

Thierry FERAL

Directeur-fondateur de la collection « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui »
aux éditions L'Harmattan (Paris).

Le « *Thing* » : une tentative avortée d'une dramaturgie spécifiquement nazie

Dans les mois qui suivent son avènement, le régime national-socialiste procède à une refonte de la vie théâtrale allemande. Tandis que les dramaturges « indésirables » (Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Georg Kaiser, Max Reinhardt) sont bannis de la scène et s'exilent, suivis par de nombreux acteurs menacés d'être internés voire, comme Hans Otto, assassinés¹, les programmes des salles sont mis à l'ordre du jour. De nouveaux noms sont à l'affiche : Hanns Johst (*Schlageter*²), Wilhelm Matthiessen (*Heilige Erde*), Lothar Sachs (*Gleichschaltung*), sans oublier Joseph Goebbels (*Der Wanderer*³) et Benito Mussolini (*Hundert Tage*⁴). Mais si les contenus sont désormais idéologiquement adaptés, on n'assiste pas pour autant à un renouvellement de la forme traditionnelle (*Guckkastenbühne*) pratiquée depuis Lessing et l'époque classique, ce qui ne satisfait guère Hitler qui souhaite que la « révolution culturelle nationale-socialiste » soit digne de l'antiquité grecque afin de porter universellement à travers les siècles témoignage de son œuvre démiurgique⁵. C'est cette volonté de créer un théâtre à la mesure de la régénérescence germanique⁶ qui préside à la naissance du *Thing* dont le but est de contribuer à réaliser la « congrégation raciale populaire » (*Volksgemeinschaft*)⁷ par l'activation des pulsions archaïques les plus sauvages à l'égard des « ennemis » du *Reich*, et d'instaurer la ferveur mystique à l'égard du *Führer* et de sa « vision du monde » (*Weltanschauung*). En effet — Hitler s'en explique longuement dans *Mein Kampf* —, le secret de la manipulation des masses⁸ réside dans l'éveil de l'élan extatique collectif. Aussi la Chambre théâtrale du *Reich* (*Reichstheaterkammer*) — successivement dirigée par Otto Laubinger et Rainer Schlösser sous l'égide du ministère à l'Éducation populaire et à la Propagande (Goebbels)⁹ — prévoit-elle, dès la fin de l'année 1933, de faire du *Thing* « le centre névralgique de la foi nationale-socialiste au cœur de chaque ville allemande ». Toutefois, par respect vis-à-vis des génies du passé¹⁰ — et aussi en raison de la rentabilité du théâtre de forme classique¹¹ —, les idéologues nazis feront preuve d'un habile pragmatisme : le *Thing* se déroulant en plein air, ce qui est peu compatible avec le froid et la neige, ils proposeront par la voix du rédacteur en chef de la *Deutsche Bühne*, Wilhelm von Schramm, une « théorie des saisons » : « [...] En l'Allemand sain du XX^e siècle vivent les deux tendances [...]. Tandis qu'en hiver, c'est avant tout l'Allemand bourgeois, porteur et gardien de la culture individuelle et de l'intériorisation qui, dans un environnement protégé, déploie ses forces, c'est en été le nouveau type de

l'Allemand, celui de la nature, avide de lumière, fier de son corps, entièrement centré sur la communauté et la camaraderie, qui s'expose en plein air aux rayons du soleil »¹².



Thingstatt „ Dietrich Eckart ” à Berlin

Mais que faut-il entendre par ce terme mystérieux — et à vrai dire intraduisible — de *Thing* ?

Germanique commun **thingaz*, ancien haut allemand *thing*, moyen haut allemand *dinc*, le mot existe en allemand moderne sous la double forme *Thing/Ding* pour désigner en histoire l'assemblée populaire, le tribunal, la réunion des guerriers chez les Germains¹³. Si son sens à évolué depuis le XVI^e siècle dans la langue courante où il ne désigne plus qu'un objet, une chose (*das Ding* <e>, plus familièrement <er>), voire une créature généralement de sexe féminin (*das Ding* <er>), il conserve toujours son sens primitif en suédois (*Ting* = tribunal), en norvégien et en danois (respectivement *Storting* et *Folketing*, le parlement), ainsi que dans certaines expressions allemandes actuelles telles que *dingflüchtig* (qui se soustrait au jugement du tribunal) et *dingfest machen* (mettre en état d'arrestation) ; quant au verbe *dingen*, il évoque l'idée de prendre à son service, de recruter (par exemple un homme de main : „ *ein gedungener Killer* ”).

Rien de commun donc *a priori* entre le *Thing* et l'art dramatique. Et pourtant, le fait que le nazisme ait eu recours au vieux concept germanique pour désigner la nouvelle scène allemande n'est pas fortuit. S'il s'acharne, pour reprendre la formule goethéenne, à plonger au « royaume des mères » (traduisons : l'archaïsme psychologique¹⁴), à retremper le spectacle théâtral dans la *kochende Volksseele* (le bouillonnement de l'âme raciale populaire) pour en faire jaillir le Verbe nouveau, c'est qu'il sait pouvoir par-là mieux soumettre.

Du reste, l'approche étymologique n'est pas sans dénuder le processus de réification (*Verdinglichung*) inhérent au *Thing*. S'en dégagent :

- L'ancrage dans la mythologie germanique.
- L'illusion d'appartenir à une caste d'élus, membres de la horde raciale.
- L'exaltation d'une nouvelle spiritualité fondée sur les « valeurs » du *Sang* et du *Sol*¹⁵ et abolissant les antagonismes sociaux liés aux différences de classe, de culture, de richesse, etc...
- La communion dans le culte tribal autour du totem régénérateur (croix gammée).
- La participation active (chants, rôles de figuration) à l'action scénique, c'est-à-dire l'abolition de la distance acteur/spectateur afin d'annihiler toute réflexion préjudiciable à la formation de la communauté mystique¹⁶.
- L'éducation politique à la manifestation de masse par l'expérience émotionnelle collective.
- La concrétisation de la « congrégation raciale populaire » sous la conduite (*Führung*) du juge suprême omniscient et infaillible.

En vérité, avoue cyniquement le dramaturge Richard Euringer¹⁷ dans ses *Thèses sur le Thing* publiées les 20 juin et 3 juillet 1934 dans le *Völkischer Beobachter*¹⁸, le but de l'opération est tout simplement de séquestrer les masses dans le quotidien national-socialiste fait mythe (*thèse 5*). En effet, « l'objet du *Thing* n'est pas l'art mais le culte » (*thèse 10*). Et, poursuit un glossateur anonyme¹⁹, « Les ancêtres de notre peuple avaient dans la plus haute antiquité germanique l'„espace circulaire” ou *Thing* où ils se rassemblaient autour de leurs chefs. Le renouveau de la mobilisation massive est le *Thing* de notre époque et que peut-il y avoir de plus grand, pour clôturer une telle manifestation de volonté commune, que son couronnement et sa prolongation solennelle par un spectacle sensibilisant de façon vivante le peuple uni et militairement fédéré aux problèmes de la culture, un spectacle modelant le langage et les gestes du plus grand nombre par sa fusion dans l'élément chorique ? »

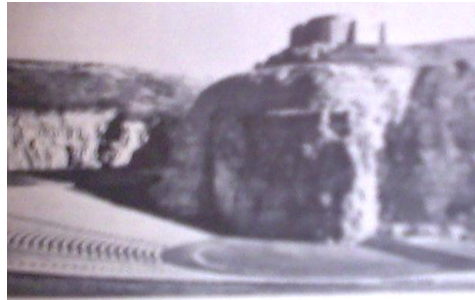
Cependant, par-delà la théorie, qu'en est-il dans la pratique ?

Au début de l'année 1934, les architectes sont invités par Goebbels à participer à un concours *Thing* et leurs projets sont exposés quelque temps plus tard à Heidelberg. Au mois de juin, deux *Thingstätten* sont opérationnelles à Halle et Heringsdorf (île d'Usedom en Poméranie), dix-huit sont en chantier, soixante-six en projet. À terme, le programme de la Chambre théâtrale en prévoit quatre cents réparties sur tout le territoire du *Reich*.

À quoi ressemble la nouvelle scène ?

En amphithéâtre, la *Thingstatt* doit s'élever autour d'un « autel » (dolmen, pierre porteuse de runes, arbre séculaire) ou sur un site « historiquement consacré »

(colline des sacrifices, champ de bataille, ruines, forteresse). En effet, c'est du sol qu'il a imbibé que le sang purificateur jaillira (Euringer, *thèse 12*), de la pierre qui a vu leur sacrifice que l'esprit des héros se manifestera (Euringer, *thèse 9*). Alors, des gradins en hémicycle de la gigantesque église politique, vingt mille fidèles communieront dans le culte de l'aryanité retrouvée : « Pas de *Thing* sans serment du sang » (Euringer, *thèse 6*).



Thingstatt d'Annaberg

Afin de porter l'extase du public au paroxysme, le *Thing* utilise des accessoires culturels — torches, encens, combustion d'herbes odoriférantes ou de pommes de pin cueillies en forêt (théorie olfactive du *Thing* développée par le responsable à la propagande du district de Coblenche, Michels) — auxquels sont associés des moyens techniques du dernier cri : faisceaux lumineux, amplificateurs, effets d'écho et de réverbération. Inaugurée pour l'ouverture des Jeux olympiques de 1936, la « scène Dietrich Eckart »²⁰ de Berlin, réalisée par Werner March, dispose d'une batterie de trente-neuf projecteurs disposés dans deux beffrois latéraux. Une tour, érigée derrière les spectateurs, abrite des cloches dont le carillon (appel à la messe chez les Catholiques) remplace l'habituel lever de rideau. Ailleurs, des sonneries de buccins rempliront le même office (ouverture des jeux du cirque chez les Romains et des tournois au Moyen Âge).

Quant à l'action scénique, elle relève d'une triple influence :

- Le théâtre populaire d'Oberammergau en Bavière où, tous les dix ans depuis 1634, date à laquelle la ville avait été délivrée de la peste, les habitants, dans la plus pure tradition chrétienne du mystère, présentent la *Passion du Christ*.
- Les spectacles initiés dès 1930 dans des stades – sur le modèle de l'*agit-prop* communiste²¹ – par un dénommé Besthorn, adjoint national-socialiste pour le sport et la culture à la municipalité de Potsdam, et son acolyte, Gustav Goes, qui, le 1^{er} octobre 1933, battra un record en rassemblant dans les gradins de Berlin-Grünwald autour de 60 000 spectateurs avec son *Deutschlands Aufbruch* où 17 000 SA, soldats et Jeunes Hitlériens assurèrent la figuration.
- L'esthétique chorégraphique de Rudolf von Laban (*Bewegungschor*)²².

C'est donc dans une ambiance soldatique, sur la base de discours politiques poétisés et de slogans tonitruands, que se déroule dans le « lieu sacré » du *Thing*²³ une lutte sans merci entre les puissances des ténèbres et les puissances de la lumière, autrement dit entre le satanisme judéo-bolchevique et la communauté aryenne. L'enjeu de ce combat à mort, c'est l'âme du peuple allemand représentée — à l'imitation de la tragédie grecque — par le chœur « en mouvement ». Avec le triomphe final du « sauveur », le public est purifié et l'individu, par son allégeance à la croix gammée, se fond dans la Congrégation raciale populaire²⁴.

Un schéma, établi par Wilhelm von Schramm²⁵, permet de mieux appréhender les caractéristiques de la scène *Thing* :

individualiste	Théâtre	du chœur racial populaire
	<u>L'Homme</u>	
Individu Âme individuelle Personnalité Intériorité Piété		Type Âme communautaire Communauté raciale Race Culte
	<u>La scène</u>	
Fermée Magique Face nocturne Reflét En forme de boîte optique		Ouverte Politico-culturelle Face diurne Mise en forme, communauté En amphithéâtre
	<u>Interprètes</u>	
Grands personnages en lutte avec eux-mêmes Tragédiens Personnalités Porteurs de connaissance Hommes libres		Héros trionphant de l'ennemi Démonstrateurs Types Révélateurs d'une essence Dirigeants et dirigés
	<u>Le drame</u>	
Conflits Dialogues Structure Harmonie/disharmonie Unité de la forme		Combats Chœurs Rythme Polyphonie Forme ouverte
	<u>Accessoires</u>	
Rideau Décors pittoresques Coulisses Costumes Illusion		Signaux Sculpturalité des corps Symboles Armement et uniformes Réalité

Le battage organisé par la propagande ainsi que le goût des foules pour le nouveau et le sensationnel expliquent le succès remporté par le *Thing* en 1934-1935 : *Annaberg* et *Job der Deutsche* de Kurt Eggers²⁶, *Volk im Werden* de Heinrich Lersch²⁷ firent indiscutablement recette. Mais dès la fin de l'année 1935, il devint évident que la nouvelle dramaturgie était en train de s'essouffler : *Neurode* de Kurt Heynicke²⁸, actualisation du drame social des années vingt, comme *Die Stedinger* d'August Hinrichs²⁹, pâle tentative d'exploitation des mythes germaniques, connaissent un échec cinglant. Pourquoi ?

En vérité, le grand drame du *Thing* a résidé dans sa pauvreté thématique. Programmé à la « prise du pouvoir » pour légitimer le nouveau régime en exaltant la lutte et la victoire des héros hitlériens contre le monde décadent et pourri de Weimar, il se trouve, dès lors que Hitler proclame la « fin de la révolution » (septembre 1934), singulièrement dépourvu de matière. Or une réglementation interdisant d'exploiter les conflits ayant pu ou pouvant encore exister sous le troisième *Reich* (ce qui contrarierait le dogme d'une Allemagne faisant bloc derrière le *Führer*)³⁰, ses thuriféraires doivent se résoudre, tel Udolf Kempf (*Deutsche Feier*), à reproduire en modèle réduit les manifestations de Nuremberg en les agrémentant d'un vague scénario historicisant dont le caractère artificiel n'échappe à personne. Aussi le public ne tarde-t-il pas à s'ennuyer et à déserté les amphithéâtres, d'autant que la longueur des spectacles n'en compense jamais la médiocrité.

Ni le groupe de travail d'une quarantaine d'écrivains réuni par Goebbels, ni la création de concours et de prix spéciaux ne vont permettre de résoudre la crise du *Thing*, tout simplement condamné à mort par les contradictions du système qui s'était acharné à lui donner vie. En outre, force est aux théoriciens *Thing* de reconnaître que les difficultés soulevées par les défaillances techniques et les caprices de la météo ne sont pas des moindres : les pannes de sonorisation rendent les textes inaudibles, les effets Larsen provoquent l'hilarité, les rafales de vent balayent les décors, les averses trempent les spectateurs ; et que dire de l'hiver !

En août 1936, à Berlin, la « scène Dietrich Eckart » présente à de nombreuses personnalités et journalistes étrangers venus assister aux Jeux olympiques, une pièce *Thing* d'Eberhard Wolfgang Möller³¹, *Das Frankfurter Würfelspiel*. Leurs réactions négatives portèrent le coup de grâce à l'entreprise.

Début 1937, un décret de Goebbels, lequel n'avait pourtant pas ménagé ses encouragements — y compris en espèces sonnantes — à la nouvelle dramaturgie, y met officiellement un terme³².

Notes et références

1. Cf. Jean-Michel Palmier, in Gilbert Badia *et al.*, *Exilés en France*, Paris, Maspero, 1982, p. 299.
2. Sous-lieutenant Albert Leo Schlageter, fusillé à 25 ans, le 26 mai 1923, dans la Ruhr par l'armée française et immédiatement proclamé par Hitler « martyr du mouvement » national-socialiste (pour le

détail, cf. T. Feral, *Le « nazisme » en dates*). À en croire un critique de l'époque, la pièce aurait été jouée « sur plus de mille scènes » entre avril 1933 et septembre 1938.

3. Ce « voyageur » dénonce — d'un point de vue nazi bien sûr ! — les injustices, turpitudes et symptômes de dégénérescence qu'il lui est donné d'observer durant son périple en Allemagne. À propos de cette pièce, les *Leipziger Neueste Nachrichten* du 16 mai 1933 commenteront : « Le public, d'emblée vivement intéressé, se révéla pour finir fortement ébranlé et se libéra par des applaudissements enthousiastes. »

4. Pièce sur la fin de Napoléon « écrite » par le *Duce* en collaboration avec un certain Giovachino Forzano.

5. La référence à la Grèce antique sera une constante chez les théoriciens du nouveau théâtre. Hitler, pour sa part, se désintéressera assez vite (1937) de la rénovation de la dramaturgie pour se focaliser sur cet autre « art majeur » de la civilisation grecque qu'était l'architecture ; voir A. Teut, *Architektur im Dritten Reich*, Francfort/Main & Berlin, 1967.

6. Cf. A. Hitler, „ *Die Erneuerung des Theaters* », in *Deutsche Bühne*, sept. 1933, p. 3 : « Il est évident qu'il faut également que le théâtre se renouvelle, mais ce renouvellement doit venir de l'intérieur ». Voir également le chapitre „ *Adolf Hitlers innere Beziehung zum Theater* ” in Alfred Eduard Frauenfeld, *Der Weg zur Bühne*, Berlin, 1940, pp. 269-274 (Frauenfeld était le chargé de gestion de la Chambre théâtrale du *Reich* ; en 1942, il sera nommé administrateur civil pour la Crimée où il ordonnera de nombreuses exactions).

7. Déjà à l'époque, cet aspect n'avait pas échappé au germaniste Jean-François Angelloz ; dans son « Que sais-je ? » consacré à *La Littérature allemande des origines à nos jours* (Paris, PUF, 1943) il expliquait (p. 119) : [Pour] « lier et soumettre l'individu à la communauté [souligné par moi, T.F.] ils ont cherché un moyen d'expression nouveau dans le théâtre en plein air des *Thingspielstätten* ».

8. Cf. Serge Tchakhotine, *Le Viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 1952.

9. Cf. Thierry Feral, *Anatomie d'un crépuscule. Essai sur l'histoire culturelle du troisième Reich*, Tarmeye, 1990, pp. 188-217.

10. Voir Thierry Feral, « Nazisme et manipulation historico-culturelle : l'exemple de Schiller, Goethe et Hölderlin », in Hanania Alain Amar *et al.*, *Penser le nazisme*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 95-120. À noter également un retour aux drames historiques de Christian Dietrich Grabbe (cf. Rainer Schlösser : « Ce qu'il vénère, ce sont les vrais chefs, ce qu'il aime, c'est le peuple dans sa dimension communautaire raciale. Grabbe fut pratiquement le seul à brandir le flambeau d'une idéologie héroïque en un temps où notre peuple avait sombré dans la désespérance de ses valeurs communautaires raciales », cit. in Josef Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh, Sigbert Mohn Verlag, 1964, p. 185 ; voir aussi J. Petersen, *Geschichtsdrama und nationaler Mythos*, Stuttgart, 1940).

11. Cf. Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Rowohlt, 1963, p. 97 : « Une attention toute particulière fut accordée à la proportion entre scène *Thing* et théâtre bourgeois en salle, lequel remplissait toujours [...] les caisses. »

12. Wilhelm von Schramm, *Neubau des deutschen Theaters*, vol. 4, 1934 ; cit. in H. Brenner, *Kunstpolitik...*, *op. cit.*, p. 98.

13. Cf. *Duden Deutsches Universal Wörterbuch*, 1989, pp. 1531 et 347 ; *Der Brockhaus in einem Band*, 2009, pp. 881 et 195.

14. Voir à ce propos les analyses du sociopsychanalyste Gérard Mendel, notamment *La Révolte contre le père* et *De Faust à Ubu*.

15. *Blut und Boden*, la plupart du temps contracté en *Blubo* (ce qui en traduction donne « Sanso », expression qui ne déparerait pas le lexique orwellien de 1984).

16. Tout le contraire de la théorie brechtienne ; cf. Henri Arvon, *L'Esthétique marxiste*, Paris, PUF, 1970, pp. 72-78.

17. 1891-1953, pilote durant la Première Guerre mondiale, puis ouvrier et employé de banque ; se lance en littérature en 1929 (*Fliegerschule 4*) ; collaborateur du *Völkischer Beobachter* à partir de 1931 ; monte à l'automne 1933 le premier spectacle *Thing* au festival théâtral de Heidelberg (*Deutsche Passion*).

18. Voir Josef Wulf, *Theater...*, *op. cit.*, pp. 168-169.

19. Cit. in *ibid.*, p. 166.

20. Dietrich Eckart, 1868-1923, avait été le premier mentor de Hitler. *Mein Kampf* lui est dédié.

21. Voir le film *Kuhle Wampe* produit en 1932 par Slatan Dudow et Bertolt Brecht.
22. R. von Laban (1879-1958), chorégraphe apparenté aux théories du philosophe vitaliste Ludwig Klages (cf. Olivier Hanse, *Avant-propos* à Ludwig Klages, *La Nature du rythme*, Paris, L'Harmattan, 2004) ; fondateur de la « Chorésophie », conception mystique de la danse collective (« *Wir-Tanz* ») qu'il expose dans *Die Welt des Tänzers* (1920) ; directeur du corps de ballet de l'Opéra de Berlin, metteur en scène des spectacles d'expression corporelle pour l'ouverture des Jeux olympiques de 1936 (cf. le film *Olympia* de Leni Riefenstahl) ; se détourne du régime hitlérien en 1937 et émigre l'année suivante en Angleterre.
23. Cf. Richard Euringer, *Thèse 6* : „ *Denn der Boden ist geheiligt* ” ; in Josef Wulf, *Theater...*, *op. cit.*, p. 168.
24. Richard Euringer, *Thèse 7* : „ *Namenlos sei jeder Name ! Ruhmreich sei allein das Volk* ” ; in Josef Wulf, *ibid.*
25. Reproduit in Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, *op. cit.*, pp. 97-98.
26. K. Eggers, né à Berlin en 1905, membres des corps francs, participation au putsch de Kapp, auteur de romans et de pièces théâtrales, mort sur le front russe en 1943.
27. H. Lersch, né à Mönchengladbach en 1889, chaudronnier comme son père, blessé durant la Première Guerre mondiale ; se tourne vers l'écriture en 1925 et rejoint le groupe de poètes-ouvriers « *Werkleute auf Haus Nyland* » ; en 1933, signera avec d'autres auteurs un serment de fidélité à Hitler, mort en 1936.
28. K. Heynicke, né en 1892, écrivain de tendance expressionniste (Prix Kleist 1919) puis metteur en scène et régisseur de théâtre, se spécialisera dans les représentations de plein air.
29. A. Hinrichs, né en 1879, à l'origine menuisier ; après deux romans (*Das Licht der Heimat* et *Der Wanderer ohne Weg*) encensés au début des années vingt par la critique ultranationaliste, se tourne vers le théâtre.
30. Cf. Thierry Feral, *Le « nazisme » en dates*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 216 sq.
31. W.E. Möller, né en 1906, poète, romancier et auteur de théâtre ; collaborateur de Goebbels ; lauréat 1935 du Prix national du livre ; publie en décembre 1938, à la demande de Baldur von Schirach, un ouvrage pour la jeunesse consacré à la vie de Hitler, *Der Führer* ; coauteur du scénario du film de propagande antisémite *Jud Süß*, réalisé en 1940 par Veit Harlan.
32. On savourera à ce propos la formule incisive de Josef Wulf, *Theater...*, *op. cit.*, cahier des illustrations, p. 7 : « Ce fut la fin du délire mégalomane combinant théâtre et béton ».

© Association Amoureux d'Art en Auvergne, 2012
 Centre municipal Jean Richepin, 21 rue Jean-Richepin, 63000 Clermont-Fd.
www.quatre.com
association@quatre.com

Toute reproduction intégrale ou partielle non autorisée par l'auteur ou l'association constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle. Les courtes citations sont autorisées sous réserve de la mention du nom de l'auteur, du titre de l'article et de la source.

Article initialement paru dans *Bulletin ADEAF* (Association pour le Développement de l'Enseignement de l'Allemand en France), n° 115/2012