



HAL
open science

De la conjonction. Architecture et régimes totalitaires

Aleksey Sevastyanov

► **To cite this version:**

| Aleksey Sevastyanov. De la conjonction. Architecture et régimes totalitaires. 2020. hal-03100376

HAL Id: hal-03100376

<https://hal.science/hal-03100376>

Preprint submitted on 6 Jan 2021

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.

Copyright

De la conjonction

Architecture et régimes totalitaires

Aleksey Sevastyanov

Dans son article « Architecture et régimes totalitaires »¹, republié récemment sous forme d'un livre, le philosophe Miguel Abensour se donnait comme tâche de « poser et d'exploiter une relation entre certaines formes d'architectures et les expériences totalitaires de notre siècle² ». Il s'agissait pour Abensour de ne pas admettre la dissociation de l'œuvre de l'architecte hitlérien Albert Speer de ses convictions nazies, autrement dit, de s'opposer à la récupération³ de l'héritage speerien par l'histoire de l'architecture qui transformerait une œuvre de propagande et de contrôle totalitaire en un objet neutre d'histoire des formes architecturales. Si le souhait de ne pas oublier le lien entre les régimes totalitaires et leurs créations architecturales est compréhensible par tout un chacun, le problème de détermination de traits exclusivement totalitaires dans une œuvre d'architecture reste quant à lui, difficile à résoudre. Sans rentrer dans les détails de la démonstration, d'ailleurs très convaincante, de Miguel Abensour, nous aimerions toutefois mettre en doute l'exclusivité de la dialectique qu'elle pose. Entre la « disjonction » de l'architecture par rapport à ses commanditaires totalitaires et sa « conjonction » entière avec eux, c'est en effet la question de l'architecture elle-même qui disparaît. Autrement dit, entre d'une part la définition de l'architecture en tant qu'art politique et la définition de l'architecture en tant qu'art apolitique d'autre part, à aucun moment ne se pose la question d'un rapport plus complexe et, si l'on veut, d'un rapport propre qu'une œuvre architecturale puisse entretenir avec des doctrines politiques. Or, il semble que, loin d'être une entité théorique stable, une « représentation » directe de la doctrine de la société ou celle des souhaits de ses dirigeants, l'architecture ne résulte même pas – ou du moins pas directement et simplement – des affirmations écrites ou orales des architectes eux-mêmes. Bref, le lien entre ce qui est dit sur ou autour d'une œuvre architecturale et ce qui est construit ne va pas de soi. Bien entendu, l'on ne peut pas reprocher au philosophe Miguel Abensour de ne jamais avoir fait de projets d'architecture et d'ignorer ainsi toutes les difficultés inhérentes à la prise de décisions par rapport à un tel ou tel élément de ce processus complexe. Cependant, nous pouvons du moins souligner que dans le registre thématique politique du philosophe où l'architecture est présente en tant qu'élément, ou plutôt comme « objet »⁴, elle est en même temps privée de son propre « environnement⁵ » - pour reprendre un terme de Wittgenstein - d'un réseau d'énoncés, d'idées, d'hypothèses et des doutes qui accompagnent le projet architectural et qui peuvent le définir de point de vue de sa production. Il se peut ainsi que dans

¹ M. ABENSOUR, « Architecture et régimes totalitaires », *La Part de l'Oeil*, N° 12, L'art et le politique, 1996.

² M. ABENSOUR, *De la compacité: architectures et régimes totalitaires : le cas Albert Speer*, Paris, France, Sens & Tonka, 2013, p. 13.

³ A. SPEER, L. KRIER et L. O. LARSSON, *Albert Speer: architecture, 1932-1942*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1985.

⁴ Dans le sens adornien de ce terme : « Celui qui entretient avec l'art un rapport [...] authentique, dans lequel il disparaît lui-même, ne considère plus l'art comme un objet. » T. W. ADORNO, *Théorie esthétique: Paralipomena ; Théories sur l'origine de l'art ; Introduction première*, É. Kaufholz-Messmer et M. Jimenez (trad.), Nouvelle traduction, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Klincksieck, 1995, p. 31.

⁵ L. WITTGENSTEIN, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse ; suivies de Conférence sur l'éthique*, Paris, Gallimard, 1992, p.26. Et à propos de l'architecture : « En architecture, pour certains styles, une porte est correcte, et de fait on l'apprécie comme telle. Mais dans le cas d'une cathédrale gothique, nous faisons tout autre chose que de la trouver correcte. Le rôle qu'elle joue, en ce qui nous concerne, est tout à fait différent. C'est aussi différent que de dire, lorsqu'on juge d'un être humain, d'une part : "il est bien" et d'autre part : "Il m'a fait une forte impression". », *Ibid.* p.27.

la citation de L. Krier (« Il n'y a ni architecture autoritaire, ni architecture démocratique »), qu'Abensour interprète comme une thèse sur l'« agnosticisme » politique de l'architecture, se cache non pas tellement une définition du mode d'action politique de l'architecture, mais une définition personnelle du praticien, un « différend » qui fait que le même mot, par exemple celui de « politique », serait compris de deux façons distinctes. De même pour la citation suivante de B. Miller-Lane donnée par Abensour : « L'architecture nazie ne fut pas le produit d'un système totalitaire monolithique, mais le résultat de luttes de pouvoirs et de dissensions. Le programme de construction nazie ne reflétait pas une nouvelle idéologie totalitaire, mais une série d'idées conflictuelles qui venaient de controverses de la période de Weimar au sujet de l'architecture ». Cette tentative de nuance est, sans attendre, critiquée pour l'« ignorance des célèbres analyses de H. Arendt ». Et plus généralement, écrit Abensour : « très souvent des ouvrages aussi remarquables que ceux de B. Miller-Lane souffrent-ils d'une absence de réflexion quant à la domination totalitaire et échouent-ils à se situer au bon point d'observation [...]. » La remarque pourrait être tout à fait applicable au philosophe lui-même quant à l'architecture, une fois l'échelle d'évaluation changée.

La question que nous voudrions poser dans ce texte n'est pas de savoir si oui ou non l'architecture peut être totalitaire. L'architecture peut évidemment être mise au service des doctrines totalitaires, tout comme la littérature, la peinture et la philosophie, la polémique autour de l'œuvre d'un Heidegger ou d'un Céline en fournit la preuve. Notre question serait plutôt : peut-on penser un cas-limite où la même œuvre d'architecture serait elle-même une sorte de « différend »⁶, c'est-à-dire pourrait, dans certaines circonstances, être interprétée à la fois comme totalitaire, démocratique et neutre (ou bien « agnostique ») ? Or, si c'est le cas, le jugement sur la coïncidence de *formes* architecturales avec la doctrine totalitaire ne peut être établi que dans le cas d'une compréhension limitée et unilatérale de l'architecture, celle d'un revers du langage politico-philosophique, un reflet soit de la « bonne » soit de la « mauvaise » raison. Autrement dit, il s'agirait d'une compréhension où le projet d'architecture serait conçu, par exemple, comme le propose Abensour, comme un équivalent spatial exact du terme « compacité », celle-ci étant en fait une technique totalitaire de rassemblement et d'organisation des grandes masses.

Sans adhérer au projet de Leon Krier qui consiste à dépouiller l'architecture totalitaire des liens avec les régimes à qui elle doit son existence, nous soutenons néanmoins avec lui que « l'architecture n'est pas politique ». Les quelques lieux communs évoqués à ce propos par Abensour comme celui de l'architecture comme « art souverain », « art tyran », ne suffisent pas à prouver le contraire. L'impossibilité d'une traduction *exacte* en « langage » architectural formel de concepts politiques ou philosophiques paraît une chose évidente à celui qui a quelques notions du métier d'architecte. C'est ce que l'on voudrait démontrer : c'est précisément l'*indéfinition* de cette « traductibilité » - toujours présupposée mais jamais formulée explicitement - qui permet l'association facile de l'architecture aux doctrines totalitaires, car ce n'est pas la forme et sa signification *in abstracto* qui doivent être interrogées mais le *rapport* entre la forme et le discours qui l'interprète et qui la signifie. Si c'est le cas, l'interprétation d'Abensour serait elle-même quelque peu totalitaire car exclusive : elle *oblige* de penser l'architecture sous l'angle bien précis de la « conjonction » et dans sa trame théorique. D'une manière contradictoire, la défense de la « conjonction » serait ainsi, négativement, une preuve de la nécessité de la « disjonction ». Car établir un lien aussi précis entre le concept et le réel - technique totalitaire de « compacité » et sa réalisation effective par les formes architecturales - c'est d'une certaine façon soutenir un des piliers de la métaphysique d'une « industrie culturelle » qui veut que les rapports entre la société et l'œuvre soient le plus transparents possibles, que le doute qui pèse sur la cohérence du produit et du perçu soit supprimé. Peut-on

⁶ J.-F. LYOTARD, *Le différend*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.

ainsi dire qu'inversant la procédure de la critique adornienne de l'industrie culturelle – qui met en lumière justement la disjonction qui veut passer pour une conjonction – qu'en voulant chasser une mauvaise « disjonction », Abensour ne ferait que défendre une certaine « cohérence » ? Autrement dit, le problème que l'article d'Abensour soulève est selon nous le suivant : peut-on, pour sauver la disjonction éthique – exclusion de l'œuvre de Speer de l'histoire de l'art –, sacrifier toute architecture en tant qu'art capable en puissance de produire une « disjonction » esthétique, c'est-à-dire à le définir comme un simple reflet de concepts politico-philosophiques ? Car, rappelons-nous, le but de l'article d'Abensour n'est pas simplement de condamner l'architecture de Speer pour les crimes éthiques et politiques de son créateur – ici il n'y a aucun point à débattre –, mais précisément de trouver le rapport stable et *rationnel* entre les formes architecturales et le totalitarisme, autrement dit d'identifier les formes aux concepts une fois pour toute, de figer la dialectique.

Distinguons donc deux niveaux possibles de « disjonction ». Le premier niveau sera celui de la disjonction inhérente à la conception de l'œuvre d'art adornienne : un art qui ressemble les masses, un art qui est fait pour plaire. Qu'il s'agisse de la musique de Stravinsky, du cinéma hollywoodien ou de l'architecture aux formes classiques, cet art est à critiquer car il ne fait que reconduire la « pression qu'exerce la société⁷ ». « Même les oppositions politiques, écrivent Adorno et Horkheimer dans *La dialectique de la raison*, dans leurs manifestations esthétiques sont unanimes pour chanter les louanges du rythme d'airain de ce système. Des pays totalitaires aux autres pays, les bâtiments administratifs et les centres d'expositions industrielles se ressemblent presque tous par leur décoration⁸. » Le rapport exclusif et réglé de certaines formes architecturales et les doctrines politiques serait ainsi impossible à définir, non pas pour la raison d'un manque de méthode appropriée mais à cause de la nature même de l'art en général qui ne s'identifie pas entièrement à un discours philosophico-politique, qui procède par un mouvement dialectique propre et distinct de celui de la rationalité scientifique. La critique de cet art, pour l'atteindre, doit lui être immanente.

Le deuxième niveau de « disjonction » sera celui proposé par Miguel Abensour qui voit dans les réalisations de l'architecte hitlérien comme une manifestation d'une *Aufklärung* tournée au barbarisme, une rationalité permettant de diriger et de rassembler les masses dans un but bien défini. Soulignons au passage qu'il est bien possible que Speer lui-même s'était convaincu d'avoir possédé de tels pouvoirs. De même que Godin prétendait avoir trouvé une forme architecturale parfaite en vue de la cohabitation des travailleurs ou que certains urbanistes modernistes pensaient avoir discerné les fonctions urbaines principales capables de satisfaire les besoins de tous. Cependant, l'archéologie de ces idées ne peut être réduite à la seule logique de la rationalité scientifique – comprise dans le sens : connaître les choses c'est savoir les manipuler⁹ –, elle passerait aussi par une étude des tentatives de présenter cette rationalité comme une nouvelle essence de l'art architectural. Or cette « rationalité comme essence de l'art » n'a pas le même rapport avec le réel que la science, elle est déjà d'emblée médiatisée par l'histoire et l'évolution des formes et des matériaux artistiques. Pour citer encore Adorno : « chaque œuvre dépend de procédés qui dérivent aussi bien de la nature du matériau que de la subjectivation de l'auteur¹⁰ ». C'est de cette autre médiation, non pas celle de la raison instrumentale, mais celle de l'historicité des arts et de leurs matériaux que semble parler Miller-

⁷ T. W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, H. Hildenbrand et A. Lindenberg (trad.), Reprod. en facsim., Paris, Gallimard, 1979.

⁸ M. HORKHEIMER et T. W. ADORNO, *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*, É. Kaufholz-Messmer (trad.), Paris, Gallimard, 1974, p. 179.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ T. W. ADORNO, « L'art et les arts » dans C. DAVID *et al.* (éd.), *Où en sommes-nous avec la théorie esthétique d'Adorno?*, Rennes, Éditions Pontcerq, 2018, p. 449.

Lane en évoquant l'influence de l'art de la période de Weimar sur l'architecture hitlérienne¹¹. De même, l'opposition des architectes pré-révolutionnaires russes à l'Art nouveau a joué un rôle considérable dans la réapparition du néoclassicisme dans sa forme « stalinienne » dans les années 1930. Plaçant l'architecture dans une échelle d'évaluation politique et en y faisant dériver les choix plastiques, Abensour semble ainsi méconnaître l'historicité propre du « matériel » architectural, sans quoi nulle conclusion sur le rapport entre l'architecture et des doctrines politiques ne peut, selon nous, être établie.

Parlant ainsi du « cas Albert Speer », Abensour nous semble avoir soulevé une question beaucoup plus large qui ne concerne pas que l'architecture du III^e Reich mais toute architecture des États totalitaires (et peut-être même toute architecture tout court). A savoir : la forme architecturale a-t-elle le même pouvoir de persuasion que le discours argumentatif, et surtout quand il s'agit de la propagande ? Dans cette question l'on voit d'emblée une présupposition problématique qui identifie l'architecture au discours, présupposition à laquelle une citation introductive de Nietzsche fait écho : « L'architecture est une sorte d'éloquence du pouvoir par les formes ». De là, un diagnostic paraît évident : « Plutôt que d'y voir une architecture publique, sachons y reconnaître une œuvre “du même acabit que la musique d'accompagnement dont la S.S. aimait à couvrir les cris de ses victimes“ ». Or, dans le cas de cette dernière citation, tirée de la *Dialectique négative* d'Adorno, il ne s'agit pas de l'architecture, ni même de l'art, mais précisément du « penser ». Ce qui est « du même acabit que la musique d'accompagnement » de la S.S., c'est le penser privé d'une autoréflexion sur soi-même, un penser qui « ne se mesure pas à ce qu'il y a de plus extérieur et qui échappe au concept¹² ». Définir l'architecture exclusivement à travers le discours politique n'est-ce pas manquer cet « extérieur » qui échappe à la vision nietzschéenne de l'architecture et par conséquent manquer également ce qui l'associe réellement aux doctrines totalitaires ? Confondre le « penser » et un exercice de l'art – qu'il soit bon ou mauvais – n'est-ce pas justement répéter la procédure d'identification qui est au cœur de l'instrumentalisation de l'art ?

Sans nier l'évidence que l'architecture puisse être associée aux doctrines totalitaires, nous aimerions montrer que cette association ne suit pas le chemin du discours argumentatif. Et il se peut que dans sa tentative de discerner les formes concrètes d'une œuvre totalitaire, la philosophie politique, avec la thématization conceptuelle qui lui est propre, ne trouve que ce qu'elle sait chercher. Nous avons choisi pour notre démonstration d'aborder une autre scène emblématique du rapport entre l'architecture et le totalitarisme, à savoir celle de l'architecture dite « stalinienne ». Souvent opposée à l'architecture novatrice et progressiste d'avant-garde, l'architecture néo-classique soviétique des années 1930 apparaît comme une intrusion - bien documentée et décrite¹³ - de l'Etat soviétique dans le domaine artistique jusque-là indépendant. A travers les débats qui opposent les avant-gardistes et les « réalistes » nous aimerions comprendre le rôle que la doctrine totalitaire joue dans l'évolution formelle de l'architecture soviétique.

* * *

Si la nouvelle architecture aux formes classiques est censée représenter une forme architecturée du « réalisme socialiste », il semble toutefois difficile de comprendre pourquoi le « réalisme » recherché ne trouve pas sa réalisation exemplaire dans l'esthétique constructiviste.

¹¹ Et c'est pour cette raison également que les deux régimes totalitaires qui se critiquent réciproquement – nazisme et stalinisme – peuvent utiliser plus ou moins les mêmes formes de l'architecture classique, tout en y attachant des discours formellement opposés.

¹² T. W. ADORNO, *Dialectique négative*, H. G. Holl (éd.), Collège de philosophie (Paris) et Groupe de traduction (trad.), Paris, Éd. Payot & Rivages, 2001, p. 286.

¹³ Abolition des ateliers et de groupes indépendants des artistes et des architectes par le décret du parti en 1929

En dépit des préférences personnelles des chefs du parti, deux explications sont habituellement proposées. D'une part, comme le souligne par exemple l'historien de l'architecture Andreï Ikonnikov, la population qui, suite au développement économique du pays, migre de la campagne vers les grandes villes n'était pas réceptive aux formes abstraites de l'architecture constructiviste, ainsi qu'au langage hermétique des débats entre les groupuscules des architectes (entre OSA et ASNOVA par exemple)¹⁴. L'union du peuple soviétique devait être immédiate et « sensible », sans passer par des théorisations complexes, qui, à l'occasion ont été condamnées comme « capitalistiques » et même « kantienne », car incompréhensibles au peuple du prolétariat. D'autre part, la tradition de l'architecture néoclassique n'a jamais disparu de la scène architecturale russo-soviétique où les avant-gardistes les plus radicaux ont presque tous vécu leur période « néoclassique » dans les années 1910.

La spécificité de la scène architecturale russe de l'avant-révolution, sa différence par rapport aux recherches architecturales en Europe, demeurait, selon l'historien d'architecture russe Khan-Magomedov, dans le rôle que la réapparition de l'architecture néo-classique a joué au début du XXe siècle¹⁵. Celle-ci a été guidée en large partie par l'opposition radicale à l'Art-nouveau et à son esthétique ornementale. L'esthétisation de nouveaux moyens constructifs propre à l'Art-nouveau a été communément associée au mauvais goût par l'intermédiaire du caractère dit maniériste de ce style. Autrement dit, ce qui aurait permis en Europe une transition progressive de l'ornementalité vers l'esthétique fonctionnaliste, en Russie prérévolutionnaire a favorisé, paradoxalement, le retour vers le néoclassicisme. L'écho de cette manière d'opposer la « vraie » architecture à l'attitude formaliste semble resurgir après 1932 dans des discours dirigés contre l'architecture constructiviste.

Bien que les architectes-dirigeants soviétiques proclament à maintes reprises la doctrine du « réalisme socialiste » (officialisée en 1937 lors du premier congrès des architectes de l'URSS) comme celle qui devrait être la seule et unique manière de penser et de concevoir l'architecture, l'on peut constater l'absence quasi-totale de recommandations pratiques formalisant la doctrine en tant que système compositionnel. En effet, la critique du constructivisme qui constitue, au début des années 1930, un élément nécessaire de tout discours des tenants du futur « réalisme socialiste » portait souvent sur le formalisme de la méthode fonctionnaliste. Les auteurs du groupe d'« architectes-prolétariens » VOPRA écrivent dans leur manifeste publié en 1929 : « Nous rejetons le constructivisme et son inventivité abstraite [...]. Nous rejetons le constructivisme qui tombe en extase devant la construction et l'abstraction des formes extérieures de la technique industrielle tandis que par ailleurs il s'adonne au technicisme et au fétichisme de la magie de la machine. Nous rejetons la théorie des constructivistes basée sur un matérialisme vulgaire et leur fonctionnalisme formalotechnique¹⁶. » Bien que les architectes de VOPRA ne proposent aucune théorie réellement applicable qui viendrait à la place du constructivisme, ni même un exemple de projet, la forme rhétorique de dénonciation des pratiques constructivistes sera retenue comme un des traits de la doctrine « réaliste ». Celle-ci se construit ainsi comme un *discours* plutôt que comme une école ou une méthode compositionnelle, ses préoccupations premières sont de l'ordre de l'interprétation de l'image idéalisée de la société communiste et non pas celles des possibles manières propres que l'architecture, en tant que telle, pourrait en proposer. Pour les constructivistes – dont la quasi-totalité étaient dans les années 1920 des révolutionnaires et des communistes convaincus – l'architecture doit contribuer au devenir de l'État socialiste, inventer des typologies nouvelles qui seraient en mesure de répondre au développement de la société, à

¹⁴ Voir A. V. IKONNIKOV, *L'architecture russe de la période soviétique*, S. Renard et N. Piskaréva (trad.), Liège, Belgique, P. Mardaga, 1990.

¹⁵ Селим Омарович Хан-Магомедов (Selim Omarovič Han-Magomedov), *Архитектура советского авангарда* (Moskva, Russie, Fédération de: Стройиздат, 2001 Moskva : Strojizdat, 2001).

¹⁶ А. КОПП, *L'Architecture de la période stalinienne*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1978, p. 81.

l'idéal de l'homme nouveau. Une telle architecture doit être, selon la formule bien connue de Guinzbourg, « condensateur socialiste ». Comme souligne fort pertinemment Anatole Kopp, quand les « architectes-prolétariens » de VOPRA déclarent que l'architecture « prolétarienne » doit devenir l'acquis de millions de travailleurs et être élaborée avec leur participation » ils expriment, dans le fond, la même idée que les constructivistes : l'adéquation entre la forme et le contenu en architecture ne peut être retrouvée que dans la spécificité de l'organisation de la société. De même pour la critique du formalisme : à l'éclectisme vide ne correspondant plus au mode de vie du peuple industrialisé chez les constructivistes, correspond la critique faite par les « réalistes » de la méthode formelle qui reproduit les mêmes procédés techniques sans refléter « esthétiquement » la vie du peuple. La différence essentielle semble demeurer dans l'effet envisagé que l'adéquation entre l'œuvre et la société devrait produire sur le peuple : si pour les constructivistes le monde nouveau est encore à construire et si sa forme est à définir, pour les réalistes ce monde nouveau existe déjà.

Ivan Matza, critique d'art, théoricien de l'architecture et l'un des fondateurs de VOPRA, a donné dans un article publié en 1936 une vision conceptuelle de la nouvelle architecture « classique » soviétique : « Ce qui importe dans l'architecture classique, pour nous les bâtisseurs de la culture socialiste, ce n'est pas son aspect rationaliste, intellectuel, transformé en une apparence comme c'était le cas dans le classicisme bourgeois. Ce qui nous importe le plus c'est justement l'immédiateté sensible des formes classiques¹⁷. » Et plus loin : « Ce qu'il nous faut ce sont des enseignements de l'expression du pathos social et énergique par la pathétique immédiate des formes architecturales¹⁸. » Matza appuie sa distinction entre le « classique » recherché et le « classicisme » condamné sur la conception hégélienne de l'œuvre d'art classique. Cependant l'immédiateté d'effet des formes architecturales « classiques » est à rechercher chez les Grecs dans leur perception primaire de la beauté et du rapport entre la fonction et la forme¹⁹. Bien entendu, dans l'URSS de 1936, nous sommes à l'opposé d'un « heureux milieu où la liberté personnelle se rencontre avec l'empire des mœurs publiques²⁰ » permettant la naissance d'une beauté organique. Cependant, selon Matza, bien que le retour à l'« enfance » de l'art ne soit pas possible, l'on devrait reproduire dans l'architecture soviétique, non pas les formes antiques mais l'authenticité du rapport entre l'art et la société. Ici encore, aucune recommandation pratique mais le principe généralisé : l'architecture ne peut être imposée à la société en tant que méthode rationnelle mais doit retrouver sa « substance réelle ». Si l'on revient à la polémique des architectes-prolétariens avec les constructivistes, la stratégie rhétorique de Matza peut être comprise de la façon suivante : il s'agit de redéfinir la fonction de l'architecture non pas sociologiquement mais esthétiquement. Autrement dit, d'une part réaffirmer que la beauté de l'ornementation à l'ancienne est fonctionnelle du point de vue de la société et, d'autre part, fonder cette fonctionnalité – purement rhétorique – comme l'élément essentiel de l'architecture en tant que telle depuis les Grecs (à travers Hegel et Marx). Le recours à l'opinion publique constitue un autre trait de discours dirigé contre les expérimentations des constructivistes : « La voie de l'architecture va de "l'art pour les masses" à "l'art des masses",

¹⁷ Nous traduisons : « Для нас, строителей социалистической культуры, в классической архитектуре важна не рационалистическая, интеллектуальная сторона, превращенная во внешность, как это было в буржуазном классицизме (см. п. 12). Для нас более важна как раз чувственная непосредственность классических форм. », И.Л. Маца, « О классике и классичности » dans Александров А.(ed.), Проблемы архитектуры. Сборник материалов, т.1, vol 1, 1936, p.9.

¹⁸ Nous traduisons : « Нам нужны уроки выражения социального живого пафоса непосредственной патетикой архитектурных форм. », *ibid.*

¹⁹ « Jamais l'humanité n'a été, dans ses sentiments et son apparence, plus proche des Grecs qu'aujourd'hui », discours sur l'art d'Hitler du 18 juillet 1937, cité dans E. BLOCH, *Héritage de ce temps*, J. Lacoste (trad.), Paris, Klincksieck, 2017, p. 62.

²⁰ G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, C. Bénard, B. Timmermans et P. Zaccaria (trad.), Paris, Librairie générale française, 1997, vol. 1/2, p. 552.

ce n'est pas la voie d'une science de cabinet, fermée sur elle-même et de caste, mais la voie militante active, celle du combattant pour la cause de la classe ouvrière²¹. » Soulignons au passage que si la distinction entre "l'art pour les masses" et "l'art des masses" marque une nouveauté rhétorique dans le débat sur l'art soviétique des années 1930, la voie « militante active » censée exprimer la vie de la classe ouvrière, est calquée sur les déclarations des constructivistes. A cette différence près que la nouvelle architecture, comprise donc comme l'art des masses, n'est pas censée organiser celles-ci mais tout d'abord leur plaire. Cependant ce « plaire » ne devrait pas être un signe d'un simple barbarisme ou d'un anarchisme esthétique, il doit, d'une part, être inscrit dans la version spécifique de la rhétorique marxiste de l'URSS et refléter donc le « réel ». D'autre part, il doit reconforter et inspirer, la sensation de grandeur doit être dirigée. L'art des masses est un art immédiatement compréhensible, un art pathétique qui impressionne et inspire tout un chacun. A titre d'exemple citons ici un fragment de discours de K. Alabian, président de l'union des architectes de l'URSS, déclarant une résolution adoptée par les « travailleurs de choc » de l'usine de tracteurs de Stalingrad :

Camarades peintres., camarades sculpteurs, vous les artistes de la classe victorieuse !
[...] Nous pensons que vous ne pouvez pas ne pas apprécier le soutien puissant que vous accorde le Parti et le gouvernement, ainsi que l'armée des travailleurs de l'industrie. Nous attendons de vous de grandes œuvres. Nous voulons qu'elles soient pénétrées de passion. Nous voulons qu'elles nous émeuvent nous et nous enfants. Nous ne voulons pas qu'elles soient de simples photographies. Nous voulons qu'elles nous poussent à des nouvelles victoires²².

Bien entendu, ces « masses » ne sont qu'un concept abstrait, la fameuse « quantité » marxienne transformée en « qualité », et si cette résolution n'a pas été écrite par Alabian lui-même elle était certainement dictée par un quelconque responsable politique. Dans tous les cas, il paraît de plus en plus évident, que le passage de l'avant-garde au néo-classicisme ne couvre pas une rupture essentielle mais plutôt une mésentente esthétique où cherche à s'exprimer – de deux façons différentes, certes - la même idée : celle d'une société bien entendu, mais aussi la même idée de l'art en tant que « conjonction ». Conjonction entre l'art et la vie mais aussi et surtout celle entre l'artiste et la société. Le point essentiel qui relativise l'opposition entre l'avant-garde et le néo-classicisme pourrait être énoncé ainsi : les deux camps théorisent chacun à sa façon la scène primitive de l'enfance de l'art comme une caution théorique de l'art futur.

C'est dans les déclarations des architectes de l'État et dans leurs discussions officielles que se joue en effet le destin de l'architecture soviétique et non dans les ateliers. Et il n'est pas étonnant de ce point de vue - ce fait a été plusieurs fois souligné par les historiens - que le « réalisme socialiste » est né dans la littérature. « Sans aucun doute les branches artistiques du premier plan sont la littérature soviétique nourrie par des traditions fameuses de la littérature réaliste russe et la cinématographie soviétique qui a engendré ses propres traditions tout aussi remarquables²³ », écrit Matza en 1947. L'historien Vladimir Paperny, dans son étude *Culture deux*, oppose l'art et l'architecture d'avant-garde (« culture 1 ») à l'art du « réalisme socialiste » (« culture 2 ») entre autres par leur rapport à la parole littéraire. Ainsi, les avant-gardistes chercheraient l'autonomie de leurs médiums artistiques, tandis que les réalistes accepteraient volontiers le modèle littéraire comme un idéal à imiter. Selon nous l'opposition établie par Paperny, certes très convaincante dans son ensemble, souffre elle-même d'une littéralité

²¹ Cité dans A. КОПП, *L'Architecture de la période stalinienne*, op. cit., p. 85.

²² *Ibid.*, p. 215.

²³ Nous traduisons : « Безусловно ведущими отраслями искусства...являются выросшая на великодушных традициях русской реалистической литературы советская художественная литература и породившая свои также прекрасные традиции советская кинематография. » Архитектура СССР, n°17-18, p.11, 1947.

d'interprétation et ne fait que confirmer le pouvoir contradictoire de la parole littéraire. Car l'idée même de l'autonomie authentique d'un médium artistique ou bien d'un art en tant que représentation sans représentation, semble être profondément littéraire²⁴. Dans la démarche avant-gardiste de dépassement de la représentation littérale ou bien « littéraire » se lit le même souhait d'accéder au statut d'un art non-médiatisé par une représentation mais adéquat à lui-même et à la société qui l'a engendrée. Et c'est dans ce point précis où les « réalistes » et les « constructivistes » convergent, les deux cherchant à définir la correspondance « authentique » des formes architecturales avec la « vie nouvelle ». La radicalité des avant-gardistes face aux maîtres du passé n'était pourtant souvent qu'illusoire. Le futuriste Benedict Livchits écrivait ainsi à ce propos : « Les aveniristes dormaient [...] avec Pouchkine sous l'oreiller, quoiqu'ils [le] rejetassent par-dessus le bord du bateau de l'époque contemporaine ²⁵ ».

En 1926, dans une lettre d'« amateur » publiée dans la revue des constructivistes *Sovremennaya arhitektura* (Architecture contemporaine), l'ex anarchiste-révolutionnaire converti en communiste et théoricien de l'art socialiste Grossman-Rosctchin adresse à la rédaction une question qui va ressurgir lors du basculement vers l'esthétique classique des années 1930 et devenir l'argument essentiel dans la critique des constructivistes : dans la mesure où le constructivisme partage la plupart de ses principes avec le fonctionnalisme occidental, « dans quelle mesure l'architecture soviétique contemporaine réalise l'intention (le projet) de notre [celle du communisme accompli] époque ?²⁶ » La réponse des constructivistes sera publiée dans le premier numéro de 1927 : « L'on ne peut pas obliger un architecte-matérialiste à réaliser l'intention de l'époque car il est lui-même le constructeur organique de cette époque. Il est lui-même l'artisan de son [l'époque] organisation de travail, de sa construction minutieuse et quotidienne²⁷ ». Ainsi, l'on ne peut pas reprocher à l'architecture constructiviste le manque de consubstantialité à la société communiste exactement pour la raison qu'une telle architecture ne conçoit pas la consubstantialité comme un projet théorique à accomplir mais le réalise d'une façon authentique et non-réfléchie. L'argument sur la consubstantialité organique de l'architecture soviétique à la société ouvre des larges perspectives spéculatives que des théoriciens expérimentés comme Matza sauront sans doute mieux mettre en valeur que les enthousiastes de l'avant-garde, moins habiles du point de vue de la théorie. L'organicité de l'architecte-constructeur lui-même sur laquelle les constructivistes insistent pour valoriser leur rapport à la société communiste déplace définitivement le débat du terrain de la méthode artistique – et formelle, malgré tout – vers celui d'une certaine esthétique philosophique, où l'architecte serait tel un génie kantien qui ne sait ni ce qu'il fait ni comment car il interprète d'une façon presque inconsciente les exigences de son époque.

L'architecte I.A. Fomin dans la discussion publiée dans les n° 3-4 de 1933 de la revue « Architecture de l'URSS » s'exprime à ce sujet l'on ne peut plus directement :

La plupart des principes du constructivisme et du fonctionnalisme constituaient des réalisations importantes de notre époque, suffisamment harmonieuses à notre mode

²⁴ Nous pouvons penser aux travaux des philosophes pré-esthétiques anglais de XVIII^e siècle, tel Locke ou Burke qui théorisaient le pouvoir de la parole poétique (et plus largement littéraire) comme une *représentation sans représentation* : la poésie n'imité pas comme les autres arts, écrivait Burke, elle crée les images directement dans la pensée. Voir E. BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, B. Saint Girons (trad.), Paris, J. Vrin, 2009 ; voir J. RANCIERE, *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, 2005.

²⁵ Cité dans T. TODOROV, *Le triomphe de l'artiste: la révolution et les artistes, Russie, 1917-1941*, Paris, Flammarion, 2017, pp. 214-215.

²⁶ Nous traduisons : « в какой мере современная, советская архитектура воплощает замыслы нашей эпохи? », Современная Архитектура, n°3, 1926, p. 87.

²⁷ Nous traduisons : « Нельзя архитектора-материалиста заставлять воплощать замыслы эпохи, ибо он сам органический строитель этой эпохи. Он сам ремесленник ее трудового дня, ее кропотливого, повседневного строительства. », Современная Архитектура, n°01, 1927, p.2.

de vie. Cependant l'extrême simplicité du style, l'absence des formes mélodieuses, le primitivisme et un certain ascétisme de l'architecture n'atteignent pas les masses. Maisons-boîtes, maisons-coffres, comme les non-spécialistes les appellent, ne plaisent pas. L'architecture classique c'est un langage qui a été compréhensible à tous les peuples et à toute époque culturelle de l'humanité. C'est la seule architecture qui a conquis un statut international²⁸.

Participant à la même discussion, le chef de file constructiviste Guinzbourg s'aligne sur le discours officiel et repositionne l'architecture fonctionnaliste par rapport à l'héritage de l'architecture antique. Selon Guinzbourg, l'architecture constructiviste assimile l'héritage culturel de l'humanité, notamment celui de la Grèce antique, en développant le *rapport* entre la fonction et le principe compositionnel. L'on voit bien l'écart qui sépare en effet le discours et la chose construite : ce qui était une rupture radicale peut maintenant être interprété comme une continuité complexe. S'y retrouve désormais, dans le discours constructiviste, l'authenticité hégélienne de l'enfance de l'art que le réaliste Matza posait comme le fondement du réalisme socialiste en architecture. Ce qui devait mettre fin à la vie ancienne, révolutionner le quotidien et créer un homme nouveau – suppression des cuisines privées, établissement d'internats pour tous les enfants de l'URSS, etc. - peut tout aussi bien être vu comme un développement organique et non-formaliste des principes primaires. Les deux camps partagent en effet la conviction que l'architecture est convertible en une expression matérielle du « pathos social » authentique, que l'architecture n'est l'architecture que quand elle n'est pas seulement une architecture. C'est à la fois cette conviction en traductibilité du discours théorique dans des formes architecturales, l'idée de « conjonction » de l'œuvre et d'un discours théorique, et l'impossibilité absolue d'établir des principes stables de cette traductibilité qui permettent d'assigner sans trop de difficultés les qualités du moteur social à tour de rôle au constructivisme et à la décoration à l'antique. C'est pour cette raison même que les architectes-prolétaires de VOPRA ne se donnent pas la peine de proposer une quelconque théorie formelle, c'est-à-dire d'indiquer des principes de réalisation ou de composition. C'est que le discours sur l'authenticité de l'œuvre architecturale, ou bien sur sa fonction d'être un reflet cohérent de l'époque qui lui est propre ou d'une doctrine politique dominante, est lui-même responsable de la possibilité d'inversion. Autrement dit, le problème de « conjonction-disjonction » ne peut être résolu au niveau formel : qu'il s'agisse de l'architecture en tant que « condensateur socialiste » ou bien de celle comprise en tant que reflet fidèle d'une société existante, l'idée même de l'architecture devenue vie est par principe opposée à une quelconque théorie *poïétique* qui renvoie inéluctablement à une esthétisation. Giulio Carlo Argan, introduisant les idées de Walter Gropius, architecte de la démocratique république de Weimar, nous semble avoir résumé d'une façon exemplaire les principes théoriques que les architectes soviétiques ne pourraient que soutenir : « Dans une société idéale qui aurait surmonté ses contradictions de classe et atteint sa propre intégrité organique ou fonctionnelle, il ne sera même plus possible de distinguer une œuvre d'imagination pure – c'était ainsi que la société bourgeoise par excellence considérait le travail de l'artiste – d'un travail modeste et subalterne de simple exécution. Ni une "production" active d'une "jouissance" passive de l'art. S'inscrivant en effet dans le cercle

²⁸ Nous traduisons : « многие установки конструктивизма и функционализма были ценными достижениями нашей эпохи, вполне созвучными нашему бытию. Но предельная простота стиля, отсутствие полнозвучных форм, примитивизм и какой-то аскетизм в архитектуре не доходят до масс. Дома-коробки, дома-ящички как их называют в кругах неспециалистов, не нравятся. [...] Классическая архитектура есть язык, который во все времена культурных периодов человечества был понятен всем народам. Это единственная архитектура, которая завоевала себе интернациональное положение. », « Творческая дискуссия союза советских архитекторов: Творческие пути советской архитектуры и проблема архитектурного наследия », Архитектура СССР, n°3-4, 1933.

de la fonction sociale – qui comprend également l'*utilisation* du produit artistique – chacun de ses actes sera par là même créatif et participera au devenir ou au progrès de la société²⁹. »

L'insistance des constructivistes sur la méthode fonctionnaliste du projet qui devrait contribuer à la construction rationnelle d'une société future n'est en effet qu'une autre variation de ce que Matza définit, à travers l'« enfance de l'art » hégélien, comme une conjugaison du contenu de l'architecture avec sa vérité propre à travers une « méthode » de l'architecture classique, cette « méthode » étant opposée à la notion de « style ». Si la vision doctrinale se trahit dans les spéculations de Matza ce n'est pas dans sa recherche de la consubstantialité de l'œuvre à la société mais plutôt dans son projet d'identifier cette consubstantialité à la doctrine soviétique de la dialectique matérialiste. Le rapport entre les formes artistiques ou architecturales concrètes et la doctrine politique ne peut ainsi être établie d'une façon stable puisque la conjonction exigée entre l'œuvre et la société, tout en revendiquant un retour à l'art purifié de l'attitude contemplative, ne fait qu'annuler la dialectique propre à l'œuvre elle-même. Ce qui pouvait encore donner à penser l'art comme un « relâchement de l'esprit », un « surplus », doit maintenant devenir une autre branche de l'action directe engagée dans le projet de la société. Au « style » il faut donc opposer le « contenu ». Or, cette opération de remise à niveau évacue du même coup la dimension critique et autoréflexive de l'art (dans le sens hegelien) en tant que dialectique et le fige dans la fonction d'un simple reflet du discours théorique. L'écart que nous avons observé entre le discours et les principes formels de réalisation vient de là : réduite à une simple fonction atmosphérique – architecture qui plaît et inspire – l'architecture reflète le discours sans le réaliser. Dans les termes hegelien ce serait une « conscience sensible » dépourvue de l'« activité spirituelle ». Or, si la projection d'un discours sur une œuvre est une affaire de spéculation, le chemin inverse qui mènerait de l'œuvre à la doctrine serait difficile à établir. Car il est une chose de théoriser l'art en général comme un « tableau thématique » où « Tout objet représenté ou créé selon cette idée, ne devenait une partie d'un tout et ne prenait de la signification, du sens et de la beauté qu'à travers sa participation aux valeurs élevés de la philosophie de la vie ou de la doctrine sociale³⁰ ». Et il en est une autre de remonter de l'œuvre à la doctrine, autrement dit, d'associer des formes plastiques concrètes aux techniques totalitaires.

Une interprétation convaincante du passage de l'avant-garde au « réalisme » socialiste dans le domaine des arts plastiques a été proposée dans l'article de Benjamin Buchloh « Faktura et factographie »³¹. Poursuivant l'évolution artistique des artistes productivistes, tels Rodchenko et El Lissitzky, évolution qui va de la technique de collage passant par le photomontage jusqu'à la simple photographie des exploits des constructeurs du communisme et à l'affiche de propagande, Buchloh souligne en effet non pas une rupture mais une continuité entre les revendications de l'avant-garde radicale des « productivistes » et la communication immédiate de l'image de la propagande. L'aboutissement des recherches productivistes d'un art opposé à la conduite « contemplative » et « bourgeoise », d'un art qui par son mode d'action influencera la société directement sans représentation qu'imposait la peinture de chevalet, serait précisément l'affiche au service de l'état communiste et la photographie. Il serait, bien entendu, difficile d'affirmer qu'une image photographique soit plus totalitaire qu'une autre par sa composition ou bien par le caractère de son exposition. De la même façon l'architecture aux

²⁹ G. C. ARGAN, *Walter Gropius et le Bauhaus: l'architecture dans notre société*, Bonan Elsa (trad.), Editions Denoël / Gonthier, Paris, 1979, p. 32.

³⁰ Nous traduisons : « Любой изображенный или созданный в соответствии с этими требованиями объект становится частью целого и обретает значение, смысл и красоту через свою причастность к высоким ценностям философии жизни или социальной доктрины. », I. N. GOLOMCHTOK, *Тоталитарное искусство (L'art totalitaire)*, Москва, Russie, Fédération de, Галарт, 1994 Moskva : Galart, 1994, p. 255.

³¹ B. H. D. BUCHLOH, *Essais historiques. I: Art moderne*, C. Gintz (trad.), Villeurbanne, Art éd, 1992.

formes classique ne relève d'une technique totalitaire qu'à travers un long chemin d'associations et de déplacements spéculatifs.

C'est paradoxalement la suppression de la possibilité d'établir le rapport stable entre le discours et l'œuvre conçue qui permet l'association de l'architecture à une doctrine totalitaire et non pas l'inverse. A travers le discours sur l'authenticité de l'art qui implique l'abolition théorique de la frontière entre l'art et la vie, l'œuvre se mue dans une indétermination faisant confondre une simple réponse empirique avec l'adhésion aux valeurs imposées d'une société. C'est précisément ce qu'Adorno appelle « atmosphère » : « On appelait "atmosphère" des œuvres d'art le mélange de leur effet et de leur constitution interne en tant que dépassant leurs éléments particuliers. Sous l'apparence du sublime, elle rejette les œuvres dans la réalité empirique³² ». Et ailleurs : « Là où l'œuvre, perdant tout contour et se complaisant en elle-même, poursuit l'atmosphère, l'élément de l'altérité vient à lui manquer³³. » Une telle architecture serait totalitaire non pas pour être une réalisation effective d'une technique spatiale de domination mais par son orientation explicite vers le spectateur, qui s'y voit « confirmé, valorisé, satisfait ». Or, il faudrait, dans ce cas, reconnaître que cette même architecture pourrait, dans certaines circonstances, tout aussi bien être démocratique. Pour reprendre la réflexion d'Argan, le problème de la genèse de la forme artistique ou architecturale devient celui de la productivité en général qui « acquiert automatiquement un caractère social³⁴ ». Or, cette anticipation qui, à travers la redéfinition de l'art en général, accorde à une œuvre *a priori* le rôle d'un réel réconcilié empêche d'une part une réconciliation réelle – qu'elle soit possible ou non – et, d'autre part, autorise une récupération facile de l'œuvre en qualité de caution de tel ou tel projet de société. Si donc une conjonction a lieu elle est à rechercher dans cette anticipation qui fait de l'architecture une architecture que si elle n'est qu'un « être pour autrui » - une représentation de réconciliation des antagonismes du monde réel – et non pas dans des formes concrètes d'une architecture.

Dans son texte *La tâche du traducteur*, Walter Benjamin écrivait : « En aucun cas, devant une œuvre d'art ou une forme d'art, la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la connaissance de cette œuvre ou de cette forme. Non seulement toute relation à un public déterminé ou à ses représentants induit en erreur, mais même le concept d'un récepteur "idéal" nuit à tous les exposés théoriques sur l'art, car ceux-ci ne sont tenus de présupposer que l'existence et l'essence de l'homme en général³⁵. » Nous l'avons vu, dans le cas de l'architecture « stalinienne » le problème est double. D'une part l'instrumentalisation de l'art a effectivement lieu. Un art qui plaît, un art compréhensible relève d'une stratégie de consolidation des masses, de suppression de toute possibilité de mésentente esthétique. Cette instrumentalisation passe donc par une mise en avant de la « référence au récepteur ». D'autre part, au moment même où le « récepteur idéal » est constitué en tant que but de l'art, celui-ci échoue dans sa tâche d'être un reflet parfait de la théorie. Boris Groys écrit dans son livre *Gesamkunstwerk Stalin* : « Ce ne sont pas les masses qui ont créé le réalisme socialiste mais à travers l'image de la masse c'étaient les élites éclairées et désabusées qui sont passées au réalisme socialiste à travers l'expérience de l'avant-garde à la suite de la logique immanente au développement de la méthode avant-gardiste elle-même, qui n'avait rien à voir avec les goûts

³² T. W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 381.

³³ T. W. ADORNO, « L'art et les arts » dans C. DAVID et al. (éd.), *Où en sommes-nous avec la théorie esthétique d'Adorno?*, op. cit., p. 448.

³⁴ G. C. ARGAN, *Walter Gropius et le Bauhaus*, op. cit., p. 32.

³⁵ BENJAMIN WALTER, *Oeuvres / Walter Benjamin ; traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch présentation par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch*, Paris, Gallimard, 2000, p. 244.

et les besoins réels des masses³⁶. » L'« art des masses », tout aussi bien que l'« art pour les masses », est avant tout une idée de l'art. Le beau désintéressé en tant que principe du sens commun ou d'une communauté politique qu'un tel art met en scène n'est pas une invention des États totalitaires du XX^e siècle. Tout comme les arts plastiques, l'architecture y est sujet de ce que Jacques Rancière appelle le « régime esthétique » de l'art, c'est-à-dire d'un art qui résulte d'un rapport direct et non réglé entre un être-là sensible et la manière de spectateur d'en être affecté. Elle est, d'une part, une revendication de l'autonomie par rapport aux règles artistiques du passé – opposition à la notion de style, insistance sur l'authenticité des formes, consubstantialité à l'esprit du peuple, etc. -, et, d'autre part, elle est une hétéronomie, un art devenu vie, un reflet de l'esprit du peuple. Dans ce rapport contradictoire où l'œuvre architecturale devrait être à la fois l'exception et l'invisibilité, aucune place ne peut être fixée à une théorie puriste de correspondance entre certains éléments et les doctrines. Autrement dit, si l'architecture est politique, elle l'est à travers cette tradition de pensée esthétique qui, à partir de Kant et à travers Schiller, Hegel, Morris, Rodtchenko, théorise la « transformation des formes de l'art en formes de vie³⁷ ». Ainsi, tenter de retrouver des formes spécifiquement totalitaires dans une expérience esthétique par principe indéterminée c'est prendre la référence au récepteur pour la connaissance de l'œuvre sans se préoccuper des conditions historiques et théoriques de sa genèse. Bien que la question de la « conjonction » de l'architecture avec les doctrines totalitaires puisse et doive être posée, elle exige, avant cela, que le rapport entre l'architecture et le discours qui l'interprète soit à son tour problématisé et précisé. Faire l'économie de cette problématisation c'est, selon nous, adhérer à une définition réificatrice de l'architecture et, par conséquent, manquer la spécificité de son rapport au pouvoir.

Résumé :

En examinant les discours théoriques qui accompagnent le passage de l'architecture de l'« avant-garde » à l'architecture néo-classique dite « stalinienne » des années 1920-1930 en URSS, nous voulons, dans cet article, mettre en doute la définition donnée à l'« architecture totalitaire » par Miguel Abensour. Selon notre hypothèse, la définition formelle de l'architecture totalitaire selon laquelle il serait possible d'établir un rapport stable entre certaines formes architecturales et les doctrines totalitaires pour ensuite l'opposer à une possible architecture démocratique – ou bien antitotalitaire -, n'accorde pas suffisamment d'attention à l'aspect proprement politique de l'esthétique moderne. Selon nous, c'est bien au contraire dans l'impossibilité du rapport réglé entre les éléments architecturaux et le discours politico-philosophique – impossibilité propre à l'esthétique depuis Kant –, que l'association de l'architecture aux doctrines totalitaires peut être expliquée et théorisée.

Mots-clés : architecture, esthétique, architecture totalitaire, architecture stalinienne, avant-garde.

³⁶ Nous traduisons : « Социалистический реализм создавали не массы, а от их имени вполне просвещенные и искушенные элиты, прошедшие через опыт авангарда и перешедшие к социалистическому реализму вследствие имманентной логики развития самого авангардного метода, не имевшего к реальным вкусам и потребностям масс никакого отношения. » В. ГРОИС, *Gesamt-kunstwerk Stalin*, Moskva, Ad Marginem Press, 2013, p. 26.

³⁷ J. RANCIERE, *Et tant pis pour les gens fatigués: entretiens*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 390

