléments propres à l'architecture militaire de forteresse, à l'image de la répétition systématique de bastions porte-drapeaux encastrés dans des tribunes massives[1410]. De fait, l'évolution du rituel du rassemblement dans de telles formes carcérales indiquait bien le sens des événements à venir, car la démonstration de manœuvres militaires y occupait bientôt le devant de la scène.

La militarisation comme spectacle lors de la fête de la Moisson

Après 1936, les fêtes du Parti connurent des modifications dans leur déroulement, en particulier au niveau de la mise en scène militaire, ce qui était particulièrement évident pour la fête de la Moisson sur le Bückeberg. Déjà en 1935, le thème militaire prit de l'ampleur alors que, dans le discours de propagande politique, les sujets autour de la paysannerie et de l'économie occupèrent bientôt un rôle de second plan[1411]. La démonstration de manœuvres militaires constituait ainsi le parachèvement de la fête, lors de laquelle des chars d'assaut et des avions défilaient devant le public rassemblé sur la colline. Deux ans plus tard en 1937, la reconstitution d'une offensive armée fit sensation. Elle se couronna par le bombardement d'un village fictif, spécialement construit pour l'occasion, le « Bückedorf » et un pont de la Weser fut également détruit par l'aviation[1412].

1410. Eckart Dietzfelbinger, *Faszination und Gewalt. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, *op. cit.*, p. 47.
1411. Detlef Schmiechen-Ackermann, « Inszenierte Volksgemeinschaft: Das Beispiel der Reichserntedankfeste am Bückeberg 1933-1937 », in Stefan Winghart (dir.), *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg bei Hameln*, *op. cit.*, p. 16.
1412. Bernhard Gelderblom, « Das ‚Reichserntedankfest' auf dem Bückeberg bei Hameln 1933-1937 », *Gedenkstättenrundbrief*, n° 172, 12/2013, p. 42-51, ici p. 49.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

158. Bombardement du village fictif, le « Bückedorf », lors de la fête de la Moisson de 1937 sur le Bückeberg

Le 3 octobre 1937, la presse locale décrivait cet exercice de combat militaire grandeur nature comme une « bataille du futur » (*Schlacht der Zukunft)* et rapportait la mobilisation d'au moins 10 000 hommes[1413]. La démonstration de force devint ainsi l'élément central de la manifestation politique et réduisit dès lors l'intervention d'Hitler à cinq minutes. L'évolution de la fête à Bückeberg illustrait clairement la transformation des orientations politiques du régime vers la préparation de la population à l'effort de guerre. En outre, l'organisation de la fête, prévue en 1938, fut annulée au dernier moment, car les transports initialement prévus pour l'acheminement du public à la fête de la Moisson avaient été dépêchés à la frontière tchèque pour l'occupation armée du territoire des Sudètes dès le 1er octobre 1938. Comme l'indique l'historien B. Gelderblom, l'expérience et la formation de la communauté lors des premières fêtes de masse à Bückeberg, puis la préparation à la guerre formaient les deux faces du même projet politique[1414].

1413. *Ibid.*, p. 49. B. Gelderblom cite les commentaires du journal local, *Deister- und Weserzeitung*, du 3 octobre 1937. Voir aussi l'article de Bernhard Gelderblom, « Das Reichserntedankfest als emotional hoch aufgeladenes Event », in Stefan Winghart (dir.), *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg bei Hameln*, *op. cit.*, p. 20-29.
1414. *Ibid.*, p. 27.

IV. 1937-1939 : un théâtre d'illusion véritable ?

1. Événements et représentations sur le théâtre de plein air de Bad Segeberg

1.1. L'inauguration du théâtre par Goebbels le 10 octobre 1937

Le 10 octobre 1937, quelques jours seulement après la fête de la Moisson, Goebbels en personne assura l'inauguration du théâtre de Bad Segeberg, conçu initialement dans le cadre du mouvement *Thing*. Comme on l'a vu dans la deuxième partie de l'étude, l'achèvement tardif des travaux était lié à des problèmes financiers majeurs en raison de l'acheminement de pierres pour la construction[1415]. L'inauguration était initialement prévue à l'été 1937 pour les 800 ans de la ville de Bad Segeberg (du 8 au 18 juillet) mais, selon la presse locale, elle fut finalement repoussée, car Hitler aurait interdit les grandes manifestations en juillet et août[1416]. La véritable raison venait plus certainement d'un énième problème sur le chantier survenu en mai 1937, pendant lequel un glissement de terrain avait constitué un puits profond, à cause des gradins du théâtre, creusés dans le sol poreux de la carrière[1417].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

159. Le théâtre de Bad Segeberg au moment de son achèvement en 1937

1415. On se reportera ici au chapitre « V.2.2. L'hétérogénéité du financement : l'exemple de Bad Segeberg », p. 221-226.
1416. Peter Zastrow; Hans-Werner Baurycza (dir.), *Vom Steinbruch zum Freilichttheater. Vor 75 Jahren wurde die Nordmark-Feierstätte eingeweiht,* Duderstadt, EPV, 2012, p. 44.
1417. *Ibid.*, p. 44.

À l'échelle du Reich, le calendrier culturel de la propagande nazie était incontestablement chargé, plus particulièrement en matière d'expositions. Le 18 juillet 1937, Hitler inaugura à Munich le musée baptisé la « Maison de l'art allemand » (*Haus der deutschen Kunst*), où se tenait une « grande exposition » éponyme, accréditant l'art officiel[1418]. Dès le lendemain, le régime ouvrait son volet diffamatoire de l'art moderne au sein d'une exposition « d'art dégénéré » (*entartete Kunst*) dans le bâtiment du jardin attenant, le *Hofgarten,* dans laquelle de nombreuses œuvres d'avant-garde étaient dénigrées[1419]. Il est utile de rappeler que le mot « dégénéré » n'était pas utilisé seulement dans le sens familier d'une insulte pour rabaisser l'art moderne au profit de la ligne officielle du ministère de la Propagande. Bien plus, comme l'explique Johann Chapoutot, « ce mot exprim[ait] une répudiation biologique, un jugement médical plus que négatif, annihilant, car il est ici à comprendre au sens littéral : l'art condamné par les nazis est l'expression d'un sang *dé-généré*, c'est-à-dire déchu de son genre, de son espèce – l'allemand parle d'*entartete Kunst*, *ent-artet* signifiant « privé de sa *Art* », mot allemand synonyme de *Rasse* »[1420]. Parallèlement, avait lieu à Paris l'exposition universelle ou, plus précisément, l'exposition internationale des « Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne », organisée de mai à novembre 1937. L'événement international offrit une nouvelle fois l'opportunité à la dictature de soigner son image à l'étranger. Speer réalisa à cette occasion le pavillon le plus coûteux de l'exposition car il mit un point d'honneur à dépasser son rival, le pavillon de l'URSS placé en vis-à-vis, de quelques mètres de hauteur[1421]. Dans ses journaux tenus à la prison de Spandau, Speer mettait en regard sa réalisation « de la cathédrale lumineuse » à Nuremberg et l'éclairage nocturne du pavillon allemand de l'exposition de Paris[1422]. L'entrée du pavillon était constituée d'une tour représentative, haute de 54 mètres, dont la forme évoquait, dans un langage simplifié, la rhétorique de la colonne classique : un escalier droit monumental, délimité par un socle massif, servait d'accès et faisait figure de piédestal ; un tronc de base rectangulaire constituait ensuite la tour en elle-même, et celle-ci ressemblait dans son allure générale au fût d'une colonne cannelée qui aurait connu une croissance exponentielle ; puis une corniche en saillie faisait office de chapiteau, couronné finalement par l'aigle emblématique du Reich. La mise en lumière soulignait cette nomenclature – à l'image de

1418. Le bâtiment néo-classique de l'architecte Paul Ludwig Troost (1878-1934) est un exemple caractéristique du style néo-classique radical des bâtiments représentatifs du régime, évoqué dans le chapitre précédent.
1419. Peter-Klaus Schuster, Karl Arndt (dir.), *Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst'. Die ‚Kunststadt' München 1937*, catalogue de l'exposition à la Staatsgalerie moderner Kunst de Munich, du 27 novembre 1987 au 31 janvier 1988, Munich, Prestel, 1987, p. 83.
1420. Johann Chapoutot, *La Révolution culturelle nazie*, *op. cit.*, p. 26.
1421. Magnus Brechtken, *Speer. Eine deutsche Karriere*, *op. cit.*, p. 77-79.
1422. Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, *op. cit.*, 1975, p. 380-381.

la théorie de la « tectonique allemande » précédemment évoquée – en théâtralisant les effets de retrait de l'enveloppe, sa surface striée et le dessin de la corniche. Afin de mieux comprendre l'enjeu de cette rhétorique monumentale, interposée entre le pavillon allemand et soviétique, le commentaire de l'historien Pierre Boudon est particulièrement éclairant, lorsqu'il brosse un portrait général du retour à l'académisme dans l'architecture des années 1930 :

> *Comme on le voit également, c'est un retour à des formes anthropomorphiques : tête, membres, tronc… comme si la métaphore organiciste reprenait la place des métaphores technologiques que la Modernité désirait lui substituer. Le bâtiment est un « corps » ; sa décoration est un « habillage », et bien des propos acerbes portés à son égard l'évaluent en termes de « nudité », son dépouillement étant le signe d'une pauvreté (comparée à la pléthore rhétorique), d'une indigence que l'homme moyen ne peut accepter. « Anonyme » fut également une autre injure pour stigmatiser le fait qu'on ne « pouvait se reconnaître » dans cette architecture*[1423].

Le projet artistique moderne (en architecture, sculpture, peinture, théâtre) était avant tout mis au pilori par le national-socialisme au nom d'une menace de dénaturation de la culture, combattue dans une métaphore organique constante. En juillet et août 1937, l'exposition à Francfort-sur-le-Main, *Le théâtre en plein air* (*Das Theater im Freien*) complétait le tableau de la politique culturelle national-socialiste, car elle renforçait la continuité du théâtre en plein air moderne, soutenu par le ministère de la Propagande, avec la longue tradition populaire en ce domaine[1424].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

160. Comparaison de l'illumination du champ Zeppelin et du pavillon allemand de l'Exposition universelle de Paris en 1937 dans le *Journal de Spandau* d'Albert Speer

1423. Pierre Boudon, « L'architecture des années 1930, ou l'inversion des signes », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, *op. cit.*, p. 140.
1424. On se reportera ici au chapitre « II.1.2. Concurrences nationales à l'exposition *Le Théâtre en plein air* » de la troisième partie, p. 268-271.

Il n'était donc pas impossible que la venue de Goebbels à Bad Segeberg fût reportée en raison d'impératifs plus urgents à l'échelle nationale ou internationale. Le jour de l'inauguration effective, le ministre de la Propagande consigna dans son journal la note suivante : « le lieu de cérémonie est en lui-même tout à fait convenable. Ce n'est pas une œuvre d'art, mais ce n'est pas mal tout de même »[1425]. Un jeu choral *La Rue dans le Reich* (*Die Straße in das Reich*) de Thilo Scheller servit de préambule au discours de Goebbels[1426].

L'interdiction des chœurs parlés, formulée par Goebbels un an plus tôt, n'était donc pas irrévocable. Les hommes du Service du travail déclamèrent quelques vers dans un chœur parlé, mais de façon concise. Le journal local s'empressait de rajouter que le jeu choral prenait la forme d'une ballade et était employé dans une forme « pathétique sobre » (*schlichtes Pathos*), ce qui prenait acte des recommandations plus anciennes sur l'emploi du chœur parlé[1427]. Malgré une certaine retenue quant à la sobriété de l'architecture, propagande oblige, Goebbels ne tarit pourtant pas d'éloges dans son discours inaugural et il déclara ainsi que « ce lieu [devait] être une église politique dans laquelle les hommes seront transformés pour des décennies et des siècles en vrais nationaux-socialistes »[1428]. Un court documentaire filmé, jusque-là non exploité dans la recherche[1429], permet de restituer un passage du discours de Goebbels, passablement réécrit et amélioré ensuite dans la presse. Au sujet de la confrontation du national-socialisme avec l'Église catholique, le ministre de la Propagande déclarait ainsi :

> *Nous n'avons certes pas encore 2 000 ans mais nous voulons atteindre l'âge de 2 000 ans* [clameur et applaudissements]. *Et c'est pourquoi nous agissons selon les mêmes principes, selon les mêmes grandes structures qui se sont imposées dans l'Histoire*[1430].

1425. Elke Fröhlich (dir.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, *op. cit.*, partie I, Vol. 4, p. 297: « Die Feierstätte selbst ist ganz passabel. Kein Kunstwerk, aber immerhin erträglich ».
1426. StadtA BS, « Die politische Kirche der Nordmark », *Segeberger Kreis- und Tageblatt*, n° 237, 11 octobre 1937.
1427. *Ibid.*
1428. *Ibid.* « Die politische Kirche der Nordmark », *Segeberger Kreis- und Tageblatt*, n° 237, 11 octobre 1937 : « Diese Stätte soll eine politische Kirche sein, in der für Jahrzehnte und Jahrhunderte die Menschen zu wahren Nationalsozialisten erzogen werden! ».
1429. Antje Prolingheuer, *Die Nordmarkfeierstätte in Bad Segeberg im Nationalsozialismus*, thèse de Magister soutenue à l'université de Hambourg en histoire et sciences politiques, 1987, p. 6. L'auteure évoque l'existence de ce reportage de quelques minutes, dont la presse locale annonçait, début 1939, la réalisation pour l'émission d'actualités filmées : *Die deutsche Wochenschau*. Le documentaire intitulé « Inauguration du lieu de cérémonie du canton de la Marche du Nord à Bad Segeberg le 10 octobre 1937 » (« Einweihung der Nordmark Feierstätte in Bad Segeberg am 10. Oktober 1937 ») de 4 minutes 47 est conservé aux archives de Bad Segeberg.
1430. *Ibid.*, StadtA BS : « Wir sind zwar noch nicht 2000 Jahre alt aber wir wollen 2 000 Jahre alt werden. Und deshalb handeln wir nach denselben Grundsätzen, nach denen sich große weltanschauliche Gebilde in der Geschichte durchgesetzt haben ».

Ce parallélisme aussi littéral était sans conteste la marque de la priorité accordée au cadre architectural pour la représentation de masse officielle du national-socialisme entre 1936 et 1937. Selon la célèbre formule fanatique d'Hitler de la « parole de pierre » (*Das Wort aus Stein*), l'architecture se voyait confier la tâche d'incarner le millénarisme du régime grâce aux pierres des édifices. En insistant sur la comparaison avec l'Église en tant qu'institution et patrimoine bâti, Goebbels prenait clairement ses distances avec le concept développé par Otto Laubinger en 1934 d'une « liturgie populaire » (*völkische Liturgie*) fondée sur la contribution du public et des acteurs au rituel des pièces *Thing*[1431]. Une loi votée à quelques jours de l'inauguration du théâtre de Bad Segeberg : la « loi de rénovation des villes allemandes » (*Gesetz zur Neugestaltung deutscher Städte*), le 4 octobre 1937, prévoyait officiellement le cadre légal et financier (sur la base d'expropriations) des projets de restructuration des centres urbains pour les villes du *Führer* (Berlin, Hambourg, Linz, Munich, Nuremberg), suivies des capitales de « Gau »[1432]. À l'image du projet *Germania* de Speer pour Berlin, les compositions urbaines faites de voies monumentales et d'esplanades de défilés gigantesques fleurissaient en Allemagne dans un cadre devenu bien concret. Le théâtre de Bad Segeberg, accessible sans difficulté à pied depuis le centre de cette petite ville de 5 000 habitants, correspondait finalement au modèle réduit de lieux de rassemblement de masse programmés nationalement à une plus vaste échelle.

161. Inauguration du théâtre de plein air de Bad Segeberg en présence de Joseph Goebbels, 10 octobre 1937

1431. BA Berlin, R55/20441, *op. cit.*, p. 103.
1432. Wolfgang Schäche, « Architektur im NS-Staat am Beispiel Berlin », in Wolfgang Benz, Peter Eckel, Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie - Ästhetik - Protagonisten*, *op. cit.*, p. 310.

1.2. La représentation de *La Bataille des bateaux blancs*

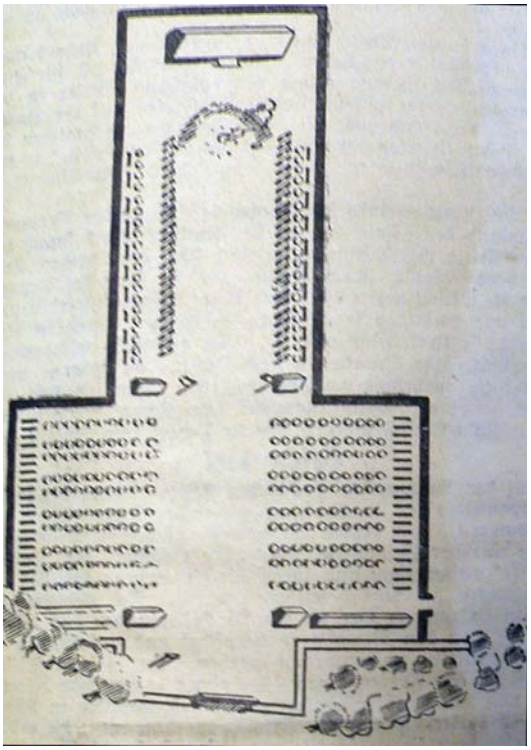
1.2.1. Le camp de jeunesse et la résurgence du terme *Thing*

À l'approche de l'été 1938, un grand rassemblement régional des organisations de jeunesse nazies eut lieu à proximité de la scène de plein air. Dans ce contexte, le terme de *Thing* apparut de nouveau dans la presse locale pour qualifier la fête d'ouverture du camp, alors qu'il avait été interdit par une « réglementation sur la langue » le 23 octobre 1935[1433]. Ce fait, d'ailleurs pointé dans la recherche, mais laissé à ce jour sans réponse[1434], s'explique certainement par l'aspect suggestif du terme, toujours populaire à l'époque pour désigner le rassemblement de jeunesse, ici les 2 500 garçons et filles réunis le temps d'une semaine, du 5 au 11 juin 1938, à Kiel. En observant de plus près l'organisation du camp de jeunes, une étonnante généalogie se faisait jour avec le théâtre de plein air. Un plan du campement des tentes fut même reproduit dans la presse et l'on fit l'éloge de sa massivité, parlant d'une « forteresse de tentes » (*Zeltburg*)[1435]. La presse soulignait ici, l'œuvre communautaire que représentait l'édification du camp. Les jeunesses hitlériennes et les meneurs des « jeunesses du peuple » (*Jungvolk*) avaient participé à la construction du camp en creusant un fossé de 2 mètres de large avec un talus constitué du remblai afin de définir un contour rigoureux de l'espace. Le plan, en forme de croix, était ordonné en suivant les arrangements suivants.

Une porte, avec son toit en chaume à la référence régionaliste et ses poteaux imposants en bois, marquaient le seuil d'entrée du camp. L'allée large centrale, sorte de nef, menait au « lieu de cérémonie » du camp (2) (*Feierstätte*) qui se trouvait un peu en hauteur sur une petite colline. Là pouvait se réunir le commandement du *Thing* autour du feu de camp, point de ralliement nocturne. De grandes stèles disposées en demi-cercle plaçait une limite physique à ce lieu et ressemblait dans sa forme et sa fonction au chœur d'une église, toutefois décalé par rapport au « transept ». Sur les stèles se trouvaient gravés les noms des différents groupes locaux (*Banne*) des jeunesses hitlériennes. Les tentes des jeunes et celles des médecins (3) étaient installées dans la partie transversale du plan en croix, l'équivalent du transept. Celles des invités (officiers de l'armée détachés pour la jeunesse, directeurs de la section SS, locales et voisines, présents pour les différentes animations) se trouvaient

1433. On se reportera au chapitre « IV. 2.1. L'interdiction du terme *Thing* dans la presse », p. 348-350.
1434. Peter Zastrow, Hans-Werner Baurycza, *Vom Steinbruch zur Freilichtbühne*, *op. cit.*, p. 66.
1435. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 407, article « Das große Führerthing der Nordmark HJ », *SKT*, n° 126, 1er juin 1938. La suite du commentaire vient de l'exploitation de cette source.

dans l'axe central (équivalent de la nef ») de part et d'autre de l'allée principale (4). Au fond du camp se dressait la tente communautaire pouvant accueillir les 2 500 enfants et les invités, autrement dit une capacité de 3000 places. Elle était dénommée « tente *Thing* » (*Thingzelt*) et c'était là que se proclamaient les discours inauguraux des journées ou les honneurs remis aux vainqueurs des compétitions comme pour la journée du sport par exemple. Pour conclure, la fonction d'un camp d'une semaine était décrite comme la « communauté idéale d'éducation de la jeunesse allemande »[1436]. Ici la fonction d'intégration des pratiques et codes valables pour la communauté se concentrait au sein d'un espace de rassemblement où celles-ci étaient décidées soit autour du feu de camp soit dans la tente *Thing*. Il se dégage un fort parallèle avec la tradition du rassemblement estival de jeunesse que l'on a déjà évoqué au château de Rothenfels au sein du mouvement « Quickborn »[1437]. Dans le cadre du rassemblement régional des jeunesses hitlériennes, le terme *Thing* était effectivement utilisé pour témoigner de l'expérience vécue de la communauté. De façon analogue au théâtre de plein air le temps de la représentation, le but était de créer, là encore, une « expérience » (*Erlebnis*) commune, éprouvée le temps d'une semaine.



162. Plan du camp de tentes pour le rassemblement de jeunesse du « *Führerthing* » à Bad Segeberg, 1938

1436. *Ibid.*, « Urlaub für Führerthing und Sommerarbeit der HJ », *SKT*, 31 mai 1938.
1437. On se reportera ici au chapitre « IV. 2. Le *Thing* dans le mouvement de jeunesse catholique ‚Quickborn'» de la première partie de la thèse, p. 129-135.

1.2.2. **Écrire pour le rituel des jeunesses hitlériennes**

Le moment décisif du rassemblement de jeunesse était la représentation de la pièce *La Bataille des bateaux blancs* (*Die Schlacht der weißen Schiffe*) de Henrik Herse, le 5 juin 1938, pendant le Lundi de Pentecôte[1438]. Au-delà du thème de la pièce et de sa résonance guerrière particulière, à l'approche de la guerre, un autre paradigme était à l'œuvre dans la fabrication du spectacle par rapport aux anciennes pièces *Thing*. Lors d'une interview donnée par Hans Schulz-Dornburg, le metteur en scène du théâtre de la ville de Kiel, ce dernier expliqua s'être détaché de la théorie sur la mise en scène de Jeux *Thing* pour se laisser inspirer par « la pratique d'organisation des fêtes des jeunesses hitlériennes », autrement dit le chant, le chœur ou la retraite aux drapeaux[1439]. L'accent fut également mis sur la relation aux cérémonies festives de la jeunesse dans la note conclusive de la pièce d'Henrik Herse : « Ce travail naquit de mon activité pour les jeunesses hitlériennes et représente un développement des formes qui fondent nos cérémonies. La variation entre chanson et mot déclamé est maintenue et sert désormais la marche en avant du jeu »[1440]. Dans l'adaptation du texte de *La Bataille des bateaux blancs*, il était difficile de distinguer l'apport de l'auteur et celui du metteur en scène. En premier lieu, il s'agissait d'une pièce radiophonique écrite avant 1933 par Henrik Herse, et controversée à sa sortie, du moins selon le témoignage de l'auteur lors d'une interview en 1938[1441]. Avant le contrôle de la presse par le nazisme, des voix se seraient élevées alors pour décrier « les sonorités de fauteurs de troubles » et les « manières de SA » de la pièce. Dans tous les cas, en 1938, le portrait que la presse livrait d'Henrik Herse était celui d'un combattant de la première heure. Pourtant son passé et sa fiabilité politique étaient loin d'être exempts de tout soupçon au sein du NSDAP. Dans ses archives personnelles se trouvaient consignés des rapports le décrivant avant son adhésion au NSDAP en 1932 comme un « marxiste de mauvaise réputation et haineux »[1442]. Sur la

1438. Henrik Herse, *Die Schlacht der weißen Schiffe. Hansische Balladen,* Kiel, Kulturhof-Genossenschaft, 1938.
1439. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 407, « Die Schlacht der weißen Schiffe. Besuch in der Segeberger Thingstätte. Im Gespräch mit Hans Schulz-Dornburg und Henrik Herse », *Lübecker General Anzeiger*, n° 138, 3 juin 1938.
1440. Henrik Herse, *Die Schlacht der weißen Schiffe. Hansische Balladen*, *op. cit.*, p. 108 : « Diese Arbeit wuchs aus meinem Schaffen für die Hitler-Jugend und stellt eine Weiterentwicklung jener Form dar, die unseren Feierstunden zu Grunde liegen. Der Wechsel von Gesang und gesprochenem Wort ist beibehalten und dient nunmehr dem Vorwärtsgang einer Handlung ».
1441. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 407, « Die Schlacht der weißen Schiffe. Das Segeberger Freilichtspiel der HJ vereint Landleute, Jugend und Schauspieler », *Hamburger Anzeiger*, 1er juin 1938 : « Ich schrieb zuerst ein Hörspiel, brachte es vor dem Umbruch heraus, erntete schlechte Kritiken, böswillige Feststellungen („Rabaukenklange, SA-Manieren“ und was dieser Worte mehr waren“) und schrieb, diesen Leuten zum Trotz, dann mein Buch und anschließend das Stück, wie Sie es hier (bearbeitet von der Hand des Generalintendanten) am kommenden Pfingstsonntag sehen können ».
1442. Lawrence D. Stokes, *Der Eutiner Dichterkreis und der Nationalsozialismus 1936-1945. Eine Dokumentation*, Neumünster, Wachholtz, 2001, p. 330-331 : « [Henrik Herse wäre] ein ganz übelbeleumundeter und

base de la pièce, il rédigea un roman à destination des jeunesses hitlériennes dont la première édition datait de 1938[1443]. La version de la pièce jouée à Segeberg était finalement une adaptation du roman faite sur mesure pour l'ouverture festive du *Führerthing*, autrement dit le rassemblement des chefs des jeunesses hitlériennes de la « province administrative du Nordmark » (*Gau Nordmark*).

1.2.3. **La préparation au sacrifice**[1444]

L'intrigue se situait au temps des villes hanséatiques. Le conflit opposait deux principes associés à deux classes sociales, d'un côté, la « bourgeoisie rassasiée » représentant le Conseil de la ville de Lübeck, de l'autre la puissance du peuple figurée par les « hommes de l'épée », les soldats et marins[1445]. Face à la dislocation de l'Empire, le personnage principal, Jürgen Wullenwever, lançait un appel à la création d'un nouvel Empire du Nord. Dans la représentation du spectacle, le 5 juin 1938, on assistait alors au dépassement du sort individuel et à la glorification d'une fidélité indéfectible à la nation. La brochure du spectacle soulignait d'ailleurs nettement cet élément : « Le *Festspiel* nous apprend qu'un seul individu n'est pas en mesure de prendre une décision tant qu'il ne bénéficie pas du soutien d'adeptes forts et fidèles, il parle d'un homme représenté dans sa forme la plus vivante, un homme qui traverse les formes creuses des confessions pour atteindre une nouvelle croyance en Dieu »[1446]. La croyance en Dieu se confondait avec celle du Reich pour lequel Wullenwever, le combattant « très vif » et l'amiral se battaient avec acharnement. Ce n'était pas tant le récit des batailles que livraient les personnages principaux pour la victoire de l'Empire unifié qui importait dans ce jeu, mais plutôt la constance dans la croyance et la défense de ce dernier. Le thème sous-jacent de la pièce se trouvait en effet dans la louange du sacrifice fait par la jeunesse au Reich :

> *Notre mort est bonne, et nous ne mourrons pas mal,*
> *Et même si nous sommes morts, nous demeurons*
> *La race éternellement jeune.*

---

gehässiger Marxist ».

1443. Pour le roman, voir également : Henrik Herse, *Die Schlacht der weißen Schiffe*, Hambourg, Deutsche Hausbücherei, 1938.

1444. Les deux prochains paragraphes sont une version remaniée de notre article : Antoine Beaudoin, « L'évolution du théâtre de masse en plein air sous le Troisième Reich : l'exemple de la scène de Bad Segeberg », *Trajectoires*, *op. cit.*

1445. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 407, « Führerthing der Nordmark HJ in Kiel. 5. Bis 11. Juni 1938 » in *Nordischer Rundschau*, n° 130, 1938 : « Sein Schicksal wird es sein, dass er nicht den Weg findet, die bürgerliche Sattheit vollkommen aufzuwecken zu männlichen Taten, wie sie seine Seeleute verrichten ».

1446. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 407, brochure du spectacle du 5 juin 1938, *La Bataille des bateaux blancs* (*Die Schlacht der weißen Schiffe*) : « Das Festspiel sagt, daß eine nicht allein in der Lage ist, Entscheidungen zu fällen, solange nicht eine Gefolgschaft treuer und starker Männer zu ihm steht, es spricht von einem Menschen in lebendigster Form, der sich durch hohle Formen von Konfessionen zu einem neuen Glauben an Gott durchringt ».

Et peu importe comment vous le tournez, comment vous le prenez,
On vit comme on est tombé, l'arme à la main.
Nous devons alors tous aller à Lübeck -
Ô Saint Égide et Sainte Marie[1447].

Telle était la dernière strophe de la chanson introductive, « Ô Saint Égide et Sainte Marie [églises renommées de Lübeck] » (*O St. Ägidien und St. Marien*) qui fut d'ailleurs reprise par le chœur en guise de transition à la dernière scène « Éternelle est la bataille des bateaux blancs » (*Und ewig ist die Schlacht der weißen Schiffe*). À ce titre, la chanson de « la bataille des bateaux blancs » annonçait le début du spectacle lorsque la fanfare en jouait la mélodie[1448], elle était ensuite reprise par le chœur au milieu de l'intrigue et concluait le spectacle. Les deux chansons se répondaient et semblaient fonctionner comme des *leitmotive*. Il s'en détachait même deux versants de l'idéologie, d'un côté l'appel au combat et de l'autre la préparation au sacrifice au nom de la race.

1.2.4. **Événement régional et organisation du spectacle**

L'événement théâtral unique pour l'année 1938 sur la scène de Bad Segeberg était en lien avec ce programme d'endoctrinement spécifique. En effet, la ville de Bad Segeberg avec son faible nombre d'habitants n'avait pas les ressources logistiques et financières suffisantes pour organiser un événement capable de réunir 10 à 20 000 personnes, d'où le recours à une manifestation à l'échelle régionale[1449]. Le nombre important d'enfants assurait déjà un large public sans compter les familles à qui on avait lancé des appels officiels à la fréquentation. La limite entre la vie quotidienne – celle vécue par les enfants le temps d'une semaine autour du sport, du chant, de la propagande des institutions – et la fiction représentée sur scène se trouvait réduite. Les préparatifs du spectacle s'étendaient au-delà de la décoration du théâtre pour mettre la ville entière sous le signe de la fête. Une commission spéciale se chargea même de la surveillance de la « décoration homogène des maisons »[1450]. Quelques jours avant la représentation, un courrier, émanant certainement du syndicat

1447. Henrik Herse, *Die Schlacht der weißen Schiffe. Hansische Balladen*, *op. cit.*, p. 8 : « Unser Sterben ist gut, und wir sterben nicht schlecht,/Und sind wir auch tot, so bleiben wir doch/Das ewige junge Geschlecht./Und wie ihr's auch dreht, und wie ihr's mögt wenden,/Es lebt, wer fiel mit der Wehr in den Händen./ Drum müssen wir alle nach Lübeck ziehn –/O Sankt Ägidien und Sankt Marien ».
1448. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 407, « Führerthing der Nordmark HJ in Kiel. 5. Bis 11. Juni 1938 », *Nordische Rundschau*, *op. cit.*
1449. Peter Zastrow, Hans-Werner Baurycza, *Vom Steinbruch zum Freilichtbühne, op. cit.*, p. 66.
1450. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 409, rapport non daté de l'administration de la ville de Bad Segeberg pour l'organisation du

d'initiative de Bad Segeberg, appelait les principaux journaux locaux à venir sur place afin de publier des articles illustrés sur la vie et les agissements pendant les répétitions du « premier jeu *Thing* » où le nombre de figurants devait dépasser 800 personnes[1451]. En effet, les 18 acteurs du théâtre de Lübeck furent épaulés par un nombre considérable d'amateurs parmi lesquels 250 hommes issus des SA et des femmes de l'association politique féminine nazie (*NS-Frauenschaft*) qui jouaient le peuple de Lübeck, voire la suite de l'amiral. Il y avait également 400 garçons des jeunesses hitlériennes et populaires (*Jungvolk*), dont 300 prenaient en charge les chants et assuraient le chœur, 100 enfin étaient à la fanfare à vent et pour finir 150 filles de l'organisation *BDM*, équivalent féminin des jeunesses hitlériennes, étaient assignées au chant[1452]. Un autre journal de Lübeck écrivait que « depuis quelques jours, la ville [était] un camp de l'armée et le lieu de cérémonie un champ de bataille de la lutte artistique »[1453]. La propagande s'efforçait de donner l'impression que la ville vivait au rythme de l'événement en mêlant l'excitation des préparatifs au thème guerrier de la pièce.

163. Scène de bataille du spectacle *La Bataille des bateaux blancs* de Henrik Herse joué à Bad Segeberg le week-end de Pentecôte 1938

Jeu *Thing* (*Thingspiel*) du 5 juin 1938.

1451. *Ibid.*, lettre du 23 mai 1938 aux journaux *Lübecker Volksboten*, *Hamburger Tageblatt* et *Schleswig-Holsteinische Tageszeitung*.

1452. Antje Prolingheuer, *Die Nordmarkfeierstätte in Bad Segeberg im Nationalsozialismus*, thèse de Master soutenue à l'université de Hambourg en histoire et sciences politiques, 1987, p. 71. Elle cite un article du *Itzehoer Zeitung* du 6 juin 1938.

1453. StadtA BS, Abt. 7, Nr. 407, « Im Gespräch mit Hans Schulz-Dornburg und Henrik Herse », *Lübecker General Anzeiger*, n° 138, 3 juin 1938 : « Seit einigen Tagen ist die Stadt [Bad Segeberg] ein Heerlager und die Feierstätte ein Schlachtfeld künstlerischen Ringens ».

La transition d'une scène à l'autre, les nombreux changements de lieu ou de temps étaient assurés par le chœur chanté des jeunesses hitlériennes. Le rythme imprimé par les intermèdes chantés assurait la continuité du spectacle et se chargeait de communiquer l'énergie incessante des combattants. Dans la scène dite de la « marche du maire »[1454], les opposants – le maire et les membres du conseil – organisaient un défilé commémoratif dont le peuple de la ville était exclu. L'armée des combattants, de retour après une bataille victorieuse, se retournaient alors contre eux. Leur mouvement rapide, cadencé aux sons de la fanfare, ridiculisaient la procession organisée par le maire et provoquait l'hilarité du peuple. Certains, séduits par cette démonstration de force, rejoignaient même le défilé et s'autorisaient à des excès propres au carnaval. Un fou titubait ainsi, ivre, à l'arrière du cortège. L'opposition entre héros et représentants du pouvoir établi avait déjà été fortement souligné dans une scène antérieure où les combattants présentaient au Conseil, tapi dans l'ombre, l'alliance réalisée pour la construction d'un nouvel Empire du Nord. Aucune réponse ne leur parvenait toutefois, seul le maire, incarnant la traîtrise, faisait une apparition furtive avant de regagner l'obscurité. L'amiral, l'homme de main du héros Wullenwever, pris de dégoût, déclarait :

> *Qu'est que c'était ? Un homme ? – Les mains blanches devant le ventre, comme celles d'une femme ayant fait fortune – blanche et grasse – De l'air ! À moi l'eau et la mer libre !! – Je n'ai pas vraiment bien vu et déjà, je devrais haïr ? Qu'est-ce que c'est ? – Des mains blanches parées de bagues colorées – ô Barbe-Bleue, tu es dix fois un homme comparé à celui-ci ! J'en frissonne d'horreur*[1455].

Cette citation laisse apparaître des relents de mysogynie, voire d'homophobie, dans la pièce. Comme l'écrit Anson Rabinbach, la doctrine du nationale-socialsite visait à « la délimitation de frontières : entre l'Allemagne et le Monde, entre le régional et le national, entre le privé et l'officiel, entre l'homme et la femme »[1456]. À l'image du maire dissident dans la pièce, les personnages, instaurant le désordre dans ces catégories fermement cloisonnées, incarnaient la vision du mal et, plus précisément dans ce cas, le danger du complot. La fonction d'endoctrinement du spectacle, à destination de la jeunesse, passait ainsi sans conteste par le dénigrement et la haine du comportement nuisible de l'ennemi. L'antagonisme entre l'attitude héroïque et lâche se trouvait alors représenté sur scène par

1454. Henrik Herse, *Die Schlacht der weißen Schiffe. Hansische Balladen*, *op. cit.*, p. 57-60.
1455. Henrik Herse, *Die Schlacht der weißen Schiffe. Hansische Balladen*, *op. cit.*, p. 41 : « Was war das? Ein Mann? – weiße Hände vorm Bauch, wie die einer reich gewordenen Frau – weiß und fett – Luft! Frei Wasser – frei See!! – Ich habe nicht recht hingesehen und muß schon hassen? Was ist das? - weiße Hände mit bunten Ringen daran – o König Blaubart, du bist zehnmal ein Mann gegen diesen! Mich schaudert - ».
1456. Anson Rabinbach, « Le lecteur, le roman populaire et le besoin impérieux de participer : Réfléxions sur l'expérience publique et la vie privée durant le IIIe Reich », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, *op. cit.*, p. 133.

l'opposition entre la clarté et la pénombre. Ce trait récurrent du discours idéologique expose une expérience vécue au sein d'une relation duelle, entre un monde intérieur, pur et sacralisé, et un monde extérieur démoniaque, dont l'incursion signifiait la menace ultime à combattre[1457].

2. Le repli sur un théâtre d'illusion ?

2.1. Les recherches de Traugott Müller sur un « théâtre de l'avenir »

Le recours de plus en plus fréquent à des thèmes historiques sur les théâtres de plein air était marqué, on l'a vu précédemment pour le spectacle de jeunesse donné à Bad Segeberg, par la mise en scène d'actions héroïques qui nécessitait de nombreux changements de lieux. Cette évolution ouvrait de nouvelles perspectives dans le domaine du décor de théâtre. Le décorateur et concepteur de théâtre, Traugott Müller, s'empara effectivement de cette thématique à la fin des années 1930. Du fait de sa collaboration active au théâtre expérimental de Piscator, puis aux mises en scène de pièces *Thing* ainsi qu'à de nombreux spectacles en intérieur sous le Troisième Reich, la trajectoire de Traugott Müller illustre à nouveau la tension mise au jour dans ce travail de recherche : la contribution complexe des concepteurs et metteurs en scène pour le théâtre de propagande du Troisième Reich entre expérimentation formelle moderne et retour à l'ordre. Dans un article soigneusement illustré paru en 1938, T. Müller apportait une saisissante vision du « théâtre du futur », lui permettant de condenser pas moins de dix ans de recherches sur le renouveau du lieu scénique[1458]. Les pistes pour l'avènement d'un nouveau théâtre empruntaient trois chemins différents : le « théâtre sans rideau », la « coulisse totale » et la « scène-anneau »[1459]. Dans la première catégorie, élaborée selon le principe de l'émancipation du théâtre classique à cage de scène, Müller décrivait une représentation en plein air imaginaire, fondée sur le mythe du serment de Grütli (*Rütlischwur*), qui se tenait au cœur d'un décor montagneux naturel en Suisse[1460]. Le dessin ultraréaliste de l'illustrateur autrichien, Hans Liska, donnait à ce projet utopique une esthétique féérique en cohérence avec le sujet légendaire traité dans le drame.

1457. *Ibid.*, p.131-133.
1458. ITFU, Traugott Müller, « Wie sieht das Theater der Zukunft aus? Interessante Versuche zu einem Zeitproblem », *Berliner Illustrierte Zeitung*, n° 3, 1938, p. 72-73.
1459. *Ibid.* : « I. Das Theater ohne Vorhang; II. Die vollkommene Kulisse; III. Die Ring-Bühne ».
1460. *Ibid.*, p. 72-73.

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

164. Esquisse d'un théâtre de plein air monumental imaginé dans la montagne suisse par Traugott Müller en 1938, dessin de Hans Liska

Le serment de Grütli était une légende fondatrice de l'unification des paysans de Suisse, gagnée sur l'emprise de l'Empire des Habsbourg. Ce mythe fut repris dans *Guillaume Tell* de Friedrich von Schiller, souvent joué dans les théâtres de plein air. Ce serment constitue en effet depuis le XIXe siècle le mythe populaire fondateur de la nation helvétique. Dans cette légende, il y avait en arrière-plan le ressort dramaturgique propre au drame héroïque – également à l'œuvre dans le *Jeu de dés de Frankenbourg* –, dans lequel les paysans gagnaient leur unité grâce à un acte symbolique et se libéraient du joug extérieur. Néanmoins, la disposition architecturale de cette scène de plein air imaginaire ne s'inspirait pas du théâtre de verdure traditionnel inspiré par les mouvements *völkisch* (comme le Bergtheater Thale dans le massif de l'Harz), mais bien d'un précédent projet moderne de T. Müller. Le concepteur se gardait bien, en 1938, de préciser le contexte de création de ce modèle, et pour cause, la maquette du « théâtre sans rideaux » visait à viabiliser, en 1928, le projet utopique du « théâtre total » de Gropius (1927)[1461].

1461. *Ibid.*, p. 72. On se reportera ici au chapitre « III.2.2. La machine spatiale du « théâtre total » de la première partie de la thèse, p. 119-125.

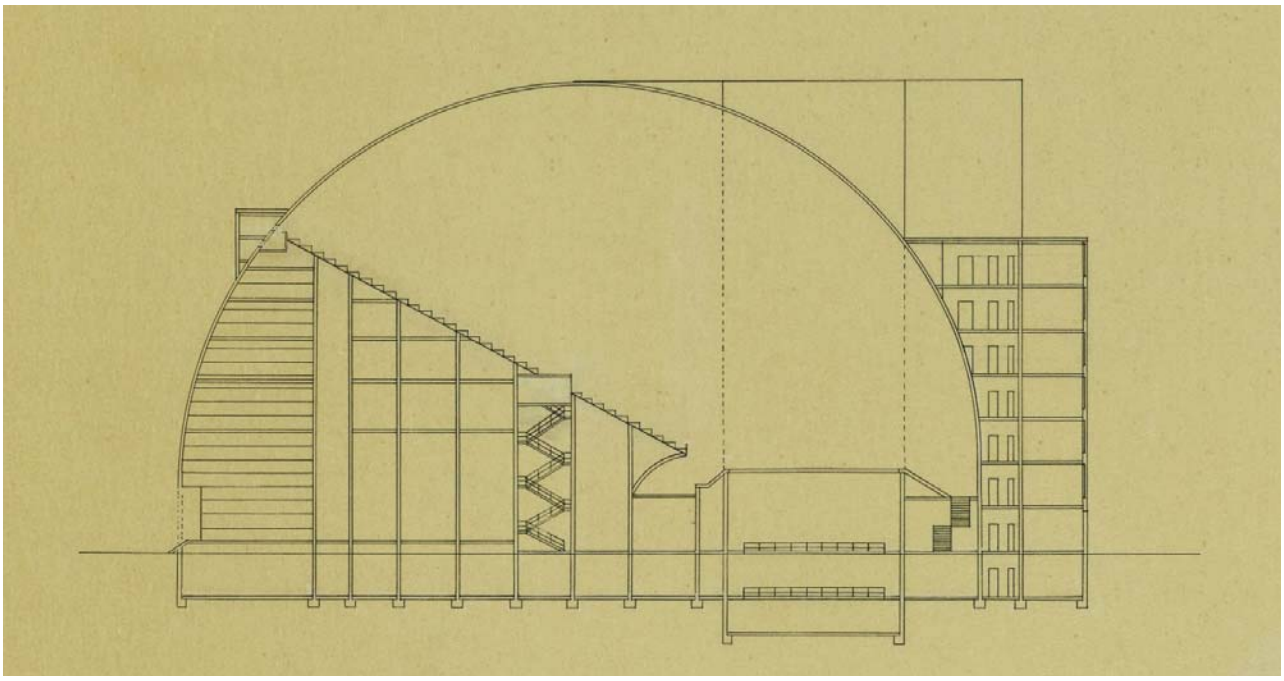
Jusque dans le vocabulaire employé, Müller traçait pourtant une continuité évidente, passée volontairement sous silence, entre un nouveau théâtre de plein air, fleuron de la dictature, et son intense recherche pour un « théâtre de l'avenir » à la fin des années 1920, selon l'expression consacrée de la modernité en théâtre et en architecture. Pour les pages du programme de la *Volksbühne* de Berlin, Traugott Müller expliquait en 1929 que son esquisse – rebaptisée depuis « théâtre sans rideaux » – visait à simplifier le projet du « théâtre total » de Gropius[1462]. Il y abordait le lieu théâtral, issu de la réflexion du théâtre politique de Piscator[1463], en des termes techniques et esthétiques. Le scénographe avait toute la latitude ici pour exprimer les innovations du projet :

> *J'essayai de construire un théâtre qui, en terme de gestion, ne dépasserait pas le budget moyen d'un théâtre normal, pour lequel l'équipement de scène permettrait aux comédiens de tirer le meilleur parti de leurs moyens,* [un théâtre] *qui satisferait, selon les exigences modernes, le « service à la clientèle », ainsi que j'aimerais qualifier la conception de la salle et des entrées (organisation des vestiaires etc.) et l'ensemble des choses extérieures,* [un théâtre] *qui, pour cette raison, utilise déjà les innovations techniques les plus récentes de façon extrêmement économe. Toujours en référence au sol pur qui, à travers les grandes époques théâtrales, a toujours fondé le socle de l'expérience théâtrale actuelle :*
>
> *Le cyclorama de la scène englobe et recouvre la salle des spectateurs jusqu'au dernier rang. Scène et salle forment par conséquent une unité et peuvent être séparées et reliées, à souhait, par les différentes partitions des projections de l'immense voûte*[1464].

La pureté recherchée par Müller, dans sa formule énigmatique du « sol pur » correspondait à la quête du plus grand effet scénique grâce à l'intervention minimale offerte par la standardisation des matériaux et des procédés de construction. La forme ovoïdale ininterrompue – une citation de Gropius – était donc la pierre angulaire de cette épuration du volume. La membrane dédiée aux projections de films était là aussi réutilisée afin de réaliser virtuellement l'immersion totale du public dans la représentation. Elle pouvait produire une ambiance spécifique en relation avec la pièce jouée. La machinerie de scène était en revanche moins innovante et plus simple que le projet du « théâtre total », et, de ce fait, elle était plus adaptée au fonctionnement classique d'un grand théâtre.

1462. ITFU, Traugott Müller, « Beitrag zum Thema: Theater der Zukunft », *Programmblätter der Volksbühne*, 22 janvier 1929.
1463. Erwin Piscator, *Das politische Theater, op. cit.*
1464. ITFU, Traugott Müller, « Beitrag zum Thema : Theater der Zukunft », *Programmblätter der Volksbühne*, *op. cit.* : « Ich versuchte, ein Theater zu konstruieren, das in der Bewirtschaftung nicht den Etatdurchschnitt eines normalen Schauspielhauses übertrifft, dessen Bühneneinrichtung dem Schauspieler größtmögliche Ausnutzung seiner Mittel ermöglicht, das den ‚Dienst am Kunden', womit ich die Gestaltung des Zuschauerraums und des Entrees (Organisation der Kleiderablage usw.) und die gesamten äußeren Dinge bezeichnen möchte, nach modernen Ansprüchen befriedigt, das schon aus diesem Grunde in äußerst sparsamer Weise die neuesten Errungenschaften sämtlicher Techniken verwendet. Immer im Hinblick auf den reinen Boden, der in großen Theaterepochen stets die Grundlage für das aktuelle Theatererlebnis gewesen ist: Der Rundhorizont der Bühne umfaßt und überdeckt den Zuschauerraum bis zur letzten Sitzplatzreihe. Bühne und Zuschauerraum bilden somit eine Einheit und sind durch die verschiedenen Projektionsaufteilungen der riesigen Wölbung beliebig zu trennen oder zu verbinden ».

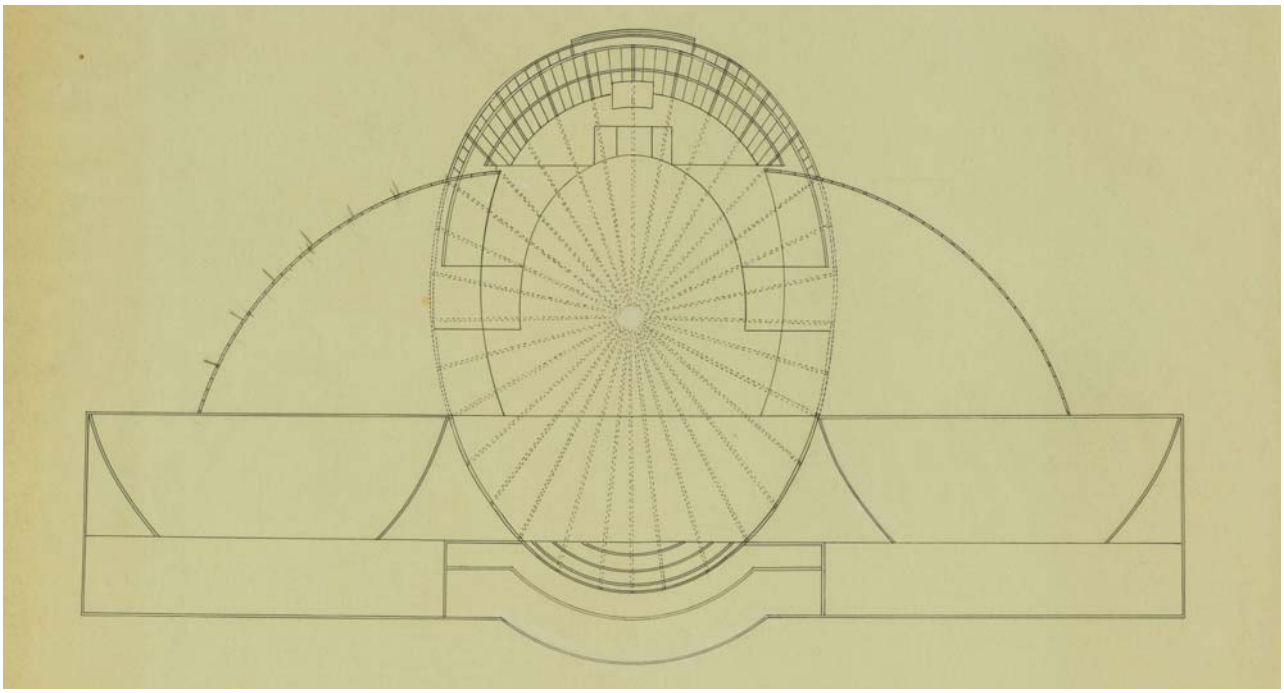
Dans cette esquisse dite du « théâtre sans rideaux », trois scènes coulissantes de dimensions égales étaient disposées côte à côte : la première, centrale, servait naturellement pour les répétitions et la représentation[1465].



165. Coupe longitudinale du « théâtre sans rideaux », projet inspiré par le « théâtre total » de Walter Gropius, Traugott Müller, 1928

La hauteur de ce premier plateau était réglable, une fosse de 10 mètres permettait une grande amplitude. La scène centrale était encadrée de part et d'autre par deux autres espaces annexes. Tout d'abord, la « scène coulissante I » servait d'aire de montage de « l'échafaudage de jeu » (*Spielgerüst*) pour le soir même, autrement dit d'espace de dégagement pour les éventuels changements de décors. Ensuite, la « scène coulissante II », entourée par des ateliers et une halle de montage, pouvait être utilisée en prévision d'une prochaine pièce. Pour compléter la palette des dispositifs scéniques, une fosse d'orchestre était logée sous les gradins. La partition, entre les pièces techniques du théâtre et la partie dédiée au public, était rigoureusement marquée, là où l'esquisse de Gropius n'était pas entièrement détaillée à ce niveau. D'un côté, les ateliers et loges étaient relégués dans le bâtiment technique annexe, positionné en dehors de la voûte du cyclorama et, de l'autre, les bureaux administratifs et le foyer du théâtre se répartissaient sous les gradins.

1465. *Ibid.* La description suivante est issue de l'article de T. Müller de 1929.



166. Plan du « théâtre sans rideaux » avec les trois scènes coulissantes intégrées dans le corps de bâtiment transversal

Cette organisation générale fut réinterprétée dix ans après dans le dessin du théâtre de plein air imaginé en Suisse pour le drame du serment de Grütli en 1938. Deux gigantesques plateaux tournants mitoyens étaient disposés devant le public et rendaient possible une multitude de changements de décor. La batterie de projecteurs, intégrée dans un bâtiment de régie au milieu du public, permettait d'éclairer adéquatement l'espace de jeu et par conséquent l'installation des nouveaux éléments de décor pouvait être exécutée dans la pénombre, simultanément à l'action scénique. L'orchestre encaissé sous la scène répondait à la même composition. T. Müller trouvait ainsi dans le paysage un pendant naturel du cyclorama en intérieur : « ces moyens [les projections de couleur sur la coupole du « théâtre sans rideau »], replaçaient, par exemple lors de la scène du serment, le spectateur au milieu du panorama montagneux du pays suisse, où l'aube et le coucher de soleil de la journée formaient une voûte au-dessus de lui »[1466].

1466. ITFU, Traugott Müller, « Wie sieht das Theater der Zukunft aus? Interessante Versuche zu einem Zeitproblem », *Berliner Illustrirte Zeitung*, *op. cit.*, p. 72-73 : « Diese Mittel versetzen z.B. bei der Rütli-Szene den Zuschauer mitten in das gewaltige Bergpanorama des Schweizer Landes und wölben über ihn Morgenrot und Dämmerung des anbrechenden Tages ».

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

167. Croquis d'une scène intérieure pour le spectacle *Guillaume Tell*. La forme de l'orchestre ressemblait au projet de T. Müller dit du « théâtre sans rideaux », dessin de Hans Liska

Le décorateur conférait ainsi une importance de taille à l'effet de réel créé par les éléments naturels. Par exemple, il défendait « la coulisse totale »[1467] comme une piste solide pour le renouveau du théâtre. La décoration pouvait avoir recours à des matériaux réels sur scène, contrairement aux châssis peints traditionnels. Pour la pièce *Emilia Galotti*, mise en scène au Staatstheater de Berlin dans un décor de Müller, dont la première eut lieu le 29 septembre 1937, des plaques en pierre naturelle de Solnhofen servaient de parement à l'ensemble du plateau, pour obtenir l'image d'un « sol véritablement en pierre » (*echter Steinboden*). La résonance acoustique particulière de la voix de l'acteur sur la pierre donnait de plus un effet naturel. Il ne s'agissait pas de réhabiliter un théâtre de l'illusion, dans le cadre établi à deux dimensions de la scène à l'italienne, mais d'atteindre une représentation inclusive avec un grand pouvoir de suggestion du naturel. À l'occasion d'un portrait de l'œuvre de Müller en 1941, un journaliste retraçait la question de la fidélité du décor à la réalité dans l'histoire du théâtre. Après avoir rejeté en bloc le naturalisme, le « boursouflage » de l'époque wilhelminienne, le critique expliquait notamment qu'« au-dessus de l'extase de l'expressionnisme avec son culte non héroïque du Moi, on assiste, de nos jours, dans le plus grand mépris des arts appliqués, à un retour de l'art de la scène, à l'illusion pure, au symbole, c'est-à-dire à la mutation des choses en un état supérieur »[1468].

1467. *Ibid.*, p. 73 : « Die volkommene Kulisse ».
1468. ITFU, Max Geisenheyner, « Kunst der Szene. Zu den Bühnenbildner Traugott Müllers », *Frankfurter Zeitung*, 21 décembre 1941, p. 2 : « Über den historischen Genauigkeitsstil der Meininger, der seine großen Verdienste hatte gegenüber dem stilistischen Wirrwarr einer äußerlich-opernhaften Zeit, über den Schwulst der wilhelmischen Epoche um 1900, über die illusionszerstörende Wirklichkeitsnähe des Naturalismus, der ja auch nur aus einem heftigen Protest gegen geistigen und materiellen Schwulst erwuchs, über die Ekstase des Expressionismus mit seinem unheldischen Ich-Kult ist heute die Kunst der Szene, unter heftiger Verachtung des Kunstgewerblichen, zur reinen Illusion, zum Symbol, das heisst zur Transformierung der Dinge auf eine höhere Ebene zurückgekehrt ».

Alors que les premières pièces *Thing* transposaient sur scène des éléments du drame expressionniste (le parcours en étapes, les violents contrastes d'ombres et de lumière, la transformation du monde annoncée par un personnage, le thème de la rédemption), afin de prendre acte symboliquement de la rupture avec la République de Weimar, on discerne dans cette citation l'évolution du jeu théâtral pour la propagande nazie. Les enjeux d'un spectacle « du futur » visaient toujours plus au recul vers un monde symbolique et légendaire, éloigné d'une réalité immédiate, et contrebalancé par d'imposants effets scéniques. Ces derniers se voulaient totalement fidèles au naturel, quand bien même l'idéal de nature était abordé dans le jeu en plein air selon une conception finalement très artificielle, à l'image des visions technicistes, à peine dissimulées, de Traugott Müller.

2.2. Fiction et réel sur les anciens théâtres *Thing* de la Saxe

Dans un autre contexte géographique, on joua sur les scènes de plein air de la Saxe un drame héroïque avec la pièce *Tannenberg* de Georg Basner en juin 1939[1469]. Le sujet du spectacle constituait une sorte de préambule fictif à la future mobilisation des troupes à l'Est à quelques mois seulement de l'invasion de la Pologne par la Wehrmacht. Depuis l'automne 1938, l'occupation des Sudètes par l'armée allemande était déjà engagée. Très proche de cette région, le théâtre de Schwarzenberg, inauguré en 1938, portait le nom de « lieu de cérémonie de la région frontalière » (*Grenzlandfeierstätte*), car les autorités de la propagande voulaient insister sur le symbole de la main tendue vers les germanophones de la région. Une programmation de pièces nationalistes et héroïques de bonne tenue était donc essentielle pour la propagande culturelle de cette région. Au début de l'année 1938, les théâtres de plein air de la Saxe, conçus dans la propagande *Thing*, furent ainsi réunis officiellement sous forme d'une « communauté de travail » de rang régional[1470]. Celle-ci prévoyait l'affectation de comédiens professionnels et une programmation commune selon « une ligne unitaire » pour les trois théâtres de la Saxe[1471]. L'année suivante, la pièce *Tannenberg* fut donc

1469. Georg Basner, *Tannenberg. Volksspiel*, Berlin, Albert Langen und Georg Müller, 1938.
1470. StadtA B, contrat de la « communauté de travail » signé par les villes de Borna, Kamenz et Schwarzenberg, le 12 février 1938, classé à la cote « 38 208 ». Voir également : Lars-Arne Dannenberg, « Thingplatz Kamenz », in Konstantin Hermann (dir.), *Führerschule, Thingplatz, ‚Judenhaus'*, *op. cit.*, p. 111-115, ici p. 115. Matthias Herrmann, *Thingplatz und Kriegerehrenmal auf dem Hutberg in Kamenz. Von der Unbestimmtheit des Wirkens der Vergangenheit in die Gegenwart*, 1993, p. 24-25.
1471. *Ibid.*, contrat de la « communauté de jeu » régionale.

programmée en tournée : le 4 juin 1939 à Kamenz, le 11 juin à Borna et le 18 juin à Schwarzenberg. La réminiscence des combats historiques passés et le début de la guerre imminent rendaient poreuse la limite entre fiction et réalité.

La mise en scène de *Tannenberg* sur le théâtre de Borna, menée par Herbert E. Wendler, le directeur de jeu (*Spielleiter*) des scènes de la Saxe, est de loin la plus documentée. Elle permet de retranscrire les grandes caractéristiques de ce Jeu. Un article de la presse locale faisait l'éloge de la grande expérience des acteurs qui avaient déjà joué à Borna notamment pour la fête locale populaire, donnée en 1938 avec le Jeu *Le Destin du charbon* (*Schicksal Kohle* [sic !])[1472]. La conduite des scènes de masse était décrite en des termes élogieux :

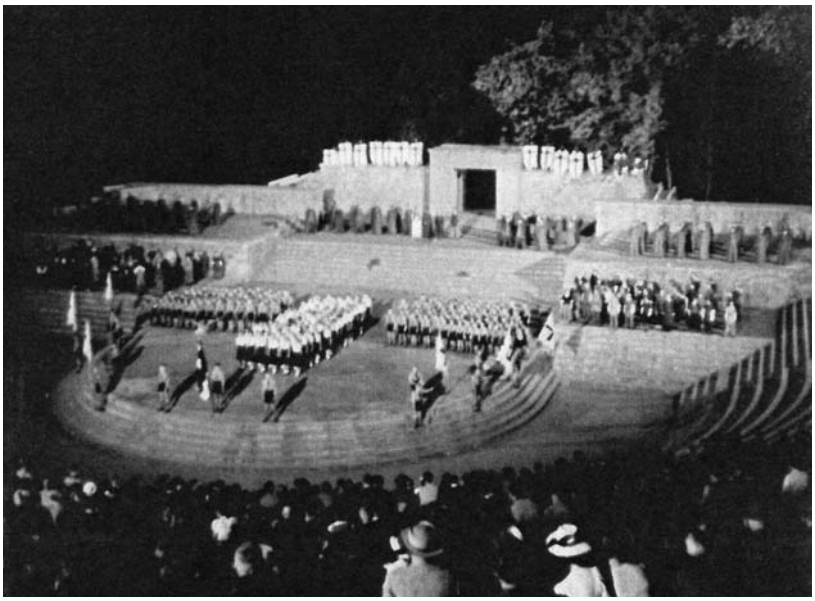
> *Ceux qui s'étaient rassemblés hier soir sur les marches en porphyre rouge près du grand étang, étaient déjà devenus, on peut le dire sans détour, des « vieux habitués de la scène », familiers de la forme et du déroulement d'un travail de répétition, puisqu'il s'agit, ni plus ni moins, de constituer, à partir de la foule et de ses multiples visions particulières, une unité bien structurée pleine de mouvement et de force intérieure, et non un amas serré d'éternels amateurs, observant tout d'un œil désintéressé…*[1473].

La résurgence du jeu de masse dynamique était évidente et elle reprenait des termes assez proches de sa valorisation dans le *Thingtheater* entre 1933 et 1935. Mais le mouvement énergique des groupes d'acteurs était appliqué cette fois-ci non pas seulement à la formation de la solidarité fictive de la « communauté du peuple », mais bien plus à la représentation d'un bloc compact sur scène, uni dans l'effort de guerre. Le Jeu de plein air mettait en scène l'articulation symbolique de différents passages de l'histoire allemande afin de mieux en souligner l'actualité. Le même article rappelait d'ailleurs qu'il s'agissait en août 1939 du 25e anniversaire de la bataille victorieuse des troupes allemandes sur la Russie au tout début de la Première Guerre mondiale[1474]. Cette victoire militaire formait dans le spectacle un pivot symbolique entre le souvenir de la défaite des ordres teutoniques à Tannenberg en 1410 face aux forces de Pologne et de Lituanie, et la constitution d'une « jeune équipe » militaire réassurée dans l'Allemagne de 1939. Cette dernière se réappropriait la grandeur des drapeaux du passé et son regard était tourné vers la reconquête à l'Est.

1472. StadtA B, « ‚Der linke Haufen muß lockerer sein!' Herbert E. Wendler probt eine Massenszene für das Tannenberg-Spiel ». Cet article reste non référencé, il est classé à la cote « 38 210 ».

1473. *Ibid.* : « Die sich da also gestern Abend auf den roten Porphyrstufen am Breiten Teich versammelten, waren, so darf man ruhig sagen, schon ‚alte Bühnenhasen' geworden, denen Art und Gehabe der Probenarbeit vertraut ist, handelt es sich doch dabei um nicht mehr und nicht weniger, als aus einer Menge mit vielen Einzelansichten eine wohlgegliederte Einheit voll Bewegung und innerer Wucht aufzubauen, nicht einen dichtgedrängten Haufen unbeteiligt am Platz harrend bleibender Laien… ».

1474. *Ibid.* : « ‚Tannenberg' ist zugleich ein Name, der in den Augusttagen dieses Jahres eine besondere Bedeutung haben wird, fünfundzwanzig Jahre nach dem Russencannae an den Masurischen Seen ».



168. Représentation de *Tannenberg* de Georg Basner sur la scène de Borna, le 11 juin 1939

La stratification historique du Jeu profitait de la profondeur de la scène à Borna pour exposer visuellement en simultané, par strates successives, l'imagerie du passé, en arrière-plan, et celle du présent, sur l'avant-scène. Le journaliste précisait que ce jeu n'était pas un divertissement léger, mais « un mémorial vivant pour l'absolu des buts politiques disparus et à venir »[1475].

Cette illustration se trouve sous droits d'auteur

169. Monument de Tannenberg (1924-1927) en Prusse-Orientale, devenu « Monument aux morts du Reich » en 1934

1475. StadtA B, « ‚Der linke Haufen muß lockerer sein!' Herbert E. Wendler probt eine Massenszene für das Tannenberg-Spiel », *op. cit.* : « Das Spiel ist keine leichte Unterhaltung mit buntem Geschehen, sondern ein lebendiges Mahnmal für die Unbedingtheit verschollener und kommender politischer Ziele ».

L'idée d'un « mémorial vivant » permet de dégager une dernière piste sur le lien entre l'architecture et le théâtre. Construit entre 1924 et 1927 en Prusse orientale par les frères Walter et Johannes Krüger, le « monument de Tannenberg », célébrant la bataille de 1914, s'imposa bientôt à l'échelle du Reich comme le mémorial le plus important de la Grande Guerre. Les nazis l'intégrèrent d'ailleurs pleinement à leur politique culturelle de propagande et le proclamèrent « monument aux morts du Reich » en 1934[1476]. Président du Reich au début de la dictature nazie, Paul von Hindenburg fut l'un des chefs du commandemant militaire lors de la bataille victorieuse de Tannenberg en 1914. Après sa mort, le 2 août 1934, Hitler organisa des funérailles grandioses au cœur du mémorial. Cette cérémonie stratégique permit au Führer d'obtenir sans obstacles les pleins pouvoirs quelques jours plus tard, le 19 août 1934 à la faveur d'un plébiscite populaire. L'imbrication entre la mise en scène commémorative du régime et les conséquences politiques réelles était indissociable.

Le spectacle vivant sur les théâtres *Thing* avait pour fonction, dans un premier temps, de distiller par capillarité sur l'ensemble du territoire une cérémonie ritualisée dans le sens d'un culte populaire, comme c'était particulièrement le cas par exemple avec le spectacle de *La Passion allemande 1933*. La représentation de cette même pièce donnée sur le théâtre *Thing* de Halle, le 8 août 1934, fut d'ailleurs programmée le lendemain des obsèques du maréchal von Hindenburg[1477]. La presse n'hésitait pas à déclarer que les qualités du maréchal (l'héroïsme, le sens du sacrifice, le service insatiable à la communauté) étaient tous des sujets en filigrane du drame de Richard Euringer[1478]. Si le mémorial de Tannenberg s'imposa comme un élément incontournable de l'architecture monumentale, la raison en est certainement à chercher dans son aspect synthétique. L'historien de l'architecture Hartmut Frank explique ainsi que « d'un point de vue formel, le « monument de Tannenberg » constitue un compromis entre le Mouvement moderne, les édifices monumentaux de style forteresse érigés partout en Allemagne depuis 1871, et les grands cimetières militaires imaginés par Wilhelm Kreis pendant la Première Guerre mondiale à la demande de l'État »[1479]. Le cadre monumental de son enveloppe, les tours aux allures de bastions, le vide central propice au rassemblement, modifié sur ordre d'Hitler à partir de 1934, sont des caractéristiques majeures des espaces de représentation abordés dans cette

1476. Hartmut Frank, « Des monuments nationaux » in Jean-Louis Cohen, Hartmut Frank (dir.), *Interférences. Architecture Allemagne-France 1800-2000*, *op. cit.*, p. 33.
1477. TWSK, section des critiques, Wilhelm von Schramm, « Abermals ‚Deutsche Passion' », *Berliner Lokal-Anzeiger,* 9 août 1934.
1478. TWSK, section des critiques, Adolf Wuttke, « Deutsche Passion 1933 auf der Thingstätte Brandberge, Halle », article non référencé.
1479. Hartmut Frank, « Des monuments nationaux » in Jean-Louis Cohen, Hartmut Frank (dir.), *Interférences. Architecture Allemagne-France 1800-2000*, *op. cit.*, p. 33.

partie : depuis les théâtres *Thing* dans le sillage du « Schauburg » de Poelzig – une autre forteresse non réalisée, concurrente du « mémorial de Tannenberg » à Bad Berka –, jusqu'au domaine sportif du Reich à Berlin avec ses tours monumentales, en passant par le champ Zeppelin à Nuremberg avec son cadre monumental ceinturant un immense espace vide.

Conclusion

Au début de l'année 1942, Stefan Zweig, alors exilé au Brésil, brossait le portrait émouvant d'une génération européenne au début du siècle, intellectuelle et libre laquelle vit son monde englouti par le désastre de deux guerres mondiales et le déchaînement sans égal de la barbarie nazie. Il livrait dans son œuvre testamentaire, publiée à titre posthume, un témoignage subtil de la montée du nazisme en Autriche à la frontière bavaroise. Depuis sa maison à Salzbourg, Zweig était aux premières loges pour entendre le bruit des bottes et, lors de ses passages dans les communes frontalières en Allemagne, il racontait avec précision le déroulement des manifestations de jeunesse du parti nazi sous la forme de parades théâtralisées dans les rues, accompagnées de chansons et de récitations chorales[1480]. Sous les yeux de l'écrivain en 1933, le défilé de ces escadrons de jeunesse ne faisait pas seulement office de mise en scène publique de la discipline et du retour à l'ordre voulu par le national-socialisme. Ces groupes étaient également des forces de répression violentes, méthodiquement entraînées et lancées dans des expéditions punitives contre les manifestations pacifiques du parti social-démocrate[1481]. Avec le recul historique, en plein cœur de la Seconde Guerre mondiale, Zweig dépeignait deux facettes de la mise en scène du pouvoir nazi à la croisée entre l'enjolivement esthétique et la terreur. L'historien Peter Reichel décrivait ce phénomène comme le « double visage » du nazisme, expliquant la fascination exercée par le pouvoir. L'emprise de l'appareil totalitaire conduisait à un état « d'enchaînement intérieur »[1482] par la formation à l'idéologie, d'une part, et le conditionnement à des actes coercitifs et violents dirigés vers l'ennemi extérieur d'autre part[1483]. Après l'impression née au spectacle d'une

1480. Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers* (1943), Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1979, p. 258.
1481. *Ibid.*, p. 259.
1482. Peter Reichel, *La Fascination du nazisme (1991), op. cit.*, avant-propos, p. 8. Il cite ici le philosophe Wolfgang Fritz Haug.
1483. *Ibid.*, p. 8.

organisation « paramilitaire » bien huilée, Zweig s'interrogeait sur le fonctionnement logistique et l'infrastructure derrière le déploiement impressionnant de ces groupes de jeunes.

En ce sens, sa description permet de souligner une première ligne de force de cette étude, l'encadrement. Dans le mouvement *Thing*, l'encadrement étatique recouvrait en effet différents aspects centraux : le contrôle de la production théâtrale dans son répertoire et ses prérogatives esthétiques ainsi que les attentes en matière d'espace. Ce dernier point, traité ici dans toute son ampleur de façon inédite pour la recherche sur le *Thingtheater*, fait apparaître les caractéristiques majeures de l'encadrement spatial des manifestations qui s'imposa dès les premiers succès des fêtes de masse du régime nazi de 1933. Ce principe entre en résonance avec les propositions théoriques d'Elias Canetti sur la « masse fermée »[1484]. La constitution d'un cadre rigide autour du rassemblement de masse se fondait sur des éléments concrets avec une bordure puissante composée de tribunes et de mâts de drapeaux. La surdétermination du cadre avait, d'une part, une valeur symbolique dans la représentation de l'État nazi avec les étendards et la mise en scène du chef, et, d'autre part, elle endossait une fonction sociale en signalisant dans l'espace le retour à l'ordre et à une forme de sécurité. La transposition de cette idée dans les théâtres *Thing* était à l'origine d'un trait récurrent dans de nombreux édifices, visible au niveau des larges escaliers latéraux entourant la salle. Ces derniers ceinturaient l'espace et programmaient l'encadrement de la masse réunie au sein des théâtres grâce au déploiement des cortèges de défilés.

D'un point de vue institutionnel, plusieurs organes de contrôle furent mis en place dans une « forme d'euphorie »[1485] à partir de 1933 avant d'être liquidés aussi rapidement qu'ils étaient nés quelques mois plus tard. Un exemple paradigmatique se retrouve dans les « communautés de jeu » régionales qui encadraient la mise en place des spectacles *Thing*. Elles furent programmées à partir de l'été 1933, avant de subir un ordre de liquidation à l'été 1935 en raison de leur endettement généralisé à l'échelle du Reich et de l'insuccès des jeux *Thing*. Cette chronologie illustre parfaitement le fonctionnement chaotique des modes de régulation de la politique de propagande et réfute la vision d'une politique totalitaire verrouillée et homogène. Les fortes tensions liées à une concurrence politique farouche au sein du pouvoir nazi ont ainsi été mises en relief dans la présente étude, par

1484. Elias Canetti, *Masse et Puissance (Masse und Macht)*, *op. cit.*, p. 8.
1485. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 49. L'expression est donnée par Stommer pour décrire la concrétisation au cours de l'année 1934.

l'observation, sur un plan horizontal, des luttes d'influences entre différentes organisations, sous l'arbitrage d'une autorité verticale, émanant des hautes instances du ministère de la Propagande. Ces phénomènes inhérents à la politique artistique du régime sont d'autant plus importants à saisir que cette forme de chaos gouvernemental contribuait, *a contrario*, à asseoir le totalitarisme[1486]. Dans les modalités de concurrence interne, une attention particulière a été portée aux cercles d'influence de Goebbels et de Rosenberg à la suite des travaux de référence sur le sujet[1487]. Nos recherches en la matière ont montré également l'influence importante de l'organisation la « Force par la Joie » (*Kraft durch Freude*) de Robert Ley dans le champ du *Thingtheater*, et les freins mis parfois à cette dernière au niveau de la gouvernance et de la programmation des spectacles, dès la fin de l'année 1933.

Dans le cadre de la construction de théâtres, l'engagement des maires au projet national évoque l'image d'une gouvernance sous un mode impérial néo-féodal, selon la perspective de l'historien Robert Lewis Koehl[1488]. Les forts enjeux de rivalité des subordonnés politiques, au nom du « serment de soutien et de fidélité ultime » (*Gelöbnis treuester Gefolgschaft*), évoquaient de lointains souvenirs des relations de pouvoir médiévales entre seigneurs et vassaux. Par l'édification de théâtres, les communes mettaient donc en jeu le prestige du NSDAP et se retrouvaient ensuite *de facto* liées à une forme d'allégeance induite par le système totalitaire. L'exemple de Bad Segeberg, peu abordé dans les ouvrages de référence, met en lumière la vocation glorieuse attribuée à ces théâtres monumentaux, J. Goebbels hissant cette scène en 1937 au rang « d'église politique du Troisième Reich ». Or, l'étude minutieuse du financement de la construction à Bad Segeberg fait apparaître une absence marquante d'engagement financier de la part du Reich hitlérien dans la subvention de ce projet de propagande et, en même temps, un contrôle systématique des opérations. Les subventions du Reich étaient sporadiques et attribuées au gré de la stratégie de propagande nationale et internationale. En ce sens, le soutien du Reich fut constant et important dans le cas du « festival du Reich de Heidelberg » qui brassait également un public étranger, il le fut également lors de la construction du théâtre de Schwarzenberg, proche des Sudètes, ou, dans une plus large mesure, pour la programmation théâtrale des Jeux Olympiques de 1936 à Berlin. À l'exception de ces exemples frappants de la mise en scène nationale, la tenue de spectacles de plein air, encadrée par l'Union du Reich, se finançait de

1486. Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes et le nazisme*, *op. cit.*, p. 392.
1487. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, *op. cit*. Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*
1488. Robert L. Koehl, « Feudal Aspects of National Socialism », *The American Political Science Review*, n° 54/4, décembre 1960, p. 921-933. Cette proposition est resituée par Ian Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation* (1992), Paris, Gallimard, 1997, p. 148.

façon autonome, grâce au capital des communautés de jeu (entre 1934 et 1935) et les recettes des spectacles, ce mode de financement expliquant aussi la durée de vie de cette association. Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'Union du Reich pour les jeux en plein air avait en effet conservé son ossature administrative et son assise dans le paysage du théâtre de plein air allemand. En 1942, elle pouvait même compter sur un réseau de 400 scènes de plein air, grâce à l'expansion engendrée par la réquisition de théâtres dans les territoires occupés[1489]. Près d'une décennie après le lancement du mouvement *Thing*, le cap symbolique des 400 scènes était finalement atteint dans les statistiques des autorités nazies. Certes, il ne s'agissait plus de la construction de théâtres de grande capacité, mais plutôt de l'annexion d'édifices de plein air existants (théâtres de verdure, festivals d'été dans un décor historique). D'un point de vue culturel, le contrôle absolu sur la population était encore très prégnant.

L'épisode succinct de cette politique culturelle du *Thingtheater* peut donc s'interpréter à l'aune d'un fantasme plus persistant : l'édification d'un solide maillage territorial par le biais de lieux de représentation de plein air. Or, sur ce terrain en 1933, le national-socialisme n'avançait pas entièrement en terre inconnue. Dans l'entre-deux-guerres, le premier directeur de l'Union du Reich, Wilhelm Karl Gerst, s'était ainsi imposé comme un fin connaisseur du paysage institutionnel des théâtres de plein air en Allemagne. Par son expertise interdisciplinaire entre le théâtre et l'architecture et son rôle central dans le mouvement *Thing*, Gerst joue un rôle central dans les trois premières parties de la présente étude. Dès la fin de l'année 1932, il s'employa à mettre en place une Union nationale pour les jeux populaires fondée sur une fusion entre l'Antiquité grecque, le théâtre du Moyen Âge et le drame contemporain. L'arrivée d'Hitler au pouvoir lui permit de réactiver un programme ancien de réforme du théâtre, fondé sur des principes d'unité nationale et de régénération culturelle et morale. Il avait pu déjà éprouver ces idées au sein de l'Union des scènes populaires catholiques qu'il avait créée en 1919 dans le giron de l'Église, distillant son influence sur le territoire par capillarité par l'intermédiaire de « communautés de jeux » amateurs (*Spielgemeinden*) et d'un réseau d'acteurs issus de différents milieux (architectes, auteurs dramatiques, universitaires, comédiens, metteurs en scène, hommes politiques). Cet aspect peu abordé de la recherche est une clé de compréhension majeure dans la concrétisation rapide du projet de propagande nazie sous l'étiquette du *Thingtheater*.

1489. BA Berlin, R55/20441a, lettre du 10 novembre 1942 au sujet de l'annulation d'un ordre visant la dissolution de l'association de l'Union du Reich, p. 494-495, ici p. 494.

En février 1935, Gerst fut ensuite écarté de la direction de l'Union du Reich pour son « manque de fiabilité politique » et son attachement aux cercles catholiques, hostiles à la dictature. La perte de cette dynamique motrice initiée par Gerst eut un impact certain sur le déclin du mouvement quelques mois après.

Aux côtés de cette mainmise opérée sur le territoire tout entier, une autre obsession se faisait jour dans la propagande du *Thing* : la quête perpétuelle de légitimation historique. Pour décrire ce mouvement d'épuration des sédiments culturels mis au service de l'avènement fictif de la race germanique, Johann Chapoutot parle à juste titre d'une « opération archéologique »[1490] du nazisme. Le discours sur l'architecture des théâtres de plein air n'était pas exempt de cette forme d'annexion idéologique de l'histoire, de surprenantes références historiques, comme le théâtre de haies de la période baroque, venant alors se mêler à cette archéologie à rebours. Il ne s'agissait pas alors d'exhumer et de comprendre le passé, mais bien de fixer les jalons d'un programme artistique, confus dans sa définition, mais mis en cohérence par la seule force suggestive d'un modèle historique prestigieux. Les plans des théâtres *Thing* faisaient ainsi apparaître certaines figures répétitives : les entrelacements circulaires pour le dessin de l'amphithéâtre et de la scène, symboles du rassemblement sacré et primitif, et l'étirement axial induit par une voie de procession symétrique ou, dans certains cas, par la géométrie du champ de manœuvre voisin pour les défilés. Mais, en l'absence d'un concept arrêté par les autorités de propagande pour le jeu *Thing*, les architectes purent procéder selon un formalisme économe, dicté par les impératifs du site d'implantation. Les premières esquisses furent autorisées alors que le flou persistait sur l'affectation réelle de l'architecture, avec une indifférenciation entre espace sacré, lieu de déplacement festif et théâtre pour des jeux populaires. Dans le discours de presse, une énergie considérable fut néanmoins déployée pour réécrire l'histoire au nom des origines. Ce trait ressort de façon synthétique dans un article daté de 1934 et rédigé par Hans-Georg Maier dans une tentative sérieuse de définition du théâtre *Thing*. Dans une comparaison avec le théâtre traditionnel, l'article stipulait ainsi que le jeu *Thing* ne pouvait pas faire de l'ombre au théâtre classique en intérieur, car il était « fondamentalement, complètement » différent[1491]. Cette divergence reposait sur une différence

1490. Johann Chapoutot, *La Révolution culturelle nazie*, *op. cit.*, p. 275.

1491. Hans-Georg Maier, « Theater und Thing », *Hamburger Anzeiger*, n° 138, 16-17 juin 1934. Article numérisé en ligne sur le site *The European Library* : http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/newspapers/issue/3000094634637?page=17 (consulté le 09 août 2018) : « Die Thingplätze sollen ja das Theater gar nicht verdrängen oder ersetzen. Auf ihnen soll gar nicht regelmäßig gespielt werden (nehmen wir noch einmal das alte Wort für das neue Geschehen, das dort sichtbar werden wird), und das, was sich dort „abspielen" wird, wird in seiner Handlung und in seiner Form grundsätzlich vollkommen verschieden sein von dem, was sich auf unseren Bühnen abspielt ».

de nature intrinsèque, l'auteur reprenant alors la métaphore de l'évolution biologique d'un organisme vivant. L'histoire du théâtre pouvait en effet, selon lui, se répartir en deux lignées généalogiques : la première prenait racine dans l'amphithéâtre grec et trouvait son accomplissement dans le théâtre à l'italienne marqué par son cadre de scène (*Guckkastenbühne*), la seconde puisait à une source historique méconnue et plus ancienne, issue du *Thing* germanique historique ou du Stonehenge[1492], qui trouvait son parachèvement dans la version du théâtre nazi en plein air. Le propos était clair : fort de ses origines historiques anciennes, le théâtre *Thing* nazi s'octroyait le droit de réorganiser et de mettre en cohérence l'héritage théâtral européen. L'amphithéâtre grec se voyait ainsi 'corrigé' par le *Thing* dans une continuité formelle parfaite entre salle et scène ; l'enceinte circulaire du théâtre du globe shakespearien entrait en résonance avec les tours arrondies pour la retransmission du son des théâtres nazis ; le jeu de mystère du Moyen Âge joué dans l'espace public présentait un étonnant tracé elliptique sur les pavés qui devenait la forme caractéristique de certains plans de *Thingstätten* ; le théâtre à coulisse du baroque allemand du XVIIe siècle et sa profondeur de sa scène trouvaient finalement une correspondance dans l'étirement de l'espace scénique pour la tenue de cortèges de masse.

Ce mythe d'un retour à l'origine a été déconstruit dans le présent travail pour resituer, dans sa généalogie, la conception du théâtre de grande capacité, un thème architectural important de l'entre-deux guerres. Une première ligne de force suit ainsi le parcours des architectes et tente de comprendre la dynamique générale de l'intérêt déclaré des architectes pour le *Thingtheater*. L'engagement des concepteurs au projet fut en premier lieu induit par la motivation professionnelle dans un contexte de crise économique mondiale. Mais la tâche était attractive puisqu'il s'agissait d'imaginer de grands théâtres de plein air pour des jeux populaires nationaux à destination de la communauté. En 1978, Hermann Senf, alors âgé de 100 ans, décrivait encore le théâtre *Thing* de la Lorelei comme son « œuvre la plus significative »[1493].

Les projets de théâtres utopiques à destination de la communauté furent multiples dans les années 1920 au point que ces « projets de papier » peuvent être considérés comme une « sorte de montage parallèle » à l'histoire du lieu théâtral[1494]. Le parcours de Ludwig Moshamer est en

1492. Ce monument mégalithique à l'origine mystérieuse, datant du Néolithique, est situé en Angleterre. Il se compose de cercles concentriques en pierres. Il est aujourd'hui encore une attraction touristique majeure.
1493. IfSF, cote « S2/4262 », Gabriele Nicol, « Baumeister am Alten Markt. Zum 100. Geburtstag des Architekten Hermann Ernst Senf », *Frankfurter Neue Presse*, 3 août 1978.
1494. Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, p. 18.

ce sens révélateur de l'attrait exercé par le mouvement *Thing* et sa recherche de réforme sociale sur fond d'utopie. Dans les années 1920, la trajectoire de Moshamer fut marquée par les projets de construction de gratte-ciels à Breslau, influencés par la pensée urbaine idéaliste de Max Berg et les idées de réforme sociale du Deutscher Werkbund[1495]. Dans une interview privée inédite, Fritz Schaller évoquait le mouvement d'émancipation du cadre de scène, reprise ensuite dans la conception de théâtres de masse sous le nazisme. La recherche d'un théâtre moderne synthétique occupait en effet une place majeure dans la refonte du lieu scénique à la fin des années 1920 avec des projets canoniques comme le « théâtre total » de Gropius pour Piscator (1927) ou encore le concours d'un théâtre d'action musicale de masse à Kharkov en Union soviétique (1930-1931). Le décorateur Traugott Müller fut un compagnon de route de ces expérimentations modernes, avant de prêter ses services à des mises en scène représentatives de la dictature nazie. Autour de 1928, il avait bien saisi l'air du temps avec un projet méconnu de « théâtre sportif » (*Sporttheater*). Ce stade-théâtre s'efforçait d'articuler, au sein d'une même enveloppe architecturale, le jeu théâtral, la manifestation sportive, les projections filmées issues du théâtre politique de Piscator et les défilés sociaux. La grande synthèse des formes pour l'avènement de l'homme nouveau fut un élément efficace de la propagande nazie dans son appropriation et son détournement des avant-gardes. Dans une perspective nationale, les projets de cimetières ou les mémoriaux du Reich en souvenir de la Première Guerre mondiale jouèrent également un rôle précurseur pour le *Thingtheater*. L'évocation de la massivité de la forteresse à travers l'enceinte monumentale, l'abstraction formelle et les détails cyclopéens de certains monuments nationaux[1496], pouvaient ainsi se retrouver dans des éléments discrets, mais néanmoins spécifiques des théâtres *Thing*. L'installation de tours à l'arrière du théâtre pour la projection lumineuse ou la régie son, faisait en effet apparaître une architecture, de taille certes modeste, mais à l'allure de bastions. De projet en projet national, l'idée d'une relation rédemptrice pour la communauté s'imposa sous la forme d'une unité organique entre les hommes, l'art et la nature.

Cette quête de représentation de la nation sur le territoire grâce au monument trouvait son pendant dans le pangermanisme radical défendu par Hitler. L'unité politique et culturelle espérée

1495. Jerzy Ilkosz, Beate Störtkuhl, *Hochhäuser für Breslau 1919-1932*, *op. cit*.
1496. Hartmut Frank, « Des monuments nationaux » in Jean-Louis Cohen, Hartmut Frank (dir.), *Interférences. Architecture Allemagne-France 1800-2000*, *op. cit.*, p. 32-41, ici p. 37.

de l'Allemagne pouvait trouver son dénominateur commun dans la langue. Un véritable combat autour du texte, dans le sens propre du terme, se fit jour dès la prise de pouvoir nazie. Dans les autodafés de mai 1933, les étudiants nazis brûlèrent, on le sait, les livres d'auteurs juifs, marxistes ou pacifiques, dont ceux de Stefan Zweig, la violence du geste correspondant dans le temps aux premières recherches menées par le ministère de la Propagande pour la création de pièces de théâtre nationalistes, devant rassembler « 50 000 à 100 000 spectateurs »[1497]. Nous avons esquissé dans cette étude les tentatives pour créer un théâtre du « poème »[1498], puis l'abandon de cette idée à la fin 1935 au gré d'une régulation sur la langue, interdisant le terme *Thing* dans la presse. Cette défiance à l'égard du mot se poursuivit par l'interdiction du chœur parlé en mai 1936, et, lors des jeux Olympiques par exemple, la presse en exil soulignait la nouvelle interdiction de citer, sans autorisation, les anciens discours d'Hitler dans la presse allemande. Le Führer était ainsi le seul maître de sa parole et du verbe en général. Ce constat fait apparaître un paradoxe intrinsèque au jeu *Thing*, entre la défense d'une culture vitaliste allemande et la destruction d'une civilisation rationnelle, héritée des Lumières. L'idée d'une expérience théâtrale sensorielle et spatiale était la pierre de touche de la dramaturgie du *Thing*, dans le but de former un lien communautaire entre acteurs et spectateurs. La défense d'un répertoire éternel à vocation sociale se rapprochait pourtant étrangement des anciennes conceptions du théâtre bourgeois d'éducation. Une découverte décisive de l'étude a ainsi permis de mettre au jour la généalogie intellectuelle du *Thingtheater*, en observant l'emprunt de Gerst aux recherches pédagogiques de « l'école du peuple » (*Schule der Volkschaft*), de Leo Weismantel. Cet institut pédagogique fondé en 1928 cherchait à animer par l'art l'énergie vitale du peuple, ce qui put servir un temps les objectifs de la dictature autour de la régénérescence symbolique de la nation. Mais la dimension humaniste de la communauté que défendait Gerst et Weismantel ne pouvait résister au projet de contrôle totalitaire. L'année 1936 marqua ainsi un tournant dans la propagande dans la mise en scène de la masse. La culture du corps (la danse et le sport) et surtout musicale fut alors plus souvent présentée sur les anciennes scènes *Thing*. La nouvelle affectation des théâtres en tant que « lieux de cérémonie » festifs entrait donc en correspondance avec le cérémoniel des Jeux Olympiques de 1936 et les fêtes de Nuremberg.

1497. Goebbels annonçait ce chiffre dans un discours prononcé le 8 mai 1933 devant les directeurs de théâtres allemands, cité notamment dans l'article « Ausstellungs-Eröffnung in Köln », *Theater-Tageblatt*, 7 juillet 1933, *op. cit*.
1498. Le « cercles des auteurs » (*Dichterkreis*) associé à l'Union du Reich décrit la vocation de former des « poètes » au Jeu national, d'après le mot allemand « Dichter ».

Le théâtre de plein air poursuivit aussi son chemin entre 1942 et 1944, mais il fut corseté dans son déploiement de masse en raison des conditions du conflit armé. Une nouvelle géographie se dessina alors, dictée par l'implantation des industries d'armement, des lieux de cures des soldats blessés ou du danger aérien[1499]. Les divertissements (concerts, fêtes populaires, événements sportifs) prirent alors le pas sur la solennité de la dramaturgie des anciens jeux *Thing*. De même, le repli sur la tradition folklorique, à l'exemple des comédies de Hans Sachs, fut sans nul doute une échappatoire préférable à la transcription sur scène du quotidien difficile des années de guerre. En 1942, l'Union du Reich autorisait 47 théâtres à mettre en scène des spectacles[1500]·. L'augmentation de la fréquentation du public dans ce cadre, comparée aux années d'avant-guerre, n'était pas uniquement conjoncturelle comme l'écrivait un rapport de la propagande. Elle exprimait un besoin bien implanté dans la population, d'une rencontre réconfortante avec la culture théâtrale nationale et la nature[1501].

Dans l'historiographie française, le théâtre populaire de plein air reste, aujourd'hui encore, largement connoté et ancré dans une culture politique de gauche. La raison en est à chercher notamment, pour le tournant du XIXe au XXe siècle, dans l'influence majeure et durable des propositions de Romain Rolland et de son *Théâtre du peuple*, paru en 1903, dans lequel il plaidait en ces termes pour l'ouverture maximale du lieu scénique :

> *Il n'y a en somme, qu'une condition nécessaire à mon sens, pour le théâtre nouveau : c'est que la scène, comme la salle, puisse s'ouvrir à des foules, contenir un peuple et les actions d'un peuple. De cette condition tout le reste découle*[1502].

Le théâtre véritablement populaire devait, selon lui, se défaire de ses ancrages dans le passé, le théâtre bourgeois notamment, et se renouveler par une relecture des fêtes de la Révolution française. L'idéal démocratique de « Fêtes du Peuple », imaginé par Rousseau, était au fondement de la recherche théorique de Rolland et sa préoccupation d'une éducation de la nation tout entière[1503].

1499. BA Berlin, R55/20441a, lettre de l'Union du Reich au ministère de la Propagande du 2 mars 1943, au sujet de la mise à disposition d'aménagements de plein air pour la saison estivale de 1943, p. 500-501.
1500. StadtA HD, AA 215/10, lettre de l'Union du Reich au maire d'Heidelberg, datée du 15 décembre 1942. Voir également : Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*, p. 149.
1501. BA Berlin, R55/20441a, rapport sur les jeux de plein air de l'été 1944 avec un bilan de l'année précédente, p. 551-553.
1502. Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple : essai d'esthétique d'un théâtre nouveau* (1903), Paris, Michel, 1926, p. 121-122.
1503. *Ibid.*, p. 67-69.

Dans un contexte politique aux antipodes, lors de l'Occupation allemande en France, Jacques Copeau publiait son essai sur *Le Théâtre populaire* en 1941[1504]. Copeau entendait esquisser les contours du renouveau de la scène et sortir le théâtre des cercles parisiens, le vecteur idéal de cette entreprise étant effectivement le plein air. Il cherchait par là à séduire l'administration de Vichy avec « un programme d'unification à même d'exorciser le traumatisme de la défaite militaire [dans la Bataille de France] par l'élimination des antagonismes sociaux »[1505]. Il y développait l'idée d'un espace de communion populaire mettant à profit une forme littéraire transcendant les concepts de « groupe, [de] classe, [de] nation, [de] race »[1506]. Pour donner de l'étoffe à ce théâtre « d'union et de régénération »[1507], Copeau appelait à la rencontre entre le Moyen Âge chrétien et le théâtre athénien de l'Antiquité. Plus particulièrement, l'exemple des tragédies grecques et du succès des Miracles et des jeux inspirés du Moyen Âge donnés sur le parvis de Notre-Dame de Paris lui semblait un préalable décisif au théâtre populaire[1508]. Jacques Copeau ne cachait pas la forte impression qui se dégageait des « déploiements spectaculaires des manifestations hitlériennes », mais il en critiquait la démesure[1509]. Selon lui, sa vision d'un théâtre populaire se trouvait dans la distinction entre un « théâtre *de* masses » et un « théâtre *pour* les masses »[1510]. La première catégorie relevait de la manifestation politique, de la fête et du défilé *de* masse, et la seconde, défendue par Copeau, s'apparentait au drame théâtral *pour* les masses.

Si Copeau se heurtait à l'épineux problème d'une définition stable et convaincante du théâtre de masse, c'est que ce dernier fut l'objet de nombreuses interprétations dans des champs politiques opposés. Les catégories sémantiques du « théâtre de masse » ne sont pas étanches et la définition plurielle, au fondement de cette étude, met au jour les antagonismes et les hybridations de plusieurs influences propres à la culture moderne du début du XXe siècle. Les débats sur la propagande du jeu *Thing* se confrontaient, on l'a vu, à la multiplicité des héritages esthétiques et idéologiques, et, en outre, à la difficulté d'une synthèse homogène et stable aux yeux d'une idéologie délétère.

1504. Jacques Copeau, *Le Théâtre populaire,* Paris, Presses Universitaires de France, 1941.
1505. Serge Added, « Jacques Copeau and Popular Theatre », in Günter Berghaus (sir.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Oxford, Berghahn Books, 1996, p. 258.
1506. Henry Philipps, *Le Théâtre catholique en France au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 373.
1507. Jacques Copeau, *Le Théâtre populaire (1941), op. cit.*, édition de 1952, p. 32. Cette citation est resituée dans son contexte dans la thèse de Géraldine Prévot, *Alibis d'un autre monde ? Expériences théâtrales au-dehors à Paris et à New York, 1913-1939*, *op. cit.*, p. 334.
1508. *Ibid.*, p. 334.
1509. *Ibid.*, p. 336.
1510. Henry Philipps, *Le Théâtre catholique en France au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 375.

Le théâtre *Thing* était à l'évidence un théâtre politique qui se jouait du sens en le réduisant à quelques archétypes régressifs ou patriotiques, un théâtre qui recherchait une forme de transe, et qui subordonnait la réflexion à la communion. Ce théâtre de propagande était évidemment dans une posture antithétique à celle que le philosophe Jacques Rancière définit par l'idée d'*émancipation* du spectateur[1511]. L'émancipation comme réappropriation d'un rapport à soi était *de facto* annihilé dans le processus de fusion collective recherché par le théâtre *Thing*. L'idéologie nazie ne visa jamais l'émancipation sociale du public, mais plutôt son encadrement systématique. Dans une même logique, elle nia toute possibilité d'émancipation esthétique fondée sur la diversité des opinions et des rôles, comme des perceptions.

1511. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé,* Paris, La Fabrique, 2008.

Bibliographie

Cette bibliographie s'organise en trois parties. La première est consacrée aux sources d'archives consultées sur le mouvement *Thing*, au corpus de pièces *Thing* et à la littérature critique de référence sur le sujet. Une dernière rubrique concerne les sources consultées pour les études de cas. Dans la deuxième partie se trouve la littérature plus spécifique sur le théâtre et l'architecture sous le national-socialisme, avec, au centre les sources historiques principales et les articles de presse concernant le mouvement *Thing*, les ouvrages de référence et des études portant sur la question plus spécifique de la masse et de la performance, articulant des questions sur l'espace et le jeu théâtral. La littérature générale est donnée dans une troisième partie et porte, d'une part, sur les monographies en théâtre et sur les architectes d'autre part, elle englobe également les ouvrages de référence sur le théâtre et l'architecture, les ouvrages généraux sur l'art et la culture, en particulier depuis le tournant du siècle jusqu'à la fin des années 1930, et finalement sur l'histoire du national-socialisme.

I. Le *Thingtheater*

1. Sources d'archives et cotes principales

Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin (AMTU)

- Projets numérisés de : Max Berg, Franz Böhmer, Georg Petrich, Hans Poelzig, Werner March
- Collection numérisée « construction de théâtres » (*Theaterbau-Sammlung*)

Archiv des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität, Berlin (ITFU)

- Archives personnelles de Traugott Müller en collaboration avec Lothar Müthel, sélection de critiques de spectacles *Thing*

Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (BA Berlin)

- NS 5/VI 17647 (Biographie Otto Laubinger)
- Cote R56/III 1526 : Reichsbund für Freilicht- und Volksschauspiele
- Cote R55 : 20105 / 20168 / 20180 / 20200 / 20440 / 20441/ 20441a/ 20442

Institut für Stadtgeschichte Frankfurt-am-Main (IfSF)

- Archives personnelles de Wilhelm Karl Gerst (Cote : S1/307, cote : S1/169, Nr. 87)
- Archives personnelles de Hermann Senf (Cote : S2/4262, cote : S1/299, Nr. 10, cote : S1/299, Nr. 5)
- Transferts culturels pour l'exposition *Das Theater im Freien* de 1937

  (Cote: Magistratakten, S. 7.954 – Akten Nr. 6116/4)

Landeshauptarchiv Koblenz (LandH K)

- Documentation sur les spectacles de la scène *Thing* de Coblence, classée aux cotes : 700, Nr. 145 et 714, Nr. 5384

Leibniz-Institut für Raumbezogene Sozialforschung, Erkner (IRS Erkner)

- Projets de Max Berg et de Ludwig Moshamer à Breslau

Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruhe (SAAI)

- Archives personnelles de Hermann Alker

Pour les archives municipales, on se reportera aux détails du fonds donnés en notes de bas de page :

Stadtarchiv Bad Segeberg (StadtA BS)

Stadtarchiv Borna (StadtA B)

Stadtarchiv Dresden (StadtA D)

Stadtarchiv Freyburg-Unstrut (StadtA F)

Stadtarchiv Halle (StadtA H)

Stadtarchiv Hannover (StadtA HN)

Stadtarchiv Heidelberg (StadtA HD)

Stadtarchiv Jülich (StadtA J)

Stadtarchiv Kamenz (StadtA Ka)

Stadtarchiv Koblenz (StadtA Ko)

Stadtarchiv Nürnberg (StadtA N)

Stadtarchiv Passau (StadtA P)

Stadtarchiv Schwarzenberg (StadtA S)

Stadtplanungsamt Dresden (StadtP D)

- Documentation graphique du « Forum pour les manifestations nationales » (*Forum für nationale Kundgebungen*)

Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (TWSK)

- Collection photographique classée par théâtres
- Archives personnelles du metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhard et du décorateur Hein Heckroth
- Sélection de critiques de spectacles *Thing*

2. Corpus des pièces Thing

Barthel, Max, *Das Spiel vom deutschen Arbeitsmann*, Berlin, Volkschaft für Buch, Bühne und Film, 1934.

Bergmann, Albrecht, *Die heilige Straße. Ein chorisches Spiel für nationale Feste*, Berlin, Tradition, 1934.

Eggers, Kurt, *Annaberg*, Berlin, Volkschaft- für Buch, Bühne und Film, 1933.

–, *Das Spiel von Job dem Deutschen. Ein Mysterium*, Berlin, Volkschaft- für Buch, Bühne und Film, 1933.

–, *Das große Wandern. Ein Spiel vom ewigen deutschen Schicksal*, Berlin, Volkschaft- für Buch, Bühne und Film, 1934.

Euringer, Richard, *Deutsche Passion 1933*, Oldenbourg, Gerhard Stalling, 1933.

Goes, Gustav, *Aufbricht Deutschland! Ein Stadionspiel der nationalen Revolution*, Musique de Hans Brehme, Berlin-Potsdam, Tradition, 1933.

Herse, Henrik, *Die Schlacht der weißen Schiffe. Hansische Balladen,* Kiel, Kulturhof-Genossenschaft, 1938.

Heynicke, Kurt, *Der Weg ins Reich*, Berlin, Volkschaft- für Buch, Bühne und Film, 1935.

–, *Neurode*, *Ein Spiel von deutscher Arbeit*, Berlin, Volkschaft- für Buch, Bühne und Film, 1933.

Möller, Eberhard Wolfgang, *Das Frankenburger Würfelspiel,* Berlin, Albert Langen/ Georg Müller, 1936.

3. Ouvrages de référence

Annuß, Evelyn, « Zur Historizität postdramatischer Chorfiguren, Einar Schleef und das Thingspiel », in Stefan Tigges (dir.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld, Transcript, 2008, p. 361-374.

–, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, thèse d'habilitation, Ruhr-Universität Bochum, 2015.

–, « Vom Gemeinschaftssound zur vergemeinschafteten Vogelperspektive. Massentheater und Medienumbruch », in Wolfgang Benz, Peter Eckel et Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie - Ästhetik - Protagonisten*, Berlin, Metropol, 2015, p. 191-206.

–, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2018.

Burckhard, Dücker, « Das Thingspiel, eine nationalsozialistische Literaturform zwischen Theatralität und Ritualität », in Jan Andres, Wolfgang Braungart et Kai Kauffmann (dir.), *‚Nichts als die Schönheit'. Ästhetischer Konservatismus um 1900*, Francfort-sur-le-Main, New York, Campus, 2007, p. 242-289.

Egon, Menz, « Sprechchor und Aufmarsch. Zur Entstehung des Thingspiels », in Horst Denkler et Karl Prümm (dir.), *Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen, Traditionen, Wirkungen*, Stuttgart, Reclam, 1976, p. 330-346.

Eichberg, Henning, Dultz, Michael, Gadberry, Glen et Rühle, Günther (dir.), *Thing-, Fest- und Weihespiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympismus. Massenspiele, NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1977.

Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Londres, Routledge, 2005.

–, « Tod und Wiedergeburt – Zur Verklärung der Volksgemeinschaft in Thingspielen und nationalsozialistischen Feiern », in Paula Diehl (dir.), *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, Paderborn, Fink, 2006, p. 191-210.

Ketelsen, Uwe-Karsten, *Von heroischem Sein und völkischem Tod. Zur Dramatik des Dritten Reiches*, Bonn, H. Bouvier, 1970.

–, « Theater – Hörspiel – Thingspiel. Versuch eines medialen crossing over im Theater der frühen dreißiger Jahre », in Wolf G. Schmidt et Thorsten Valk (dir.), *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, Berlin, Walter De Gruyter, 2009, p. 248-264.

Kloss, Wolfgang, *Die nationalsozialistischen Thingspiele. Die Massenbasis des Faschismus 1933-1935 in seinem trivialen Theater*, Études théâtrales, Université de Vienne, 1981.

Reichl, Johannes M., *Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer - Heynicke - Möller), Mit einem Anhang über Bert Brecht*, Francfort-sur-le-Main, Mißlbeck, 1988.

Rischbieter, Henning, « Thingspiel, Zwischenspiel eines ‚wahren' NS-Massen-Theaters », in Thomas Eicher, Barbara Panse et Henning Rischbieter (dir.), *Theater im ‚Dritten Reich'. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Seelze-Velber, Kallmeyer, 2000, p. 34-42.

Stommer, Rainer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die ‚Thing-Bewegung' im Dritten Reich*, Marburg, Jonas, 1985.

Thiériot, Gérard, « Drame et rythmicité. Comment les nazis traduisent un mythe en mouvement ? », *Rhuthmos*,

article mis en ligne le 20 janvier 2012 : http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article495.

Wardetzky, Jutta, *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente*, Berlin, Henschel, 1983.

Wolff, Hannelore, *Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*, Francfort-sur-le-Main, New York, P. Lang, 1985.

4. Études de cas

4.1. Théâtres *Thing*

Bad Segeberg

« Die politische Kirche der Nordmark », *Segeberger Kreis- und Tageblatt*, n° 237, 11 octobre 1937.

« Urlaub für Führerthing und Sommerarbeit der HJ », *SKT*, 31 mai 1938.

« Das große Führerthing der Nordmark HJ », *SKT*, n° 126, 1er juin 1938.

« Die Schlacht der weißen Schiffe. Das Segeberger Freilichtspiel der HJ vereint Landleute, Jugend und Schauspieler », *Hamburger Anzeiger*, 1er juin 1938.

« Führerthing der Nordmark HJ in Kiel. 5. Bis 11. Juni 1938 », *Nordischer Rundschau*, n° 130, 1938.

« Im Gespräch mit Hans Schulz-Dornburg und Henrik Herse », *Lübecker General Anzeiger*, n° 138, 3 juin 1938.

« Die Schlacht der weißen Schiffe. Besuch in der Segeberger Thingstätte. Im Gespräch mit Hans Schulz-Dornburg und Henrik Herse », Lübecker General Anzeiger, n° 138, 3 juin 1938.

Documentaire, « Einweihung der Nordmark Feierstätte in Bad Segeberg am 10. Oktober 1937 », *Die deutsche Wochenschau*, 1939, 4 minutes 47.

« Freilicht-Amphitheater einst und heute », *Baumeister*, n° 7/8, juillet-août 1947.

Beaudoin, Antoine, « L'évolution du théâtre de masse en plein air sous le Troisième Reich : l'exemple de la scène de Bad Segeberg », *Trajectoires*, revue en ligne des travaux des jeunes chercheurs du CIERA : https://trajectoires.revues.org/2004.

Prolingheuer, Antje, *Die Nordmarkfeierstätte in Bad Segeberg im Nationalsozialismus*, thèse de Master, Histoire et politique culturelle, Université de Hambourg, 1987.

Stokes, Lawrence D., *Der Eutiner Dichterkreis und der Nationalsozialismus 1936-1945. Eine Dokumentation*, Neumünster, Wachholtz, 2001.

Zastrow, Peter et Baurycza, Hans-Werner, *Vom Steinbruch zum Freilichttheater. Vor 75 Jahren wurde die Nordmark-Feierstätte eingeweiht,* Edition Baurycza, Zastrow, Bd. 5, Duderstadt, EPV, 2012.

Brunswick

Dirich, Robert, « Der Braunschweiger Thingplatz », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, n° 41, p. 801-805.

Schomann, Rainer, Schormann Michael H. , Wolschke-Bulmahn Joachim, Winghart, Stefan (dir.), *Unter der GrasNarbe. Freiraumgestaltungen in Niedersachsen während der NS-Diktatur als denkmalpflegerisches*

Thema: Dokumentation der Tagung vom 26.-29. März 2014 in Hannover, Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, n° 45, Petersberg, Michael Imhof, 2015.

Dietrich-Eckart Bühne et les Jeux Olympiques de Berlin

« Dietrich Eckart-Bühne für die Olympiade 1936 », *Bauwelt*, n° 46, 1934.

« Olympia 1936. Bilder vom Reichssportfeld », *Bauwelt*, n°4, 23 janvier 1936.

Gadberry, Glen, « The Thingspiel and Das Frankenburger Würfelspiel », *The Drama Review*, vol. 24, nº 1, German Theater Issue, 1980, p. 103-114.

Jungraithmayr, Alfred, *Das Frankenburger Würfelspiel. Die Geschichte einer Aneignung*, Documentaire, 1989.

Mainka, Dr. Ing., « Die Schallanlage der Dietrich-Eckart Bühne », *Bauwelt*, n° 32, 6 août 1936.

March, Werner, « Kunst und Technik im Stadionbau », *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit Zeitschrift für Bauwesen*, Berlin, 1933, n° 42, p. 497-506.

–, « Freiraum und Bühne im Reichssportsfeld », *Kunst und Volk*, février 1936, p. 36-40.

–, « Die Bauten des Reichsportfeldes », *Rundschau Technischer Arbeit*, n° 31, 1936.

–, *Bauwerk Reichssportfeld*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1936.

–, « Das Reichssportfeld », *Bauwelt*, n° 31, 30 juillet 1936, p. 1-16.

–, « Die Dietrich-Eckart-Freilichtbühne », *Bauwelt*, n° 32, 6 août 1936.

Prieur, Jérôme, *Berlin. Les Jeux de 36*, Paris, Éditions La Bibliothèque, 2017.

Rath, Claus-Dieter, « Les Olympiades 1936. Lacan, Berlin et la passion de l'ignorance », *Psychanalyse*, 2005/2 (no 3), p. 111-123 : https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2005-2-page-111.htm.

Schmidt, Josef, « Événement fasciste et spectacle mondial : les Jeux olympiques de Berlin en 1936 », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, les Éditions ouvrières, 1991, p. 163-179.

Schäche, Wolfgang et Szymanski Norbert (dir.), *Das Reichssportfeld. Architektur im Spannungsfeld von Sport und Macht*, Berlin, Be.bra, 2001.

Halle

« Das neue Volkstheater. Der erste Thingplatz Deutschlands an den Brandbergen bei Halle. Das erste Ehrenmal der Arbeit », *Völkischer Beobachter*, n° 49/50, 18 et 19 février 1934.

« Die erste Thingstätte Deutschlands », *Völkischer Beobachter*, n° 73, 14 mars 1934.

Deutsche Mitte, Mitteldeutsche Hefte für Kultur und den Sinn der Wirtschaft, n° 2, 1934.

Haetge, Thomas, *Die Inszenierung der Volksgemeinschaft: Nationalsozialistische Propaganda und Kultur am Beispiel der ,Thing-Bewegung' im Gau Halle-Merseburg*, thèse de Master soutenue à l'Institut d'Histoire de l'Université Martin-Luther de Halle Wittenberg, 1995.

Karrasch, Alfred, « Germanische Kultstätte wird Thingplatz. Morgen erster Spatentisch auf den Brandbergen bei Halle. Ein lebendiges Denkmal der Arbeit », *Berliner Lokal-Anzeiger*, 18 février 1934.

Trentzsch, Helko, *Der Thingplatz auf den Kleinen Brandbergen in Halle-Kröllwitz*, Books on Demand, 2009.

von Schramm, Wilhelm, « Auftakt der Thingspiele auf den Brandbergen bei Halle. Kurt Heynickes Neurode », 7 juin 1934.

Kamenz

Dannenberg, Lars-Arne, « Thingplatz Kamenz », in Konstantin Hermann (dir.), *Führerschule, Thingplatz, ‚Judenhaus'. Orte und Gebäude der nationalsozialistischen Diktatur in Sachsen*, Dresden, Sandstein, 2014, p. 111-115.

Herrmann, Matthias, *Thingplatz und Kriegerehrenmal auf dem Hutberg in Kamenz. Von der Unbestimmtheit des Wirkens der Vergangenheit in die Gegenwart*, étude d'histoire locale réalisée par les archives municipales, 1993.

Lorelei

Custodis, Paul-Georg, « Thingstätte auf der Lorelei », *Rheinische Heimatpflege,* nº 42, 2005, p. 10-27.

Senf, Hermann, « Die NS-Feierstätte auf der Lorelei », *Bauwelt*, n° 20, 1940.

Heidelberg

« Nationalsozialistische Thingstätten im Bau. Eine Ausstellung in den Gängen des Rathauses », *Heidelberger Neueste Nachrichten*, n° 174, 28 juillet 1934.

« Warum Reichsfestspiele in Heidelberg? », *Theater-Tageblatt*, n° 1639, 1935.

« Die Thingstätte auf dem Heiligenberg. Eine Unterredung mit dem Erbauer – Hervorragende Leistungen des Freiwilligen Arbeitsdienstes », *Hakenkreuzbanner*, n° 238, 26 mai 1935.

« So wurde die Heidelberger Thingstätte. Ein Gespräch mit ihrem Schöpfer, Prof. Alker », *Der Führer*, le 21 juin 1935.

« Auf dem Heiligen Berge. Zehntausende bei der Sonnwendfeier des Gaues Baden – Reichsminister Dr. Goebbels und Reichstatthalter Wagner sprachen zu den Volksgenossen », *Der Führer*, 23 juin 1935.

« Für Egoisten und Feiglinge ist auf der Thingstätte kein Platz! », *Heidelberg Tageblatt*, 24 juillet 1935.

Alker, Hermann, « Thingstätten der Südwestmark », *Volksgemeinschaft*, n° 126, 10 mai 1934.

« Der Baumeister Professor Alker », *Der Führer*, 26 septembre 1936.

Geisendorfer, Wilhelm, « Geheiligter Boden », *Völkischer Beobachter*, 23 juin 1935.

Hammes, Fritz, « Deutsche Thingstätten im Bau. Eine ausschlussgebende Ausstellung im Heidelberger Rathaus », *Neue Mannheimer Zeitung*, 2 août 1934.

H. P., « Lautsprecher am Heiligen Berg. Schallverteileranlage der Thingstätte zu Heidelberg », *Westfälische Zeitung Bielefeld*, 27 juillet 1935.

Jhering, Herbert, « Der Weg ins Reich. Kurt Heynickes Aufbau-Spiel vor Zehntausend », *Berliner Tageblatt*, 21 juillet 1935.

Krünes, Erik, « Der Weg ins Reich auf Heidelbergs Heiligem Berg. Thing-Begeisterung trotz Regenschauer », *Berliner illustrierte Nachtausgabe*, 22 juillet 1935.

Laubinger, Otto, « Der Sinn der Reichsfestspiele: Festrede zur Eröffnung der Reichsfestspiele Heidelberg », *Theater-Tageblatt*, n° 1469, 1934.

Lurz, Meinhold, *Die Heidelberger Thingstätte. Die Thingbewegung im Dritten Reich; Kunst als Mittel politischer Propaganda*, Heidelberg, Kunsthistorisches Inst., 1975.

M. P., « Nationalsozialistische Kulturgestaltung in Baden. Drei badische Thingstätten: bei Heidelberg, bei Karlsruhe und am Titisee », *Neueste Nachrichten*, n° 71, 24 mars 1934.

M. S., « Die Heidelberger Thingstätte. Das Werk der Tausend auf dem Heiligenberg », *Saarbrücker Zeitung*, 16 juin 1935.

Pauck, Heinz, « Deutsche Passion. Reichsfestspiele Heidelberg », *Berliner Morgen Zeitung*, 31 juillet 1934.

von Moers-Messmer, Wolfgang, *Der Heiligenberg bei Heidelberg. Seine Geschichte und seine Ruinen*, Heidelberg, Brausdruck,1974.

von Schramm, Wilhelm, « Euringers ‚Deutsche Passion'. Die Heidelberger-Uraufführung », *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 30 juillet 1934.

–, « Der Weg ins Reich. Das erste Thingspiel auf dem Heiligen Berg », *DAZ*, 22 juillet 1935.

4.2. Les mises en scène de masse du nazisme

Congrès de Nuremberg

Combes, André, « Les masses, le parti, la caméra : *Kuhle Wampe* et le *Triomphe de la Volonté* comme pratiques antagoniques de l'in(en)cadrable », in André Combes (dir.), *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920 - 1945)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 49-64.

Dietzfelbinger, Eckart, *Faszination und Gewalt. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg,* Nuremberg, Collection du centre de documentation de Nuremberg, 1996.

Dietzfelbinger, Eckart et Liedtke, Gerhard, *Nürnberg – Ort der Massen. Das Reichsparteitagsgelände. Vorgeschichte und schwieriges Erbe,* Berlin, Links, 2004.

Doosry, Yasmin, *, Wohlauf, laßt uns eine Stadt und einen Turm bauen ...'. Studien zum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Tübingen, Wasmuth, 2002.

Eichhorn, Ernst (dir.), *Kulissen der Gewalt. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Munich, Hugendubel, 1992.

Jaschke, Hans-Gerd. et Loiperdinger, Martin, « Gewalt und NSDAP vor 1933. Ästhetische Okkupation und physischer Terror », in Reiner Steinweg (dir.), *Faszination der Gewalt. Politische Strategie und Alltagserfahrung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983.

Macdonald, Sharon, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Milton Park, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2009.

Müller, Hartmut, *Der Nürnberger Dutzendteich. Reichsstädtische, bayerische und deutsche Vergangenheit,* Nuremberg, Hans Carl, 1983.

Reither, Ingmar, *„Worte aus Stein' und die Sprache der Dichter. Das Reichsparteitagsgelände als poetische Landschaft,* Nürnberger Stadtgeschichte(n), n° 4, Nürnberg, Sandberg-Verl., 2000.

Schmidt, Alexander et Windsheimer, Bernd, *Geländebegehung. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg,* Nürnberg, Sandberg-Verl., 2002.

Studt, André et Schweneker, Claudia (dir.), *Schatten Ort: Theater auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände. Ein Monument des NS-Größenwahns als Lernort und Bildungsmedium*, Theater, 50, Bielefeld, Transcript, 2013.

Thamer, Hans-Ulrich, « 10. The Orchestration of the National Community: The Nuremberg Party Rallies of the NSDAP », in Günter Berghaus (dir.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Æsthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Oxford, Berghahn, 1996, p. 172-189.

La fête du 1er mai, Berlin

Gutterer, L., « Der 1. Mai 1936 in der Reichshauptstadt und im Reich », *Unser Wille und Weg. Monatsblätter der Reichspropagandaleitung der NSDAP*, n° 4, avril 1936, p. 114-117.

Laubinger, Otto, « Bekenntnis zum Theater », *Der neue Weg. Monatsschrift für das deutsche Theater*, 1934, p. 338-339.

Rendschmidt, Max, « Der Tag der deutschen Arbeit in Berlin. Bauliche und technische Anlagen auf den Tempelhofer Feld », *Bauamt und Gemeindebau: Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen*, 17 mai 1933, n° 21, p. 241-250.

–, « Tag der deutschen Arbeit 1934 in Berlin. Bauliche und technische Anlagen auf dem Tempelhofer Feld », *Bauamt und Gemeindebau: Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen*, Berlin, 23 mai 1934, n° 21, p. 277-286.

La fête de la Moisson, Bückeberg

« ‚Brot und Eisen'. Erntedank-Festspiel im Berliner Grunewald-Stadion », *Theater-Tageblatt*, n° 1272, 1933.

« ‚Erntedankfest' als nationales Fest », *Theater-Tageblatt*, n° 1250/1251, 1er septembre 1933.

Winghart, Stefan (dir.), *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg bei Hameln. Diskussion über eine zentrale Stätte nationalsozialistischer Selbstinszenierung*, Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, n° 36, Hameln, Niemeyer, 2010.

4.3. Monuments nationaux et théâtre traditionnel

Dolff-Bonekämper, Gabi, « La Neue Wache (nouvelle Maison de la garde royale) à Berlin », *Les Temps Modernes*, n° 625, nº 4, 2003, p. 164.

Frank, Hartmut, « Des monuments nationaux », in Jean-Louis Cohen et Hartmut Frank (dir.), *Interférences/ Interferenzen. Architecture, Allemagne-France, 1800-2000*, catalogue de l'exposition organisée par Jean-

Louis Cohen et Hartmut Frank à Strasbourg en 2013, Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2013, p. 32-41.

Mémorial aux morts pour le Reich à Bad Berka

« Reichsehrenmal-Wettbewerb entschieden », *Bauwelt*, n° 20, 1932, p. 507.

« Das Reichsehrenmal », *Bauwelt*, n° 21, 1932, p. 515.

« Wettbewerb Reichsehrenmal », *Bauwelt*, n° 22, 1932, p. 542-544.

« Wettbewerb Reichsehrenmal », *Bauwelt*, n° 23, 1932, p. 566-567.

« Ein deutsches Festspielhaus », *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 1935, p. 169-172.

Frank, Hartmut, « Der ‚Fall Poelzig'. Baukultur und Kulturpolitik am Vorabend des Faschismus » in Burkhard Bergius, Janos Frecot, Dieter Radicke (dir.), *Architektur, Stadt und Politik. Julius Posener zum 75. Geburtstag*, Gießen, Anabas, 1979, p. 89-112.

Oberammergau

Arthur Achleitner, « Das neue Passionsspielhaus von Oberammergau », *Die Gartenlaube*, n° 39, 1889.

Blondel, Maurice, *La Psychologie du drame de la Passion*, Paris, Bloud, 1911.

Brandenburg, Hans, « Was ist das Spiel von Oberammergau », in Gerd Holzheimer (dir.), *Leiden schafft Passionen. Oberammergau und sein Spiel*, Munich, A-1-Verl., 2000.

Holzheimer, Gerd (dir.), *Leiden schafft Passionen. Oberammergau und sein Spiel*, Munich, A-1 Verlag, 2000.

Ziegler, Josef G., « Vom Volk für das Volk », in Gerd Holzheimer (dir.), *Leiden schafft Passionen. Oberammergau und sein Spiel*, Munich, A-1 Verlag, 2000.

La Halle du centenaire et l'urbanisme à Breslau

Eckstein, Beate (dir.), *Auf dem Weg zum Neuen Wohnen. Towards a New Kind of Living. Die Werkbundsiedlung Breslau 1929. The Werkbund Housing Estate Breslau 1929*, [Ausstellung 5. Juni - 6. Juli 1996], Basel, Birkhäuser, 1996.

HB, « ‚Neurode' in Breslau: Die kommende Riesenaufführung in der Jahrhunderthalle », *Theater-Tageblatt*, n° 1486, 1934.

Dyrsen, Carl, « Die Jahrhunderthalle. Das Nationaldenkmal, der Dom des deutschen Volkstums », *Schlesische Monatshefte, Blätter für nationalsozialistische Kultur des deutschen Südostens*, n° 3, mars 1934, p. 81-85.

Ilkosz, Jerzy, « Das Hochhaus in der Stadtkultur am Beispiel Breslaus in den Jahren 1919-1928. Die städtebauliche Konzeption Max Bergs », in Jerzy Ilkosz (dir.), *Hochhäuser für Breslau. 1919 - 1932: Ausstellung des Bauarchivs der Stadt Breslau*, Delmenhorst, Aschenbeck und Holstein, 1999.

Ilkosz, Jerzy et Störtkuhl, Beate (dir.), *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau. Das Werk Max Bergs*, traduit du polonais par Beate Störtkuhl, Munich, R. Oldenbourg, 2006.

MARX, Peter W., « Max Reinhardts theatrum mundi: Anmerkungen zum Festspiel in deutschen Reimen/Le grand théâtre du monde selon Max Reinhardt. Considérations sur le Jeu festif en rimes allemandes », trad. Marielle Silhouette, in Marielle Silhouette (dir.), en collaboration avec Jean-Louis Besson, Ségolène Le Men, Peter W. Marx et Clara Royer, *Max Reinhardt. L'Art et la Technique à la Conquête de l'Espace / Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*, Berne, Peter Lang, 2017, p. 123-137.

4.4. Les grands projets de théâtres de réforme

Le théâtre total, W. Gropius, 1927

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, *Walter Gropius. Teatro total de Walter Gropius, 1927. Walter Gropius's Total Theatre, 1927*, Alcorcón, Rueda, 2004.

PISCATOR, Erwin, « La technique. Nécessité artistique du théâtre moderne », in Edouard Albert, René Allio, Denis Bablet, Jean Jacquot et Marcel Oddon (dir.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Le Choeur des muses, Paris, CNRS, 1963, p. 179-191.

WOLL, Stefan, *Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator,* Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte e.V., 1984.

Les concours en URSS

« Les grands projets de théâtre en URSS », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7, 1933, p. 16–23.

BADOVICI, Jean, « Le moment héroïque de l'architecture moderne en URSS », *L'Architecture vivante*, printemps, été 1933, p. 21-56.

FEO, Vittorio de, « Architecture et théâtre : concours pour un théâtre d'État à Charkov-1930 », *VH*, vol. 101, nº 7-8, 1972, p. 89-110.

GONDROM, Ernst, « Der Theaterbau im neuen Russland », *Deutsche Bauzeitung*, n° 44, 1932.

RICHTER, Helmut, « Wettbewerb Theater Charkow », *Baugilde*, 1931, n° 20, p. 1562-1588,

II. Théâtre et architecture sous le national-socialisme

1. Sources historiques

« Wettbewerb ‚Häuser der Arbeit' », *Baugilde*, n° 16, 1934, p. 74.

« Die Thingstätte », *Baugilde*, n° 20, 1934, p. 720-740.

« Thingplatz in Rostock », *Baugilde*, n° 16, 1935, p. 529-532.

« Arbeiten der Architekten Franz Böhmer und Georg Petrich », *Baugilde*, n° 2, 1936, p. 33-40.

« Einheitliche Lenkung – straffe Zusammenfassung. Ingangsetzung des Vierjahresplans », *Bauwelt*, 29 octobre 1936, n° 44, p. 1059.

« Das erste nationale Festspiel in Köln », *Die Spielgemeinde. Zeitschrift für Fest- und Feiergestaltung für Jugend- u. Laienspiel, Volkslied, Volkstanz, Puppenspiel, Sprech-Chor*, n° 12, 1933, p. 305-308.

« Ausstellungs-Eröffnung in Köln », *Theater-Tageblatt*, n° 1218/19, 1933.

« Das Freilichttheater », *Theater-Tageblatt*, n° 1221/1222, 1933.

« Arbeitsgemeinschaft katholischer Schriftsteller und Jugendführer », *Theater-Tageblatt*, n° 1243/1244, 1933.

« Die Architekten-Tagung in Köln: Gründung der ersten Spielgemeinschaft für nationale Festgestaltung », *Theater-Tageblatt*, n° 1252/1253, 1933.

« Auf dem Wege zum deutscher Nationaltheater: Original-Beiträge von Wilhelm Frick, Hans Hinkel, Otto Laubinger, Wolf Leutheiser, Walter Stang, Friedrich Billerbeck-Gentz », *Theater-Tageblatt*, n° 1262/1263, 1933.

« Beginn der nationalen Festspiele! ‚Job der Deutsche' in Köln », *Theater-Tageblatt*, n° 1291, 1933.

« Die nationalen Festspiele in Köln », *Theater-Tageblatt*, n° 1302, 1933.

« Uraufführungs-Eilberichte: ‚Das Spiel von Job dem Deutschen'. Ein Mysterium von Kurt Eggers (Köln. Rheinische Spielgemeinschaft) », *Theater-Tageblatt*, n° 1304, 1933.

« Der deutsche ‚Dichterkreis' », *Theater-Tageblatt*, n° 1305, 1933.

« ‚Die Braut von Messina' im Staatlichen Schauspielhaus Berlin », *Theater-Tageblatt*, n° 1321, 1933.

« Dietrich-Eckart-Uraufführung in Augsburg: ‚Ein x-beliebiger Mensch' », *Theater-Tageblatt*, n° 1329, 1933.

« Der Reichsdramaturg über nationale Festgestaltung », *Theater-Tageblatt*, n° 1334, 1934.

« Erste Spielgemeinschaft für nationale Festgestaltung in Niedersachsen », *Theater-Tageblatt*, n° 1336, 1934.

« ‚Theater des Volkes' », *Theater-Tageblatt*, n° 1342, 1934.

« Der ‚Dichterkreis' tagt! Zu den Berliner Sitzungen des Reichsbundes der Deutschen Freilicht- und Volksschauspiele », *Theater-Tageblatt*, n° 1346, 1934.

« Deutsche Festspiele 1934: Otto Laubingers Programmrede », *Theater-Tageblatt*, n° 1347/1348, 1934.

« Das Thingplatz-Spiel: Tagung des Reichsbundes der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele in Halle », *Theater-Tageblatt*, n° 1413/14, 1934.

« Das neue Reichstheatergesetz: Eine Äusserung des Geschäftsführers der Reichstheaterkammer », *Theater-Tageblatt*, n° 1443/44, 1934.

« ‚Die Braut von Messina' im Staatsschauspiel », *Theater-Tageblatt*, n° 1525, 1934.

« Ausstellung Deutsches Volk – Deutsche Arbeit », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1934, p. 257-260.

« Das Haus der deutschen Arbeitsfront », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1934, p. 261-264.

« Ein Haus der Arbeit für Stuttgart », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1934, p. 445-447.

Ackermann, Karl, « Das Schlageter-Forum am Niederrhein », *Baugilde*, n° 24, 1934, p. 860-870.

Beyer, Paul, « Spielgemeinschaft und Dichter: Freudige Bemerkungen », *Theater-Tageblatt*, n° 1236/1237, 1933.

Brandenburg, Hans, *Das Theater und das Neue Deutschland. Ein Aufruf,* Iéna, Diederichs, 1919.

Braumüller, Wolf, *Freilicht- und Thingspiel,* Berlin, Volkschaft- für Buch, Bühne und Film, 1935.

Crone, Willi, « Verbesserung der Raumakustik im Prinzregenten-Theater in München », *Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen*, 21 février 1934, n° 8, p. 89-93.

Eiermann, Egon, « Das Theater in Dessau und die Baukunst von heute », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1935, p. 225-232.

Gaber, Bernhard, « Über die Pflichten und Aufgaben des Architekten », *Baugilde*, n° 20, 1934, p. 714-717.

Gerst, Wilhelm K., « Kirchliches Jugendspiel », *Theater-Tageblatt*, n° 1241/1242, 1933.

Goebbels, Joseph, « Das Theater im neuen Deutschland », *Theater-Tageblatt*, n° 1454, 1934.

Hensel, Alfred, « Gestaltung und Bauausführung der Luitpoldarena », *Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen*, 1934, p. 795-798.

Langmaack, Gerhard, « Unser Massenschicksal und der Weg der Baukunst. Eine kritische Untersuchung an dem Wettbewerb für eine Kongress-, Sport- und Ausstellungshalle in Hamburg », *Baugilde*, n° 15, 1934, p. 511-534.

Laubinger, Otto, « Bausteine zum Nationaltheater », *Theater-Tageblatt*, n° 1246/47, 1933.

–, « Die nationalen Festspiele 1934: Der Reichsbund der Deutschen Freilicht- und Volksschauspiele tagt! », *Theater-Tageblatt*, n° 1338, 1934.

–, « Deutsche Festspiele 1934: Rede auf der Berliner Tagung des Reichsbundes der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele am 23. Januar 1934 », *Theater-Tageblatt*, n° 1347/1348, 1934.

Leitl, Alfons, « Bauen aus der Landschaft. Zu den Bauten des Architekten Fritz Schaller », *Bauwelt*, n° 39, 24 septembre 1936, p. 1-8.

Maier, Hans-Georg, « Theater und *Thing* », *Hamburger Anzeiger*, n° 138, 16-17 juin 1934. Article numérisé en ligne sur le site *The European Library* : http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/newspapers/issue/3000094634637?page=17

Meissner, Carl, « Thingplätze », *Rheinisch-Westfällische Zeitung*, n° 329, 1934.

Moshamer, Ludwig, « ‚Thingplätze' für Freilichttheater und festliche Kundgebungen. Ein Beitrag zu ihrer architektonischen Durchbildung von Architekt B.D.A. Ludwig Moshamer, Berlin », [Sonderdruck aus] *Bauamt und Gemeindebau: Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen,* n° 16, 1934.

–, « Die Thingstätte und ihre Bedeutung für das kommende deutsche Theater », *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, n° 19, 1935.

Müller, Traugott, « Die Grundrisse der Braut von Messina von Traugott Müller », *Deutsche Zeitung*, 1934.

Mylo, Herbert, « Thingplatz und Innentheater: Antithese und Synthese », *Theater-Tageblatt*, n° 1472, 1934.

Paulsen, Friedrich, « Häuser der Arbeit. Das Ergebnis des Wettbewerbs der deutschen Arbeitsfront », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1934, p. 425-426.

–, « Die Wiederbelebung des Theaters », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1935, p. 173-178.

Petzold, Ernst, « Zur Hörsamkeit von Fest- und Kampfhallen », *Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen*, 1934, p. 782-784.

–, « Zur Hörsamkeit von Fest- und Kampfplätzen », *Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen*, 1934, p. 795-798.

Pfister, Rudolf, « Hitler ‚Baukunst' », *Baumeister*, n° 2, juillet-août 1946, p. 25-31.

Posener, Julius, « L'architecture du Troisième Reich », *L'Architecture d'aujourd'hui*, VIII, n° 4, avril 1936.

Röhr, « Zuerst war der Thingplatz. Gedanken zum Thing und zum Thingspiel », *Der Führer*, 1935.

R. P., « Freilicht-Amphitheater einst und heute », *Baumeister*, n° 7/8, juillet-août 1947, p. 221-226.

Schaller, Fritz, « Bauen aus der Landschaft – Zu den Bauten des Architektens Fritz Schaller », *Bauwelt*, n° 39, 1936.

Schaller, Fritz, Zinsser, Ernst, « Thingplätze », *Baugilde,* [Sondernausgabe], n° 20, 1934.

Schlösser, Rainer, « Vom kommenden Volksschauspiel: Aus der Rede auf der Berliner Tagung des Reichsbundes der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele », *Theater-Tageblatt*, n° 1347/1348, 1934.

–, « Vom kommenden Volksschauspiel: Aus der Rede des Reichsdramaturgen auf der Tagung des Reichsbundes der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele », *Theater-Tageblatt*, n° 1351, 1934.

–, *Das Volk und seine Bühne,* Berlin, Albert Langen/ Georg Müller, 1935.

–, « Das Thingspiel », (1934) in Klaus Lazarowicz et Christopher Balme (dir.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart, P. Reclam, 1991, p. 632-637.

Schmidt, Rudolf, « Der Wettbewerb zur Gewinnung von Ideen für eine Kongress, Sport-, und Ausstellungshalle auf dem Heiligengeistfeld in Hamburg », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1934, p. 369-379.

Schön, Max, « Festausschmückung am Tage der deutschen Kunst in München », *Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen*, 1933, p. 574-575.

Schramm, Wilhelm von, *Neubau des deutschen Theaters. Ergebnisse und Forderungen,* Berlin, Schliessen, 1934.

–, « ‚Der Weg ins Reich' », *Theater-Tageblatt*, n° 1643, 1935.

Wagner-Roemmich, Klaus, « Führer-Prinzip im Theater! », *Theater-Tageblatt*, n° 1233/1234, 1er août 1933.

Wehner, E. L., « Wettbewerb Schlageter-Forum in Düsseldorf », *Bauamt und Gemeindebau: Zentralblatt für Bauverwaltungen und öffentliches Bauwesen*, n° 51, décembre 1934, p. 789-795.

Zentralblatt der Bauverwaltung im Preussischen Finanzministerium (dir.), *Theaterbauten und Feierstätten,* Berlin, Wilhelm Ernst, 1939.

2. Ouvrages de référence

Bartetzko, Dieter, *Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur,* Berlin, Gebr. Mann, 1985.

–, *Illusionen in Stein* (1985). *Stimmungsarchitektur im Nationalsozialismus,* Berlin, Zentralverlag, 2012.

Benz, Wolfgang, Eckel, Peter et Nachama, Andreas (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie - Ästhetik - Protagonisten,* Berlin, Metropol, 2015.

Biccari, Gaetano, *‚Zuflucht des Geistes'? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*, Tübingen, G. Narr, 2001.

Blümm, Anke, *‚Entartete Baukunst'? Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933-1945*, Munich, W. Fink, 2013.

Chabbert, Jean, « Théâtre et idéologie nazie : « communauté nationale » et culte du héros », in André Combes (dir.), *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920 - 1945)*, Problématiques, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 25-38.

Cluet, Marc, *L'Architecture du IIIe Reich. Origines intellectuelles et visées idéologiques,* Berne, Francfort-sur-le-Main, New York, Paris, Peter Lang, 1987.

Cohen, Jean-Louis (dir.), *Les Années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie,* Paris, Éditions du Patrimoine, 1997.

Daiber, Hans, *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers,* Stuttgart, Neske, 1995.

Diehl, Paula (dir.), *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, Paderborn, Fink, 2006.

Döhl, Reinhard, *Das Hörspiel zur NS-Zeit*, Geschichte und Typologie des Hörspiels, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

Düwel, Jörn et Gutschow, Niels, *Baukunst und Nationalsozialismus. Demonstration von Macht in Europa, 1940-1943. Die Ausstellung Neue Deutsche Baukunst von Rudolf Wolters*, Berlin, DOM, 2015.

Drewniak, Bogusław, *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte, 1933-1945*, Düsseldorf, Droste, 1983.

Eicher, Thomas, Panse, Barbara et Rischbieter, Henning (dir.), *Theater im ‚Dritten Reich'. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Seelze-Velber, Kallmeyer, 2000.

Fourcade, Anne-Marie, *L'Architecture monumentale à l'époque nationale-socialiste : la tentative d'un retour aux formes fondamentales dans l'architecture d'État*, Thèse de doctorat en histoire de l'Art, École doctorale Histoire de l'art (Paris I), 2013.

Frank, Hartmut, « La loi dure et la loi douce : monument et architecture du quotidien dans l'Allemagne nazie », in Jean-Louis Cohen (dir.), *Les Années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Paris, Editions du Patrimoine, 1997, p. 200-206.

Frank, Manfred, « Vom ‚Bühnenweihefestspiel' zum ‚Thingspiel': Zur Wirkungsgeschichte der ‚Neuen Mythologie' bei Nietzsche, Wagner und Johst », in Walter Haug et Rainer Warning (dir.), *Das Fest*, Poetik und Hermeneutik, vol. 14, Munich, Fink, 1989, p. 610-638.

Hermann, Konstantin (dir.), *Führerschule, Thingplatz, ‚Judenhaus'. Orte und Gebäude der nationalsozialistischen Diktatur in Sachsen,* Dresden, Sandstein, 2014.

Horn, Christian, « Feuer und Flamme. Zu einem theatralen Aspekt politischer Feste », in Hans-Georg Soeffner et Dirk Tänzler (dir.), *Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*, Opladen, Leske + Budrich, 2002.

La Speranza, Marcello, *Brisante Architektur. Hinterlassenschaften der NS-Zeit: Parteibauten, Bunker, Weihestätten,* Graz, ARES Verlag, 2016.

London, John, *Theatre Under the Nazis*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

Nerdinger, Winfried, « Funktion und Bedeutung von Architektur im NS-Staat », in Wolfgang Benz, Peter Eckel et Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie - Ästhetik - Protagonisten*, Berlin, Metropol, 2015, p. 279-300.

Nerdinger, Winfried et Blohm, Katharina, *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern, 1933-1945*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1993.

Petsch, Joachim, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich,* Munich, Carl Hanser, 1976.

Rossol, Nadine, *Performing the Nation in Interwar Germany. Sport, Spectacle and Political Symbolism, 1926-36*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

Schäche, Wolfgang, « Nationalsozialistische Architektur und Antikenrezeption… », in Willmuth Arenhövel (dir.), *Berlin und die Antike*, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1979.

–, *Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945. Planen und Bauen unter der Ägide der Stadtverwaltung*, Berlin, Mann, 1991.

–, « Architektur im NS-Staat am Beispiel Berlin », in Wolfgang Benz, Peter Eckel et Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie - Ästhetik - Protagonisten*, Berlin, Metropol, 2015, p. 301-317.

Strobl, Gerwin, *The Swastika and The Stage. German Theatre and Society, 1933-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Teut, Anna, *Architektur im Dritten Reich: 1933-1945,* Berlin-Francfort-sur-le-Main, Ullstein, 1967.

Weihsmann, Helmut, *Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs*, Vienne, Promedia, 1998.

3. Question de la masse et de la performativité

Abensour, Miguel, *De la Compacité. Architectures et régimes totalitaires*, Paris, Sens & Tonka, 1997.

Boudon, Pierre, « L'architecture des années trente, ou l'inversion des signes », in Régine Robin (dir.), *Masses et Culture de masse dans les années trente*, Collection Mouvement social, Paris, les Éditions ouvrières, 1991, p. 137-162.

Canetti, Elias, *Masse und Macht,* Hambourg, Claassen, 1960.

–, *Masse et puissance (1960)*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966.

Combes, André, « À partir du *Metropolis* de Fritz Lang : La Gestalt de masse et ses espaces », in Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt : une quête de la modernité*, Paris, CNRS Éditions, 1990, p. 178-224.

Dewsbury, John-David, « Performativity and the Event. Enacting a Philosophy of Difference », *Environnement and Planning. Society and Space*, vol. 18, p. 473-496.

Dünne, Jörg, Günzel, Stephan, Doetsch, Hermann et Lüdeke, Roger (dir.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften,* Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1800, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2006.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004.

Forest, Pierre-Gerlier et Schroeder-Gudehus, Brigitte, « L'internationalisme et les expositions universelles dans les années trente », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Collection Mouvement social, Paris, Les Éditions ouvrières, 1991, p. 205-223.

Goffman, Erving et Weber-Schäfer, Peter, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag,* Serie Piper, 3891, Munich [u.a.], Piper, 2009.

Helbrecht, Ilse et Dirksmeier, Peter, « Auf dem Weg zu einer neuen Geographie der Architektur. Die Stadt als Bühne performativer Urbanität », *Geographische Revue*, n° 1, 2012.

Horn, Christian, « Feuer und Flamme. Zu einem theatralen Aspekt politischer Feste », in Hans-Georg Soeffner et Dirk Tänzler (dir.), *Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*, Opladen, Leske + Budrich, 2002.

Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules* (1895), Paris, Quadrige/PUF, 2011.

Meadel, Cécile, « Programmes en masse, programmes de masse ? : La diffusion de la radio en France pendant les années trente », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1991, p. 51-68.

Reich, Wilhelm et Kamnitzer, Pierre, *La Psychologie de masse du fascisme* (1933), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1970.

Robin, Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente,* Paris, Les Éditions ouvrières, 1991.

Schechner, Richard, *Performance Theory,* Londres et New-York, Routledge, 2005.

–, *Performance Studies. An Introduction,* New York, Routledge, 2006.

Pecorari, Marie, Cuisset, Anne et Biet, Christian (dir.), *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA,* Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2008.

Segal, Robert A., *The Myth and Ritual Theory. An Anthology*, Oxford, Blackwell, 1998.

Soeffner, Hans-Georg et Tänzler, Dirk (dir.), *Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*, Opladen, Leske + Budrich, 2002.

Strucken, Stefan, *Masse und Macht im fiktionalen Werk von Elias Canetti*, Essen, Klartext, 2007.

III. Littérature générale

1. Monographies

1.1. Théâtre

Beniston, Judith, *Welttheater. Hofmannsthal, Richard von Kralik, and the Revival of Catholic Drama in Austria, 1890-1934*, Leeds, W.S. Maney, 1998.

Brecht, Bertolt, *Écrits sur le* théâtre, éd. par Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000.

Helmich, Bernhard, *Händel-Fest und ‚Spiel der 10.000'. Der Regisseur Hanns Niedecken-Gebhard*, Francfort-sur-le-Main, New York, P. Lang, 1989.

Hillesheim, Jürgen, *Heil dir Führer, Führ uns an! Der Augsburger Dichter Richard Euringer*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.

Hollender, Martin, *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865-1942). Leben und Werk,* Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, 2013.

Huesmann, Heinrich, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen,* Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 27, Munich, Prestel, 1983.

Kim, Yun Geol, *Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaters*, *Theater als suggestive Anstalt*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag, 2006.

Köhler, Gerald, *Das Instrumentale Theater des Gustav Rudolf Sellner. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Bewegungsregie*, Köln, Teiresias, 2002.

Maruck, Magdalena, *Kurt Heynicke (1891-1985) – ein Dichter aus Schlesien zwischen Revolte und Opportunismus. Eine rezeptionsgeschichtliche Studie*, Dresde, Neisse, 2015.

Marx, Peter W., *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, Tübingen, Francke, 2006.

Müller, Traugott R. [neveu du scénographe], *Traugott Müller 1895-1944, Bühnenbildner des großen Raumes Berlin 1923-1944*, Essen, Die Blaue Eule, 2002.

Reinhardt, Max, *Max Reinhardt. Manuskripte, Briefe, Dokumente. Katalog der Sammlung Dr. Jürgen* Stein, éd. Hugo Wetscherek, Vienne, Inlibris Wetscherek, 1998.

–, *Max Reinhardt*, choix de textes et traductions par Jean Louis Besson, Mettre en scène, Arles, Actes Sud, 2010.

Silhouette, Marielle, *Max Reinhardt. L'Avènement du metteur en scène*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017.

–, (dir. avec la collaboration de Jean-Louis Besson, Ségolène Le Men, Peter W. Marx et Clara Royer), *Max Reinhardt. L'art et la technique à la conquête de l'espace / Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*, Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, Berne, Peter Lang, 2017.

Vogt, Michael Daniel Gereon, *Eine Theatermaschinistenkarriere des 19. Jahrhunderts Forschungsbeitrag zu Carl Lautenschläger unter Berücksichtigung der Quellen*, soutenue en études théâtrales à l'université de Cologne, 2007.

1.2. Architectes

Hommage au maître-architecte, Henry van de Velde à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, exemplaire tiré de la revue *La Cité*, n° 5-6, avril-mai 1933.

Anderson, Stanford, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.

Behrens, Peter, Frank, Hartmut et Lelonek, Karin (dir.), *Peter Behrens, Zeitloses und Zeitbewegtes. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900-1938*, Hambourg, Dölling und Galitz, 2015.

Brechtken, Magnus, *Albert Speer. Eine deutsche Karriere*, Munich, Siedler, 2017.

Brechtken, Magnus, Dierl, Florian et Lessau, Hanne, *Albert Speer in der Bundesrepublik. Vom Umgang mit deutscher Vergangenheit*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2017.

Bürkle, J. C., *Hans Scharoun und die Moderne. Ideen, Projekte, Theaterbau*, Francfort-sur-le-Main, Campus, 1986.

Gebauer, Emanuel, *Fritz Schaller. Der Architekt und sein Beitrag zum Sakralbau im 20. Jahrhundert*, Cologne, Bachem, 2000.

Haas, Ralph, *Ernst Zinsser. Leben und Werk eines Architekten der fünfziger Jahre in Hannover*, Hanovre, Institut für Bau- und Kunstgeschichte, 2000.

Hambrock, Heike, *Hans und Marlene Poelzig. Bauen im Geist des Barock: Architekturphantasien, Theaterprojekte und moderner Festbau (1916-1926),* Delmenhorst, Aschenbeck & Holstein, 2005.

Heuss, Theodor, *Hans Poelzig. Bauten und Entwürfe,* Berlin, Wasmuth, 1939.

Ilkosz, Jerzy (dir.), *Hochhäuser für Breslau. 1919-1932: Ausstellung des Bauarchivs der Stadt Breslau (Archiwum Budowlane Miasta Wroc·lawia) in Zusammenarbeit mit dem Fachgebiet Baugeschichte der Technischen Universität Braunschweig*, Delmenhorst, Aschenbeck und Holstein, 1999.

Ilkosz, Jerzy et Störtkuhl, Beate (dir.), *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau. Das Werk Max Bergs*, traduit du polonais par Beate Störtkuhl, Munich, R. Oldenbourg, 2006.

Kirschenmann, Jörg C., Scharoun, Hans et Syring, Eberhard, *Hans Scharoun, 1893-1972. Die Forderung des Unvollendeten,* Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1993.

Kitchen, Martin, *Speer. L'Architecte d'Hitler*, traduit de l'anglais par Martine Devillers-Argouarc'h, Paris, Perrin, 2017.

March, Werner, *Neue Werkkunst*, Berlin-Leipzig-Vienne, Friedrich Ernst Hübsch, 1930.

Ostendorf, Friedrich, *Die deutsche Baukunst im Mittelalter*, Vol. 1, Berlin, Von Wilhelm Ernst, 1922.

Pehnt, Wolfgang et Schwarz, Rudolf, *Die Plangestalt des Ganzen. Der Architekt und Stadtplaner Rudolf Schwarz (1897 - 1961) und seine Zeitgenossen mit 32 bisher unveröffentlichten Zeichnungen von Rudolf Schwarz,* Köln, König, 2011.

Pehnt, Wolfgang, Schwarz, Rudolf et Strohl, Hilda (dir.), *Bewohnte Bilder. Rudolf Schwarz 1897-1961: Architekt einer anderen Moderne: Werkverzeichnis,* Ostfildern, G. Hatje, 1997.

Posener, Julius, *Hans Poelzig. Sein Leben, sein Werk,* Braunschweig, F. Vieweg, 1992.

Roos, Dorothea, *Der Karlsruher Architekt Hermann Alker. Bauten und Projekte 1921 bis 1958*, Berlin, Wasmuth, 2011.

Schilling, Hans, Langel, Martina, Schaller, Fritz, Pousttchi, Bettina et Schaller, Christian (dir.), *Fritz Schaller. Retrospektive*, Exposition rétrospective sur l'œuvre de Schaller organisée du 27.05.1994 au 03.06.1994 à Cologne, Cologne, Architekturbüro Schaller/Theodor, 1996.

Schmidt, Alexander, « Wie wurden Fälschungen Speers aufgedeckt? », in Martina Christmeier et Alexander Schmidt (dir.), *Albert Speer in der Bundesrepublik. Vom Umgang mit deutscher Vergangenheit*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2017.

Schmidt, Matthias, *Albert Speer, la Fin d'un mythe. Matthias Schmidt.* Trad. de l'allemand par Jean-Marie Argelès*,* Paris, P. Belfond, 1983.

Schmidt, Thomas., *Werner March. Architekt des Olympia-Stadions 1894-1976,* Bâle, Boston, Birkhäuser Verlag, 1992.

Schwarz, Rudolf, *Vom Bau der Kirche*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1938.

Sharp, Dennis, *Henri van de Velde. Theatre Designs 1904-1914 / Projets du Théâtre 1904-1914,* Bruxelles, Archives de l'architecture moderne, 1974.

Speer, Albert, *Erinnerungen*, Francfort-sur-le-Main, Berlin, Propyläen, 1969.

–, *Spandauer Tagebücher*, Francfort-sur-le-Main, Ullstein, 1975.

–, traduit de l'allemand par Michel Brottier et Benoît Lemay, *Au coeur du Troisième Reich,* Paris, Pluriel, 2010.

Windsor, Alan, *Peter Behrens. Architecte et designer*, traduit de l'anglais par Béatrice Loyer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1981.

Zahner, Walter, *Rudolf Schwarz. Baumeister der neuen Gemeinde: ein Beitrag zum Gespräch zwischen Liturgietheologie und Architektur in der liturgischen Bewegung*, Altenberge, Oros Verlag, 1992.

2. Littérature générale en théâtre

Amiard-Chevrel, Claudine (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt : une quête de la modernité*, Paris, CNRS, 1990.

–, Claudine, Bablet, Denis et Konigson, Élie (dir.), *L'Œuvre d'art totale,* Arts du spectacle, Paris, CNRS Éditions, 1995.

Andres, Jan, Braungart, Wolfgang et Kauffmann, Kai (dir.), *‚Nichts als die Schönheit'. Ästhetischer Konservatismus um 1900*, Francfort-sur-le-Main, New York, Campus, 2007.

Bablet, Denis (dir.), *Mises en scène années 20 et 30*, Vol. 7, 1979, CNRS.

–, (dir.), *Edward Gordon Craig*, Inge Heintze, Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 1965.

–, (dir.), *Adolphe Appia: 1862 - 1928; Darsteller, Raum, Licht*, Catalogue d'exposition, Pro Helvetia, Zürich, 1972.

–, (dir.), *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*, Paris, Amiel, 1977.

–, (dir.), *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914 (1965)*, Paris, CNRS, 1983.

Balme, Christopher B., *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870-1920)*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1988.

Baur, Detlev, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Theatron, 30, Berlin, De Gruyter, 1999.

–, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Theatron, 30, Berlin, De Gruyter, 1999.

–, « Der Chor in der Moderne », *Die Deutsche Bühne*, vol. 5, 2002.

Boisson, Bénédicte, Folco, Aline et Martinez, Ariane (dir.), *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010.

Brauneck, Manfred (dir.), *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Stuttgart, Metzler, 1993-2007.

Charle, Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la Société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008.

Corvin, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Paris, Bordas, 2008.

Elfert, Jennifer, *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells,* Theater, Bd. 16, Bielefeld, Transcript, 2009.

Fischer-Lichte, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters,* Uni-Taschenbucher, 1667, Tübingen, Francke, 1993.

–, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen et Bâle, A. Franke, 2010.

Haug, Walter et Warning, Rainer (dir.), *Das Fest,* Poetik und Hermeneutik, Bd. 14, Munich, Fink, 1989.

Hermann, Max, « Das theatralische Raumerlebnis » (1931), in Jörg Dünne, Stephan Günzel, Hermann Doetsch et Roger Lüdeke (dir.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1800, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2006, p. 501-514.

Jacquot, Jean (dir.), *L'Expressionnisme dans le théâtre contemporain*, Paris, CNRS, 1989.

Konigson, Élie, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975.

–, (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Éditions du CNRS, 1995.

Lazarowicz, Klaus et Balme, Christopher (dir.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart, P. Reclam, 1991.

Mazellier-Grünbeck, Catherine, *Le Théâtre expressionniste et le sacré. Georg Kaiser, Ernst Toller, Ernst Barlach*, Berne, Peter Lang, 1994.

Meyerhold, Vsevolod E., *Écrits sur le théâtre*, éd. Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009.

Pehnert, Lutz, *Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz*, Berlin, Documentaire R.B.B., 2017.

Picon-Vallin, Béatrice (dir.), *Meyerhold,* Les Voies de la création théâtrale, 17, Paris, CNRS, 1990.

Piemme, Jean-Marie, *L'Invention de la Mise en scène. Dix textes sur la représentation théâtrale 1750-1930,* Bruxelles, Labor, 1989.

Reeb, Wilhelm (dir.), *Germania, Tacitus,* Berlin, Leipzig, Teubner, 1930.

Sasaki, Ken'ichi (dir.), *Présence des nouvelles esthétiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

Schmidt, Wolf G. et Valk, Thorsten (dir.), *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, Berlin, Walter De Gruyter, 2009.

Schriegel, Susanne et Tamoschus, Angelika, *Jugendtheater als Medium politisch-pädagogischer Praxis*, Francfort-sur-le-Main, Päd.-extra, 1978.

Schultze, Friedrich (dir.), *Theater im Gespräch. Ein Forum der Dramaturgie*, Vienne, Albrecht Langen Georg Müller, 1963.

Séguy-Duclot, Alain, « Généalogie du sublime », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, T. 88, nº 4, 2004, p. 649.

Stanescu, Mirona, « Vom Laientheater zur Theaterpädagogik. Ein historischer Werdegang der Theaterpädagogik in Deutschland », *Neue Didaktik*, n° 1, 2011, p. 11-29.

Surgers, Anne, *Scénographies de l'Art occidental,* Paris, Nathan, 2000.

Tigges, Stefan (dir.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld, Transcript, 2008.

Vander Vennet-Tallon, Mary E., « Adolphe Appia et l'œuvre d'art totale », in Claudine Amiard-Chevrel, Denis Bablet et Élie Konigson (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Arts du spectacle, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 89-110.

Veinstein, Alain, *La Mise en scène théâtrale et sa Condition esthétique,* Paris, Librarie théâtrale, 1992.

Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne (1972). Partie I*, Paris, La Découverte, 2001.

Théâtre et religion

Gerst, Wilhelm K., *Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung,* Francfort, Bühnenvolksbund, 1924.

–, *Wille und Werk. Ein Handbuch des Bühnenvolksbundes,* Berlin, Bühnenvolksbund, 1928.

Gerstinger, Heinz, « Religiöses Freilichttheater », in Friedrich Schultze (dir.), *Theater im Gespräch. Ein Forum der Dramaturgie.*, Vienne, Albrecht Langen Georg Müller, 1963, p. 437-445.

Kannberg, Gregor, *Der Bühnenvolksbund. Aufbau und Krise des Christlich-Deutschen Bühnenvolksbundes 1919 - 1933*, Köln, Leppin, 1997.

Philips, Henry, « Le Théâtre catholique en Europe et au Canada : un milieu réuni dans la dispersion », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, nº 326, 2008.

–, Pichon, Aude et Tin, Louis-Georges, *Le théâtre catholique en France au XXe siècle*, Paris, Champion, 2007.

Schenk, Britta-Marie, *Das Theater der Zukunft? Theaterkritik und Reformvorstellungen des christlich-nationalen Bühnenvolksbundes in der Weimarer Republik*, Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Vol. 45, Berlin, 2011.

Théâtre ouvrier et d'agit-prop

« Motten im Frack », *Arbeiterbühne und Film*, n° 5, 1931.

Antonova, Irina A. et Adaskina, Natal'ja L. (dir.), *Berlin - Moskau 1900 - 1950. Bildende Kunst, Photographie, Architektur, Theater, Literatur, Musik, Film*, Exposition ‚Berlin - Moskau, Moskau - Berlin 1900 - 1950' organisée du 3 septembre 1995 au 7 janvier 1996 au Martin-Gropius-Bau, Berlin, Munich, Prestel, 1995.

Bablet, Denis, « Le Théâtre d'agit-prop », in Denis Bablet (dir.), *Le Théâtre d'agit-prop. De 1917 à 1932. Tome II. L'URSS, Écrits théoriques, pièces*, Théâtre Années vingt, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977-1978.

–, (dir.), *Le Théâtre d'agit-prop. De 1917 à 1932. Tome II. L'URSS, Ecrits théoriques, pièces,* Théâtre Années vingt, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977-1978.

–, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. Tome III. Allemagne, France, U.S.A., Pologne, Roumanie. Recherches,* Théâtre Années vingt, 3, Lausanne, La Cité-L'Âge d'homme, 1978.

–, *Collage et montage au théâtre et dans les autres Arts durant les années vingt,* Théâtre Années vingt, Série Études, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.

Combes, André, *Situations du théâtre dans la Politique culturelle du mouvement ouvrier allemand : de la Freie Volksbühne aux débuts d'E. Piscator (1890 1925)*, Villeneuve d'Asque, Presses de l'Université Lille III, 1992.

Ebstein, Jonny, « Le mouvement des jeunes en Allemagne et l'agit-prop », in Denis Bablet (dir.), *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. Tome III. Allemagne, France, U.S.A., Pologne, Roumanie. Recherches*, Théâtre Années vingt, 3, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.

Hornauer, Uwe, *Laienspiel und Massenchor. Das Arbeitertheater der Kultursozialisten in der Weimarer Republik*, Köln, Prometh, 1985.

Lorang, Jeanne, « Les Aventures du brave soldat Schwejk, mise en scène d'Erwin Piscator », in Denis Bablet (dir.), *Mises en scène années 20 et 30*, Vol. 7, 1979, Paris, CNRS éditions, p. 415-474.

–, « Le montage chez Piscator », in Denis Bablet (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres Arts durant les Années vingt*, Théâtre Années vingt, Série Etude, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.

–, « Préludes à l'agit-prop », in Denis Bablet (dir.), *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. Tome III. Allemagne, France, U.S.A., Pologne, Roumanie. Recherches*, Théâtre Années vingt, 3, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.

Lupi, Bernard, « L'agit-prop : une culture politique vécue », in Denis Bablet (dir.), *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. Tome III. Allemagne, France, U.S.A., Pologne, Roumanie. Recherches*, Théâtre Années vingt, 3, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.

Piscator, Erwin, *Das politische Theater*, Berlin, Adalbert Schultz, 1929.

Stommer, Rainer et Dalügge, Marina, « Masse – Kollektiv – Volksgemeinschaft. Massenästhetische Inszenierungen der zwanziger und dreissiger Jahre », in Irina A. Antonova et Natal'ja L. Adaskina (dir.), *Berlin - Moskau 1900 - 1950*, Munich, Prestel, 1995, p. 349-355.

Warstat, Matthias, *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33*, Tübingen, Francke, 2005.

Welzbacher, Christian, *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918 – 1933*, Weimar, Weimarer Taschenbuch-Verl., 2010.

Wichmann, Klaus, « Vom Bühnenbild zur Theatermaschine. Erwin Piscators Revolutionäres Theater, Teil 1: Die Anfänge bis zum Exil », *Technische Rundschau*, 2016, p. 76-79.

Théâtre de plein air/*Festspiele*

Drummer, Heike et Zwilling, Jutta, ‚*Bayreuth der deutschen Klassik'? Frankfurt und die Römerberg Festspiele*, publication électronique disponible à l'adresse : http://www.ffmhist.de/ffm33-45/portal01/druck.php?dateiname=t_ak_roemberg_festspiele_01.

Prévot, Géraldine, *Alibis d'un autre monde ? Expériences théâtrales au-dehors à Paris et à New York,1913-1939*, thèse de doctorat en Arts du Spectacle, Université Paris Nanterre, 2017.

Schöpel, Brigit, *Naturtheater Studien zum Theater unter freien Himmel in Südwestdeutschland,* Tübingen, Tübinger Vereinigung Für Volkskunde E.V., 1965.

Sprengel, Peter, *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913,* Tübingen, Francke, 1991.

Stanka, Gisela et Zwanzig, Günter, *Bergwaldtheater Weissenburg. Entwicklung einer Naturbühne,* Weissenburg, Stadt Weissenburg, 1979.

3. Littérature générale en architecture

Architecture de théâtre

Albert, Edouard, Allio, René, Bablet, Denis, Jacquot, Jean et Oddon, Marcel (dir.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS, 1963.

Aloi, Roberto, Agnoldomenico, Pica, *Architetture per lo spettacolo*, Milan, Ulrico Hoepli, 1958.

Bakst, André, « Architecture et décor scéniques », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7, 1933, p. 6-8.

Couty, Daniel et Rey, Alain, *Le Théâtre,* Paris, Bordas, 1980.

Fichter, Ernst R., *Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters, eine Studie,* Munich, Becksche, 1914.

Forsyth, Michael, *Architecture et musique : l'architecte, le musicien et l'auditeur, du 17e siècle à nos jours*, traduit de l'anglais par Malou Haine et Philippe Haine, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989.

Freydefont, Marcel, *Les Contours d'un théâtre immersif (1990-2010)*, publication électronique disponible à l'adresse : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559.

Gerkan, Armin von et Müller-Wiener, Wolfgang, *Das Theater von Epidauros,* Stuttgart, W. Kohlhammer, 1961.

Golvin, Jean-Claude, *L'Amphithéâtre romain*, Paris, De Boccard, 1988.

Izenour, George C., Knudsen, Vern O. et Newman, Robert B., *Theater Design* (1977), New Haven, Yale University Press, 1996.

Koneffke, Silke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort: 1900-1980*, Berlin, Reimer, 1999.

Kranich, Friedrich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Vol. 2, Munich, Oldenburg, 1933.

Meyerhold, Vsevolod, « Entretien avec de jeunes architectes (11 avril 1927) », in Vsevolod E. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, éd. Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009, p. 212-215.

Moritz, Eduard, *Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau,* université technique de Carlsruhe, 1910.

Polieri, Jacques, *Scénographie. Théâtre, cinéma, télévision,* Paris, J.M. Place, 1990.

Rocher, Yann et Fre, *Théâtres en utopie,* Arles, Actes Sud, 2014.

Schmitz, Frank, *Theaterbau und Stadt in der Moderne,* Haus der Berliner Festspiele, 2017.

Sharp, Dennis, *Henri van de Velde. Theatre Designs 1904-1914/ Projets du Théâtre 1904-1914,* Bruxelles, Archives de l'architecture moderne, 1974.

Sineux, Pierre, « Le théâtre d'Épidaure », Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens, Vol. 11, 1996.

Sonntag, Nina, « Alltagsferne Erlebniswelten: Ausserstädtische Theaterbauten um 1900 », in *Theaterbau und Stadt in der Moderne*, Haus der Berliner Festspiele, 2017.

Waugh, Frank A., *Outdoor Theaters. The Design, Construction and Use of the Open-Air Auditoriums*, Boston, Richard G. Badger, 1917.

Zielske, Harald, *Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung,* Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, 1971.

Théâtre et architecture sous le fascisme

Berghaus, Günter (dir.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Æsthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence, Oxford, Berghahn, 1996.

Bolz, Daphné, *Les Arènes totalitaires. Fascisme, nazisme et propagande sportive*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

Frank, Hartmut et Ciucci, Giorgio (dir.), *Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa, 1930 bis 1945*, Hamburg, Christians, 1985.

Schnapp, Jeffrey T., *Staging Fascism. 18 BL and the Theater of Masses for Masses*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

Verdone, Marione, « Mussolini's Theatre of the Masses », in Günter Berghaus (dir.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Æsthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence, Oxford, Berghahn, 1996, p. 133-139.

Littérature critique

Arenhövel, Willmuth (dir.), *Berlin und die Antike,* Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1979.

Barkhofen, Eva-Maria (dir.), *Baukunst im Archiv. Die Sammlung der Akademie der Künste,* Berlin, DOM publishers; Akademie der Künste, 2016.

Borsi, Franco, *The Monumental Era: European Architecture and Design, 1929-1939,* New York, Rizzoli, 1987.

Cassirer, Ernst, « Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum », in Jörg Dünne, Stephan Günzel, Hermann Doetsch et Roger Lüdeke (dir.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2006.

Cohen, Jean-Louis, « Les fronts mouvants de la modernité », in Jean-Louis Cohen (dir.), *Les Années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Paris, Éditions du Patrimoine, 1997.

Cohen, Jean-Louis (dir.), *Metropolen 1850-1950. Mythen - Bilder - Entwürfe,* Passagen/Deutsches Forum für Kunstgeschichte, 36, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2013.

Cohen, Jean-Louis et Frank, Hartmut (dir.), *Interférences/ Interferenzen. Architecture, Allemagne-France, 1800-2000*, catalogue de l'exposition organisée par Jean-Louis Cohen et Hartmut Frank à Strasbourg en 2013, Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2013.

Dünne, Jörg, Günzel, Stephan, Doetsch, Hermann et Lüdeke, Roger (dir.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften,* Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2006.

Durth, Werner, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, Brunswick, Vieweg, 1987.

–, « Utopie der Gemeinschaft. Überlegungen zur Neugestaltung deutschen Städte 1900- 1950 », in Romana Schneider et Wilfried Wang (dir.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument*, Ostfildern-Ruit, G. Hatje, 1997, p. 135-164.

Frampton, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture,* Cambridge, Londres, Chicago, The MIT Press, 1995.

Frank, Hartmut, « Les métamorphoses de l'architecture moderne dans l'Allemagne nazie », in Jean-Louis Cohen (dir.), *Les Années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Paris, Éditions du Patrimoine, 1997, p. 106-126.

Frank, Hartmut et Cohen, Jean-Louis, « Interférences : l'architecture en partage », in Jean-Louis Cohen et Hartmut Frank (dir.), *Interférences/ Interferenzen. Architecture, Allemagne-France, 1800-2000*, catalogue de l'exposition organisée par Jean-Louis Cohen et Hartmut Frank à Strasbourg en 2013, Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2013.

Jaquand, Corinne, « Grand Berlin 1910 ». La métropole allemande s'expose », in *Metropolen. Mythen – Bilder – Entwürfe 1850-1950/Mythes – images – projets*, Munich, Deutscher Kunstverlag, Centre allemand d'Histoire de l'art, Passages, vol. 36, 2013, p. 109-132.

Oechslin, Werner, « De la ‚Durchgeistigung' à ‚l'Esprit nouveau' », in Jean-Louis Cohen et Hartmut Frank (dir.), *Interférences/ Interferenzen. Architecture, Allemagne-France, 1800-2000*, catalogue de l'exposition organisée par Jean-Louis Cohen et Hartmut Frank à Strasbourg en 2013, Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2013.

Ory, Pascal, « Une « cathédrale pour les temps nouveaux » ? Le Palais de la découverte (1939-1940) », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1991, p. 180-204.

Pehnt, Wolfgang, *Die Architektur des Expressionismus,* Ostfildern-Ruit, G. Hatje, 1998.

Posener, Julius, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II (1979)*, Munich, Prestel, 1995.

–, *Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur. Die moderne Architektur (1924–1933)*, 2 vol., Aix-la-Chapelle, Arch +, 2013.

Schneider, Romana et Wang, Wilfried (dir.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument,* Ostfildern-Ruit, G. Hatje, 1997.

Schwarz, Rudolf, *Von der Bebauung der Erde*, Heidelberg, Schneider, 1949.

–, *Kirchenbau. Welt von der Schwelle,* Heidelberg, Kerle, 1960.

4. Art et culture : 1870-1939

A. Fulks, Barry, « L'avant-garde ‚formaliste' au service de la propagande : les films documentaires de Walter Ruttmann sous le IIIe Reich », in André Combes (dir.), *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920-1945)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 39-48.

Benjamin, Walter, *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch Paris, Gallimard, 2000.

Clair, Jean, « L'État national-socialiste comme ‚œuvre d'art totale' dans l'Occident perverti », in André Combes (dir.), *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920 - 1945)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 13-24.

Combes, André (dir.), *Nazisme et anti-nazisme dans la Littérature et l'Art (1920 - 1945),* Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1986.

De Mul, Jos, « Le sublime (bio)technologique », in Ken'ichi Sasaki (dir.), *Présence des nouvelles esthétiques*, Diogène, Presses universitaires de France, 2012.

Delage, Christian, *« La Vision nazie de l'Histoire » à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich,* Lausanne, L'Âge d'homme, 1989.

Denkler, Horst et Prümm, Karl (dir.), *Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen, Traditionen, Wirkungen*, Stuttgart, Reclam, 1976.

Guilbert, Laure, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme,* Bruxelles, Éditions Complexe, 2000.

Halbwachs, Maurice, *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941.

Hardt, Yvonne, « Ausdruckstanz und Bewegungschor im Nationalsozialismus: Zur politischen Dimension des Körperlichen und Räumlichen im modernen Tanz », in Paula Diehl (dir.), *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, Paderborn, Fink, 2006, p. 173-189.

Huynh, Pascal, « … plus sombres les archets… Le Troisième Reich et la musique », in Pascal Huynh (dir.), *Le Troisième Reich et la Musique*, Paris, Fayard, 2004.

–, (dir.), *Le Troisième Reich et la Musique*, Paris, Fayard, 2004.

Kold, Eberhard et Schumann, Dirk, *Die Weimarer Republik,* Munich, Oldenbourg Verlag, 2013.

Krauter, Anne, *Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer – « Das große Licht »*, thèse soutenue à l'Université de Heidelberg, 1997.

Küppers, Robert, *Der Pädagoge Leo Weismantel und seine ‚Schule der Volkschaft', 1928-1936,* Studien zur Pädagogik, Andragogik und Gerontagogik, Bd. 12, Francfort-sur-le-Main, New York, P. Lang, 1992.

Lehmann, Mathias, *Der Dreissigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit. Untersuchungen zu politischen Aspekten der Musik am Beispiel von Karl Amadeus Hartmanns Des Simplicius Simplicissimus Jugend, Ludwig Mauricks Simplicius Simplicissimus, Richard Mohaupts Die Gaunerstreiche der Courasche, Eberhard Wolfgang Möllers und Hans Joachim Sobanskis Das Frankenburger Würfelspiel und Joseph Gregors und Richard Strauss' Friedenstag*, Hamburg, Von Bockel, 2004.

Michaud, Eric, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

–, « 1933 : le triomphe de Richard Wagner : La destruction de la politique », in Pascal Huynh (dir.), *Le Troisième Reich et la Musique,* Paris, Fayard, 2004, p. 59-66.

Puschner, Uwe (dir.), *Handbuch zur ‚Völkischen Bewegung' 1871 - 1918*, Munich, Saur, 1999.

–, « Deutsche Reformbühne und völkische Kultstätte. Ernst Wachler und das Harzer Bergtheater », in Uwe Puschner (dir.), *Handbuch zur "Völkischen Bewegung" 1871 - 1918*, Munich, Saur, 1999, p. 762-796.

Rabinbach, Anson, « Le lecteur, le roman populaire et le besoin impérieux de participer : Réflexions sur l'expérience publique et la vie privée durant le IIIe Reich », in Régine Robin (dir.), *Masses et Culture de masse dans les Années trente*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1991, p. 108-124.

Richard, Lionel, *Le Nazisme et la Culture* (1978), Bruxelles, Complexes, 2006.

Schelsky, Helmut, *Die skeptische Generation,* Düsseldorf, Diederichs, 1957.

Vondung, Klaus, *Magie und Manipulation. Ideolog. Kult u. polit. Religion d. Nationalsozialismus,* Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1971.

Wulf, Josef, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt/M, Ullstein, 1982.

5. Histoire du nazisme

Arendt, Hannah, *Le Système totalitaire* (1951), Paris, Seuil, 1972.

Brenner, Hildegard, *La Politique artistique du national-socialisme* (1936), traduit de l'allemand par Lucien Steinberg, Paris, François Maspéro, 1980.

Broszat, Martin, *L'État hitlérien. L'origine et l'évolution des structures du IIIe Reich* (1985), Paris, Pluriel, 2012.

Chapoutot, Johann, *Le Nazisme et l'Antiquité,* Paris, PUF, 2012.

–, *La Loi du sang. Penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard, 2014.

–, *La Révolution culturelle nazie*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 2017.

Conway, J. S., *La Persécution nazie des églises*, Paris, France Empire, 1969.

Dahm, Volker (dir.), *Die tödliche Utopie. Bilder. Texte. Dokumente. Daten zum Dritten Reich,* Veröffentlichungen des Instituts für Zeitgeschichte zur Dokumentation Obersalzberg, Munich, Institut für Zeitgeschichte, 2008.

Frei, Norbert, *L'État hitlérien et la Société allemande. 1933-1945,* Paris, Seuil, 1994.

–, *Der Führerstaat. Nationalsozialistische Herrschaft 1933 bis 1945* (1987), Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.

Frei, Norbert (dir.), *Martin Broszat, der ‚Staat Hitlers' und die Historisierung des Nationalsozialismus*, Göttingen, Wallstein, 2007.

Goebbels, Joseph et Fröhlich, Elke (éd.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, Munich, Saur, 1987-2005.

Harvill-Burton, Kathleen, *Le Nazisme comme religion. Quatre théologiens déchiffrent le code religieux nazi, 1932-1945*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006.

John, Jürgen, Möller Horst et Schaarschmidt, Thomas (dir.), *Die NS-Gaue. Regionale Mittelinstanzen im zentralistischen ‚Führerstaat'*, Schriftenreihe der Vierteljahrhefte für Zeitgeschichte, Oldenbourg, De Gruyter, 2007.

Kershaw, Ian, *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation* (1992), Paris, Gallimard, 1997.

Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc, *Le Mythe nazi* (1991), La Tour-d'Aigues, L'aube, 2016.

Lentz, Thierry, *Le Diable sur la montagne. Hitler au Berghof 1922-1944*, Paris, Perrin, 2017.

Mosse, George L., *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich* (1964). *La crise de l'idéologie allemande*, traduit de l'anglais par Claire Darmon, Paris, Calmann-Lévy, 2008.

Picker, Henry (dir.), *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-42 (1963)*, Stuttgart, Seewald, 1965.

Poncet, André-François, *Souvenirs d'une ambassade à Berlin. Septembre 1931-Octobre 1938*, Paris, Flammarion, 1946.

Reichel, Peter, *La Fascination du nazisme (1991)*, traduction de l'allemand de Carl Hanser, Paris, O. Jacob, 2011.

Richard, Lionel, *Goebbels, Portrait d'un manipulateur,* Bruxelles, André Versailles, 2008.

Rohkrämer, Thomas, *Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland 1880 - 1933*, Paderborn, Munich, Wien, Zürich, Schöningh, 1999.

Rougemont, Denis de, *Journal d'Allemagne*, Paris, Gallimard, 1938.

Schuster, Peter-Klaus et Arndt, Karl (dir.), *Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst'. Die ‚Kunststadt' München 1937*, catalogue de l'exposition à la Staatsgalerie moderner Kunst de Munich, du 27 novembre 1987 au 31 janvier 1988, Munich, Prestel, 1987.

Steinweg, Reiner (dir.), *Faszination der Gewalt. Politische Strategie und Alltagserfahrung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983.

Table des illustrations

1. Décor abstrait du théâtre d'Oberammergau et détail de la machinerie autour de 1930, dans Friedrich Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, *op. cit.*, p. 304…….....61

2. Décor de Carl Lautenschläger pour le théâtre d'Oberammergau, dans Michael Daniel Gereon Vogt, *Eine Theatermaschinistenkarriere des 19. Jahrhunderts Forschungsbeitrag zu Carl Lautenschläger unter Berücksichtigung der Quellen*, *op. cit.*, p. 244 (R. Calwer (dir.) *Oberammergauer Blätter*, Oberammergau, 1890)….....63

3. Croquis d'une représentation en plein air sur le Römerberg à Francfort-sur-le-Main, Hermann Senf, 1924, dans Wilhelm Karl Gerst, *Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung*, *op. cit.*, p. 166.....68

4. Croquis d'un spectacle en plein air devant la mairie de Brunswick, Hermann Senf, 1924, dans Wilhelm Karl Gerst, *Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung*, *op. cit.*, p. 167.....69

5. Le festival de théâtre (*Römerberg-Festspiele*) sur le Römerberg en 1934, d'après l'article de Julius Posener, « L'architecture du Troisième Reich », *L'Architecture d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 26 (collection photographique de Wenzel).....70

6. Coupe de la Halle du centenaire de Breslau, Max Berg et Eugen Michel (AMTU, Cote : Inv. Nr. TBS 400,05).....74

7. Premier plan général du parc de l'exposition du centenaire, 25 mai 1912, Hans Poelzig, dans Jerzy Ilkosz, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau – das Werk Max Bergs*, *op. cit.*, p. 88 (Musée d'architecture de Breslau).....76

8. La pergola et le bassin du parc de l'exposition du centenaire à Breslau, 1913, Hans Poelzig (AMTU, Cote : Inv. Nr. F 1552).....77

9. Perspective vue du ciel du projet du *Festspielhaus* de Salzbourg, Hans Poelzig, 1920-1922 (AMTU, Cote : Inv. Nr. HP 009,001).....77

10. Intérieur de la Halle du centenaire, vers 1929 (AMTU, Inv. Nr. TBS 400, 23).....78

11. Recherche conceptuelle pour l'acoustique d'un théâtre, Max Berg, vers 1920 (IRS Erkner, archives de Max Berg, Cote : C_03_06-14).....81

12. Expertise acoustique pour la Halle du centenaire, dessin de la réflexion du son, 1929 (AMTU, Inv. Nr. TBS 400, 10).....82

13. Marionnettes du spectacle *Jeu festif en rimes allemandes* (*Festspiel in deutschen Reimen*) de 1913, présentées dans une exposition en 1922, dans Jerzy Ilkosz, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau*, *op. cit.*, p. 175 (Musée national de Wrocław [Breslau]) ... .83

14. Projet d'un décor pour la cérémonie d'ouverture de l'exposition du centenaire de Breslau, Max Berg, 1913, dans Jerzy Ilkosz, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in*

Breslau, *op. cit.*, p. 80 (archives municipales de Wrocław [Breslau])....84

15. Perspective d'une « halle de foire » (*Messehalle*) reliée à la Halle du centenaire, Ludwig Moshamer, mai 1922 (IRS Erkner, Cote : C_03_04-20)....86

16. Exposition WuWa, « Maison 37 », Ludwig Moshamer, 1929, dans Beate Eckstein (dir.), 1996, p. 59 (*Der Baumeister*, n° 27, 1929)....87

17. Gratte-ciel sur le Ring de Breslau, vue depuis le Blücherplatz, Max Berg et Ludwig Moshamer, 1920, dans Jerzy Ilkosz, Beate Störkuhl (dir.), *Hochhäuser für Breslau 1919-1932*, *op. cit.*, p. 32, (*Deutschlands Städtebau. Breslau*, Berlin, 1921)....88

18. Perspective intérieure du restaurant principal dans le cadre de la rénovation du parc d'exposition de Breslau, Ludwig Moshamer, autour de 1919, dans Jerzy Ilkosz, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau – das Werk Max Bergs*, *op. cit.*, p. 233 (IRS Erkner, Cote : C_03_22-01)....90

19. Plan du « théâtre des Milles » (*Theater der Tausende*) d'Otto March, 1911, dans l'article « Moderner Theaterbau », *Bauwelt*, n° 117, 11 novembre 1911, p. 48....92

20. Dessin intérieur de la salle des spectateurs du projet d'un « théâtre des 5 000 » d'August Zeh, 1911, dans l'article « Moderner Theaterbau », *Bauwelt*, n° 117, 11 novembre 1911, p. 39....94

21. Croquis d'intérieur pour *Le Miracle*, Ernst Stern, Olympia Hall, Kensington, Londres, 1911, dans Heinrich Huesmann, 1983, p. 128 (Victoria and Albert Museum London, Cote : Z2413, état de 1911)....95

22. Perspective et plan du projet d'un « théâtre des dix milles » (Theater der Zehntausend), 1912, Hermann Dernburg, dans « Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Prof. Hermann Dernburg, Berlin », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, *op. cit.* 97

23. La masse du peuple dans *Œdipe Roi* de Sophocle dans la mise en scène de Max Reinhardt au cirque Schumann, 1910, dans Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, vol. 4, Stuttgart, Metzler, 2007, p. 275 (Musée allemand du Théâtre de Munich / *Deutsches Theatermuseum München*)....98

24. La construction des « stalactites » de la coupole du Großes Schauspielhaus, 1919 (AMTU [Sammlung Theaterbau], Cote: Inv. Nr. F 1596)....100

25. Plan d'étage du Großes Schauspielhaus, Hans Poelzig, 1919 (AMTU [Sammlung Theaterbau], Cote: Inv. Nr. 2750)....101

26. Croquis du décor d'Ernst Stern pour la mise en scène de Max Reinhardt de *Danton* de Romain Rolland au Großes Schauspielhaus, 1920, dans Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, *op. cit.*, p. 284 (*Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern*, publié par le Centre de recherche sur Max Reinhardt à Salzbourg)....102

27. Coupe longitudinale du « Théâtre du peuple » (*Theater des Volkes*), autour de 1938 (AMTU [Sammlung Theaterbau] : Inv. Nr. TBS 042,06)....106

28. La salle du « Théâtre du peuple » réhabilitée par l'acousticien Johannes Biehle, 1938 (AMTU [Sammlung Theaterbau] : Inv. Nr. F 1596)....107

29. Système de postsynchronisation pour le cinéma vers 1928 (IfSF, article classé dans les

archives personnelles de Wilhelm Karl Gerst, Cote : S1/307) 113

30. Plan schématique et coupe du projet du « théâtre total », Walter Gropius, 1927, dans Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, *op. cit.*, p. 365 (Walter Gropius, archives du Bauhaus, Berlin).....121

31. Perspective extérieure de la deuxième étude pour le « théâtre total », dans Yann Rocher, *Théâtres en utopie*, *op. cit.*, p. 120 (Musée Busch-Reinsinger, don de W. Gropius).....123

32. La « salle des chevaliers » *(Rittersaal*) et ses différents modes de rassemblement, château de Rothenfels, Rudolf Schwarz, 1928, dans Rudolf Schwarz, *Kirchenbau*, *op. cit.*, p. 39-40 133

33. Réflexion conceptuelle pour un théâtre, Rudolf Schwarz autour de 1926, dans Wolfgang Pehnt, *Die Plangestalt des Ganzen: der Architekt und Stadtplaner Rudolf Schwarz (1897-1961) und seine Zeitgenossen*, *op. cit.*, p. 92, (archives personnelles de Rudolf Schwarz, collection privée de Cologne, projet d'un théâtre non référencé).....134

34. Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, 1938 : la figure de « l'anneau sacré » (*Heiliger Ring*), (Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, réédition de 1998, p. 27).....134

35. Recherches de l'architecte Luigi Vietti pour un *Mégathéâtre* (*Megateatro*) à Rome, 1934, dans Luigi Vietti, *Auditorium Megateatro in Roma*, Instituto Geografico de Agostini, Novare, 1935.....140

36. Tragédie sur le théâtre de Syracuse, non daté, fin des années 1920 (TWSK, collection photographique sur les théâtres de plein air).....142

37. Croquis d'un spectacle dans le « théâtre sportif » (*Sporttheater*), Traugott Müller, vers 1928 (ITFU, archives de T. Müller, Cote : IfT_TM_405_G).....143

38. Plan du « théâtre sportif », Traugott Müller (ITFU, archives de T. Müller, Cote : IfT_TM_39 8_G) 145

39. Cliché depuis l'Elbe en direction de la tribune pour les « manifestations nationales » à Dresde, Königsufer, 1936 (StadtP D, photographie classée à la cote : I 2340).....152

40. Croquis conceptuel pour une fête nationale nocturne au milieu de l'Elbe, Paul Wolf, 1933 (StadtP D, dessin classé à la cote : XIII 423).....153

41. Esquisse de deux théâtres voisins à Opole (Silésie), Ludwig Moshamer, 1933 (TWSK, collection photographique sur le *Thingtheater*).....158

42. Théâtre de verdure à Großsedlitz, Dresde, 1719, illustration de la publication de Rudolf Meyer, 1934 (illustrations 45 et 46).....160

43. Aménagement de plein air devant l'Altes Museum, F. Schaller et E. Zinsser, 1933, dans l'article « Thingplätze von Reg. Bmstr. Fritz Schaller und Reg. Bmstr. Ernst Zinsser », *Baugilde*, n° 20, 1934, p. 3.....164

44. Plan masse d'un théâtre pour un terrain plat jusqu'à environ 1 000 spectateurs, F. Schaller et E. Zinsser, 1933 (TWSK, collection photographique sur le *Thingtheater*).....164

45. Plan de Peter Behrens d'une *maison festive* (*Festhaus*) pour *La Messe de la vie* (*Die Lebensmesse*) de Richard Dehmel, 1901, dans Hartmut Frank, Karin Lelonek (dir.), *Peter Behrens*, *op. cit.*, p. 143 (Peter Behrens, « Die Lebensmesse von Richard Dehmel, als festliches

Spiel dargelegt von Peter Behrens », *Die Rheinlande*, n° 1, Düsseldorf, 1901).....165

46. Position des acteurs pour la scène XI, dans Hartmut Frank, Karin Lelonek (dir.), *Peter Behrens*, *op. cit.*, p. 157, (Peter Behrens, « Die Lebensmesse von Richard Dehmel, als festliches Spiel dargelegt von Peter Behrens », *op. cit.*) 166

47. Plan du stade Dante de Munich (TWSK, archives personnelles d'Hanns Niedecken-Gebhard) 167

48. Croquis d'un théâtre relié à un champ de défilé aux allures de stade sportif, Hermann Senf, 1933 (TWSK, collection photographique sur le *Thingtheater*) 170

49. Projet vainqueur du concours d'un « théâtre musical de masse » à Kharkov, frères Vesnin, 1930, dans Vittorio de Feo, « Architecture et théâtre : concours pour un théâtre d'État à Charkov-1930 », *VH*, *op. cit.*, p. 91.....174

50. Élévation depuis le Rhin et plan masse d'Erich zu Putlitz pour le concours du mémorial à Schlageter à Düsseldorf, 1934, dans E. L. Wehner, « Wettbewerb Schlageter-Forum in Düsseldorf », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, n° 51, 1934, p. 790.....178

51. Première proposition de Hans Poelzig pour le concours du mémorial du Reich à Bad Berka, 1931 (AMTU, Cote : Inv. Nr. 5149).....182

52. Plan de la « Schauburg » et croquis d'intention daté en octobre 1932 (AMTU, Cote : Inv. Nr. 5178 [pour le plan] et cote : Inv. Nr. 57219 [pour le croquis]).....183

53. Perspective intérieure du « Schauburg » avec le déploiement de défilés dans la forêt (AMTU, Cote : Inv. Nr. 5192).....184

54. Relation entre le théâtre *Thing* de Brunswick et le centre-ville, plan daté de mai 1935, dans la publication *Theaterbauten und Feierstätten*, 1939, *op. cit.*, p. 108.....186

55. Plan du théâtre de Brunswick, Fritz Schaller, mars 1935, dans la publication *Theaterbauten und Feierstätten*, 1939, *op. cit.*, p. 108.....187

56. Comparaison entre le théâtre de haie baroque et le théâtre *Thing* de Brunswick, réalisée dans le programme du festival de théâtre de Brunswick en 1937 (TWSK, collection photographique sur le Thingtheater : brochure du festival de 1937 [*Braunschweiger Festspiele*]).....188

57. Élévation des tribunes pour la fête du 1er mai 1933 à Berlin, Albert Speer, dans l'article de Max Rendschmidt, « Der Tag der deutschen Arbeit in Berlin. Bauliche und technische Anlagen auf dem Tempelhofer Feld », *Bauamt und Gemeindebau*, 1933, *op. cit.*, p. 242 193

58. La surélévation du poste du Führer lors de la fête du 1er mai 1934 à Berlin, dans l'article de Max Rendschmidt, « Tag der deutschen Arbeit 1934 in Berlin. Bauliche und technische Anlagen auf dem Tempelhofer Feld », *Bauamt und Gemeindebau*, 1934, *op. cit.* 194

59. Plan des tribunes sur le champ de Tempelhof pour la fête de 1933, dans l'article de Max Rendschmidt, 1933, p. 242.....196

60. Feu d'artifice de clôture des festivités du 1er mai 1933, dans l'article de Max Rendschmidt, 1933, p. 250.....197

61. Joseph Goebbels devant la maquette de l'aménagement à Bückeberg aux côtés d'Albert Speer et de Leopold Gutterer, août 1933, dans Stefan Winghart (dir.), *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg bei Hameln*, *op. cit.*, p. 39 (collection privée de Bernhard Gelderblom) .....

.....203

62. La « voie du Führer » lors de la fête de la Moisson, dans Stefan Winghart (dir.), *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg bei Hameln*, *op. cit.*, p. 21 (collection privée de Bernhard Gelderblom).....204

63. Première esquisse d'un théâtre de plein air de l'Office de construction de Borna (StadtA B, Cote : II/IX 6. Nr. 282, article « Zur Errichtung des Thingplatzes in Borna », 27-28 janvier 1934) 205

64. Ouvriers posant fièrement devant une maquette du théâtre sculptée à même le sol, début 1934 (TWSK, collection photographique sur le *Thingtheater*).....207

65. Plan remanié du théâtre de Borna, Fritz Schaller, juillet 1934 (TWSK, collection photographique sur le *Thingtheater*).....208

66. Haie d'honneur pour l'inauguration du théâtre avec une fête de la Moisson, octobre 1934 (TWSK, collection photographique sur le *Thingtheater*).....208

67. Fête du solstice sur le théâtre de Borna, juin 1936 (TWSK, collection photographique sur le *Thingtheater*) 210

68. Perspective d'un théâtre imaginé en face du lac de Groß-Glienicke, extraite de la brochure de Ludwig Moshamer, janvier 1934, dans Ludwig Moshamer, « ‚Thingplätze' für Freilichttheater und festliche Kundgebungen. Ein Beitrag zu ihrer architektonischen Durchbildung von Architekt B.D.A. Ludwig Moshamer, Berlin », *op. cit.*, p. 4.....214

69. Mise en scène du Service volontaire du travail dans la propagande, dans l'ouvrage de Meinhold Lurz, *Die Heidelberger Thingstätte*, *op. cit.*, p. 181 (StadtA HD) 218

70. Théâtre de Coblence en face du château des Princes-Électeurs, dans l'article d'Heinrich Koch, « Aufgabe und Gestalt der NS-Feierstätte », *Der Grenzgau Koblenz-Trier*, *op. cit.*, p. 61 (StadtA Ko).....219

71. Plan des défilés réalisé pour le spectacle *Peuple en devenir* (*Werdendes Volk*), 1935 (Landeshauptarchiv Koblenz, brochure classée à la cote 714, n° 5384).....220

72. Maquette du théâtre de Bad Segeberg, Fritz Schaller, 1934 (TWSK, collection photographique) 222

73. Amphithéâtre de roche appelé « Red Rocks » à Denver conçu par l'architecte Burnham Hoyt, 1941, dans l'article « Freilicht-Amphitheater einst und heute », *Baumeister*, *op. cit.* 223

74. Coupe de détail du mur de soutènement en pierre pour les gradins surmonté d'assise en bois, F. Schaller, fin décembre 1934 (StadtA BS, Cote : Abt. 7, Nr. 398).....225

75. Photographie du site du théâtre de Halle, prise en face du champ de défilé (StadtA H, collection photographique, Cote : BK 17724) 228

76. Plan de situation du théâtre *Thing* de Halle avec le champ de défilé attenant, Ludwig Moshamer, début 1934 (TWSK, collection photographique).....229

77. Plan masse du théâtre de Halle, Ludwig Moshamer, début 1934 (TWSK, collection photographique) 230

78. Plan et coupe du théâtre *Thing* de Kamenz, Ludwig Moshamer, début 1934 (StadtA Ka,

Cote : C 3.3 Bauzeichnungen, Nr. 481).....232

79. Photo des gradins du théâtre de Kamenz avec le mémorial à la Première Guerre mondiale en arrière-plan (StadtA K, Cote : Altes Archiv, Nr. 292).....233

80. Perspective d'une foule massée sur le champ de défilé à Halle, Ludwig Moshamer, 1934 (TWSK, collection photographique).....235

81. Coupe longitudinale du théâtre de Halle, Ludwig Moshamer, 1934 (StadtA H, Cote : A 2.4. Bauakten, planche n° 20).....237

82. Coupe de détail de la rotonde de scène, Ludwig Moshamer, 1934 (StadtA H, Cote : A 2.4. Bauakten, planche n° 15).....238

83. Perspective intérieure de la « halle au travail » sous la scène, Ludwig Moshamer (StadtA H, article « Das erste deutsche Ehrenmal der Arbeit », *Hallischen Nachrichten*, 13 mars 1934) ... .240

84. Première de la pièce *Neurode* de Kurt Heynicke sur la scène *Thing* de Halle, 5 juin 1934, dans Wilhelm von Schramm, *Neubau des deutschen Theaters*, *op. cit.* 244

85. Représentation de *Passion allemande 1933* de Richard Euringer à Halle à l'été 1934 (TWSK, collection photographique).....246

86. Esquisse d'une halle couverte pour les jeux de masse en intérieur, Ludwig Moshamer, 1935, dans l'article de Ludwig Moshamer, « Die Thingstätte und ihre Bedeutung für das kommende deutsche Theater », *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, *op. cit.*, p. 432.....250

87. Plan d'aménagement de la Halle du centenaire en 1937 pour la « fête de l'Union des chanteurs allemands » (*Sängerbundesfest*)/ (AMTU, Cote : Inv. Nr. TBS 400, 21) 251

88. Représentation *Le Jeu de Job, l'Allemand* (*Das Spiel von Job dem Deutschen*) de Kurt Eggers, mis en scène par Hanns Niedecken-Gebhard dans la Halle de foire de Cologne, 1933 (TWSK, collection photographique).....255

89. Le théâtre de Northeim avec l'intégration des arbres au niveau de la salle et de la scène, dans la la publication *Theaterbauten und Feierstätten*, 1939, *op. cit.*, p. 113.....266

90. L'ampleur du chantier de la Thingstätte de Heidelberg, 1934 (TWSK, archives personnelles de Hanns Niedecken-Gebhard) 267

91. Plan de l'exposition *Das Theater im Freien*, Francfort-sur-le-Main, 1937 (TWSK).....269

92. Planche de costume pour le personnage du « mauvais esprit » pour la représentation *Passion allemande 1933*, Hein Heckroth, 1934 (TWSK, archives personnelles du décorateur).....275

93. Dessin d'une scène de désolation de *Passion allemande 1933* sur la scène *Thing* de Heidelberg, Hein Heckroth, 1934 (TWSK).....276

94. Plan de la cour du château de Heidelberg pour la mise en scène *Passion allemande 1933* (TWSK, archives du metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhardt).....277

95. Martin Wagner, dans le rôle du « soldat inconnu « , devant un microphone de la marque Telefunken pendant les répétitions (TWSK, archives de H. Niedecken-Gebhardt).....279

96. Planche contact des premières scènes de la représentation de *Passion allemande 1933* au festival du Reich (*Reichsfestpiele*) d'Heidelberg en 1934 (TWSK, archives de H. Niedecken-

Gebhardt).....279

97. Le « soldat inconnu » lance un appel à la foule depuis la tribune (TWSK, archives de H. Niedecken-Gebhardt).....280

98. La scène finale de *Passion allemande 1933* à Heidelberg (TWSK, archives de H. Niedecken-Gebhardt).....281

99. Décor conçu par Traugott Müller pour le spectacle *Passion allemande 1933* au « théâtre du peuple » en avril 1935 (ITFU, archives personnelles de Traugott Müller, Cote : IfT_TM_607_F) 284

100. Perspective intérieure du projet du Festspielhaus de Salzbourg, Hans Poelzig avec l'intégration des loges à la forme du dôme, 1920-1922 (ATMU, Cote : Inv. Nr. 2777) 286

101. Cimetière d'honneur (*Ehrenfriedhof*) de Heidelberg, 1935, dans la revue *Heidelberger Fremdenblatt. Offizielle Kurzeitungder Stadt Heidelberg*, n° 13, août 1935, p. 2 (StadtA HD) 288

102. Tribune du stade du campus de l'université de Karlsruhe vers 1930 (1926-1931), Hermann Alker, dans Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker*, *op. cit.*, p. 208 (SAAI, archives personnelles d'Hermann Alker) 290

103. Variante néo-classique d'un projet de restructuration de la tribune entre 1939 et 1940, dans Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker*, *op. cit.*, p. 232 (SAAI, archives personnelles d'Hermann Alker).....291

104. Esquisse d'un « parc sportif Hardtwald » (1924 et 1926) dans la forêt en face de la tribune du campus de Karlsruhe, dessin de Carl Peter Pflästerer, dans Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker*, *op. cit.*, p. 228 (archives municipales de Karlsruhe) ...292

105. Plan de situation du stade existant et du théâtre *Thing* de Karlsruhe, dans l'article de Hermann Alker, « Thingstätten der Südwestmark », *Volksgemeinschaft*, n° 126, 10 mai 1934 (StadtA HD, AA 232/1).....293

106. Maquette du théâtre *Thing* de Karlsuhe, Hermann Alker, 1934 (SAAI, archives personnelles d'Hermann Alker) 293

107. Première étude d'implantation du théâtre *Thing* de Heidelberg, Hermann Alker (SAAI, archives personnelles d'Hermann Alker) 294

108. Gravure de l'artiste Kupferschmidt publiée à l'occasion de l'inauguration du théâtre (StadtA HD, AA 232/2) 295

109. Joseph Goebbels au premier rang lors de l'inauguration du théâtre de Heidelberg, le 22 juin 1935 (StadtA HD, collection photographique, Cote : BILD A5830) 297

110. Plan masse du théâtre avec la mise en valeur des chemins menant au cloître (SAAI, archives personnelles d'Alker) 299

111. L'escalier périphérique autour du théâtre (SAAI, archives personnelles d'Alker) 300

112. Maquette de la première version du projet avec une piste de danse planifiée au sud du théâtre (TWSK, collection photographique) 301

113. L'encerclement du public avec un défilé aux torches le jour de l'inauguration en 1935, dans l'article, « Auf dem Heiligen Berge. Zehntausende bei der Sonnwendfeier des Gaues Baden –

Reichsminister Dr. Goebbels und Reichstatthalter Wagner sprachen zu den Volksgenossen », *Der Führer*, 23 juin 1935 (StadtA HD, AA 232/4, T. 2) 301

114. Coupe du théâtre et étude de la visibilité de la scène depuis le poste de régie son (SAAI, archives personnelles d'Hermann Alker) 304

115. Ouverture du théâtre sur le paysage et la répétition des mâts de drapeaux autour du public (SAAI, collection photographique privée) 305

116. Planches inédites de la tour abritant le poste de la régie son (*Tonleitstandsturm*) à l'arrière du théâtre et détail du camouflage des haut-parleurs au niveau de la scène (SAAI, archives personnelles d'Alker) 306

117. Carte postale du théâtre *Thing* de Lorelei, 1939 (IfSF, archives personnelles de Hermann Senf, Cote : S1 299, Nr. 11) 308

118. Perspective d'un avant-projet de la Thingstätte de Heidelberg, Hermann Alker, 1934 (TWSK, collection graphique sur le théâtre de plein air) 309

119. Représentation de *La Fiancée de Messine* (*Die Braut von Messina*) de Schiller dans la mise en scène de Lothar Müthel, Schauspielhaus du Gendarmenmarkt, Berlin, 10 novembre 1933 (ITFU, archives de Traugott Müller, Cote : IfT_TM_133_G) 313

120. Lothar Müller lors des répétitions de *La Route vers le Reich* de Kurt Heynicke sur le théâtre *Thing* de Heidelberg, été 1935 (StadtA HD, collection photographique, Cote : F. XIII c5) 315

121. Le regroupement de masse lors d'une scène de *La Route vers le Reich* sur le théâtre de Heidelberg, 1935 (StadtA HD, collection photographique).....317

122. Planche des costumes pour *La Route vers le Reich* (*Der Weg ins Reich*), Traugott Müller (ITFU, archives de Traugott Müller, Cote : IfT_TM_251_G) 319

123. La cérémonie finale avec l'embrasement des colonnes (ITFU, archives de Traugott Müller, Cote : IfT_TM_496_F).....320

124. Projet d'un mémorial à Bismarck à Bookholzberg, Peter Behrens, 1907, dans Hartmut Frank, Karin Lelonek (dir.), Peter Behrens, *op. cit.*, p. 277 (*Kunstgewerbeblatt*, Leipzig, n° 3, décembre 1908) 329

125. Le chantier du théâtre de *Stedingsehre*, Bookholzberg, autour de 1935 (TWSK, collection photographique) 330

126. Plan masse du théâtre *Thing* de Juliers et la construction de l'escalier de scène, Ludwig Moshamer, entre 1934 et 1935, pour le plan : dans l'article de Ludwig Moshamer, « Die Thingstätte und ihre Bedeutung für das kommende deutsche Theater », *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, *op. cit.*, p. 430 ; pour le chantier : StadtA J, collection photographique.....331

127. Représentation de *De Stedinge* d'August Hinrich en 1937, dans Gerhard Kaldewei, *Stedingsehre soll für ganz Deutschland ein Wallfahrtsort werden… Dokumentation und Geschichte einer NS-Kultstätte auf dem Bookholzberg 1934-2005*, Delmenhorst, Aschenbeck & Holstein, 2006, p. 87 (album photo de Heinrich Kunst, *Stedingsehre*, 1937) 332

128. Décor pour la représentation de *Jedermann* dans la version de Carl Niessen en 1933 sur le théâtre de plein air de Wienkopp (TWSK, collection photographique sur le théâtre de plein air) 343

129. L'axe nord-sud du projet *Germania* (1937-1942), vue de la maquette à partir de la gare, Albert Speer, dans Winfried Nerdinger, « Funktion und Bedeutung von Architektur im NS-Staat », in Wolfgang Benz, Peter Eckel, Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie - Ästhetik – Protagonisten*, *op. cit.*, p. 288 (BA Berlin, Cote: 146III-373/CC-BY-SA) 361

130. Carte postale du théâtre de Zittau, direction du chantier de Hermann Alker, vers 1936, dans Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker*, *op. cit.*, p. 305 (SAAI, archives personnelles de Hermann Alker) 366

131. Le théâtre de Sarrebruck, vue du dispositif moderne de la machinerie de scène en direction de la salle, autour de 1939, dans la publication *Theaterbauten und Feierstätten*, 1939, *op. cit.*, p. 12 368

132. Plan masse de l'aménagement des abords de la Thingstätte de Heidelberg, Hermann Alker, automne 1935 (SAAI, archives personnelles de Hermann Alker) 370

133. Plan et élévation de la « Maison en rondins de bois de la communauté de jeu pour les spectacles *Thing* » (*Blockhaus für die Spielgemeinde der Thingspiele*), Hermann Alker, fin 1935 (SAAI, archives personnelles de Hermann Alker) 371

134. Concours des gymnastes allemands pour les Olympiades de Berlin organisé sur le théâtre *Thing* de Heidelberg, mai 1936, dans l'article de Ludwig Jahn, « Heidelberg, Hochburg des Sports. Im Zeichen olympischer Vorbereitungen », *Heidelberger Fremdenblatt*, n° 1, 1936, p. 12 373

135. Carte postale du théâtre de Freyburg-Unstrut, vers 1936 (StadtA F) 375

136. Caricature de la presse allemande en exil : les dictatures défilent en rang avec en arrière-plan le reste des démocraties européennes passives et sidérées (*Neuer Vorwärts*, n° 164, 2 août 1936) 378

137. La mise en scène chorégraphique de la masse dans le stade olympique de Berlin pour l'anniversaire des 700 ans de la ville de Berlin, 1937, dans Evelyn Annuß, « Vom Gemeinschaftssound zur vergemeinschafteten Vogelperspektive. Massentheater und Medienumbruch », in Wolfgang Benz, Peter Eckel et Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie - Ästhetik - Protagonisten*, *op. cit.*, p. 203 (archives nationales de Fribourg-en-Brisgau, fonds Pragher) 379

138. Extraits du reportage photographique vu du ciel du chantier du « domaine sportif du Reich », dans l'article « Olympia 1936. Bilder vom Reichssportfeld », *Bauwelt*, n° 4, 23 janvier 1936, p. 2-3 380

139. La « halle des piliers » (*Pfeilerhalle*) du stade olympique de Berlin, Werner March, 1936 (AMTU, Cote : Inv. Nr. F 5330).....383

140. Plan masse du « Forum sportif allemand » (*Deutsche Sportforum*) et l'auditorium de plein air, Werner March, vers 1928, dans Werner March, *Neue Werkkunst, mit einer Einleitung von Werner Hegemann*, Berlin, Leipzig, Vienne, Friedrich Ernst Hübsch, 1930, p. 1 385

141. Plan masse du parc olympique de Berlin, Werner March, décembre 1933, dans la dépêche du journal *Dresdner Anzeiger*, n° 354, 22 décembre 1933, p. 13 387

142. Plan de la première version du théâtre de plein air du « domaine olympique du Reich », Werner March, décembre 1933 (TWSK, collection photographique) 387

143. Plan redessiné de l'Olympie antique publié dans la publication officielle de Werner March sur

les Jeux de 1936, dans Werner March, *Bauwerk Reichssportfeld*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1936, p. 11 388

144. Plan masse de la partie ouest du domaine olympique avec le stade, le champ de mai et la scène de plein air (AMTU, Cote : Inv. Nr. 39103,1) 392

145. Concert de piano dans la « halle-coupole » (*Kuppelhalle*) du parc olympique, Werner March, 1936 (AMTU, Cote : Inv. Nr. F 5381) 394

146. Plan masse de la *Kuppelhalle* au sein du complexe de la « Maison du Sport allemand » (*Haus des Deutschen Sports*), 1936, dans Werner March, *Bauwerk Reichssportfeld*, *op. cit.*, p. 37 395

147. Plan du théâtre d'Épidaure, dessin des archéologues Armin von Gerkan et Wolfgang Müller-Wiener, dans Armin von Gerkan et Wolfgang Müller-Wiener, *Das Theater von Epidauros*, *op. cit.*, tableau 1 396

148. Plan d'exécution du théâtre de la *Dietrich-Eckart-Freilichtbühne*, Werner March (AMTU, Cote : Inv. Nr. IGG 1096) 397

149. Une représentation sur le théâtre Hollywood Bowl de Los Angeles en 1929, site d'histoire en ligne avec une page consacrée à des photos historiques du théâtre (https://waterandpower.org/museum/Early_Views_of_the_Hollywood_Bowl.html) 399

150. Représentation schématique du principe du dispositif acoustique du théâtre Dietrich-Eckart, 1936 (TWSK, collection photographique sur le théâtre de plein air) 401

151. Plans et élévations de la *skéné* antique : à gauche, la *skéné* hellénistique primitive et à droite, la *skéné* hellénistique tardive, dessins des archéologues Armin von Gerkan et Wolfgang Müller-Wiener, dans Armin von Gerkan et Wolfgang Müller-Wiener, *Das Theater von Epidauros*, *op. cit.*, tableau 29 403

152. Plans d'exécution de la scène Dietrich-Eckart, Werner March, mars 1936 (AMTU, Inv. Nr. 39099) 403

153. Représentation *Le Jeu de dés de Frankenbourg* d'Eberhard Wolfgang Möller, dans la mise en scène de Matthias Wiemann et Werner Pleister, août 1936 (TWSK, collection photographique) 407

154. Microphone intégré à la scène du théâtre pour la retransmission de la voix des acteurs seuls (TWSK, collection photographique).....409

155. Oratorio *Heraklès* de Haendel dans la mise en scène de Hanns Niedecken-Gebhard pendant les Olympiades (AMTU, Inv. Nr. F 5380) 410

156. La « cathédrale lumineuse » des journées du Parti de Nuremberg en 1936, vue des faisceaux lumineux depuis l'extérieur, dans Anne Krauter, *Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer – ‚Das große Licht'*, *op. cit.*, p. 197 (*Völkischer Beobachter*, 12 septembre 1936, p. 3) 412

157. Plan du défilé des SA depuis le rassemblement sur le Luitpoldhain vers le centre-ville de Nuremberg, septembre 1933 (StadtA N, C 7/1, Nr. 883) 419

158. Bombardement du village fictif, le « Bückedorf », lors de la fête de la Moisson de 1937 sur le Bückeberg, dans Stefan Winghart (dir.), *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg bei Hameln*, *op. cit.*, p. 69 (collection privée de Bernhard Gelderblom) 421

159. Le théâtre de Bad Segeberg au moment de son achèvement en 1937, dans la publication *Theaterbauten und Feierstätten*, 1939, *op. cit.*, p. 111 422

160. Comparaison de l'illumination du champ Zeppelin et du pavillon allemand de l'Exposition universelle de Paris en 1937 dans le Journal de Spandau d'Albert Speer, dans Albert Speer, Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, *op. cit.*, les images sont présentées en vis-à-vis aux pages 380-381 424

161. Inauguration du théâtre de plein air de Bad Segeberg en présence de Joseph Goebbels, 10 octobre 1937 (StadtA BS, collection photographique).....426

162. Plan du camp de tentes pour le rassemblement de jeunesse du « *Führerthing* » à Bad Segeberg, 1938, dans l'article « Das große Führerthing der Nordmark HJ », *SKT*, n° 126, 1er juin 1938 (StadtA BS, Abt. 7, Nr. 407) 427

163. Scène de bataille du spectacle *La Bataille des bateaux blancs* de Henrik Herse joué à Bad Segeberg le week-end de Pentecôte 1938, dans l'article « Die Schlacht der weißen Schiffe », *Hamburger Anzeiger*, 5 juin 1938 (StadtA BS, Abt. 7, Nr. 407) 432

164. Esquisse d'un théâtre de plein air monumental imaginé dans la montagne suisse par Traugott Müller en 1938, dessin de Hans Liska, dans l'article de Traugott Müller, « Wie sieht das Theater der Zukunft aus? Interessante Versuche zu einem Zeitproblem », *Berliner Illustrierte Zeitung*, n° 3, 1938, p. 72 (ITFU, archives non répertoriées de Traugott Müller) 435

165. Coupe longitudinale du « théâtre sans rideaux », projet inspiré par le « théâtre total » de Walter Gropius, Traugott Müller, 1928 (ITFU, archives de T. Müller, Cote : IfT_TM_411_G) 437

166. Plan du « théâtre sans rideaux » avec les trois scènes coulissantes intégrées dans le corps de bâtiment transversal (ITFU, archives de T. Müller, Cote : IfT_TM_410_G) 438

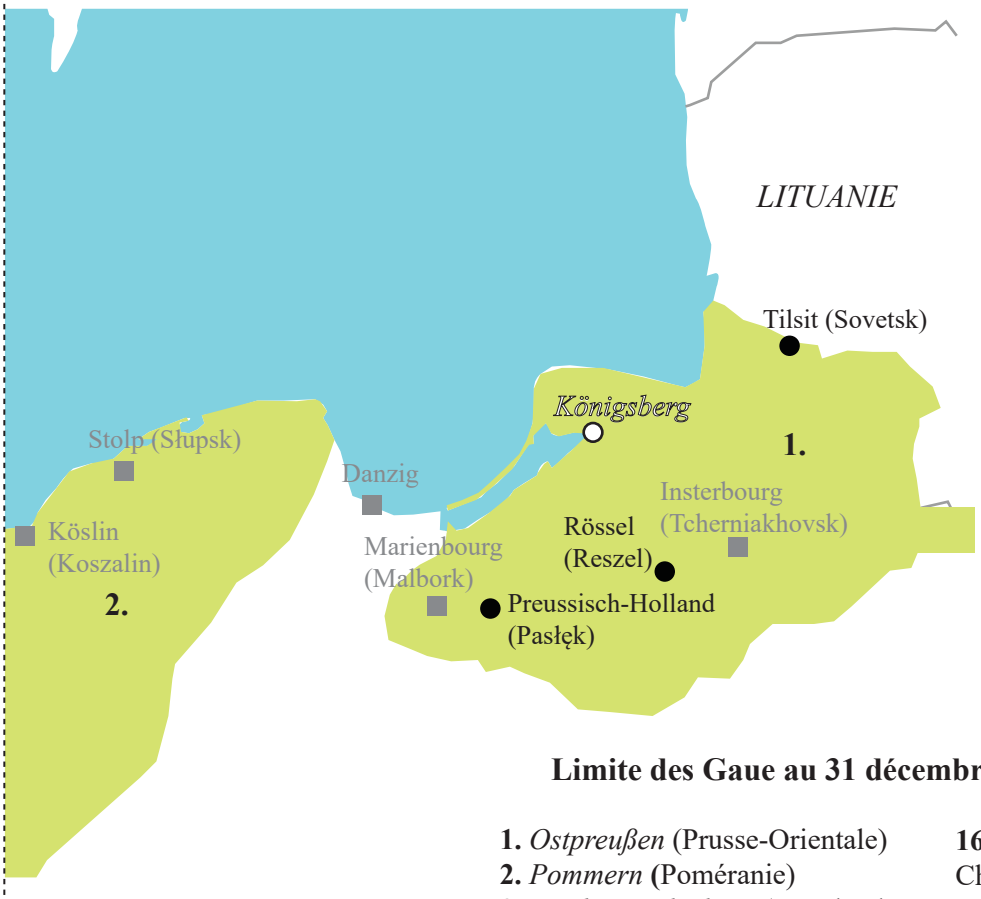
167. Croquis d'une scène intérieure pour le spectacle *Guillaume Tell*. La forme de l'orchestre ressemblait au projet de T. Müller dit du « théâtre sans rideaux », dessin de Hans Liska, dans l'article de Traugott Müller, « Wie sieht das Theater der Zukunft aus? Interessante Versuche zu einem Zeitproblem », *Berliner Illustrierte Zeitung*, *op. cit.*, p. 72 (ITFU, archives non répertoriées de Traugott Müller) 439

168. Représentation de *Tannenberg* de Georg Basner sur la scène de Borna, le 11 juin 1939 (StadtA B, Cote : 38 210).....442

169. Monument de Tannenberg (1924-1927) en Prusse-Orientale, devenu « Monument aux morts du Reich » en 1934, dans l'article de Hartmut Frank, « Des monuments nationaux » in Jean-Louis Cohen, Hartmut Frank (dir.), *Interférences. Architecture Allemagne-France 1800-2000*, *op. cit.*, p. 35 (Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, Berlin, Rembrandt,1938) 442

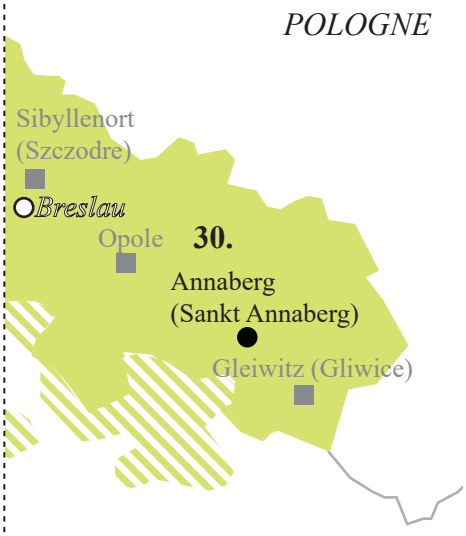
Annexes

I. Carte des théâtres construits ou envisagés dans le programme officiel de construction



Limite des Gaue au 31 décembre 1937

1. *Ostpreußen* (Prusse-Orientale)
2. *Pommern* (Poméranie)
3. *Mark Brandenburg* (Marche de Brandebourg)
4. *Groß-Berlin* (Grand Berlin)
5. *Magdeburg-Anhalt* (Magdebourg-Anhalt)
6. *Mecklenburg* (Mecklembourg)
7. *Hamburg* (Hambourg)
8. *Schleswig-Holstein*
9. *Ost-Hannover* (Hanovre oriental)
10. *Südhannover-Braunschweig* (Hanovre Sud-Brunswick)
11. *Weser-Ems*
12. *Westfalen-Nord* (Westphalie du Nord)
13. *Essen*
14. *Düsseldorf*
15. *Westfalen-Süd* (Westphalie du Sud)
16. *Köln-Aachen* (Cologne-Aix-La-Chapelle)
17. *Koblenz-Trier* (Coblence-Trèves)
18. *Hessen-Nassau* (Hesse-Nassau)
19. *Kurhessen*
20. *Thüringen* (Thuringe)
21. *Mainfranken* (Franconie-Main)
22. *Saarpfalz* (Sarre-Palatinat)
23. *Württemberg-Hohenzollern* (Wurtemberg-Hohenzollern)
24. *Baden* (Bade)
25. *Schwaben* (Souabe)
26. *Franken* (Franconie)
27. *Bayerische Ostmark* (Marche orientale de Bavière)
28. *München-Oberbayern* (Munich-Bavière supérieure)
29. *Sachsen* (Saxe)
30. *Schlesien* (Silésie)
31. *Halle-Merseburg* (Halle Merse-bourg)



Territoires des Sudètes

Théâtres construits

Projets envisagés mais non réalisés

N.B. : Cette carte est réalisée à partir d'un rapport inédit d'Otto Laubinger portant sur le bilan du programme officiel de construction en date du 23 juillet 1934 (BA Berlin, R55/20441, p. 83-91). Elle présente un état synthétique de nos recherches et intègre les résultats du catalogue réalisé par Rainer Stommer (p. 198-258)

* entre parenthèse se trouvent les noms actuels des villes polonaises ou les anciens noms allemands

II. Notices biographiques

Les notices biographiques suivantes portent sur les principaux architectes abordés dans cette étude et les directeurs ou responsables politiques importants du mouvement *Thing*. Les biographies de Ludwig Moshamer, Hermann Senf et de Wilhelm Karl Gerst seront plus approfondies que les autres en l'absence de monographies à leur sujet dans la littérature critique existante.

Comme le rôle des architectes Franz Böhmer et Georg Petrich n'a pas été beaucoup abordé dans l'étude, et en raison du manque de sources à leur sujet, leur contribution dans le mouvement *Thing* ne sera pas exposée ici. Elle constitue donc un champ de recherche ouvert. La biographie de Werner March n'est pas non plus développée, car la conception de la scène Dietrich-Eckart dans le cadre des Jeux olympiques de Berlin constitue seulement une participation ponctuelle de l'architecte dans le mouvement *Thing*. On se reportera à la biographie de l'architecte publiée par Thomas Schmidt[1512].

2.1. Architectes du mouvement *Thing*

Hermann Reinhard Alker (1885-1967)

Entre 1904 et 1911, Hermann Alker fait des études d'architecture à l'université technique (*Technische Hochschule*) de Karlsruhe, une école de très bonne réputation avec, pour professeurs, Josef Durm, Friedrich Ratzel, Otto Warth, Adolf Weinbrenner, mais surtout Carl Schäfer (1844-1908) qui attire à Karlsruhe des étudiants de toute l'Allemagne et de l'étranger. Les nombreux voyages du jeune homme en Italie près de Rome influencent son goût pour l'architecture classique. Fort de cette expérience, il fait partie des étudiants les plus doués pendant ses études à l'université technique de Karlsruhe.

En 1911, il est auditeur libre de Carl Schäfer, grand connaisseur de l'architecture du Moyen Âge, dont l'enseignement porte en grande partie sur les aspects techniques et constructifs de la réhabilitation d'églises. Dans les questions de restauration des monuments, C. Schäfer est aussi le partisan d'une reconstitution rigoureuse. Hermann Alker devient l'assistant de Friedrich Ostendorf

1512. Thomas Schmidt, *Werner March, Architekt des Olympia Stadions 1894-1976*, *op. cit.*

(1871-1915) qui a succédé à C. Schäfer. F. Ostendorf a exercé une influence décisive sur le jeune Hermann Alker. Entre 1914 et 1915, ce dernier occupe la charge de cours d'Ostendorf, parti au front. En 1918, il devient l'assistant de Karl Caesar (1874-1942) et en 1919 il obtient le concours pour devenir *Regierungsbaumeister*, équivalent en français à un architecte missionné dans l'administration des collectivités territoriales.

En 1920, il obtient le titre de « docteur-ingénieur » (*Dr.-Ing.*) avec une thèse sur le portail d'entrée de la Basilique Saint-Pierre de Rome. Cette passion pour l'architecture de la Renaissance italienne est transmise par son ancien professeur Josef Durm (1837-1919) qui partage un fort intérêt pour cette période historique aux côtés de l'architecture antique. Cette admiration pour les artistes de la Renaissance l'accompagnera toute sa vie, comme le montre son ouvrage sur *Michel-Ange et le dôme à Saint-Pierre de Rome* (*Michelangelo und seine Kuppel von St. Peter in Rom*)[1513], paru peu avant sa mort, dans lequel Alker s'interroge sur la caractéristique des proportions harmonieuses dans l'architecture renaissante.

En 1924, il devient professeur à Karlsruhe et enseigne dans des domaines variés (matériaux et construction, géométrie constructive, théorie de la construction, histoire de l'architecture et des jardins de la Renaissance italienne). Il est à l'origine de la construction de plusieurs stades dont l'innovante tribune du campus de l'université de Karlsruhe. Il devient membre du *Werkbund* en 1925. Il est très inspiré, au début de sa carrière, par son ancien professeur Friedrich Ostendorf et plus particulièrement par la clarté constructive et un registre formel rigoureux issu de la tradition historique (Moyen Âge et période baroque). Un trait particulier apparaît dans son œuvre bâtie sous la forme d'un travail original des détails de construction (portes, fenêtres, éléments d'éclairage), alliant une réminiscence des formes traditionnelles et de l'expressionnisme architectural propre aux années 1920.

En 1934, il obtient la commande de plusieurs projets de *Thingstätten* pour le pays de Bade par l'intermédiaire de Franz Moraller, un ami d'enfance. Il conçoit le théâtre *Thing* de Heidelberg, de Karlsruhe (non réalisé), de Titisee (non réalisé), de Lörrach (avant-projet, non réalisé), mais aussi le projet d'un « lieu *Thing* de combat à Schlageter » (*Schlageter-Thing- und Kampfstätte*) à Schönau, lieu de naissance et d'inhumation d'Albert Leo Schlageter, mais le chantier, débuté en 1937, ne fut jamais achevé.

1513. Hermann Alker, *Michelangelo und seine Kuppel von St. Peter in Rom*, Karlsruhe, G. Braun, 1968.

Il se marie en 1935 avec Herta, née von Hollander. De cette union naît Uta Alker en 1936, qui deviendra architecte d'intérieur. Traumatisée par l'implication de son père pendant la dictature, elle rédige en 2013 une courte biographie (conservée aux archives du SAAI) pour tenter de réhabiliter son œuvre bâtie.

De 1937 à 1938, Hermann Reinhard Alker officie en tant qu'« architecte en chef » (*Stadtbaurat*) de Munich pour le projet « Capitale du mouvement » (*Hauptstadt der Bewegung*) dans la garde rapprochée d'Hitler. Il devient l'ennemi d'Adolf Wagner, directeur du Gau, en raison du nouveau tracé du métro à Munich qui implique la destruction d'une église historique, à laquelle il se refuse. Entre 1938 et 1939, il réalise un plan urbain dans le cadre du projet du « Forum du Gau » à Karlsruhe. En 1939, il enseigne à nouveau l'architecture à Karlsruhe. Jusqu'en 1942, il élabore un plan de rénovation du campus de l'université technique de Karlsruhe pour le reconvertir en « une ville universitaire » (*Hochschulstadt*). En 1940, il effectue des projets d'urbanisme visant à la rénovation du centre-ville de Stuttgart pour la transformer en « capitale de Gau ». Dans la continuité de ces projets urbains, entre 1940 et 1942, il participe au concours pour un « nouveau Strasbourg » (*Neue Straßburg*) sans qu'une décision ne soit prise par le nouveau Gau sur la réalisation effective de ce plan d'urbanisme.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1945, le gouvernement militaire lui retire sa chaire de professeur en raison de son implication à la tête du « bureau spécial de la construction de la capitale du mouvement » (*Sonderbaubehörde Ausbau der Hauptstadt der Bewegung*) avant la guerre. Jusqu'en 1959, il poursuit alors ses activités d'architecte pour une commande obtenue en 1944 portant sur les plans d'une entreprise d'acier (*Stahlwerk Meyer*) à Dinslaken. En 1950, il obtient néanmoins une retraite de la part de l'université et le statut d'émérite.

Sources : édition spéciale des *Badische Biographien, Neue Folge*, vol. 2, Stuttgart, Kohlhammer, 1987. Dorothea Roos, *Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker. Bauten und Projekte 1921 bis 1958*, *op. cit.*

Ludwig Moshamer (1885-1946)

Ludwig Moshamer fait ses études primaires à Passau et y débute ses études à « l'école des métiers du bâtiment » (*Baugewerkschule*). Il suit ensuite plusieurs semestres à l'université technique

de Munich sans passer l'examen. À la mort de son père, il est contraint de travailler rapidement pour subvenir à ses besoins. Il est alors engagé dans des bureaux d'architecture à Hagen et à Düsseldorf entre 1906 et 1908. Il devient « l'architecte de la ville » de Coblence entre 1908 et 1911. Puis il déménage à Breslau et obtient un poste équivalent d'« architecte de la ville » (*Stadtarchitekt*/ également sous le titre *Stadtbaurat*) le 1er mai 1911 qu'il occupe jusqu'en 1925 sous la direction de Max Berg. Il est lieutenant de réserve pendant la Première Guerre mondiale. À partir de novembre 1924, il commence une activité d'architecte indépendant à Breslau, un statut ininterrompu jusqu'en 1933.

Ludwig Moshamer est surtout connu pour ses réalisations pour la ville de Breslau entre 1911 et 1925 où il travaille aux côtés d'Hugo Althoff (1844-1960), Max Berg (1870-1947) et Richard Konwiarz (1883-1960). Son activité se répartit alors entre les projets d'urbanisme, sa collaboration dans l'exécution de la Halle du centenaire entre 1912 et 1913, des projets de logement ou d'infrastructures techniques comme des centrales électriques par exemple. De plus, entre 1919 et 1920, il se trouve dans l'équipe avec Max Berg et Richard Konwiarz pour l'aménagement urbain et l'extension de Breslau et il collabore aux plans de gratte-ciels dans le centre-ville qui lui permettent de se faire un nom. Il participe aussi à la restructuration du parc d'exposition de Breslau autour de la Halle du centenaire, entamée au début des années 1920 jusqu'en 1922, avec une réalisation entre 1924 et 1925. Son parcours à Breslau, largement méconnu, se fonde sur les projets suivants :

- 1919-1921 : projets urbains dans le cadre de la restructuration du centre-ville de Breslau
- 1921-1924 : centrale électrique sud en collaboration avec Max Berg
- 1925 : construction de la « Halle de la Westphalie » (*Westfalenhalle*) à Dortmund
- 1924-25 : centrale électrique nord en collaboration avec Max Berg
- 1925 : participation au concours de la restructuration de la place de l'église Elisabeth (*Elisabethkirchplatz*)
- 1926 : 1er prix au concours de la rénovation de la Boberplatz dans le quatier Pöpelwitz (Popowice) de Breslau
- 1926 : récompense dans le concours de la construction d'une école secondaire (*Hauptschule*) à Breslau
- 1927 : projet d'un centre universitaire de gymnastique (*Haus der Akademischen Turnverbindung*) dans le quartier Weidedamm (Na Grobli) de Breslau

- 1927 : cinéma Capitol à Waldenbourg
- 1927 : participation au concours d'un grand magasin du quartier Wertheim
- 1927-28 : maisons d'habitation sur la Friesenplatz
- 1929 : série de maisons (maisons mitoyennes et une maison individuelle) pour l'exposition du *Werkbund* WuWA (*Wohnung und Werkraum*)
- 1930 : maison individuelle pour Paul Becker
- 1930 : 4e place au concours pour le lotissement du quartier Dürrgoy (Tarnogaj).

Il ressort clairement dans ses différents projets son attachement au *Deutscher Werkbund*. En 1929, il devient membre du Parti social-démocrate (SPD) et de la Ligue des droits de l'homme avant leur dissolution en 1933. À l'arrivée d'Hitler au pouvoir, il fait l'objet de diffamations dans la presse nazie. Le 18 août 1933, il est qualifié de « traître à la patrie » (*Landesverräter*). Il perd ainsi son moyen d'existence en tant qu'architecte indépendant à Breslau, et déménage donc à Berlin. Dans sa vie privée, il se marie d'abord avec Isabella Exenberger avec qui il a 3 enfants (entre 1910 et 1917), puis avec Margarete Krause. Ludwig Moshamer, d'obédience catholique, se décrit selon ses propres mots comme un « libéral de gauche ». Un paradoxe apparaît dans son parcours entre les effets réels de la répression du pouvoir nazi sur son départ de Breslau et sa participation active à des commandes prestigieuses du régime comme les théâtres *Thing* ou encore l'ambassade du Japon à Berlin.

L. Moshamer cherche alors en 1933 une reconversion qui va être facilitée par l'intermédiaire de Max Moosbauer, un homme politique passionné de théâtre qui devient le maire nazi de Passau. Moshamer continue alors son activité d'architecte indépendant à Berlin et s'engage activement dans le programme de construction des théâtres *Thing*. Il devient bientôt l'intermédiaire privilégié sur les questions constructives au sein du bureau de la construction de l'Union du Reich à partir de la fin de l'année 1933. Il compte alors douze esquisses de théâtres à son actif : Bad Reinerz, Freyburg-Unstrut, Halle, Juliers, Kamenz, Passau, Bad Schmiedeberg, Schwarzenberg. Pour les projets théâtres non construits, il dessine les projets pour Immenstadt (Bavière), Gelsenkirchen, Opole (deux projets envisagés), Munich (pour le parc d'exposition sur les hauteurs du Theresien), Sachsenbourg, Schildau, Schweidnitz, Groß-Glienicke près de Berlin et le théâtre de la forteresse de Marienbourg. Il est dénoncé par des architectes de Breslau pour son ancien engagement politique ce qui lui vaut le rejet de la « Chambre du Reich des arts figuratifs » (*Reichskammer der bildenden Künste*) jusqu'en 1935. Sa participation dans les activités de l'Union du Reich est alors empêchée en raison de sa

non-appartenance au Parti et ses missions rétrocédées à des architectes inscrits à la Chambre. À partir de 1935, il signe les plans de bâtiments administratifs avec un fort enjeu de représentation en participant à des concours. Entre 1938 et 1942, les plans de l'ambassade japonaise dans le quartier des ambassades de Berlin sont signés de Moshamer. Mais finalement, selon les explications qu'il donne dans l'après-guerre, l'architecte d'intérieur de la Chancellerie, Cäsar Pinnau, est missionné pour l'aménagement intérieur après le veto exercé par des dignitaires nazis qui refusent de confier la direction du chantier à Ludwig Moshamer

De 1943 à 1944, il devient directeur de travaux pour l'organisation Todt auprès des forces de la région rhénane. Il est chargé de la reconstruction de 12 000 appartements de mineurs endommagés par les bombardements près de Dortmund-Bochum. En 1944, il quitte son poste en raison d'une maladie. À partir de 1944, il retourne à Passau et se remet à son compte. Il s'occupe en particulier de la réquisition du bois comme matériau de construction au sein de l'Office de construction de Passau entre septembre 1944 et janvier 1945. À la fin de sa vie et dans l'immédiat après-guerre, sous l'occupation américaine, il s'occupe de l'approvisionnement en nourriture et d'empêcher les débordements et pillages. Le 15 mai 1945, il est nommé directeur du « bureau municipal d'urbanisme pour les dommages de la guerre » (*Baubüro für Kriegsschäden der Stadtverwaltung*) peu de temps avant son décès à Passau en 1946.

Sources : *Curriculum vitæ* de l'architecte datant d'octobre 1945 (StadtA P) ; Jerzy Ilkosz, Beate Störtkuhl (dir.), *Hochhäuser für Breslau 1919-1932*, *op. cit.*; Jerzy Ilkosz, *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau – das Werk Max Bergs*, *op. cit.* ; Beate Eckstein (dir.), *Auf dem Weg zum Neuen Wohnen. Die Werkbundsiedlung Breslau 1929*, *op. cit.* ; biographie synthétique réalisée par sa petite fille, Regina Oechsner en 2004 à Markgröningen et conservée aux archives municipales de Passau.

Hermann Ernst Senf (1878-1979)

Hermann Ernst Senf commence ses études à « l'école professionnelle de construction » de Leipzig (*Baugewerbeschule*) et les termine à l'université technique de Munich et de Dresde entre 1902 et 1904. À la fin de ses études en 1905, il remporte le concours pour le réaménagement de la vieille ville de Francfort-sur-le-Main. Cette commande le conduit à y déménager en 1905. Contribuant dans les années 1907-1910 à l'embellissement et à la rénovation du centre historique, il est reconnu

comme le « constructeur de la vieille ville » (« *Baumeister der Altstadt* »). Son activité de bâtisseur dans le centre-ville se poursuit dans les années 1920 où il y dessine plusieurs maisons. Il remporte le premier prix du concours pour l'aménagement du parc *Holzhausen* à Francfort en 1910, ainsi qu'un prix pour la rénovation de l'Opéra Royal de Berlin (*Königliche Oper*, aujourd'hui le Staatsoper Unter den Linden) la même année.

Il se fait ensuite une réputation grâce à plusieurs projets remarqués de cimetières et de mémoriaux : le cimetière principal de Francfort-sur-le-Main, dans lequel il conçoit aussi en 1928 un mémorial à la mémoire des morts de la Première Guerre mondiale et le mémorial de guerre de Francfort pour les soldats tombés pendant la guerre des quartiers de Höchst et de Nied (réalisé en 1937). En août 1933, il participe au « Cercle universitaire de travail pour les architectes » organisée à Cologne pour le travail préparatoire sur la conception de scènes *Thing*. Entre 1934 et 1939, il conçoit et dirige la construction du théâtre de plein air de Loreley, intégré dans le programme officiel du mouvement *Thing*. La scène sera réutilisée après la Seconde Guerre mondiale pour quelques représentations théâtrales (Goethe, Schiller, Hebbel). Elle accueille encore aujourd'hui la programmation de concerts. Cette réalisation est décrite par l'architecte lui-même comme sa plus grande œuvre construite. Dans la presse locale, elle est décrite comme la scène de plein air « la plus grande et plus belle d'Allemagne » (*Frankfurter Neue Presse*, 2 août 1958). Hermann Ernst Senf se réclame être à l'origine du festival de théâtre sur la place du Römerberg (« Römerberg-Festspiele »), grâce à l'engouement créé par un croquis illustrant un théâtre de plein air sur cette place, publié en 1924 dans un ouvrage de Wilhelm Karl Gerst. Son vœu est finalement réalisé en 1932, la date de l'ouverture du premier festival de plein air. En 1936, il réalise la rénovation et la modernisation d'une salle de concert et de manifestations à Francfort dans la Junghofstraße (*Saalbau an der Junghofstraße*) grâce à la création notamment d'un hall pour les vestiaires qui se fond dans l'existant avec des éléments de balustrades imitant le Moyen Âge (*Frankfurter Neue Presse (FNP)*, 2 août 1958).

Il remporte plus de quarante prix et décorations pour ses participations à des concours locaux et dans toute l'Allemagne, en particulier pour des églises, écoles, bâtiments administratifs et mémoriaux. Au début des années 1960, sous l'impulsion de l'Union de la vieille ville (*Altstadtbund*), il réalise des propositions pour la reconstruction de l'opéra de Francfort, en collaboration avec les architectes Schauroth. Cette esquisse reste non réalisée, mais la reconstruction, qui aura lieu vingt ans plus tard, s'inspira fortement de son idée directrice. Dans la presse locale, il est décrit comme un architecte à la

« modernité modérée » qui s'applique à composer avec le patrimoine bâti historique. Son style évolue en fonction des commandes entre le régionalisme (*Heimatstil*), un style expressionniste, une forme de néo-classicisme, voire un style fonctionnaliste caractéristique des années 1950. Son parcours méconnu dans la littérature critique se fonde sur la liste suivante :

- 1901 : concours de l'école Loschwitz à Dresde
- 1903 : premier concours pour l'Altstadt de Francfort (un prix)
- 1903 : concours de la place du château de Königsberg (3e prix)
- 1904 : concours pour la rénovation des façades pour la ville de Bautzen (Saxe)
- 1905 : concours pour la vieille ville (1er prix) et donc nombreux groupes de construction dessinés et plusieurs concours à Francfort : la Schillerplatz / une école dans la Mainzer Landstraße
- 1910 : concours pour la Lukaskirche (2e prix et achat) / bâtiments de syndicats
- 1910 : concours de l'extension de la mairie d'Elberfeld (quartier de Wuppertal) (3e prix)
- 1910 : concours de l'église Oberrad (1er prix) / concours pour le parc Holzhausen à Francfort (1er prix)
- 1911 : asile israélite à Neustadt-am-Hardt (1er prix)
- 1912 : concours de l'institut d'art de Städelsch (2e prix)
- 1912 : concours d'un mémorial à Bismarck, Elisenhöhe à Bingen
- 1913 : 3e concours de la vieille ville de Francfort
- 1913 : concours pour la Landesbank de Wiesbaden
- 1914 : concours de l'organisme des assurances du Reich (Reichsversicherungsanstalt) à Berlin-Wilmersdorf / commande de bâtiments pour l'exposition électrique
- 1915 : concours d'une caserne de pompier, Münzgasse à Francfort
- 1921 : concours d'une banque (1er prix) / concours de la bourse / bureau de finance et de télégraphe à Mayence
- 1928 : concours pour le cimetière d'honneur (Ehrenfriedhof) et du mémorial de la ville de Francfort (1er prix) / mémorial de guerre Höchst-Nied (inauguré en 1937)
- 1930 : commande d'un restaurant de vin à Francfort
- 1934 : commande de la scène de plein air de Loreley
- 1936 : rénovation du Saalbau an der Junghofstraße

- 1939 : commande de l'îlot Neugasse-Hof Rebstock
- 1960-1962 : propositions pour la reconstruction de l'opéra de Francfort

Sources : Archives personnelles de l'architecte classées à la cote : S2/4262 (IfSF); Paul-Georg Custodis, « Thingstätte auf der Loreley », *Rheinische Heimatpflege*, nº 42, 2005, p. 10-27 ; Wolfgang Klötzer, Sabine Hoch, Reinhard Frost (dir.), *Personengeschichtliches Lexikon: Frankfurter Biographie*, Francfort-sur-le-Main, Waldemar Kramer, 1996 ; Franz Hugo Kracik, « Ein Kriegerehrenmal am Main », *Monatshefte für Baukunst und Städtebau,* n° 4, 1938.

Fritz Schaller (1904-2002)

Né à Berlin dans une famille catholique pratiquante, Fritz Schaller fait son internat chez les jésuites et il passe ses études primaires à Berlin. Élève d'Hermann Alker, il débute ses études supérieures à l'université technique (*Technische Hochschule*) de Karlsruhe en 1924. Il est très inspiré par le professeur Hermann Billing (1867-1946), un représentant du style Art nouveau (*Jugendstil*), ainsi que par Hans Freese (1889-1953). Dans la biographie de Fritz Schaller, Hermann Billing est présenté comme son « père spirituel ». Il est important de souligner que H. Billing, fut également le professeur de Wilhelm Karl Gerst. Hermann Billing était un étudiant sérieux de l'écriture architecturale rigoureuse de Friedrich Ostendorf, et, de ce fait, il était également ancré dans une génération de « l'Art nouveau refoulé » (*verdrängter Jugendstil*). Fritz Schaller rencontre Ernst Zinsser à Karlsruhe qui devient son meilleur ami. Les deux jeunes hommes tendent à se différencier de la position d'Hermann Alker qu'ils ont comme professeur. Les deux s'illustrent dans leurs projets d'étudiants dans une sorte de « post-Art nouveau » (*Nachjugendstil*). Dans ses études, l'intérêt de Fritz Schaller se porte alors sur la conception de lieux de fêtes (*Festplätze*), de réaménagements de centres urbains et d'aménagements à l'air libre. Pendant la phase d'attente avant l'obtention de son diplôme d'architecte, Fritz Schaller se rend à Aix-la-Chapelle pour un semestre lors duquel il est assistant d'Otto Gruber (1883-1957) en 1926. Fritz Schaller croise la route de l'architecte et professeur Rudolf Schwarz (1897-1961). Un exposé de ce dernier présentant sa doctrine sur le rapport entre la forme architecturale et la spiritualité religieuse exerce alors une influence durable sur le jeune Schaller. Le semestre suivant, il se rend à Danzig pour retrouver Ernst Zinsser. Il inscrit finalement son projet de diplôme le 16 mai 1929 dans le cours d'Hermann Alker « Théorie des formes du Moyen Âge » (*Formenlehre des Mittelatlers*) et dans le cours d'Hermann Billing « Théorie des formes de la Renaissance » (*Formenlehre der Renaissance*).

Il retourne à Berlin lors de la grande dépression de 1929. Il entre au service de l'État prussien (*Preussischer Staatsdienst*) le 1er octobre 1929. Jusqu'en février 1931, il est engagé dans la fonction de « conducteur de travaux de l'État » (*Regierungsbauführer*) au service de « l'Office de la construction » (*Neubauamt*) pour l'université technique de Berlin. Pendant cette période, il aurait répondu au concours du théâtre musical de masse de Kharkov en Union Soviétique, avant de retirer sa candidature faute de temps. Jusqu'à la fin de l'année 1933 avant son examen d'État, il est employé au Service des bâtiments (*Hochbauamt*) de Potsdam. Vers la fin de l'année 1933, il ouvre un bureau d'architectes avec Ernst Zinsser dans le quartier Südende de Berlin, en se spécialisant en premier lieu dans la construction de maisons individuelles.

Aux côtés d'Ernst Zinsser, Fritz Schaller participe aux premiers croquis d'étude pour le *Thingtheater*, à la suite de leur participation commune au « Cercle universitaire de travail pour les architectes » à Cologne. Il se consacre intensivement à la construction de nombreux théâtres sous la direction de l'Union du Reich : celui de Bad Segeberg, Borna, Brunswick (avec Zinsser), Verden, Northeim, Lamspringe. Il signe également les projets de théâtres non réalisés à Gottingue, Waren-an -der-Müritz, Rotenbourg, Cobourg, Leutkirch, Bad Harzburg et Lüneburg.

En 1936, il entre en contact avec le « Bureau de la Beauté du Travail » (*Amt Schönheit der Arbeit*), une sous-organisation du « Front du Travail allemand » (*Deutsche Arbeitsfront*), pour lequel il s'occupe de projets de réfection d'usines. À cette époque, les chemins de Schaller et Zinsser se séparent, ce dernier déménage à Hanovre, le premier poursuit son activité en indépendant à Wilmersdorf à Berlin. Schaller adhère en novembre 1937 au NSDAP pour s'assurer des commandes en tant qu'« architecte de confiance » dans l'organisation de la « Beauté du Travail ». Dans les années 1990, l'architecte déplore ce fait en raison d'une inscription automatique qu'il ne pouvait refuser. Au début de l'année 1938, il prend la direction des travaux de la maison de Rudolf Wolters, le célèbre collaborateur d'Albert Speer. Le contact avec Wolters s'intensifie les années suivantes, de telle sorte qu'à la fin de la guerre, Schaller fait quelques expériences en urbanisme, mais selon les mots de l'architecte, il voulait garder ses distances avec les grands projets urbains monumentaux du régime. Le projet de concours pour un « Forum culturel à Francfort-sur-l'Oder », daté de 1938, est cependant marqué par un style néo-classique proche des esquisses d'Albert Speer en matière d'urbanisme. Pendant les années de guerre, il travaille pour des usines d'armement et il rejoint le bureau d'Herbert Rimpl, travaillant notamment pour le constructeur d'avions Heinkel. Cet engagement constitue alors

une sorte de « niche » pour éviter la mobilisation sur le front. En novembre 1943, il ne peut plus renouveler son indisponibilité et il est enrôlé dans la SS. En février 1944, il est exempté du son devoir militaire en rejoignant le « Groupe de travail de la reconstruction » (*Arbeitsstab Wiederaufbau*), dirigé par Albert Speer à Berlin. La collaboration des architectes dans ce cadre aura un impact sur la reconstruction de la ville dans l'après-guerre.

Début 1945, il participe par exemple à la rénovation d'un ensemble de logements à Schöneberg où il met en place des solutions modernes de socle surélevé pour incorporer les garages. Il déménage ensuite à Cologne et il compte rapidement parmi les concepteurs marquants de la reconstruction de la ville, notamment dans la reconstruction de nombreuses églises catholiques. Dès 1951, il est en rupture avec la construction d'églises traditionnelles envisagées comme un « ensemble fermé » sur lui-même, en introduisant de projet en projet des pièces auxiliaires en saillie (entrées, chapelles) afin de rendre plus riche la déambulation dans l'église. Il meurt le 4 mars 2002 à Cologne à l'âge de 98 ans.

Sources : Emanuel Gebauer, *Fritz Schaller. Der Architekt und sein Beitrag zum Sakralbau im 20. Jahrhundert*, *op. cit.*; série d'interviews inédites réalisée par son fils, Christian Schaller, en 1999.

Ernst Zinsser (1904-1985)

Ernst Zinsser est né le 26 juin 1904. Dans sa jeunesse, le jeune Zinsser se découvre un intérêt pour le théâtre et la musique qu'il pratique assidûment. Il a très tôt la passion de l'architecture. Avant même l'obtention de son baccalauréat, il rencontre Fritz Schumacher, directeur de l'Office de la construction à Hambourg, qui est missionné pendant trois ans sur le plan urbain de l'extension de la ville de Cologne. Il débute ses études d'architecture, où il rejoint d'abord Stuttgart, car il admire les architectes Paul Schmitthenner (1884-1972) et Paul Bonatz (1877-1956)[1514] qui enseignent à l'université technique. Il devient stagiaire à Stuttgart et participe au projet de la « Maison de l'esprit allemand » (*Haus des Deutschtums*) de Paul Schmitthener. En raison de problèmes de santé, il ne peut continuer ses études et mener de front un travail professionnel en agence. Il s'inscrit ensuite à

1514. Tout comme les architectes Fritz Schumacher et Heinrich Tessenow, Paul Bonatz montre à travers ses réalisations une forte relation entre un traditionalisme prudent et une esthétique moderne.

l'université technique de Karlsruhe. C'est là qu'il rencontre Fritz Schaller avec qui il se lie d'une profonde amitié.

Le jeune étudiant voyage beaucoup à la fin des années 1920 (en Italie, Hollande, Danemark, Suède, Autriche, France). Il se confronte au monde du travail, notamment comme collaborateur étudiant chez son professeur Hans Freese (1889-1953), dont l'enseignement se démarque face à une formation encore très axée sur l'imitation des formes historiques. Dans une interview donnée en 1966, Zinsser se souvient de sa période d'étudiant en racontant qu'il fallait « encore dessiner des temples antiques, défendre des voûtes gothiques, mesurer des charpentes baroques ». Entre 1927 et 1928, il se rend à Dresde pour découvrir de nouveaux horizons, il a comme professeur Martin Dülfer (1859-1942), un grand spécialiste en matière de construction de théâtres. En 1928, il présente son projet de diplôme sous la direction de Karl Caesar (1874-1942) sous le titre *Esquisse d'une infrastructure pour les fêtes avec service de restauration, champ de fête et de jeu relié à un parc* (*Entwurf zu einer Festplatzanlage mit Restaurationsbetrieb, Fest- und Spielwiese im Anschluss an einen vorhandenen Park*).

Il reste à Karlsruhe jusqu'au début des années 1930 où il est assistant du professeur Gisbert von Teuffel (1881-1970). Ernst Zinsser suit ensuite une spécialisation technique dans l'administration publique, et devient ainsi, en 1931, « conducteur de travaux de l'État » (*Regierungsbauführer*) à Bonn. Il passe le reste de sa spécialisation à Berlin où il retrouve Fritz Schaller. Dans cette période, il prend part à plusieurs grands concours orientés vers l'aménagement d'espaces libres comme un centre sportif et de repos ou des projets de mémoriaux. En 1932, il obtient la deuxième place au concours du mémorial du Reich de Bad Berka aux côtés d'architectes chevronnés sur cet exercice, comme Wilhelm Kreis (1873-1955), dont il se dit très influencé. La presse spécialisée salue l'intégration du projet dans le paysage et la simplicité de sa proposition. Dans les années 1930, il dessine deux autres esquisses de mémoriaux (le mémorial en l'honneur de Richard Wagner et celui en mémoire d'Andreas Schlüter à Berlin) qui ne seront pas construits.

Au début de l'année de 1934, il obtient l'examen d'état de *Regierungsbaumeister* (équivalent allemand d'un architecte des collectivités territoriales) au moment de la mise en place du bureau d'architecture avec son ami Fritz Schaller. Selon le biographe de Zinsser, Ralph Haas, les deux architectes auraient connu Wilhelm Karl Gerst grâce à une manifestation intitulée « La Journée du *Volksbund* pour les jeux en plein air et les emplacements de jeux » (*Volksbund-Tag für Freilichtspiele*

und Spielplätze). Un tel titre ouvre sur l'hypothèse d'une rencontre antérieure au « Cercle universitaire de travail » de Cologne à l'été 1933 entre les trois hommes. Ce fait n'a pas pu être confirmé dans les recherches de cette étude. À lui seul, E. Zinsser réalise des esquisses pour sept théâtres *Thing* dont les travaux furent lancés : Bergen (Rügen), Heringsdorf (Usedom), Holzminden, Rostock, Werder-Havel et les deux projets en Silésie, Drossen (aujourd'hui : Ośno Lubuskie en Pologne), Soldin (aujourd'hui : Myślibórz en Pologne). Il dessine également six théâtres finalement non réalisés à Blankenbourg, Grabow, Luckenwalde, Rathenow et deux projets en Silésie, à Deutsch Krone (aujourd'hui : Wałcz en Pologne) et à Stolp (aujourd'hui : Słupsk en Pologne).

Il déménage à Hanovre en 1935 pour le grand projet d'une usine métallurgique VLW (*Vereinigte Leichtmetallwerke*), qui sera réquisitionnée pour l'industrie d'armement en 1942. Il devient professeur à l'université technique d'Hanovre en 1949. Après la guerre, il s'illustre à travers de nombreuses réalisations autour d'Hanovre dans un style moderne caractéristique de cette période : plusieurs ensembles de logements et de bâtiments administratifs pour des grands groupes industriels tels que l'entreprise Kali-Chemie entre 1950 et 1951. Dans les années 1960, il signe également les plans de bâtiments ministériels, administratifs et de logements. En 1971, il est nommé professeur émérite.

Sources : Ralph Haas, *Ernst Zinsser, Leben und Werk eines Architekten der Fünfziger Jahre in Hannover*, *op. cit* ; Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft*, *op. cit.*

2.2. Directeurs du mouvement

Wilhelm Karl Gerst (1887-1968)

Wilhelm Karl Gerst fréquente dans ses études primaires les écoles populaires catholiques (*katholische Volksschulen*) à Francfort-sur-le-Main. Il se décrira lui-même comme un « enfant du prolétariat ». Son père était « maître maçon » (*Maurermeister*) à Francfort-sur-le-Main et lui transmit le goût pour la construction. Après une formation de trois ans en maçonnerie, il étudie l'architecture dans le département Construction d'une école professionnelle à Francfort et il devient architecte en 1907. Il sera l'associé un temps dans le bureau du professeur Otto Haesler (1880-1962) à Celle, un représentant de la première heure du courant architectural du *Neues Bauen*, dans la lignée du célèbre architecte Ernst May (1886-1970) à Francfort. Après quelques missions, comme le suivi du chantier de la maison Trüller à Celle, il se rend vite compte que ce métier ne va pas le satisfaire sur le long terme. Il est davantage intéressé par la dimension sociale du métier que par la conception.

En 1910, il quitte Celle pour Hanovre et se tourne vers le travail social et la politique. Entre 1910 et 1914, il est directeur général de « l'Association Libre pour l'aide caritative » (*Freie Vereinigung für Caritatshilfe*). Il porte alors un intérêt croissant au thème de l'éducation populaire. Il continue de gagner sa vie avec la réalisation de quelques travaux d'architecture dans la région d'Hanovre, notamment la rénovation de la Chapelle Sainte-Marie (*Marienkapelle*) à Wietzen. À partir de 1912, il se tourne vers la presse et rédige des articles à Hildesheim notamment pour le *Kornackersche Zeitung*, le *Hildesheimische Zeitung* ou encore pour le *Hannoversche Volkszeitung*. Parallèlement, il s'engage en tant que « secrétaire pour la province » (*Provinzialsekretär*) du parti centriste d'Hanovre, il écrit pour la presse du parti et devient membre actif de l'organisation de jeunesse catholique affiliée au parti centriste (*Windthorstbund*). Dès cette époque, Wilhelm Karl Gerst réalise ses premiers essais pour rendre accessible le théâtre au public d'obédience catholique grâce à une politique de tarif réduit. Après le succès des premiers spectacles bon marché, il organise ainsi plusieurs représentations théâtrales et songe alors à créer une organisation de spectateurs de théâtre catholique soutenue par l'archevêché d'Hildesheim.

Au fil des ans, il s'oriente de plus en plus vers une vision réformatrice du théâtre en cherchant à augmenter la visibilité et la « respectabilité » du théâtre catholique, dans le but d'en faire un

instrument d'éducation populaire. Entre 1914 et 1916, il devient ainsi l'initiateur et le secrétaire général de l'« Association pour la promotion de la culture théâtrale allemande » (*Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur*). À la fin de la Première Guerre mondiale et jusqu'en 1919, il occupe la fonction « d'expert du théâtre » (*Theatersachverständiger*) dans le cadre du « théâtre du front intérieur » (*Heimatfronttheater*) pour les commandos généraux de Hanovre, Coblence et Magdebourg. Juste avant la fin du conflit, il quitte le parti centriste d'Hildesheim, car celui-ci luttait contre la résolution de paix. Certains contemporains de différents bords politiques affirmeront qu'il rejoignit le parti socialiste, ce que Gerst réfuta.

En 1919, il fonde « l'Union des scènes populaires catholiques » (*Katholischer Bühnenvolksbund*), dont il sera le directeur général jusqu'en 1928. C'est la seule association de spectateurs à côté de l'organisation du « Théâtre populaire Libre » (*Freie Volksbühne*) du mouvement ouvrier à se développer à l'époque dans un rayonnement suprarégional. L'institutionnalisation de l'association mise en place par W. K. Gerst est arrêtée en 1928, lorsqu'il est congédié de son poste de directeur, soupçonné d'homosexualité.

De 1928 à 1933, il devient alors le directeur du groupe phonographique *Polyphon Grammophon* et il s'occupe de différentes sociétés comme *Organon Lehrfilm und Lehrplatten*, *Spielmann-Musik*, *Tobis- Tonfilm-Syndikat*. La compagnie *Polyphon Grammophon* met au point un procédé de postsynchronisation de pointe appelé le système « Thun-Gerst » pour le doublage de films allemands pour l'international. Il réfléchit au début des années 1930 à créer une nouvelle organisation de spectateurs dans le domaine du cinéma, « l'Union des salariés du film » (*Filmbund der Werktätigen*) qui ne s'est pas concrétisée. Entre 1931 à 1932, il est à l'initiative de la « Commission du Reich pour les Jeux populaires allemands » (*Reichsausschuß für deutsche Volksschausspiele*) qui connut différentes formes successives avant de devenir l'« Union du Reich pour les jeux populaires et de plein air allemands » (*Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele*) sous contrôle du NSDAP.

De 1933 à 1935, il est à la tête de l'Union du Reich en tant que directeur général, pour laquelle il supervise la construction des scènes *Thing*. Il est aussi le référent Théâtre sur les questions de la programmation des pièces *Thing*. Le bureau de l'Union du Reich se trouve dans son appartement à Berlin au point que se confondent l'association et sa vie privée. Parallèlement, il dirige la maison d'édition *Volkschaft* dans laquelle la plupart des pièces *Thing* sont publiées. Il est démis de ses

fonctions à la tête de l'Union du Reich le 7 février 1935 en raison de « son manque de fiabilité politique » aux yeux du ministère de la Propagande. Ses potentielles actions dissidentes et ses relations auprès des cercles catholiques le rendent nuisible sur l'échiquier politique de la dictature. En 1935, il fonde l'édition *St. Georg*, placée sous la surveillance du régime nazi.

Après la guerre, il obtient une licence de journaliste auprès du *Frankfurter Rundschau*. En 1946, sa participation à la tête d'une organisation de politique culturelle d'obédience nationale-socialiste lui vaut une comparution en justice. Malgré un procès qui lui est favorable, sa licence lui est retirée par le pouvoir militaire américain fin octobre 1946. Il devient alors à nouveau actif politiquement et tente de fonder le parti SED (Parti socialiste unifié d'Allemagne) en Allemagne de l'Ouest. Il se porte également candidat dans le district de Fulda pour le KPD (Parti communiste) en 1949. Dans une interview privée, menée en 1990, avec son biographe, Fritz Schaller n'hésite pas à décrire Gerst comme un « communiste catholique ». Gerst tente de prêter ses services de journalistes pour des rédactions de l'Allemagne de l'Est, en tant que consultant à Bonn. En 1949, il est correspondant depuis Bonn du service de presse de l'Allemagne de l'Est (*Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst*, *ADN*). Il est considéré par certains journalistes et politiciens comme un espion, ce qui lui doit plusieurs comparutions en justice. En 1964, il rejoint l'organisation *Pax Vobis*, une organisation de catholiques orientée à gauche.

Sources : archives personnelles de W. K. Gerst (IfSF), **cote : S1/307 et cote : S1/169, Nr. 87;** https://www.munzinger.de/search/portrait/Wilhelm+Karl+Gerst/0/4186.htl [*Munziger Archiv: Internationales Biographisches Archiv*, 32/1968 vom 29. Juli 1968] ; Gregor Kannberg, *Der Bühnenvolksbund. Aufbau und Krise des Christlich-Deutschen Bühnenvolksbundes 1919-1933*, *op. cit.*, p. 45-47 ; Peter Stoltzenberg, *Ernst Leopold Stahl und der Verein zur Förderung deutscher Theaterkultur*, *op. cit.*, p. 37-39 (relate sa biographie entre 1887 et 1914 fondée sur la correspondance entre l'auteur et Gerst au milieu des années 1950).

Otto Laubinger (1892-1935)

Otto Laubinger est né le 11 mars 1892 à Eichenrod, une petite localité près de Fulda. Son père était professeur. Son grand-père maternel, M. Weidner, était maire, député du *Landtag* et directeur de l'Union des paysans de la région de la Hesse. Il termine ses études secondaires à Worms en 1910

avant de suivre des études dans des domaines divers, l'histoire de l'art, la littérature, le théâtre et la musique à Munich, puis Berlin. Pendant ses études à Munich, il fréquente « l'Académie de théâtre » (*Schauspielakademie*) et y fait ses débuts en tant qu'acteur dans des rôles de héros classiques, il s'essaie également à la mise en scène à Innsbruck, Ulm, Mayence et Oldenbourg. À partir de 1921, il entre en tant qu'acteur dans l'ensemble du *Berliner Staatstheater* et du *Schillertheater*, où il joue des rôles titres comme Peer Gynt d'après Henrik Ibsen, Fiesco (*La Conjuration de Fiesco à Gênes/Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, de Friedrich Schiller), le commandant von Tellheim (*La Fortune du soldat/Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück,* de Gotthold Ephraim Lessing). À côté de son expérience d'acteur, il s'intéresse au travail d'organisation au sein du théâtre, notamment pour le service social et pour la législation encadrant le personnel du théâtre. Pendant plusieurs années, il est le président du comité local du *Berliner Staatstheater*. Il fait de nombreux voyages d'études en Europe et dans les Balkans. En septembre 1932, il prend la tête des groupes spécialisés de théâtre et de films dans « l'Union de combat pour la culture allemande » (*Kampfbund für deutsche Kultur*), créée par l'idéologue nazi Alfred Rosenberg. Après le départ du président de l'époque, il est appelé à la tête de la « Coopérative des membres de la scène allemande » (*Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen*). En avril 1933, Laubinger devient chef du département IV (*Ministerialrat*), consacré au Théâtre, au sein du ministère de la Propagande et de l'Éducation populaire. Le 7 juillet 1933, il annonce officiellement la création de l'Union du Reich en charge de la mise au pas du théâtre de plein air en Allemagne et de la mise en place du mouvement *Thing*. Il y occupe la fonction de Président du conseil d'administration. À partir de novembre 1933, il devint Président de la Chambre du théâtre du Reich (*Reichstheaterkammer*). Peu de temps avant sa mort, il est le cofondateur du « Théâtre des écoles secondaires » (*Theater der höheren Schulen*) en 1935. Cet intérêt pour la formation de la jeunesse à travers le théâtre l'accompagnera effectivement dans la politique du *Thingtheater*. Dans un discours du 24 janvier 1934, il met en lumière la vocation du mouvement *Thing* par le biais de l'expression d'une « école populaire de théâtre » (*Volksschule des Theaters*). Il décède le 27 octobre 1935, à l'âge de 43 ans, à Bad Nauheim.

Sources : biographie du 21 novembre 1935 d'Otto Laubinger issue des archives internes du Parti nazi (Intern. Biogr. Archiv), Cote : NS 5/VI 17647 (BA Berlin).

Franz Karl Theodor Moraller (1903-1986)

Dans sa jeunesse, Moraller débute un apprentissage pour devenir horloger comme son père. Dès 1923, il est membre des « jeunesses *völkisch* » (*Völkische Jugend*) et de « l'Union de Schlageter » (*Schlageterbund*), une organisation de substitution aux SA alors interdites. En 1927, il adhère au NSDAP et prend la fonction de directeur d'une escorte de SA (*SA-Sturm*) à Karlruhe. Il est appelé comme rédacteur du journal, *Der Führer*, l'organe de presse officiel du parti national-socialiste pour le pays de Bade. Il occupe ce poste jusqu'en 1933. Entre 1931 et 1933, il est chef du service de presse du parti nazi pour la région. À l'arrivée d'Hitler au pouvoir, il devient directeur du bureau de presse du gouvernement régional. En juillet 1933, il est nommé « chef principal » des SA (*Oberführer der SA*). Jusqu'en octobre 1934, il est aussi directeur du bureau badois du ministère de la Propagande (*Landesstelle Baden-Württemberg des RMVP*) et à la fois directeur de Gau. C'est en cette double qualité qu'il passe commande à Hermann Alker pour la conception des scènes *Thing* de la région. À l'automne 1934, il occupe ensuite le poste de directeur de la « Chambre de la Culture du Reich » et devient « président exécutif » de l'Union du Reich. Il est aussi directeur de la section culturelle de la direction de la propagande du Reich. En 1936, Goebbels le missionne pour refonder la Chambre de la Culture, mais Moraller le déçoit dans cette tâche avant d'être démis de ses fonctions en 1938. Au début de la guerre, il contribue à la campagne militaire à l'Ouest par l'intermédiaire de l'organisation Todt. Entre 1941 et 1942, il participe ponctuellement au front à l'Est en se portant volontaire. En novembre 1942, il est nommé chef du journal œuvrant à la « germanisation » de l'Alsace, le *Strassburger Neueste Nachrichten*, par le directeur de Gau Robert Wagner. Après la Libération, il est emprisonné par les troupes françaises. Moraller est ensuite placé en liberté provisoire à Metz en 1956. De 1958 à 1968, il travaille pour les éditions Bertelsmann de Gütersloh.

Sources : Joachim Lilla, Martin Döring, Andreas Schulz, *Statisten in Uniform: Die Mitglieder des Reichstags 1933–1945. Ein biographisches Handbuch. Unter Einbeziehung der völkischen und nationalsozialistischen Reichstagsabgeordneten ab Mai 1924*, Düsseldorf, Droste, 2004, p. 425 ; Isabelle Bogen, notice biographique de la Fédération des sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace : http://www.alsace-histoire.org/fr/notices-netdba/moraller-franz-karl-theodor.html.

III. Fiches synthétiques par théâtres (études de cas)

1. Bad Segeberg

Contexte et conditions de la construction

Dès 1927, la ville avait déjà l'intention de créer une scène de plein air dans la carrière appelée « montagne calcaire » (*Kalkberg*). Une première esquisse est proposée en 1929 par l'architecte-paysagiste Wilhelm Heintz (1888-1966) de Lübeck mais au moment de la crise économique mondiale, la ville est également endettée et ne peut financer ce projet. Lorsque le maire de Bad Segeberg prit connaissance du programme de construction des théâtres *Thing*, la ville soumit rapidement une demande déjà détaillée au bureau régional du ministère de la Propagande.

Histoire de la construction

Début mars 1934, la demande rencontre l'intérêt de l'Union du Reich et le site est visité rapidement par F. Schaller, l'architecte, et W. K. Gerst, le directeur de l'Union du Reich. L'architecte livre une première esquisse le 18 mai 1934 et la pose de la première pierre a lieu quelques jours plus tard seulement, le 27 mai 1934. Le théâtre figure dans le premier programme de construction national et le projet de F. Schaller a été présenté à l'exposition de Heidelberg à l'été 1934. Les plans d'exécution pour le chantier datent de début décembre 1934. En raison de nombreux problèmes organisationnels, des complications dans l'acheminement de pierres pour la construction du théâtre, le chantier s'étend sur deux ans et demi et il s'achève à la fin de l'été 1937. Goebbels inaugure le théâtre le 10 octobre 1937 et il qualifie à cette occasion la scène d'« église politique » du national-socialisme ».

Capacité et caractéristiques spatiales

Dans les plans de 1934, le théâtre doit accueillir 14 000 places assises dont 6 000 places debout. La jauge sera légèrement réduite pour les terrasses supérieures (places debout) dans la version construite. Le site de construction est situé dans le creux d'une carrière de calcaire. La composition asymétrique du plan de l'aménagement utilise habilement une niche existante comme arrière-scène, pouvant être utilisée pour le déploiement de défilés cachés du public avant d'apparaître en masse sur les escaliers et l'avant-scène. Le large palier au milieu des escaliers de la scène présente un décroché qui représente à la fois une potentielle chaire pour un orateur ou un espace de jeu supplémentaire. Dans la première esquisse de Schaller apparaît un chemin sinueux menant à un grand foyer situé au sommet du mont calcaire, mais il n'a pas été réalisé. Compte tenu des bonnes conditions acoustiques liées à la nature des parois rocheuses, il n'est pas nécessaire de doter la scène de haut-parleurs.

Spectacles et manifestations

Après l'inauguration du théâtre en 1937, on joue le 5 juin 1938 *La Bataille des bateaux blancs* (*Die Schlacht der weissen Schiffe*) de Henrik Herse (mise en scène de Hans Schulz-Dornburg) devant plus de 20 000 personnes (un chiffre visiblement gonflé dans la presse). Le spectacle a lieu à l'occasion des rencontres des jeunesses hitlériennes (HJ) du Gau *Nordmark*. Les HJ, des comédiens professionnels de Kiel, des SA et plusieurs organisations féminines jouent ensemble sur scène. Le spectacle est à nouveau représenté le 28 mai 1939. Une grande fête populaire, organisée par l'organisation « La Force par la Joie » (KdF), a lieu les 5 et 6 août 1939, avec un grand concert de l'armée en guise de conclusion festive. Pendant la guerre, en 1944 notamment, la scène sert à la relève des drapeaux des HJ et BDM.

Réutilisation

Juste après la guerre, le théâtre sert un temps pour des matchs de boxe. À partir de 1952, la scène est à nouveau réutilisée pour des représentations théâtrales fondées sur l'œuvre de Karl May (*Karl-May-Spiele*). Des suites de ce franc succès, la ville modernise le théâtre. Une société commerciale est créée dans les années 1980 et assure la continuité des spectacles jusqu'à aujourd'hui, où soixante-douze représentations ont lieu par saison. La scène accueille également quelques grands concerts.

2. Dietrich-Eckart-Freilichtbühne (Berlin)

Contexte et conditions de la construction

Le théâtre est partie prenante du « domaine sportif du Reich » (*Reichssportfeld*), conçu pour les Jeux olympiques de 1936 à Berlin. Le programme des installations olympiques compte également la « Maison du Sport allemand », dans laquelle une « halle-coupole » (*Kuppelhalle*) se présente comme le pendant intérieur du théâtre de plein air. En janvier 1934, l'architecte des installations, Werner March, se concerte avec W. K. Gerst et O. Laubinger pour la conception du théâtre. Certes, la scène est intégrée à la programmation artistique des Olympiades, mais cette collaboration souligne également l'appartenance du théâtre au mouvement *Thing*.

Histoire de la construction

En décembre 1933, un théâtre de plein air apparaît dans le plan général du parc sportif de W. March, à l'endroit d'une cuvette naturelle qui deviendra son emplacement définitif. Une version aboutie du projet, avec l'étagement de la scène dans une composition fixe, est datée du 31 mai 1934. Une « tribune du Führer » (*Führertribüne*) est seulement visible dans le plan masse du 23 novembre 1934. Les travaux se déroulent jusqu'à la fin de l'année 1935.

Capacité et caractéristiques spatiales

La première esquisse de décembre 1933 prévoit une jauge de 35 000 personnes. Entre mars et mai 1934, la capacité d'accueil se stabilise autour de 20 000 spectateurs. La forme générale de la salle, fondée sur trois grands hémicycles étagés et concentriques, rappelle le plan du théâtre antique d'Épidaure. La conception de la scène est caractéristique avec ses larges rampes engazonnées sur les côtés de la salle permettant l'arrivée des chœurs au niveau de l'avant-scène circulaire. Les fondations du bâtiment de scène, constituant un niveau de jeu supérieur encastré dans la colline, sont en béton armé avec un parement en pierre naturelle : le tuf jaune de Tengen (*Tengener Tuff*) pour les murs de scène ; la pierre calcaire d'Osnabrück pour les podiums de scène, les murs de soutènement et les escaliers de la salle.

Spectacles Le spectacle d'inauguration *Le Jeu de dés de Frankenbourg* (*Frankenburger Würfelspiel*) d'Eberhard Wolfgang Möller (mise en scène de Mathias Wieman et Werner Pleister) est donné le 2 août 1936 ainsi que les 5, 6 et 14 août 1936. La programmation des Olympiades s'accompagne de l'oratorio *Herakles* de Haendel le 7 et 16 août (mise en scène de Hanns Niedecken-Gebhardt), ainsi que d'un concert olympique donné par l'orchestre philharmonique de Berlin, le 15 août. En août 1937, dans le cadre d'un festival à l'occasion du 700e anniversaire de la ville de Berlin, deux représentations de *Herakles* et une représentation d'*Orphée et Eurydice* (*Orpheus und Eurydike*) de Gluck sont jouées. En août 1939, l'opéra de Richard Wagner *Rienzi* est prévu pour plusieurs dates.

Réutilisation Après la guerre, la scène, rebaptisée *Waldbühne*, est reconvertie en cinéma de plein air et en stade pour des matchs de boxe. Depuis 1962, la programmation du lieu s'oriente vers la musique. Pour ce faire, une tente est construite en 1982 pour protéger le matériel lors de concerts classiques, de rock ou de pop. Le théâtre est toujours utilisé aujourd'hui pour des concerts et il est géré depuis 2008 par une société commerciale.

3. Halle

Contexte et conditions de la construction

La colline « Kleine Brandberge » était un lieu d'entraînements et de tirs avant la Première Guerre mondiale pour les soldats stationnés à Halle. Elle devient ensuite un lieu des rassemblements de masse au début de la dictature nazie, par exemple lors du 1er mai 1933.

Histoire de la construction

La première esquisse de Ludwig Moshamer date du 30 janvier 1934. Le théâtre constitue l'un des tout premiers projets du mouvement *Thing* prêt à la réalisation. La pose de la première pierre a lieu le 19 février 1934. La construction s'achève le 1er mai 1934 juste à temps pour la « fête *Thing* » (*Festthing*). L'inauguration officielle est organisée le 5 juin 1934. Il s'agit là de la deuxième scène inaugurée après l'achèvement plus confidentiel de la construction de la scène d'Heringsdorf sur l'île d'Usedom.

Capacité et caractéristiques spatiales

La scène comprend 5 150 places assises. Le nombre de places debout n'est pas spécifié. Un champ voisin du théâtre est utilisé pour des grands rassemblements. La forme du théâtre n'est pas circulaire, mais se rapproche plutôt d'une salle rectangulaire légèrement évasée. La transition entre le théâtre et le champ est réalisée par des escaliers droits qui longent l'arène des spectateurs. Une rotonde souligne le niveau supérieur de jeu et fait office de tribune de discours orientée vers le champ de défilé. Une « halle d'honneur du travail » (*Ehrenhalle der Arbeit*) se loge en dessous de la rotonde de scène. La rapidité du chantier s'explique en partie par la simplicité de la constitution de l'arène des spectateurs réalisée en gazon très dense avec des assises en bois.

Spectacles Le 5 juin 1934 a lieu la première représentation *Thing* avec la pièce de Kurt Heynicke *Neurode* (mise en scène de Günther L. Barthel, tout comme les autres spectacles de 1934). En présence de Goebbels, une fête du solstice est organisée le 22 juin 1934 devant 225 000 personnes, en incluant le champ de défilé. Du 7 au 11 août 1934, on joue *La Passion Allemande 1933* (*Deutsche Passion 1933*) de Richard Euringer et du 11 au 14 septembre *La grande Randonnée* (*Das Große Wandern*) du même auteur. En 1934 également, six autres spectacles moins emblématiques ont lieu (*Guillaume Tell* et *Le Camp de Wallenstein* de Schiller et *La Lande de Torgau (Torgauer Heide* d'Otto Ludwig). Début août 1935, le metteur en scène Erich Rost dirige *La Résurrection de l'Allemagne !* (*Aufbricht Deutschland!*) de Gustav Goes, les 4 et 6 septembre *Semence et récolte* (*Saat und Ernte*) de Karl Kurz, mais également *La Route vers le Reich* (*Der Weg ins Reich*) de Kurt Heynicke et une cérémonie du soir (*Abendweihestunde*). Plusieurs grands rassemblements à caractère politique ont lieu sur le théâtre ou le champ de défilé jusque dans les années 1940.

Réutilisation L'ancienne halle sous la scène est réutilisée comme dépôt d'armes par les troupes américaines en 1945. Le théâtre tombe peu à peu en ruine. En 1948, un habitant demande la permission d'abriter une culture de champignons sous la scène. Le site au sud du théâtre est utilisé pour y installer des bâtiments d'un institut universitaire dans les années 1950. Dans les années 1970, deux résidences étudiantes sont construites au niveau des anciens gradins. L'ancienne aire de jeu est utilisée aujourd'hui comme parking. Les murs de la rotonde de scène sont presque entièrement conservés et cet ensemble a été inscrit à la liste des monuments historiques comme témoignage de l'architecture et de la propagande sous la dictature nazie.

4. Heidelberg

Contexte et conditions de la construction

Le choix du site remonte à janvier 1934. Hermann Alker et la mairie de Heidelberg ont songé parallèlement au même site au sommet de l'Heiligenberg. Alker sera secondé par son collègue Dietrich et les architectes locaux Milch et Bäuerle (les archives ne mentionnent pas leurs prénoms) interviennent dans la réalisation du chantier à partir de septembre 1934.

Histoire de la construction

Moraller arrête le choix du site pour la construction 17 février 1934 avec le maire de la ville. Le 2 mars, une visite du site est organisée avec Moraller, le maire Wetzel, H. Alker, Fuchs (Oberfrostrat), Haller (Oberbaurat). Le 22 mars 1934, l'esquisse d'Alker est autorisée par le ministère de la Propagande et un mois plus tard, le 24 avril 1934, le permis de construire est finalement accordé par la ville. Les travaux débutent immédiatement après. La pose de la première pierre est prévue le 30 mai 1934. L'exécution du projet se fonde sur une version modifiée de la première esquisse, proposant une jauge plus restreinte. Le ministère de la Propagande souhaite un parfait achèvement du théâtre pour la fin juillet 1934, mais les travaux colossaux de terrassement rendent ce dessein impossible. Le chantier se poursuit alors jusqu'en juin 1935.

Capacité et caractéristique spatiale

Cette scène compte environ 8 000 places assises ou 15 000 places debout. Deux tours disposées au fond de la scène sont utilisées comme installation technique pour l'amplification du son et l'éclairage. La forme ovoïdale du plan permet de loger la scène dans la partie la plus étroite en partie sud du théâtre. La scène circulaire est flanquée à l'arrière d'un bâtiment de scène qui crée une fermeture spatiale. Ce dernier était imaginé à la fois comme un mur favorisant le retour du son. Le bâtiment de scène, avec ses paliers, dégage également des zones de jeux supplémentaires. Le théâtre est construit en pierres de grès avec des joints en mortier, disposées sur une couche en béton.

Spectacles et manifestations

L'inauguration du théâtre a lieu le 22 juin 1935 en présence de J. Goebbels sous la forme d'une fête du solstice fondée sur une cantate de Franz Philipp *Patrie sacrée* (*Heiliges Vaterland*). Cinq représentations du spectacle de *La Route vers le Reich* (*Der Weg ins Reich*) de Kurt Heynicke (mise en scène de Lothar Müthel) sont données à partir du 20 juillet 1935. À la saison estivale suivante, une compétition de gymnastes allemands a lieu sur la scène pour la qualification aux Jeux olympiques fin mai 1936. Le 20 juin 1936, une fête du solstice est à nouveau organisée. Une « semaine culturelle du Gau » (*Gaukulturwoche*) organise également, fin septembre 1936, des événements dans ce théâtre. Une autre fête du solstice est donnée le 19 juin 1937. Le spectacle *Le Commandant et l'aspirant* (*Der Feldherr und der Fähnrich*) de Walter Erich Schäfer est joué les 3 et 11 juillet 1937. *L'Oratorio du travail* de Georg Böttcher est organisé avec le concours de la ville et du Kdf, le 19 septembre 1937. Le 22 mai 1938, un petit concert est prévu par le KdF pour une entreprise. Le 4 juin 1938, une relève aux drapeaux des HJ est organisée ainsi qu'une fête du solstice par la direction des étudiants du Reich, le 21 juin. Une fête du solstice aura lieu également l'année suivante. En mai 1942, le théâtre est réquisitionné pour une formation de « l'Union du Reich pour l'éducation physique » (*Reichsbund für Leibesübungen*) portant sur la danse chorale.

Réutilisation

Entre 1945 et 1950, le théâtre sert ponctuellement aux forces d'occupations américaines. Des parades, concerts militaires, fêtes commémoratives s'y déroulent. À partir des années 1960, la scène commence à être utilisée pour de grands concerts. Le théâtre est classé en 1991 à l'inventaire des monuments historiques du Bade-Wurtemberg. Au début des années 2000, la fête populaire de la *Walpurgisnacht*, la nuit du 30 avril de chaque année, connaît un grand succès chez les étudiants. Pour de plus amples informations, on se reportera au dernier chapitre des annexes sur la réutilisation des anciens théâtres *Thing*.

IV. Portrait synthétique de l'utilisation des anciens théâtres *Thing* jusqu'à nos jours

À l'exception du théâtre de Bad Segeberg, la plupart des anciennes scènes *Thing*, encore existantes aujourd'hui, ne sont pas réutilisées comme lieu théâtral. Depuis 1952, les Jeux *Karl-May* (*Karl-May-Spiele*), sous la forme d'adaptations sur scène des romans de l'auteur éponyme, font les belles heures de la petite ville du Schleswig-Holstein. Pierre Brice, la star des adaptations de Karl-May au cinéma, apporta d'ailleurs dans les années 1980 une image de marque aux spectacles.

La plupart des autres théâtres conservés sont plutôt utilisés pour des concerts ou du cinéma de plein air, à l'exemple de l'ancienne tribune sur les bords de l'Elbe à Dresde. Le théâtre de Coblence en revanche, situé symboliquement devant le château, fut démantelé après la guerre sur ordre militaire français en 1947. À Freyburg-Unstrut dans l'après-guerre, les pierres du théâtre furent réutilisées pour la construction de la piscine municipale en 1953. Les scènes de Brunswick et de Halle connurent un destin assez proche, elles sont aujourd'hui recouvertes par les bâtiments d'une résidence étudiante et un parking. Le théâtre de Heidelberg a connu une histoire mouvementée qui montre bien les évolutions d'usage. Entre 1945 et le début des années 1950, des manifestations de masse organisées par les forces d'occupation américaine y eurent lieu. Des concerts militaires y furent ainsi donnés et, le 8 mai 1953 par exemple, une grande fête commémorative fut organisée en l'honneur d'Henri Dunant (*Dunant Gedenkfeier*), fondateur de la Croix-Rouge. Dans les années 1960, des concerts et des festivals de musique ponctuels y furent donnés.

À la même époque, un concert légendaire des Rolling Stones sur le théâtre de plein air à Berlin, rebaptisé *Waldbühne*, a défrayé la chronique en 1965[1515]. Le passage éclair des Stones sur scène provoqua des émeutes et le saccage du théâtre, rénové finalement quelques années plus tard.

À la fin des années 1960, une société *Waldbühne GmbH* fut mise en place à Heidelberg pour la gestion des événements musicaux. L'échec de l'entreprise conduisit au délabrement du théâtre de la ville, qui fut ensuite entièrement rénové en 1985 pour servir à nouveau de lieu de concert. En 1991, il est classé à l'inventaire des monuments historiques du Bade-Wurtemberg au titre de sa valeur de témoignage de la politique culturelle nazie. Le théâtre est connu aujourd'hui pour sa « nuit

1515. Article en ligne du *Tagesspiegel*, le 15.09.2015, « Randale bei Rolling Stones: ‚Polizeihunde bissen Beatjünger' » : https://www.tagesspiegel.de/berlin/50-jahre-nach-konzert-in-der-waldbuehne-randale-bei-rolling-stones-polizeihunde-bissen-beatjuenger/12317884.html (consulté le 04/09/2018).

de Walpurgis » (*Walpurgisnacht*)[1516], un événement populaire festif, suivi essentiellement par les étudiants qui y fêtent la veille du 1er mai en musique autour d'un énorme feu de joie.

L'usage pluriel des anciens théâtres *Thing* ouvre la réflexion sur la nature de ces espaces, des lieux de manifestations diverses, déclinant les facettes contemporaines de la culture de masse. Peu de débats sont finalement soulevés dans l'opinion autour de la classification patrimoniale des scènes *Thing*[1517]. Les lieux de mémoire des anciennes fêtes de masses du régime, à Bückeberg et à Nuremberg, suscitent en revanche la controverse[1518]. La tribune du Zeppelin à Nuremberg, dessinée par Speer, tombe actuellement en ruine. D'âpres débats ont lieu en effet sur la gestion de cet héritage difficile du nazisme. Ils laissent des questions ouvertes et délicates à répondre : délabrement, rénovation coûteuse au nom du devoir de mémoire ou démolition ?[1519]

Le théâtre de plein air de Bad Segeberg en 2016 (photo de l'auteur)

1516. Cette fête païenne, organisée traditionnellement du 30 avril au 1er mai, signale originairement le passage de l'hiver au printemps. La nuit de Walpurgis est une fête qui tire son origine de rites païens de fécondité et de célébration de l'arrivée du printemps : https://www.universalis.fr/encyclopedie/nuit-de-walpurgis-nuit-des-sorcieres (consulté le 04/09/18).
1517. Ce débat lancé en Basse-Saxe sur l'héritage des aménagements en plein air, conçus sous le national-socialisme fait figure d'exception : Rainer Schomann, Michael H. Schormann, Joachim Wolschke-Bulmahn et Stefan Winghart (dir.), *Unter der GrasNarbe. Freiraumgestaltungen in Niedersachsen während der NS-Diktatur als denkmalpflegerisches Thema: Dokumentation der Tagung vom 26.-29. März 2014 in Hannover*, *op. cit*.
1518. Stefan Winghart (dir.), *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg bei Hameln. Diskussion über eine zentrale Stätte nationalsozialistischer Selbstinszenierung*, *op. cit.;* Sharon Macdonald, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond*, New York, Routledge, 2009.
1519. Article en ligne de Tom Fugmann du 16 février 2015, « Erhaltung oder Verfall? Streit um den Umgang mit maroden NS-Bauwerken » (« Conservation ou lente destruction ? Quel usage faire des bâtiments nazis délabrés. Une querelle ») : http://www.daserste.de/information/wissen-kultur/ttt/sendung/ndr/bauwerke100.html (consulté le 15/01/2016).