



HAL
open science

Architecture et politique: la “ cathédrale de l’avenir ”, de l’expressionnisme au nazisme

Frédéric Detue

► **To cite this version:**

Frédéric Detue. Architecture et politique: la “ cathédrale de l’avenir ”, de l’expressionnisme au nazisme. *Texto! Textes et Cultures*, 2013, XVIII (3), 20 p. hal-02003157

HAL Id: hal-02003157

<https://hal.science/hal-02003157>

Submitted on 8 Jun 2020

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

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

Architecture et politique : la « cathédrale de l'avenir », de l'expressionnisme au nazisme

Frédéric Detue
Université de Poitiers

Résumé : L'analyse proposée dans ce texte participe d'une œuvre de « critique de la culture », qui s'attache en général à déterminer la responsabilité de la culture dans l'ensemble de l'évolution politique et intellectuelle. Il s'agit de soutenir que l'œuvre d'art totale, qui devient un fantasme antidémocratique chez Wagner, est une condition de possibilité de la domination totalitaire au XX^e siècle. La démonstration se fonde sur la récupération du projet wagnérien dans le domaine de l'architecture, spécialement à l'époque de l'expressionnisme. Elle vise à expliquer l'affinité particulière qui existe entre le totalitarisme nazi et l'art de bâtir.

Mots clés : théorie critique ; œuvre d'art totale ; expressionnisme architectural allemand ; totalitarisme nazi.

Abstract: The analysis proposed in this text takes its place in a work of “cultural criticism”, which usually endeavours to determine the responsibility of the culture in the process of political and intellectual evolution. It is argued that the total work of art, which becomes an undemocratic fantasy in Wagner, is a condition of possibility of totalitarian domination in the twentieth century. The demonstration is based on the recovery of the Wagnerian project in the field of architecture, especially during the era of expressionism. It aims to explain the special affinity between Nazi totalitarianism and the art of building.

Keywords: Critical Theory; total work of art; German architectural expressionism; Nazi totalitarianism.

Le fantasme antidémocratique de l'art total, du drame musical à l'architecture

Dans son article intitulé « Œuvre d'art totale et totalitarisme », Éric Michaud soutient justement :

Tous les programmes visant à la construction d'une « œuvre d'art totale » se sont présentés, depuis Wagner, comme des programmes politiques. Mais s'ils furent politiques, ce fut en un sens qu'il faut aussitôt préciser puisque ce qu'ils visaient n'était rien d'autre que la destruction du politique qui fait, depuis la fin du XVIII^e siècle, l'horizon du mouvement de la révolution démocratique.¹

Depuis la théorie littéraire du premier romantisme, le projet de l'œuvre d'art totale vise la réalisation d'un âge d'or, mais c'est en effet à partir de la conception

¹ Éric Michaud, « Œuvre d'art totale et totalitarisme », dans Jean Galard, Julian Zugazagoitia (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard / Musée du Louvre, coll. « Art et artistes », 2003, p. 35.

wagnérienne du *Gesamtkunstwerk* que ce projet prend un tour antidémocratique. Car la visée de l'âge d'or à venir n'est plus chez Wagner le rêve romantique d'une unité dans la diversité infinie, mais le fantasme de « l'absorption de l'égoïsme dans le communisme »². Le tout de la nature vers lequel les frères Schlegel et Novalis appellent à s'élever par l'action de « romantiser » est compris à l'obscur clarté de l'*en kai pan* d'Héraclite (« l'Un-Tout ») : c'est une unité des contraires, « une chaîne ininterrompue de révolutions intérieures »³, « la plénitude infinie du chaos »⁴. Il ressort donc constamment de leur théorie littéraire qu'ils ont en aversion l'homogénéité et l'uniformité, – qu'ils louent l'unité originale d'« un esprit intelligemment combinatoire »⁵ ou celle d'« un amas bariolé de trouvailles »⁶, qu'ils appellent à « animer [les formes de l'art] des pulsations de l'humour » ou jugent que, « critique, on ne saurait jamais l'être assez »⁷. Cependant, il en va tout autrement chez Wagner, où il s'agit que l'homme reconnaisse en lui-même une nécessité naturelle, conçue comme une figure mythique collective appelée « le Peuple (*Volkgeist*) »⁸. Prenant le contrepied de l'aspiration romantique à la liberté du sujet, le projet de l'œuvre d'art totale devient alors un projet de domination : le *Gesamtkunstwerk* est explicitement fondé sur l'« intime fusion de la musique et de la poésie »⁹ dans le but de faire ressentir aux hommes la force d'une « nécessité commune »¹⁰ et de forger ainsi une communauté du Peuple homogène et uniforme, dont aucun homme ne s'avise égoïstement de vouloir se détacher. C'est relativement à son fantasme d'« homme naturel, véritable, non encore dégénéré »¹¹, que Wagner emprunte à Schopenhauer sa définition de la musique comme « langue » universelle « du sentiment et de la passion », opposée à la « langue de la raison »¹² que forme chaque idiome moderne. Ainsi définie, la musique apparaît en effet comme la mieux armée pour combattre « l'élément critique », qui voue l'homme dénaturé à une « inintelligence de l'œuvre d'art »¹³ en ne faisant que « détrui[re] l'ingénuité, la candeur des impressions purement humaines »¹⁴. Car, en termes schopenhaueriens (chers à Wagner), la musique est « sérieuse » en ce qu'elle assure le triomphe de la « volonté »¹⁵ ; suivant l'exemple de la symphonie de Beethoven, il lui appartient désormais « de s'imposer à nous avec la persuasion la plus irrésistible et de gouverner

² Richard Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1849), dans *Œuvres en prose*, t. III, trad. de l'allemand par J.-G. Prod'homme et F. Holl, Plan de la Tour, Éd. d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1976, p. 73.

³ *Fragments de l'Athenaeum*, 451, attr. à Friedrich Schlegel, dans *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, textes choisis, présentés et traduits par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, avec la coll. d'Anne-Marie Lang, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 177.

⁴ F. Schlegel, *Idées*, 69, dans *ibid.*, p. 213.

⁵ F. Schlegel, *De l'esprit combinatoire*, dans *La Forme poétique du monde : Anthologie du romantisme allemand*, textes choisis, présentés et traduits par Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, Paris, José Corti, coll. « Domaine romantique », 2003, p. 562.

⁶ F. Schlegel, *Fragments critiques*, 103, dans *L'Absolu littéraire...*, *op. cit.*, p. 93.

⁷ *Fragments de l'Athenaeum*, 116 et 281, attr. à F. Schlegel, dans *ibid.*, p. 112 et 139.

⁸ R. Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, dans *Œuvres en prose*, *op. cit.*, t. III, p. 67.

⁹ R. Wagner, « *Musique de l'avenir* » : *Lettre sur la musique* (1860), dans *ibid.*, t. VI, trad. de l'allemand par J.-G. Prod'homme et F. Caillé, p. 213-214.

¹⁰ R. Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, dans *ibid.*, t. III, p. 68.

¹¹ *Ibid.*, p. 89.

¹² Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. de l'allemand par A. Burdeau, Paris, P.U.F., 1992, p. 332.

¹³ R. Wagner, *Une Communication à mes amis* (1851), dans *Œuvres en prose*, *op. cit.*, t. VI, p. 3.

¹⁴ R. Wagner, « *Musique de l'avenir* » : *Lettre sur la musique*, dans *ibid.*, p. 247.

¹⁵ Voir A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 337.

nos sentiments avec un empire si absolu qu'[elle] confond et désarme pleinement la raison logique »¹⁶.

Selon une perspective de critique de la culture, qui s'attache à déterminer la responsabilité de la culture dans l'ensemble de l'évolution politique et intellectuelle, il s'agit de reconnaître dans ce projet artistique une condition de possibilité de la domination totalitaire au XX^e siècle. Je voudrais ici tâcher d'étayer cette thèse en étudiant la façon dont le projet de l'œuvre d'art totale devient un fantasme architectural, en un sens dès l'époque contemporaine de Wagner, mais plus nettement encore, en Allemagne au XX^e siècle, dans l'expressionnisme puis dans le nazisme¹⁷.

À cet égard, Dostoïevski fait figure de porteur de message, quand il exprime sa sidération devant le Crystal Palace (1851) de Joseph Paxton, lors de sa visite de l'Exposition universelle de Londres en 1862. Face à cette vision de l'art achevé, la peur qu'éprouve l'écrivain russe est clairement de nature politique :

Oui, l'Exposition est sidérante [*porazitel'na*]. Vous ressentez cette force terrifiante [*strašnuû silu*] qui a réuni ici en un troupeau unique [*v edino stado*] toute cette infinité de gens venus du monde entier ; vous ressentez cette pensée titanesque [*ispolinskuû mysl'*] ; vous ressentez que, là, quelque chose est atteint, qu'il y a là une victoire, un triomphe. Vous commencez même comme à avoir peur de quelque chose. [...] Ne serait-ce pas ici, réellement, l'idéal atteint [*dostignutyj ideal*] ? vous demandez-vous ; ne serait-ce pas ici la fin ? n'est-ce pas là, réellement, « l'unique troupeau » ? [...] Tout cela est si solennel, si victorieux, si orgueilleux [*tak toržestvenno, pobedno i gordo*] que ça commence à vous opprimer le souffle. Vous regardez ces centaines de milliers, ces millions de personnes dont les grands flots s'écoulent ici, soumis, du monde entier – des gens venus tous avec une seule pensée [*s odnoû mysl'û*], et qui se pressent, sans bruit, obstinément et sans rien dire, dans ce palais colossal [*v ètom kolossal'nom dvorce*], et vous sentez que c'est là que quelque chose s'est définitivement accompli, oui, accompli, terminé [*soveršilos' i zakončilos'*]. C'est une sorte de tableau biblique, quelque chose sur Babylone, comme une prophétie de l'Apocalypse qui s'accomplit sous vos yeux. Vous sentez qu'il faut que l'homme puise beaucoup dans son éternel esprit de résistance et de négation [*mnogo nado vekovečnogo dyhovnogo otpora i otricanîâ*] pour ne pas se laisser prendre, pour ne pas se soumettre à l'impression, ne pas s'incliner devant le fait et ne pas adorer Baal, c'est-à-dire ne pas considérer ce qui existe comme son idéal [*ne prinât' sušestvuûšego za svoj ideal*]...¹⁸

Cependant, tout le monde n'a pas les ressources « de résistance et de négation » de Dostoïevski « pour ne pas se laisser prendre ». Dans le *Que faire ?* de Tchernychevski en 1863, le Crystal Palace apparaît en rêve à Vera Pavlovna comme le seul « signe avant-coureur [*namëk*] » de l'architecture de l'avenir « radieux et beau [*svetlo i prekrasno*] » ; c'est une architecture « aérienne », toute en verre et en aluminium, qui

¹⁶ R. Wagner, « *Musique de l'avenir* » : *Lettre sur la musique*, dans *Œuvres en prose*, op. cit., t. VI, p. 210.

¹⁷ La réflexion proposée ici est reprise à partir d'une longue démonstration que je mène dans ma thèse : voir F. Detue, *En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique : Une histoire de l'idée de littérature aux XX^e et XXI^e siècles*, thèse de doctorat en Littérature générale et comparée sous la dir. de T. Samoyault, Saint-Denis, Université Paris VIII, 2011.

¹⁸ Fiodor Dostoïevski, *Notes d'hiver sur impressions d'été*, trad. du russe par André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1995, p. 66-67. Quant au texte original, voir *Zimnie zametki o letnih vpečatleniâh*, dans *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomah* [*Œuvres complètes en 30 volumes*], t. 5 : *Povesti i rasskazy* [*Romans et nouvelles*] : 1862-1866, Leningrad, Nauka, 1973, p. 69-70. La référence à « l'unique troupeau » est issue de l'Évangile selon Jean, X, 16.

fait de l'« immense édifice » de la vision une demeure « plus somptueuse que tous les palais [velikolepnee dvorcov] » pour les « très nombreux » « hommes nouveaux » qui l'habitent, un lieu où « la vie est [si] saine et tranquille [zdorovaâ i spokojnaâ] » que « l'on [y] vieillit tard »¹⁹. Or c'est cet enthousiasme utopique qui l'emporte très nettement dans l'imaginaire de l'époque ; comme le précise Françoise Hamon, le Crystal Palace devient en effet très vite une « icône dix-neuviémiste » en tant que vision apocalyptique d'une nouvelle Jérusalem :

Avec la naissance du Crystal Palace était enfin réalisée cette architecture transparente qu'avait rêvée Charles Fourier, cet abri protégeant des agressions climatiques un monde nouveau réconcilié, un univers où la culture communierait avec la nature à travers le verre, où les échanges et les relations pourraient se développer harmonieusement dans la clarté. Et ce monde nouveau pourrait s'étendre indéfiniment puisqu'il suffisait d'ajouter des éléments au gigantesque jeu de construction. Enfin cette grande cloche serait « portable », comme on disait alors pour démontable. C'était la ville idéale, l'utopie réalisée, pour un nouvel espace sain et sûr, confortable et ludique. Un monument qui ferait date dans l'histoire des hommes.²⁰

Mon analyse est qu'en fait, la référence au phalanstère de Fourier disparaît vers la fin du siècle au profit de celle à la cathédrale gothique, et qu'à partir de là, quitte à ce que s'estompe voire s'efface l'image du Crystal Palace, c'est le fantasme antidémocratique d'un nouveau centre symbolique de la cité qui détermine l'histoire architecturale de l'œuvre d'art totale²¹.

Révolution spirituelle sous le ministère de l'architecte : la « cathédrale de l'avenir » de l'expressionnisme

La cathédrale gothique redevient un tel modèle auratique de référence au tournant du XX^e siècle qu'on en vient en Allemagne à le préférer au Crystal Palace, quand on se propose de donner à l'architecture, et spécialement à l'architecture de verre, la mission de promouvoir un monde meilleur. C'est le geste symbolique qu'accomplit exemplairement l'historien d'art allemand Alfred Gotthold Meyer, dans son ouvrage *Eisenbauten [Construire en fer]* en 1907.

L'auteur y entretient bien la mythologie du Crystal Palace, pourtant ; il lui accorde la première place parmi les « Grandes constructions » du XIX^e siècle et lui dédie symboliquement, à l'ouverture de son « Livre deuxième », un conte qui laisse deviner en palimpseste la vision apocalyptique de Jean :

Aux enfants d'un siècle futur, on pourrait raconter un conte intitulé « Le géant de fer et la vierge de verre ».

En tant que forces encore latentes, l'un reposait dans le minerai, l'autre dans le sable. L'homme les réveilla ; le géant issu du minerai donna son nom au plus

¹⁹ Nikolai Tchernychevski, *Que faire ? : Les hommes nouveaux*, roman, trad. du russe par Dimitri Sesemann, Paris, Éd. des Syrtes, 2000, p. 310-311, 317. Quant au texte original, voir *Čto delat' ?*, Moskva, Izdatel'stvo Hudožestvennaâ literatura, coll. « Biblioteka vseirnnoj literatury. Literatura XIX veka », 1969, p. 353-354, 361.

²⁰ Françoise Hamon, « Le Crystal Palace : Une icône dix-neuviémiste », *Romantisme*, 1994, n° 83 : *La ville et son paysage*, p. 59.

²¹ Je ne reprends pas ici l'analyse que j'ai faite de ce fantasme chez Stéphane Mallarmé : voir F. Detue, « Le fantasme antidémocratique de l'art total, de Wagner à Mallarmé », article à paraître (actuellement examiné par le comité de lecture de la *Revue de littérature comparée*, Paris, Klincksieck).

dur des quatre âges de l'histoire, et le verre, fille de la lumière, devint, avec son corps fragile, le symbole le plus mal venu du bonheur terrestre. Mais tous deux se rencontrèrent. Le fer embrassa le verre, et tous deux perdirent alors, pour un instant dans l'histoire universelle, la souillure de leur réputation.

Cette rencontre se produisit au moment où les peuples civilisés du monde entier se rassemblèrent pour la première fois en vue d'une compétition pacifique, lors de l'Exposition universelle de 1851 à Londres. Le bâtiment qui vit alors le jour, entièrement construit en fer et en verre, porte aujourd'hui encore le nom féerique de « Palais de cristal ».²²

Et A. G. Meyer d'analyser l'« admiration stupéfaite [des visiteurs du Crystal Palace] devant sa singularité, que l'on ressentait comme une beauté nouvelle », devant ce « quelque chose de libérateur » du bâtiment qui faisait qu'« [o]n s'y sentait à la fois en sûreté et sans entrave » et qu'« [o]n perdait la conscience de la pesanteur et de l'assujettissement à son propre corps ». Cette impression de féerie produite par l'édifice venait selon lui de la seule « clarté homogène » dans laquelle il baignait, d'une « lumière [...] devenue toute-puissante, au point d'avoir presque entièrement délaissé sa compagne autrefois inséparable : l'ombre » ; car « [u]ne clarté sans ombre est synonyme, pour l'être humain, d'un espace sans limite », et « lorsque l'on traversait le Crystal Palace, ce sentiment d'« illimité » était si puissant qu'il annulait presque, dans un premier temps, celui de l'espace architectural »²³.

Quand alors l'auteur détermine que l'« espace clair » de l'édifice (qui « manifeste que l'intérieur n'a pas besoin de se protéger du monde extérieur, mais veut se tourner vers lui et s'approprier sa lumière ») est « le signe d'une paix confiante », on s'attend à ce qu'il fasse du Crystal Palace le prototype de l'« édifice merveilleux » de l'avenir à la manière de Tchernychevski. Mais non : jugeant que la « clarté incolore » de l'édifice manque de « profondeur mystique » et en cela s'oppose au « monde de couleurs » des vitraux gothiques qui ouvraient l'église médiévale, il lui substitue *in extremis* « la chapelle du New College à Oxford, qu'Edward Burne-Jones et William Morris ont ornée de vitraux des “Jours de la Création” », et qui rappelle que le « verre coloré » n'a rien perdu de « sa beauté libératrice et [de] sa force solennelle » : là, véritablement, s'enthousiasme-t-il, « l'œil rêveur qui, peu avant, contemplait l'abbaye de Westminster et le Crystal Palace, entrevoit dans un futur très, très éloigné un édifice merveilleux – un Temple du Graal d'un nouveau genre », face à un « édifice [qui] est le pèlerinage d'une nouvelle humanité, porteuse d'une foi nouvelle en cette ancienne promesse : “Paix sur la terre !” »²⁴.

La conception de l'âge d'or à venir est empreinte ici d'une vraie nostalgie de la société organique et religieuse du Moyen Âge ; mais, pas plus que les premiers romantiques n'appelaient à renouer avec l'époque antique, il n'est question d'un désir de retour au temps des cathédrales. Lorsque surgit plus tard l'expressionnisme allemand, on relit certes les mystiques du Moyen Âge – et notamment Maître Eckhart –, puis on conçoit l'union des artistes sur le modèle de la *Bauhütte* [guilde maçonnique] médiévale qui œuvrait à l'édification des cathédrales (« Loges d'artisans comme au siècle d'or des cathédrales ! »²⁵, exclame Walter Gropius en 1919). Mais

²² Alfred Gotthold Meyer, *Construire en fer : Histoire et esthétique*, trad. de l'allemand par M. Roffi et L. Biétry, Gollion (Suisse) – Paris, Infolio, coll. « Archigraphy, Histoire et Théorie », 2005, p. 77.

²³ *Ibid.*, p. 89-90, 93.

²⁴ *Ibid.*, p. 196-197.

²⁵ Walter Gropius, « Réponse à une enquête du Conseil des Travailleurs de l'Art (1919) », dans Jacques Aron, *Anthologie du Bauhaus*, trad. de l'allemand par J. Aron, avec la coll. de F.-P. Van Boxelaer, Bruxelles, Didier Devillez Éd., 1995, p. 60. Comme le précise Lionel Richard, le nom de *Bauhaus* est

on aspire à une nouvelle religion syncrétique distincte du christianisme, dans le sens de Nietzsche qui plaidait pour une « *[a]rchitecture des contemplatifs* » en rejetant les édifices de l'Église – lesquels « parlent un langage beaucoup trop pathétique et contraint en tant que maisons de Dieu et en tant que lieux somptueux d'un commerce avec l'au-delà pour que nous autres sans-dieu puissions y penser *nos propres pensées* »²⁶. On procède en fait à un renversement de perspective, en prétendant accomplir enfin une tendance de l'époque médiévale. Dans un essai de 1911, l'historien d'art Wilhelm Worringer ouvre une brèche dans ce sens en reconnaissant dans l'art gothique une *tendance à l'abstraction* ; tout ce que cet art « obtient en fait d'expression, c'est *malgré* la pierre » – car, précise l'auteur, il « dématérialise la pierre au profit d'une expression purement spirituelle »²⁷. Pour le messianique Paul Scheerbart en 1914, c'est alors à « l'architecture de verre » contemporaine de parachever le projet gothique, puisque, « [j]adis, lorsqu'on érigea les cathédrales et les châteaux forts gothiques, c'était également à une architecture de verre que l'on aspirait » et que c'est seulement parce qu'« on ne disposait pas encore du matériau indispensable qu'est le fer » que « [c]e projet demeura inachevé »²⁸.

Suivant la vision téléologique du manifeste de Scheerbart, c'est ainsi que devrait advenir « un paradis sur terre » tel que nous « n'aurions nul besoin d'élever nos regards impatients à la recherche du paradis céleste », puisque, grâce à l'architecture de verre, « [c]e serait comme si la terre portait des bijoux et des émaux étincelants »²⁹. Quand alors, à la fin de la Première Guerre mondiale, une jeune génération d'architectes entreprend de recueillir l'héritage de « *Glaspapa* » [Papa de verre] Paul Scheerbart en sa qualité de « *Weltbaumeister* » [constructeur de monde]³⁰, on se prend logiquement à rêver d'une révolution spirituelle sous le ministère de l'architecte.

Suite à la défaite allemande et à l'abdication de l'empereur Guillaume II en novembre 1918, les événements se précipitent qui bouleversent la vie artistique, en marge de la révolution spartakiste et de son écrasement en janvier 1919 : c'est d'abord l'*Arbeitsrat für Kunst* [Conseil des Travailleurs de l'Art]³¹ qui se constitue à Berlin dès la fin de l'année 1918 sous l'impulsion de Walter Gropius, Adolf Behne et Bruno Taut, puis le *Bauhaus* d'État de Weimar qui est fondé en mars 1919 par

forgé par Gropius en référence à la *Bauhütte*, et prend ainsi le sens de « Maison des bâtisseurs » : « Tout comme la cathédrale représente la Demeure de la Foi et le chef-d'œuvre qui sort des mains d'une communauté d'artisans et d'artistes, l'édifice à construire doit être appelé à naître dans un acte commun d'amour, de joie, et dans un sentiment esthétique partagé. Chaque individu, artiste ou artisan, quelle que soit sa spécialité, doit s'intégrer par son travail au Grand-Œuvre collectif à réaliser » (L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, Paris, A. Somogy, 1985, p. 8).

²⁶ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. V, trad. de l'allemand par P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1982, p. 192.

²⁷ Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, trad. de l'allemand par D. Decourdemanche, Paris, Gallimard, coll. « Idées / Arts », 1967, p. 154-156.

²⁸ Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre*, trad. de l'allemand par C. Marchand-Kiss, dans Guillaume Désanges, François Piron (dir.), *Intouchable : L'idéal transparence*, Nice, Villa Arson - Paris, X. Barral, 2006, p. 25 et 58.

²⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁰ Bruno Taut a composé une œuvre de vingt-huit dessins au fusain légendés intitulée *Le Constructeur de monde : Pièce d'architecture pour musique symphonique, dédiée à l'esprit de Paul Scheerbart* : voir B. Taut, *Der Weltbaumeister : Architektur-Schauspiel für symphonische Musik – dem Geiste Paul Scheerbarts gewidmet*, La Haye, Éd. Folkwang, 1920 (rééd. en fac-similé : Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1999).

³¹ Suivant la traduction non littérale adoptée par Claude Schnaidt, qui correspond bien à l'esprit dans lequel cette appellation a été choisie ; ce Conseil est en effet calqué sur les Conseils d'ouvriers et de soldats qui se créent un peu partout en novembre 1918 sur le modèle des Soviets.

Gropius. « Les bourgeois, Messieurs les collègues [architectes] y compris, ont bien raison de flâner en nous la révolution »³², écrit Taut à ses compagnons de la *Gläserne Kette* [Chaîne de verre] en novembre 1919, et en effet, comme Wagner après 1848 ou Mallarmé avant le centenaire de 1789, on désire alors qu'une révolution artistique et religieuse prenne la relève d'une révolution politique manquée (ou considérée comme inaboutie) – non plus sous l'égide de la musique ou de la poésie, cette fois, mais sous celle de l'architecture, comme l'annonce le « principe » figurant en tête du programme de l'*Arbeitsrat für Kunst* qui paraît une première fois en décembre 1918 :

L'art et le peuple doivent former une unité.
L'art ne sera plus le plaisir de quelques-uns,
mais le bonheur et la vie des masses.
L'union des arts sous l'égide d'une
grande architecture, voilà notre but.³³

De l'idée de Scheerbart que « [n]otre culture est, dans une certaine mesure, un produit de notre architecture » et qu'en conséquence, « [s]i nous voulons élever notre culture à un niveau supérieur, nous sommes, que cela nous plaise ou non, obligés de transformer notre architecture »³⁴, on déduit, tel Adolf Behne, que « l'art de bâtir », qui a donc « pour objet de doter notre culture d'une forme », ne doit plus être « un serviteur » mais « être en tête et décider »³⁵. L'interprétation de l'art gothique par Worringer en termes d'abstraction a quelque chose de précurseur, dans ce sens, en ôtant à l'architecture le poids d'une matérialité qui l'avait fait mal considérer par la tradition idéaliste allemande du XIX^e siècle³⁶. « Notre matière, c'est l'idée »³⁷, énonce Taut au nom de ses amis architectes ; et en effet, on n'entend plus valoriser l'architecture, tel Étienne-Louis Boullée au XVIII^e siècle, en ce qu'elle aurait le pouvoir (matériel) d'« effectuer ce que la poésie ne peut que décrire »³⁸, mais en ce qu'elle procéderait de la force formatrice de l'homme et de la nature entière comprise comme « *Baulust* » [plaisir de construction], et que, comme force architecturale, elle aurait donc le pouvoir (idéel) de « prolong[er] [*fortsetz[en]*] le cosmique simplement et *directement* »³⁹. Ce qui distinguait la musique des autres arts suivant le

³² *Gläserne Kette* : Lettre 1 de B. Taut à tous (Berlin, 24 nov. 1919), dans Maria Stavrinaki, *La Chaîne de verre : Une correspondance expressionniste*, trad. de l'allemand par J.-L. Muller, Paris, Éd. de la Villette, coll. « Textes fondamentaux modernes. Librairie de l'architecture et de la ville », 2009, p. 83.

³³ « Conseil des Travailleurs de l'Art (Berlin, 1919) », dans J. Aron, *Anthologie du Bauhaus*, *op. cit.*, p. 51.

³⁴ Citation du premier fragment de *L'Architecture de verre* de Scheerbart par Adolf Behne, dans un texte sans titre de 1920 : voir M. Stavrinaki, *La Chaîne de verre...*, *op. cit.*, p. 237. Je privilégie cette traduction de J.-L. Muller, notamment du fait que le mot *Kultur* est traduit ici justement par « culture » et non par « civilisation » : l'opposition entre la culture, du côté de l'unité spirituelle, et la civilisation, du côté de la désagrégation matérialiste, est un poncif allemand hérité du XIX^e siècle qu'il convient de ne pas négliger, alors qu'il est par exemple repris avec force par Thomas Mann dans ses *Considérations d'un apolitique* en 1918.

³⁵ A. Behne, texte sans titre, dans *ibid.*

³⁶ Voir par exemple A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 275.

³⁷ B. Taut, « Architecture d'une nouvelle communauté », dans M. Stavrinaki, *La Chaîne de verre...*, *op. cit.*, p. 243.

³⁸ Voir M. Stavrinaki, Introduction : « Le "Corps mystique" de la *Gläserne Kette* », dans *ibid.*, p. 39.

³⁹ A. Behne, *Wiederkehr der Kunst [Retour de l'art]* (1918-1919), cité et trad. par M. Stavrinaki, « L'unité du "même" : La modalité paragonale de l'unité des arts selon l'expressionnisme architectural allemand (1914-1921) », *Pratiques*, automne 2001, n° 11 : *Réflexions sur l'art*, p. 12. L'espacement des caractères suit la typographie de l'édition allemande.

credo métaphysique de Schopenhauer, à savoir qu'elle ne serait pas « une reproduction du phénomène » mais « la reproduction immédiate de la volonté elle-même » et qu'en conséquence elle exprimerait « ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique, la chose en soi de chaque phénomène »⁴⁰, c'est maintenant ce qui distingue *l'architecture* des autres arts, en particulier de la peinture et de la sculpture qui, « [f]ace à l'essence élémentaire et cosmique du construire, [...] apparaissent comme des activités secondaires » qui « ont besoin d'un détour [au] travers de ce qui est formé par le cosmos »⁴¹. De façon analogue, alors, l'origine – qui est aussi le tout – est le but : puisque la nature n'est pas une « symphonie » mais un « édifice », et que cet édifice est « [l]e porteur direct des forces spirituelles, le formateur des sentiments de la totalité qui aujourd'hui sommeillent mais qui se réveilleront demain »⁴², *l'Arbeitsrat für Kunst*, par la voix de Taut, puis le *Bauhaus*, par celle de Gropius, proclament que « [l]e but ultime de toute l'activité plastique est l'édifice ! »⁴³

Si « [l]es sentiments de la totalité [...] aujourd'hui sommeillent », c'est précisément que l'artiste a perdu de vue la totalité de l'édifice, qui constitue le « fonds spirituel commun », et qu'il se retrouve « complètement isolé » dans un « monde chaotique où tout est sens dessus dessous », n'ayant « d'autre ressource que de tirer de son Moi ses fondements métaphysiques », et voué par conséquent à « [être] seul, compris de quelques amis, certainement pas de tous »⁴⁴. Le défaut actuel de l'art gît donc à nouveau dans l'« *égoïsme absolu* » de l'homme « détaché de la belle union de la communauté » (Wagner), dans l'« inexplicable besoin d'individualité » de l'artiste (Mallarmé) – suivant, soutient en l'occurrence Behne, un « chemin de la décadence qu'a suivi l'art depuis le gothique, époque de son dernier épanouissement en Europe »⁴⁵. Selon Taut, c'est ce qui explique la primauté que l'on accorde à la musique depuis le XIX^e siècle. On prétend donner à la musique la première place parmi les arts en raison de son abstraction incontestable ; mais on néglige ce faisant que, contrairement à l'architecture, elle est un art individuel qui ne nécessite pas « la contribution de maints moyens matériels et le concours d'innombrables mains ». Tandis que l'architecture « doit s'appuyer sur la base ample et solide de la sensibilité » – puisque, « [p]our mettre tout cela en branle, l'architecte doit avoir une profonde conscience et une parfaite connaissance de tous les sentiments et de toutes les idées qui imprègnent la communauté pour laquelle il prétend œuvrer » –, la musique, elle, ne peut apparemment que « rendre avec lyrisme les états d'âme changeants de son créateur » et « s'en tenir aux phénomènes éphémères qu'on nomme “esprit du temps” »⁴⁶. Quant à cette tendance de l'art à l'individualisme, cependant, le « déclin » d'un art en particulier représente la décadence de « l'art dans son ensemble » : c'est de façon exemplaire celui de la peinture, en tant qu'histoire d'un

⁴⁰ A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 327.

⁴¹ A. Behne, *Wiederkehr der Kunst [Retour de l'art]* (1918-1919), cité et trad. par M. Stavrinaki, « L'unité du “même”... », *Pratiques*, automne 2001, n° 11, p. 12.

⁴² B. Taut, « Ein Architektur-Programm » [Un programme d'architecture] (déc. 1918), cité et trad. par M. Stavrinaki, Introduction..., dans *La Chaîne de verre...*, *op. cit.*, p. 27.

⁴³ W. Gropius, « Réponse à une enquête du Conseil des Travailleurs de l'Art (1919) », dans J. Aron, *Anthologie du Bauhaus*, *op. cit.*, p. 57. Ce passage est une reprise du manifeste du *Bauhaus*.

⁴⁴ W. Gropius, « Discours prononcé lors de la première exposition des travaux d'étudiants du Bauhaus en juin 1919 », dans *ibid.*, p. 40.

⁴⁵ A. Behne, « Renaissance de l'architecture », dans B. Taut, *Une Couronne pour la ville*, avec les contributions de P. Scheerbart, E. Baron, A. Behne, trad. de l'allemand par R. et G. Ballangé et D. Wiczorek, Paris, Éd. du Linteau, 2004, p. 143.

⁴⁶ B. Taut, « La couronne de la ville », dans *ibid.*, p. 67.

art qui « fuit le centre pour se réfugier à la marge ». Selon Behne, ce déclin commence dès l'époque gothique, quand la peinture « quitte l'unité de l'art pour s'avancer seule » en s'émancipant du vitrail, – autrement dit quand elle « romp[t] tout lien avec l'architecture ». Encore le retable demeure-t-il « une architecture à échelle réduite » et constitue-t-il « un tout où représentation et encadrement ne font qu'un », mais le « moment critique » vient lorsque, avec les frères van Eyck, « naît le concept moderne de l'image-tableau entendue comme un panneau peint libre, mobile et encadré ». Alors, « ne pouv[ant] plus trouver de justification qu'en elle-même », « la peinture se voit contrainte de représenter un objet » : elle choisit comme le langage selon les romantiques d'Iéna, en passant de l'expression à la représentation et en perdant ce faisant sa « liberté » ; puis, « délaiss[ant] les murs de la maison de Dieu pour s'installer dans la demeure du bourgeois », elle devient elle-même un objet – « pièce de mobilier » ou « tableau de salon » –, dont toute la valeur ne réside bientôt plus que dans le cadre⁴⁷, – et autant dire qu'elle entre aussi dans un devenir-marchandise, comme le souligne Gropius ; car, dès lors que, bannie de « sa place assurée et sanctifiée au cœur du peuple », l'œuvre d'art « sert de denrée de luxe dans le salon du riche bourgeois », elle en vient nécessairement à « se réfugier dans [d]es vitrines grotesques où [elle] se prostitue », dans des expositions d'art qui n'ont d'autre fonction que de servir d'« entrepôt » et de « bourse de valeurs »⁴⁸ à ce bourgeois.

De là vient « la misère artistique de l'Europe », analyse Taut : d'un défaut d'*organisation* qui a pour facteur essentiel « le dépérissement de toutes les notions fondamentales de l'art de bâtir »⁴⁹. Dans le domaine de l'architecture lui-même, on a oublié les principes suivants rappelés par Behne :

Qui se perd dans les détails est incapable de mener vraiment à bien la moindre petite chose. C'est seulement à partir du grand, du tout, que le petit peut vivre, sans quoi, il devient mesquin. On ne parvient jamais au tout en partant du singulier, alors que le tout englobe l'ensemble des singuliers.⁵⁰

C'est ainsi que les architectes sont devenus de simples « praticiens », qui ne songent qu'à « [c]onstruire des logements, des logements, des logements ! », alors que, développe Taut, « chaque chose, même la plus petite, ne peut être bonne si la lumière de la grandeur ne l'éclaire pas, et ce même à grande distance » :

Certes, il ne faut pas de talent artistique spécifique pour faire de simples cabanes, mais même le besoin le plus modeste de l'habitant se doit d'être satisfait, et la sensation fera défaut dans ses derniers effets si elle fait défaut au centre.

[...] Celui qui construit une étable n'a pas besoin de savoir bâtir une maison de cristal. Mais s'il ignore le niveau de l'échelle céleste auquel appartient son étable, il ne sera pas en mesure de la construire comme il convient, correctement et simplement.⁵¹

Cet oubli de « l'échelle céleste » fait que les architectes « ignorent vers quel but ultime ils tendent », que « leurs dons [...] s'éparpillent dans la recherche du détail esthétisant et la surestimation de l'accessoire » et que « pour finir ils sont totalement

⁴⁷ A. Behne, « Renaissance de l'architecture », dans *ibid.*, p. 144-166.

⁴⁸ W. Gropius, « Réponse à une enquête du Conseil des Travailleurs de l'Art (1919) », dans J. Aron, *Anthologie du Bauhaus, op. cit.*, p. 59.

⁴⁹ B. Taut, « La couronne de la ville », dans B. Taut, *Une Couronne pour la ville, op. cit.*, p. 71.

⁵⁰ A. Behne, texte sans titre de 1920, dans M. Stavrinaki, *La Chaîne de verre..., op. cit.*, p. 237.

⁵¹ B. Taut, « Architecture d'une nouvelle communauté », dans *ibid.*, p. 243-244.

incapables de produire quoi que ce soit de beau ». Or on ne peut que constater les dégâts dans les villes. C'est en effet ce qui explique que l'on soit passé de la beauté de la ville ancienne – que « nous percevons [...] comme un organisme résultant d'un développement naturel » étant donné le « processus qui a matérialisé dans la pierre la vie elle-même, et toute la pensée d'une époque » –, au « chaos » et à « l'inculture » de la grande ville moderne, à « la désolation » et à « la laideur » d'une « existence matérialiste ». Le contraste entre la ville de l'époque gothique et la grande ville moderne saisit ainsi Taut comme il saisissait Mallarmé, face au « central rien » : tandis que la ville ancienne formait un ensemble cohérent « qui culmine dans le temple ou la cathédrale, et que l'on peut assimiler à un édifice unique, à une seule et grande architecture », la ville moderne apparaît désespérément comme un « tronc sans tête » ; « [n]ous regardons les villes anciennes, et sommes obligés de reconnaître, résignés, que nous n'avons rien sur quoi nous appuyer » : d'une part, l'hôtel de ville n'a pas la légitimité « pour trôner de toute sa puissance sur l'ensemble de la cité » ; d'autre part, « [n]ous avons beau être convaincus de l'importance de l'État, il ne nous viendrait pas à l'esprit de l'auréoler de l'éclat du sacré », lui qui « n'existe [...] pas au-dessus de nous ou en dehors de nous mais [...] en chacun de nous, et parmi nous », et dont, du reste, on tend à transférer les bâtiments « vers la périphérie de la ville »⁵².

Face au « matérialisme », la rédemption, donc, passe par une révolution *religieuse*, et non par une révolution politique – de sorte que, « [c]omme dans l'image de la ville ancienne, [...] aujourd'hui encore [...] l'élément suprême, le couronnement, prenne la forme d'un édifice religieux »⁵³. La revendication révolutionnaire de l'avant-garde architecturale de l'époque ne doit pas laisser de place au malentendu, à cet égard. Comme le souligne Maria Stavrinaki, c'est de « “*die geistige Revolution*” [la “Révolution spirituelle”] » que les expressionnistes se réclamaient, « selon une tradition intellectuelle et politique allemande inaugurée par la pensée idéaliste de Fichte, de Friedrich Schlegel ou de Hegel » ; or, ce faisant, ils jugeaient en fait que « la révolution politique [...] n'est pas souhaitable ». C'est pourquoi « l'Arbeitsrat für Kunst et le Novembergruppe furent d'une grande discrétion quant aux événements et à la lutte des forces politiques », pendant la révolution spartakiste : d'abord, « [d]ans le meilleur des cas, leur attitude, pourtant affichée systématiquement comme “révolutionnaire”, a revêtu une forme apolitique » ; puis elle est devenue franchement antipolitique dès février 1919⁵⁴. Ainsi, quand Taut invoque le spartakiste Karl Liebknecht, c'est en ce qu'il « a agi et vit encore de nos jours [tout comme le fit Luther] » ; pour l'architecte, Liebknecht « n'est pas seulement [le] fils spirituel [de Luther] », mais il permet encore que l'on vive l'« une des époques les plus religieuses qui soient »⁵⁵. Car « l'idée sociale » pour laquelle Liebknecht a combattu et a été assassiné est en fait pour Taut une « notion qui, pour ainsi dire, annonce un christianisme d'une forme nouvelle » ; elle doit être entendue « au sens apolitique ou supra politique, [...] non pas comme une forme de domination, mais comme la simple relation des hommes les uns avec les autres », soit comme ce qui « enjambe l'abîme qui sépare les classes et les nations, et relie les hommes entre eux ». Comme cette « idée sociale » est « une notion à laquelle adhèrent riches et pauvres, et dont on perçoit partout l'écho », on peut légitimement penser qu'« il subsiste [...] une foi », partant, qu'« en chacun de nous existe [encore] quelque chose qui l'élève au-dessus du temporel, et lui f[ait] éprouver une

⁵² B. Taut, « La couronne de la ville », dans B. Taut, *Une Couronne pour la ville*, op. cit., p. 69-81.

⁵³ *Ibid.*, p. 78 et 79.

⁵⁴ M. Stavrinaki, Introduction..., dans *La Chaîne de verre...*, op. cit., p. 23-24.

⁵⁵ B. Taut, « Architecture d'une nouvelle communauté », dans *ibid.*, p. 243.

communion avec ceux qui l'entourent, avec sa nation, avec l'humanité et le monde entier » ; et donc, « [s]i, aujourd'hui, quelque chose peut couronner la ville, c'est bien l'expression de cette idée »⁵⁶.

Réaliser le « paradis sur terre », c'est faire advenir un ordre humain en harmonie avec l'« architecture spirituelle » de la nature ; mais cet ordre humain, *porté directement* par l'« édifice » naturel, est *latent, en sommeil*, dans les « forces spirituelles » qui traversent « le peuple ». Ainsi, puisque l'architecture « n'est rien d'autre que la cristallisation de l'esprit communautaire »⁵⁷, c'est le premier devoir de l'architecte que de « s'ouvrir aux énergies spirituelles latentes qui, dissimulées dans la foi, les espoirs et les désirs du peuple [*des Volkes*], tendent vers la lumière et demandent à “bâtir”, au sens le plus élevé de ce terme »⁵⁸, – de « se souvenir de la grandeur divine et de la dignité sacerdotale de son métier » et d'entendre l'« appel pressant à l'architecture ». L'architecte ne doit pas simplement « traduire les désirs du peuple dans la pierre » : « Non [préviend Taut]. Nous devons, nous-mêmes, être la foi, et cette foi deviendra en nous la pierre, le verre et le fer » ; il faut « incarner [...] la foi, au point de n'être presque plus humain : cassant, miroitant, éblouissant et aussi brillant que le verre, dur et tranchant comme le fer, flexible, ondulant et pourtant aussi solide que le béton »⁵⁹.

C'est donc à l'architecte, nouveau « détenteur de la splendeur commune » appelé à exercer un ministère, qu'il incombe de « donner forme [*gestalten*] à une réalité qui n'est que latente » – en l'occurrence dans l'Allemagne de l'après-guerre, à « la pensée sociale qui, encore enfouie et non exprimée, aspire à voir le jour ». Or cette mission consiste à édifier une nouvelle « couronne de la ville » qui soit, telle la cathédrale gothique, un « édifice qui s'arrache aux pesanteurs terrestres », « une architecture pure déliée de toute fonctionnalité », – « l'ouvrage le plus éminent, cristallisation de la vision religieuse d'un peuple, [...] tout à la fois le point de départ et l'aboutissement ultime de toute architecture »⁶⁰. Évidemment, « cette grande œuvre d'art total [*dieses große Kunstwerk der Gesamtheit*], appartenant à tous, cette cathédrale de l'avenir [*diese Kathedrale der Zukunft*] » qui doit « étendr[e] sa lumière jusque sur les plus humbles objets de la vie quotidienne »⁶¹, se doit d'être une architecture de verre, qui place la ville sous la tutelle rassurante de la nature :

Traversée par les flots de lumière, la maison de cristal [*das Kristallhaus*] trône sur la ville comme un diamant qui scintille au soleil, symbole de la plus profonde sérénité, de la paix de l'âme la plus pure. Ici un promeneur solitaire éprouve le pur bonheur de l'architecture ; depuis l'escalier qui le mène à la plateforme supérieure, il contemple la ville étendue à ses pieds, et derrière elle il voit se lever et se coucher le soleil, l'astre sur la course duquel cette ville et son cœur sont si strictement réglés.⁶²

⁵⁶ B. Taut, « La couronne de la ville », dans B. Taut, *Une Couronne pour la ville*, *op. cit.*, p. 79-80.

⁵⁷ B. Taut, « Architecture d'une nouvelle communauté », dans M. Stavrinaki, *La Chaîne de verre...*, *op. cit.*, p. 242.

⁵⁸ B. Taut, « La couronne de la ville », dans B. Taut, *Une Couronne pour la ville*, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁹ B. Taut, « Architecture d'une nouvelle communauté », dans M. Stavrinaki, *La Chaîne de verre...*, *op. cit.*, p. 242-243. Je souligne.

⁶⁰ B. Taut, « La couronne de la ville », dans B. Taut, *Une Couronne pour la ville*, *op. cit.*, p. 81, 67-68, 91.

⁶¹ W. Gropius, « Discours prononcé lors de la première exposition des travaux d'étudiants du Bauhaus en juin 1919 », dans J. Aron, *Anthologie du Bauhaus*, *op. cit.*, p. 40.

⁶² B. Taut, « La couronne de la ville », dans B. Taut, *Une Couronne pour la ville*, *op. cit.*, p. 94.

Le devenir-ruine de la cathédrale de l'avenir : cristallisation de la masse et destruction sous le nazisme

Je souscris à l'idée d'Hellmut Lehmann-Haupt que « [l]es nazis se sont emparés, en le corrompant, du concept de couronne de la ville [*die Stadtkrone*] forgé par Bruno Taut », bien que l'auteur distingue chez Taut (comme Bertrand Marchal, chez Mallarmé) une conception « démocratique, civique et communautaire », et qu'il qualifie par opposition les « fins » du nazisme d'« autocratiques »⁶³. L'écart qu'il y a, de la conception de Taut à celle du pouvoir totalitaire, réside d'abord et surtout dans le fait que l'architecte n'imagine pas d'« auréoler [l'État] de l'éclat du sacré » tandis que le parti-État totalitaire se dote au contraire de la vocation religieuse de montrer le chemin du salut ; c'est ce qui fait par exemple que, quand Hitler envisage avant la guerre de remodeler une ville comme Augsbourg, la nouvelle couronne de la ville doit être, comme le souligne H. Lehmann-Haupt, un monument « à la puissance du seul parti ». Mais, cette distinction faite, on ne peut qu'être frappé par la récupération totalitaire.

Dans l'idée d'Hitler, suivant le propos que rapporte Albert Speer, c'est « un palais municipal des congrès et des sports [*Stadthalle*] qui ser[ait] le centre du nouveau forum d'Augsbourg. Et il faudr[ait] une tour pour couronner le tout » – une tour qui « devrait être coûte que coûte plus haute que l'église la plus élevée d'Augsbourg », car « [a]u Moyen Âge les cathédrales dominaient les demeures bourgeoises et marchandes : ainsi les maisons du Parti devraient désormais surplomber les constructions résidentielles et les bureaux »⁶⁴. Or cet « ordre hiérarchique » architectural n'est pas qu'un aspect parmi d'autres du centralisme totalitaire. Il se fonde sur les mêmes présupposés que le concept de « couronne de la cité » chez Taut, à savoir que « [n]otre culture est, dans une certaine mesure, un produit de notre architecture » et qu'en conséquence, « [s]i nous voulons élever notre culture à un niveau supérieur, nous sommes, que cela nous plaise ou non, obligés de transformer notre architecture », puis que « l'art de bâtir », qui a donc « pour objet de doter notre culture d'une forme », ne doit plus être « un serviteur » mais « être en tête et décider »⁶⁵. C'est pourquoi, de même que Staline est salué comme « l'architecte du communisme », Hitler se glorifie (ou est glorifié) comme « l'architecte du III^e Reich »⁶⁶ : si les villes allemandes « ne doivent pas être dominées par des immeubles utilitaires d'inspiration ploutocratique », poursuit ainsi Hitler à

⁶³ Hellmut Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship [L'Art sous une dictature]*, New York, Oxford Univ. Press, 1954, p. 108. Je traduis.

⁶⁴ Cité par Albert Speer, Journal du 15 février 1948, *Journal de Spandau*, trad. de l'allemand par D. Auclères et M. Brottier, Paris, Laffont, coll. « Vécu », 1975, p. 113-114. Avec ces « nouveaux points centraux architecturaux » qui « compren[aient] les bâtiments du culte politique, la place des parades (obligatoire) et "l'axe" y conduisant », « [l]a notion de construction "organique" changea entièrement de signification et devint synonyme de canon architectural du pouvoir central », commente Hildegard Brenner (H. Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, trad. de l'allemand par L. Steinberg, Paris, Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1980, p. 191).

⁶⁵ A. Behne, texte sans titre de 1920, dans M. Stavrinaki, *La Chaîne de verre...*, *op. cit.*, p. 237.

⁶⁶ Voir Igor Golomštock, *L'Art totalitaire : Union soviétique, III^e Reich, Italie fasciste, Chine*, trad. de l'anglais par M. Levy-Bram, Paris, Éd. Carré, 1991, p. 283-284. Voir également É. Michaud, *Un Art de l'éternité : L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1996, p. 37, 56, 158 : « à partir de l'*Ingenium* du grand Maître bâtisseur qu'est notre Führer » [écrivait Baldur von Schirach en 1941], un nouvel ordre allait émerger, rendant justice à l'essence de chacun des arts. Car l'architecture avait une mission dirigeante et éducative : elle n'était « pas seulement l'art de l'espace, mais aussi l'espace de l'art, c'est-à-dire qu'en elle tous les arts trouv[ai]ent leur patrie » (p. 158).

Augsbourg, c'est que l'État est « l'État du Parti », et que c'est donc au parti qu'il revient d'« imprim[er] son visage au nouvel État »⁶⁷.

Tel est le secret du « pouvoir magique du mot architecture [que Speer reconnaît] dans le régime hitlérien »⁶⁸, soit « une affinité particulière du national-socialisme avec l'architecture, qui ne s'explique pas entièrement par l'enthousiasme pathologique d'Hitler pour la construction, ni par le caractère essentiellement technique et organisationnel de cet “art utile” »⁶⁹, mais, de façon plus essentielle, par la pensée idéaliste qui fait de cet art, suivant Taut, « la cristallisation de l'esprit communautaire », et qui le destine en conséquence – plus que tout autre art – à « léguer à la postérité le génie de son époque »⁷⁰. L'idéalisme architectural totalitaire, cependant, est ennemi du verre – du moins pour les bâtiments officiels, qui doivent avoir leurs lois propres, opposées au « quotidien » et à « l'utilitaire » : Hitler se déclare volontiers « acquis à l'architecture moderne de verre et d'acier » là où « prévaut », comme dans une usine moderne, « la solution technique » ; mais, « s'il se trouve un de ces architectes prétendus modernes pour [lui] raconter qu'il faut bâtir des maisons et des hôtels de ville en style industriel, [il] dir[a] que celui-là n'a rien compris », que « [c]e n'est pas moderne mais de mauvais goût et contrevient en plus aux lois éternelles de l'architectonique »⁷¹. Comme l'a analysé Walter Benjamin, le verre, « matériau dur et lisse sur lequel rien n'a prise », « matériau froid et sobre », est fondamentalement *pauvre* : en principe, il n'a « pas d'“aura” », ne laisse pas de « traces »⁷² ; et, d'un point de vue nazi, spécialement, une construction en verre qui ne serait pas un bâtiment industriel aurait tout de l'œuvre de « nomades typiques des métropoles et qui ont perdu le sens du sang et de la terre »⁷³. Certes, malgré ses convictions antimodernes relativement à la sphère monumentale, Hitler comprend mieux que Speer « qu'à l'ère de la guerre aérienne, le désir d'avoir dans mille ans des monuments romains pass[e] paradoxalement par la nécessité de pactiser avec certains matériaux et certaines technologies modernes »⁷⁴ ; mais donc, il reste que le matériau

⁶⁷ Cité par A. Speer, *Journal de Spandau*, op. cit., p. 114.

⁶⁸ A. Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, trad. de l'allemand par M. Brottier, Paris, Fayard, coll. « Les grandes études contemporaines », 1971, p. 41.

⁶⁹ H. Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, op. cit., p. 181-182.

⁷⁰ A. Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, op. cit., p. 81 : « Hitler aimait à expliquer qu'il construisait pour léguer à la postérité le génie de son époque. »

⁷¹ Cité par A. Speer, Journal du 16 janvier 1951, *Journal de Spandau*, op. cit., p. 204.

⁷² W. Benjamin, « Expérience et pauvreté » (1933), dans *Œuvres*, t. II, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 369-370.

⁷³ Cité par Miguel Abensour, *De la compacité : Architectures et régimes totalitaires*, Paris, Sens & Tonka, 1997, p. 29. Ce discours nazi est antisémite : il vise le *Bauhaus*, dont « la cathédrale du Marxisme [...] à dire vrai [...] ressemblait fortement à une synagogue », et dont, par conséquent, « [l]a nouvelle habitation est un instrument qui vise à détruire la famille et la race » (*ibid.*). La vision du citoyen moderne en nouveau genre de nomade menant dans un « océan de maisons une existence errante d'asile en asile, à la manière des chasseurs et des bergers des temps les plus reculés » est déjà présente chez Oswald Spengler ; alors, écrit celui-ci, les maisons, « atomes dont [la ville] se compose », ne sont plus que « de simples logements, créés non par le sang, mais par la fonction, non par le sentiment, mais par l'esprit d'entreprise économique » (cité par Theodor W. Adorno, « Spengler après le déclin » (1950), dans *Prismes : Critique de la culture et société*, trad. de l'allemand par G. et R. Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2010, p. 56-57).

⁷⁴ Johanne Lamoureux, « La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture “futuriste” selon Hitler », *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 1991, vol. XVIII, n° 1-2 : *Questionner le modernisme*, p. 62 : « [Hitler] forcera donc Speer à commettre une entorse envers l'emploi des matériaux qu'exige la théorie des ruines et lui imposera l'usage de l'acier pour le support du Dôme de Berlin, par crainte expresse des bombardements. » Le Dôme de Berlin est demeuré à l'état de projet, cependant : il s'agissait de la couronne de la capitale, une Maison du peuple au centre du nouveau Berlin qui aurait été dotée du plus grand dôme du monde.

idéal de l'architecture nazie, fait pour « garder l'éternité du Reich », est « la pierre extraite du sol allemand », dans laquelle le « sang » qui « coul[e] » est « [l]e même » que celui qui coule « dans les veines des hommes » ; c'est ce que révèlent les deux « temples des Héros » que le Führer inaugure en 1935 à Munich en mémoire des « “martyrs” du Mouvement [nazi] » et que l'on définit dans un « livre officiel » de 1938 (*Das Bauen im neuen Reich [La Construction dans le nouveau Reich]*, édité par Gerdy Troost) comme « l'autoreprésentation des puissances de *Kultur* les plus archi-originelles d'un peuple réveillé et conscient de sa race, l'Incarnation d'une Foi devenue pierre »⁷⁵.

Par le peuple incarné dans la pierre de ces bâtiments grâce au « génie artistique du créateur de la *Weltanschauung* allemande », « l'art de bâtir devient l'éducateur d'un peuple nouveau », lit-on encore dans le même ouvrage : « La grandeur spirituelle éternisée dans la pierre répandra à nouveau, dans le plus lointain avenir, l'esprit héroïque de son créateur [le Führer] sur le peuple entier »⁷⁶. Or il s'agit de considérer la nature de « l'éducation » que donne cette architecture « spirituelle ». Car, par leur style, celui « de l'héroïsme, qui mène à la victoire le combat de la décision contre la désagrégation et l'effondrement », c'est-à-dire en fait par leur gigantisme de monstres de pierre, les « temples des Héros » sont d'une « force terrifiante » qui vise encore mieux à abolir tout « esprit de résistance et de négation » que celle qui a effrayé Dostoïevski dans le Crystal Palace. En effet, spécimens exemplaires de ce qu'Elias Canetti appelle le caractère « égyptien » de l'architecture hitlérienne, monuments dont le modèle de « grandeur » et de « durée » est donc moins la cathédrale que la pyramide, ils sont en eux-mêmes, comme « symbole[s] [à leur tour] d'une masse qui ne se désagrège plus »⁷⁷, *une image idéale de ce que doit former la communauté du peuple*.

Il est juste de penser avec Jost Dülffer, Jochen Thies et Josef Henke que la fonction première de tels « monuments gigantesques » est de « signifier avant tout à la personne isolée son insignifiance » ; les « objectifs étatiques [qui] se manifestent dans l'architecture » sont clairement « [l]a soumission de la volonté individuelle et le renoncement à celle-ci »⁷⁸, dès lors que, dans le « nouveau style [...] déterminé par les fondements héroïques de la *Weltanschauung* national-socialiste [...] [l]'échelle de l'homme isolé cède la place à l'échelle des formations »⁷⁹. On reconnaît ce changement d'échelle dans le fait que « [l]es édifices d'Hitler sont [à la différence des pyramides] destinés à attirer et à contenir les masses les plus grandes »⁸⁰ ; or cela signifie que, s'il ne veut pas désespérer de son insignifiance et au contraire « jouir de cet instant heureux où nul n'est *plus*, n'est meilleur que l'autre », l'homme isolé doit impérativement se fondre dans la masse, former une masse compacte où « chacun est

⁷⁵ Cité par É. Michaud, *Un Art de l'éternité...*, *op. cit.*, p. 113-114.

⁷⁶ Cité dans *ibid.*, p. 115.

⁷⁷ Elias Canetti, « Hitler, d'après Speer » (1971), dans *La Conscience des mots*, trad. de l'allemand par R. Lewinter, Paris, Albin Michel, coll. « Les Grandes Traductions / Essai », 1984, p. 206-207.

⁷⁸ A. Speer, *L'Immoralité du pouvoir : Entretiens avec Adelbert Reif*, trad. de l'allemand par J.-M. Vigilens, Paris, Éd. de la Table ronde, 1981, p. 243.

⁷⁹ « *Die Stadt, ihre Pflege und Gestaltung [La Ville, son entretien et sa formation]*, par le chef de l'organisation du N.S.D.A.P., Munich, 1939 », cité par H. Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, *op. cit.*, p. 189.

⁸⁰ E. Canetti, « Hitler, d'après Speer », dans *La Conscience des mots*, *op. cit.*, p. 205. Selon I. Golomštock, « sous le dôme de 300 mètres », le hall circulaire de la Maison du peuple qui aurait couronné Berlin serait devenu le nouveau « centre de la célébration de la liturgie politique nazie » et « devait servir à rassembler de 150 à 800 000 personnes » (*L'Art totalitaire...*, *op. cit.*, p. 291).

aussi proche de l'autre que de soi-même»⁸¹. C'est ainsi en participant du « procès de constitution de la masse », en s'instituant comme « dispositif fondamental de l'organisation des masses »⁸², que l'architecture « enseigne » à l'homme isolé à soumettre et même à renoncer à sa volonté ; « l'éducation » consiste en l'occurrence en un processus de capture, fait pour instaurer une domination totale. Du reste, le lexique militaire n'intervient pas incidemment, dans le propos sur le changement d'échelle architecturale cité ci-dessus ; il apparaît en effet dès le Congrès du N.S.D.A.P. de 1933 à Nuremberg qu'avec le nazisme, « la formation militaire est devenue, au-delà de sa simple existence, un symbole de la masse », étant donné que, dès ce moment, « [l]'appel de la volonté formatrice » a « délivr[é] les masses [humaines invraisemblables rassemblées] de leur caractère informe », les « assujett[issant] à une forme sévère » de façon à ce qu'elles n'apparaissent plus « comme une menace »⁸³. C'est dans ce sens d'une militarisation de la société que s'explique la fascination totalitaire, nazie en particulier, pour le néoclassicisme, cette « architecture simple et droite » conforme à « [l]a simplicité et [à] la droiture de l'esprit » : « À la disposition organique et ordonnée des colonnes correspond le caractère organique et ordonné du plan et de la construction »⁸⁴, assène le chef de l'organisation du parti nazi, – mais correspond encore le caractère organique et ordonné de la masse, qui constitue ainsi avec les édifices « une architecture *utilisant des hommes* »⁸⁵. C'est par excellence le modèle du « stade, avec ses murs humains, élevés et qui l'entourent » ; car, analyse Speer, il communiqu[e] à tous les participants une notion vivante de la puissance de démonstration d'une manifestation géante en même temps que le sentiment d'une cohésion absolue »⁸⁶.

Cette image d'une union mystique de l'architecture et de la masse humaine, jusqu'où doit aller le processus totalitaire d'identification, est peut-être l'image qui met le mieux en lumière la thèse de Benjamin sur le fascisme comme « accomplissement [de *l'art pour l'art*] »⁸⁷ – dans ma perspective : sur le *totalitarisme* comme fantasme d'accomplissement de l'œuvre d'art totale. Cette union mystique, c'est en effet très exactement ce qu'une « formule officielle [nazie] » appelle le « national-socialisme édifié »⁸⁸. Comme le souligne Canetti, elle n'a d'autre but que d'« agir contre la désagrégation de la masse »⁸⁹ – en tant que communauté du peuple réalisée –, et c'est pourquoi elle doit constamment se reproduire, suivant une économie de l'expérience émotionnelle intense que le régime totalitaire place nécessairement au cœur de sa politique (ou plutôt de son « antipolitique ») ; le fait que la couronne de la ville ne puisse être chaque fois qu'un tel espace sacré voué à cette union est tout à fait symptomatique, à cet égard⁹⁰. Or la vision d'une masse humaine

⁸¹ E. Canetti, *Masse et puissance*, cité par M. Abensour, *De la compacité...*, *op. cit.*, p. 38.

⁸² *Ibid.*, p. 35-36.

⁸³ Hubert Schrade, « Le Sens de la mission artistique et de l'architecture politique » (1934), cité par H. Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, *op. cit.*, p. 183.

⁸⁴ Cité dans *ibid.*, p. 189.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁸⁶ A. Speer, « Les infrastructures du *Tempelhofer Feld* pour le 1^{er} mai 1933 à Berlin » (1937), dans A. Speer, *L'Immoralité du pouvoir...*, *op. cit.*, p. 267.

⁸⁷ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. III, p. 316.

⁸⁸ Cité par H. Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, *op. cit.*, p. 188.

⁸⁹ E. Canetti, « Hitler, d'après Speer », dans *La Conscience des mots*, *op. cit.*, p. 205.

⁹⁰ Cette esthétisation de la politique nazie est d'ailleurs une raison essentielle qui fait que le « *Thing-Theater* », ou « *Thingspiel* », tombe dans l'oubli dès 1937, alors que, considéré au début du régime comme un axe prioritaire par le Ministère de la Propagande de Goebbels, il « devait devenir "le point central de l'ensemble des festivités de la vie national-politique et culturelle de chacune des villes" »

vouée, pour durer éternellement, à s'agrèger à la pierre et à se pétrifier est fondamentalement hantée par la finitude. Suivant la phrase qu'Hitler prononce en 1935 puis fait graver sur une plaque de bronze destinée à surmonter l'entrée de la Maison de l'art allemand en 1937, en effet, « [a]ucun peuple ne vit plus longtemps que les documents de sa culture [*Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur*] » ; aux « fondements de la création artistique national-socialiste », il y a donc la pensée d'une « appartenance à une *communauté mortelle*, qui ne se survivr[a] que collectivement et dans son art »⁹¹. C'est ainsi en songeant aux « puissantes ruines de villes » et aux « vestiges de peuples légendaires » tels les pyramides des Égyptiens, l'Acropole des Grecs ou les cathédrales de « générations d'empereurs germaniques »⁹² qu'Hitler attend de Speer qu'il « érig[e] pour [lui] des édifices tels qu'on n'en a plus constitué depuis quatre millénaires », « dans la pierre la plus résistante »⁹³ : parce que c'est essentiellement dans cette pierre que sa communauté du peuple allemand doit à son tour passer à la postérité. Et c'est pourquoi, tandis que son entourage s'indigne d'une proposition si sacrilège, il accueille aussi favorablement, *comme ayant sur-le-champ force de « loi »*, la théorie que Speer lui présente « sous le nom quelque peu prétentieux de “Théorie de la valeur des ruines d'un édifice” », et qui doit permettre, à partir de maquettes d'édifices projetés et de dessins d'anticipation de ces mêmes édifices en ruine, de « construire des édifices qui, après des centaines ou, comme [les nazis] aim[aient] à le croire, des milliers d'années, ressembleraient aux modèles romains »⁹⁴.

« *Fiat ars, pereat mundus* » : ce « mot d'ordre du fascisme » par quoi, selon Benjamin, « [l]'art pour l'art semble trouver [...] son accomplissement » se formule tout entier dans la « loi des ruines » tirée par Hitler de la théorie de Speer. Car cette loi n'énonce rien d'autre que l'idée que *le monde est fait pour aboutir à une belle*

(H. Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, *op. cit.*, p. 150). Ce théâtre de masse, qui devait être une nouvelle forme d'expression « spécifiquement national-socialiste » et pour lequel on avait dressé en 1937 quarante amphithéâtres (« *Thingstätten* ») sur des lieux « historiquement consacrés », devait convertir le public à la foi dans la rédemption national-socialiste par le spectacle – pathétique – de la naissance mystique de la communauté du peuple ; or, avec un tel programme, il ne pouvait que concurrencer maladroitement les manifestations de masse du parti : « Rétrospectivement, le dramaturge du Reich Schlösser devait écrire qu'“il s'agissait d'abord d'éduquer l'homme allemand en vue des rassemblements de masse” » (*ibid.*, p. 162), or, dans le même sens, Wolf Braumüller, l'un des porte-parole de la politique culturelle nazie, soutenait « que le congrès du parti seul avait pleinement réalisé l'idée du “Thing” » (Jean Chabbert, « Théâtre et idéologie nazie : “communauté nationale” et culte du héros », dans A. Combes, M. Vanoosthuyse, I. Vodoz (dir.), *Nazisme et antinazisme dans la littérature et l'art allemands (1920-1945)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 33).

⁹¹ É. Michaud, *Un Art de l'éternité...*, *op. cit.*, p. 323. Je souligne.

⁹² Cité dans *ibid.*, p. 322-323.

⁹³ E. Canetti, « Hitler, d'après Speer », dans *La Conscience des mots*, *op. cit.*, p. 206-207. Voir A. Speer, *L'Immoralité du pouvoir...*, *op. cit.*, p. 236 : « Pour “réaliser en dur”, au sens propre, de tels projets, on a donné pour instruction de construire les bâtiments de l'État en granit, afin qu'ils durent 4 000 ans, mais qu'ils puissent encore exister dans 10 000 ans. Cela explique la pétrification et l'aspect extraordinairement compact et massif qui sont propres à tous les bâtiments qui ont été réalisés et projetés. »

⁹⁴ A. Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, *op. cit.*, p. 81-82. Speer blasphème par « [l]e seul fait d'avoir imaginé une période de déclin pour ce Reich à peine fondé et qui devait durer mille ans » (*ibid.*, p. 82). Johanne Lamoureux estime ainsi que la transformation de la « théorie de la valeur des ruines » en « loi des ruines » « scelle bien un pacte unique par lequel Hitler accorde à son jeune architecte une licence poétique et politique sans précédent dans le contexte d'un régime totalitaire » : « le privilège d'imager et d'imaginer la vie *après* le III^e Reich » (« La théorie des ruines d'Albert Speer... », *RACAR*, 1991, vol. XVIII, n° 1-2, p. 59).

ruine. La « logique lumineuse »⁹⁵ dont Speer gratifie sa propre théorie procède en fait d'une logique (auto)exterminatrice proprement hitlérienne : celle de la vie identifiée au combat à mort, par quoi, si une défaite doit survenir, « [Hitler] approuve ruine et anéantissement pour son propre parti aussi »⁹⁶. Peu importe au fond l'anéantissement à venir de la communauté du peuple qui a « placé la construction de son propre monument parmi les valeurs de sa Culture », – il est même désirable, puisque « ce n'[est] qu'une fois mort qu'un peuple, par ses monuments, attest[e] sa grandeur » et « son droit de vivre [*Lebensrecht*] moral », et qu'*in fine*, « il lui f[aut] [donc] se résorber tout entier dans ce que Hitler nomm[e] *das Wort aus Stein* – la parole de pierre »⁹⁷. De là vient le fil sinistre que Canetti distingue entre « [l]es plans pour le nouveau Berlin [qui] datent encore de la paix » et « le plan pour la conquête du monde [qui se déploie simultanément] » ; il est tellement vrai que « [p]laisir à édifier et destruction, chez Hitler, sont présents et actifs avec acuité »⁹⁸ qu'il nomme son premier architecte ministre de l'Armement en 1942, comme si la guerre devait être un accélérateur de la belle ruine⁹⁹. Le plaisir à édifier, Hitler le justifie en 1937 par le fait que, « plus grandes sont les exigences de l'État contemporain à l'égard des citoyens, plus puissant cet État se doit de paraître aux citoyens »¹⁰⁰ ; mais la logique causale se renverse, dans des monuments aux morts tels que les temples des Héros de Munich, les « martyrs » du Mouvement qui y « montent la “Garde éternelle” » étant « par leur disponibilité et leur sacrifice un exemple permanent pour un peuple tout entier, une exhortation permanente à l'accomplissement de son propre devoir, à son propre engagement et à son propre sacrifice »¹⁰¹. Ainsi, pour la puissance *posthume* de l'État national-socialiste, le peuple tout entier doit se sacrifier au combat jusqu'au dernier, « son propre monument » – tel l'arc de triomphe qu'Hitler projetait d'édifier aux morts pourtant défaits de la Grande guerre¹⁰² – étant le gage qu'en dernier ressort, sa défaite totale sera une ultime victoire.

BIBLIOGRAPHIE (OUVRAGES CITÉS)

L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand, textes choisis, présentés et traduits par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978, 444 p.

⁹⁵ A. Speer, *Au cœur du Troisième Reich*. *Op. cit.*, p. 82.

⁹⁶ E. Canetti, « Hitler, d'après Speer », dans *La Conscience des mots*, *op. cit.*, p. 209.

⁹⁷ É. Michaud, *Un Art de l'éternité...*, *op. cit.*, p. 326 : « les démonstrations visibles des plus hautes valeurs d'un peuple [...] sont, comme le montre l'expérience de l'histoire, ce qui demeure, même après des siècles, le témoin indestructible non seulement de la grandeur d'un peuple, mais par là aussi de son droit de vivre [*Lebensrecht*] moral [soutient Hitler]. Oui, même si les derniers témoins vivants d'un peuple infortuné devaient se taire, les pierres alors se mettraient à parler ».

⁹⁸ E. Canetti, « Hitler, d'après Speer », dans *La Conscience des mots*, *op. cit.*, p. 204.

⁹⁹ Selon J. Lamoureux, c'est ainsi qu'une cohérence se dégage du parcours de Speer : « Dès l'épisode de 1934, Speer devient en quelque sorte le chargé de ruines du Reich. Chargé de ruines encore, lorsqu'il sera plus tard affecté à la relocalisation des familles aryennes délogées par les bombardements. Chargé de ruines enfin, quand il devient ministre de l'armement, préposé à l'organisation de la fabrication de décombres alliés » (« La théorie des ruines d'Albert Speer... », *RACAR*, 1991, vol. XVIII, n° 1-2, p. 62).

¹⁰⁰ Cité par H. Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, *op. cit.*, p. 188.

¹⁰¹ Cité par É. Michaud, *Un Art de l'éternité...*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁰² Voir E. Canetti, « Hitler, d'après Speer », dans *La Conscience des mots*, *op. cit.*, p. 212-213.

- Miguel Abensour, *De la compacité : Architectures et régimes totalitaires*, Paris, Sens & Tonka, 1997, 71 p.
- Theodor W. Adorno, « Spengler après le déclin » (1950), dans *Prismes : Critique de la culture et société*, trad. de l'allemand par G. et R. Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2010, p. 53-83.
- Jacques Aron, *Anthologie du Bauhaus*, trad. de l'allemand par Jacques Aron, avec la collaboration de Franz-Peter Van Boxelaer, Bruxelles, Didier Devillez Éd., 1995, 287 p.
- Walter Benjamin, *Œuvres*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000 : « Expérience et pauvreté » (1933), t. II, p. 364-372 ; « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », t. III, p. 267-316.
- Hildegard Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, trad. de l'allemand par Lucien Steinberg, Paris, Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1980, 358 p.
- Elias Canetti, « Hitler, d'après Speer » (1971), dans *La Conscience des mots*, trad. de l'allemand par Roger Lewinter, Paris, Albin Michel, coll. « Les Grandes Traductions / Essai », 1984, p. 203-234.
- Jean Chabbert, « Théâtre et idéologie nazie : “communauté nationale” et culte du héros », dans André Combes, Michel Vanoosthuyse, Isabelle Vodoz (dir.), *Nazisme et antinazisme dans la littérature et l'art allemands (1920-1945)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 25-37.
- Frédéric Detue, *En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique : Une histoire de l'idée de littérature aux XX^e et XXI^e siècles*, thèse de doctorat en Littérature générale et comparée sous la dir. de Tiphaine Samoyault, Saint-Denis, Université Paris VIII - Vincennes - Saint-Denis, 2011, 464 p.
- Frédéric Detue, « Le fantasme antidémocratique de l'art total, de Wagner à Mallarmé », article à paraître (actuellement examiné par le comité de lecture de la *Revue de littérature comparée*, Paris, Klincksieck).
- Fiodor Dostoïevski, *Notes d'hiver sur impressions d'été*, trad. du russe par André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1995, 133 p. *Zimnie zametki o letnih vpečatleniâh*, dans *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomah [Œuvres complètes en 30 volumes]*, t. 5 : *Povesti i rasskazy [Romans et nouvelles] : 1862-1866*, Leningrad, Nauka, 1973, p. 46-98.
- Igor Golomštock, *L'Art totalitaire : Union soviétique, III^e Reich, Italie fasciste, Chine*, trad. de l'anglais par Michèle Levy-Bram, Paris, Éd. Carré, 1991, 344 p.
- Françoise Hamon, « Le Crystal Palace : Une icône dix-neuviémiste », *Romantisme*, 1994, n° 83 : *La ville et son paysage*, p. 59-72.

- Johanne Lamoureux, « La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture "futuriste" selon Hitler », *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 1991, vol. XVIII, n° 1-2 : *Questionner le modernisme*, p. 57-63.
- Hellmut Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship [L'Art sous une dictature]*, New York, Oxford Univ. Press, 1954, 277 p.
- Alfred Gotthold Meyer, *Construire en fer : Histoire et esthétique*, trad. de l'allemand par Marielle Roffi et Léo Biétry, préface de Walter Benjamin, postfaces de Walter Benjamin, Raymond Duchamp-Villon, Philippe Duboy, Gollion (Suisse) - Paris, Infolio, coll. « Archigraphy, Histoire et Théorie », 2005, 287 p.
- Éric Michaud, « Œuvre d'art totale et totalitarisme », dans Jean Galard, Julian Zugazagoitia (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard / Musée du Louvre, coll. « Art et artistes », 2003, p. 35-65.
- Éric Michaud, *Un Art de l'éternité : L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1996, 392 p.
- Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. V, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, édition revue, corrigée et augmentée par Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, 1982, p. 17-307.
- Lionel Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, Paris, A. Somogy, 1985, 284 p.
- Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre*, trad. de l'allemand par Christophe Marchand-Kiss, dans Guillaume Désanges, François Piron (dir.), *Intouchable : L'idéal transparence*, Nice, Villa Arson - Paris, Xavier Barral, 2006, p. 13-72.
- Friedrich Schlegel, *De l'esprit combinatoire* (extrait), dans *La Forme poétique du monde : Anthologie du romantisme allemand*, textes choisis, présentés et traduits par Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, Paris, José Corti, coll. « Domaine romantique », 2003, p. 559-563.
- Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. de l'allemand par A. Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos (13^e édition), Paris, P.U.F., 1992, 1434 p.
- Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, trad. de l'allemand par Michel Brottier, Paris, Fayard, coll. « Les grandes études contemporaines », 1971, 816 p.
- Albert Speer, *Journal de Spandau*, trad. de l'allemand par D. Auclères et M. Brottier, Paris, Laffont, coll. « Vécu », 1975, 554 p.
- Albert Speer, *L'Immoralité du pouvoir : Entretiens avec Adelbert Reif*, trad. de l'allemand par Jean-Marie Vigilens, Paris, Éd. de la Table ronde, 1981, 283 p.

- Maria Stavrinaki, « L'unité du "même" : La modalité paragonale de l'unité des arts selon l'expressionnisme architectural allemand (1914-1921) ». *Pratiques*, automne 2001, n° 11 : *Réflexions sur l'art*, p. 6-46.
- Maria Stavrinaki, *La Chaîne de verre : Une correspondance expressionniste*, correspondance reconstituée, présentée et annotée par Maria Stavrinaki, trad. de l'allemand par Jean-Léon Muller, préface de Iain Boyd Whyte, Paris, Éd. de la Villette, coll. « Textes fondamentaux modernes. Librairie de l'architecture et de la ville », 2009, 271 p.
- Bruno Taut, *Der Weltbaumeister : Architektur-Schauspiel für symphonische Musik – dem Geiste Paul Scheerbarts gewidmet [Le Constructeur de monde : Pièce d'architecture pour musique symphonique, dédiée à l'esprit de Paul Scheerbart]*, rééd. en fac-similé de l'éd. Folkwang (La Haye, 1920), avec une postface de Manfred Speidel : « Das Architektur-Schauspiel », Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1999, 84 p. - 22 p.
- Bruno Taut, *Une Couronne pour la ville*, avec les contributions de Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne, trad. de l'allemand par Ruth et Guy Ballangé et Daniel Wiczorek, introd. de Guy Ballangé et Bernard Marrey, Paris, Éd. du Linteau, 2004, 189 p.
- Nikolaï Tchernychevski, *Que faire ? : Les hommes nouveaux*, roman, trad. du russe par Dimitri Sesemann, préface de Yolène Dilas-Rocherieux, Paris, Éd. des Syrtes, 2000, 377 p. *Čto delat' ?*, Moskva, Izdatel'stvo Hudožestvennâ literatura, coll. « Biblioteka vsemirnoj literatury. Literatura XIX veka », 1969, 445 p.
- Richard Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1849), dans *Œuvres en prose*, t. III, trad. de l'allemand par J.-G. Prod'homme et F. Holl, Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1976, p. 59-254.
- Richard Wagner, *Œuvres en prose*, t. VI : *Une Communication à mes amis* (1851), « *Musique de l'avenir* » : *Lettre sur la musique* (1860), trad. de l'allemand par J.-G. Prod'homme et F. Caillé, Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1976, 252 p.
- Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, trad. de l'allemand par D. Decourdemanche, Paris, Gallimard, coll. « Idées / Arts », 1967, 249 p.