



**HAL**  
open science

## Existe-t-il une architecture totalitaire ?

Sophie de Mijolla-Mellor, Gökçe Tuncel

► **To cite this version:**

Sophie de Mijolla-Mellor, Gökçe Tuncel. Existe-t-il une architecture totalitaire?. Topique: La psychanalyse aujourd'hui [Revue freudienne], 2019, n° 146 (2), pp.7-20. 10.3917/top.146.0007. hal-04695105

**HAL Id: hal-04695105**

**<https://hal.science/hal-04695105v1>**

Submitted on 27 Oct 2024

**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.

Public Domain

## **TOPIQUE « Art et Pouvoir »**

### **« Existe-t-il une architecture totalitaire ? »**

#### **Sophie de Mijolla-Mellor et Gokce Tuncel**

##### *Résumé :*

*Comment l'architecture est-elle mobilisée par les régimes dits « totalitaires » ? Afin de répondre à cette question, cet article abordera essentiellement l'architecture sous le régime Nazi avec une comparaison sous Staline et enfin sous Mussolini. Dans chacun de ces cas, nous chercherons à dégager le rôle de l'architecture au sein de la mobilisation et/ou de la consolidation du pouvoir : quelle fonction est attribuée à l'architecture dans ces régimes et pour quelles raisons ? Et peut-on parler d'une architecture qui portera des éléments stylistiques qu'on pourrait définir en tant que « totalitaires » ?*

##### *Mots-clés :*

*Pouvoir, architecture, fascisme, nazisme, démesure, art.*

***Avant-propos :***

Comment l'architecture est-elle mobilisée par les régimes dits « totalitaires » ? Afin de répondre à cette question, cet article abordera essentiellement l'architecture sous le régime Nazi avec une comparaison sous Staline et enfin sous Mussolini. Dans chacun de ces cas, nous chercherons à dégager le rôle de l'architecture au sein de la mobilisation et/ou de la consolidation du pouvoir : quelle fonction est attribuée à l'architecture dans ces régimes et pour quelles raisons ? Et peut-on parler d'une architecture qui portera des éléments stylistiques qu'on pourrait définir en tant que « totalitaires » ?

Nous développerons l'hypothèse que l'architecture, beaucoup plus que d'autres arts comme la peinture, la musique, les belles-lettres ou la danse, se voit investie d'une mission spécifique qui est de montrer aux yeux de toute la grandeur d'un pouvoir politique.

Ce qui est vrai du temps du III<sup>e</sup> Reich l'est aussi d'autres périodes historiques et l'architecte nazi, Albert Speer en était fort conscient puisqu'il se référait aux modèles tant de l'architecture égyptienne des Pyramides qu'aux temples grecs. Il ne dit rien cependant du château de Versailles qui est pourtant un bon exemple si l'on considère qu'il a été plus ou moins copié à cette même fin tant en Allemagne (en Saxe, à Dresden) qu'en Russie par Pierre le Grand à St Pétersbourg.

La mission de l'architecture serait donc de répondre au besoin du Pouvoir politique de donner à voir sa puissance. L'architecture et la sculpture sont particulièrement sollicitées parce qu'elles s'exposent (s'imposent !) à l'extérieur et ne nécessitent donc pas une démarche volontaire pour s'en informer. A titre de comparaison, Mein Kampf, lecture obligatoire envoyée gratuitement dans tous les foyers allemands a été très peu lu en réalité et , si les hymnes nazis étaient connus et chantés, en revanche pratiquement aucun des dignitaires nazis ne partageaient la passion d'Hitler pour Wagner et il fallait les contraindre pour assister à l'opéra où ils s'endormaient au cours de la représentation.

Quant à la peinture, si Hitler ordonnera la rafle des tableaux en France, on a l'impression que c'était surtout la concurrence avec Goering - qui faisait la même chose - qui l'excitait. Il ne favorisera pas particulièrement les peintres mais mettra au ban l'art dégénéré en particulier Picasso qu'il soupçonnait de souffrir d'un trouble mental. Par ailleurs, ce qu'exprime l'architecture est simple en ce qu'il s'agit d'un affect unique, l'harmonie, alors que la peinture et plus encore la musique ou la littérature sont complexes, ambiguës parfois contradictoires comme le vécu humain sait l'être.

### **1- L'architecture sous le régime Nazi**

Adolf Hitler va donc mobiliser l'architecture pour administrer l'espace et le temps<sup>1</sup> qui lui permet, de manière efficace, de donner corps au mythe de la race supérieure. Eric Michaud<sup>2</sup> voit dans le nazisme un « régime de citation » et c'est bien dans l'architecture que ces citations deviennent tangibles, visibles à tous prouvant la supériorité de la race et construisant sa mémoire dans le présent. Hitler s'inspire des Grecs et des Romains pour que l'architecture nazie soit racialement pure, expression d'une continuité biologique et culturelle exemplaire. Il faut alors sélectionner dans le passé les productions et les performances de la même race pour établir cette continuité biologique et culturelle.

L'architecture sous Hitler devient non seulement biologiquement déterminée mais aussi performative. Elle actualise le mythe de la race supérieure en se référant continuellement aux créations passées de cette race car « on ne peut pas conclure de la race à la capacité mais de la capacité à la race<sup>3</sup> ». A travers ses références raciales désormais figées dans la pierre, l'architecture sert à faire un retour sur soi-même.

Mais citer les exemples du passé ne suffisant pas, l'architecture doit également représenter la preuve de leur surpassement dans le présent. Cette idée est illustrée par exemple dans le Grand Dôme conçu par Albert Speer pour le nouveau Berlin

---

1 Ernst Junger, *Le Travailleur* (*Der Arbeiter*, 1932), trad. J. Hervier, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 259, cité par Eric Michaud, « Le nazisme, un régime de la citation », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série vol.1, 2008, mis en ligne le 21 avril 2011, §4.

2 Eric Michaud, « Le nazisme, un régime de la citation », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série vol.1, 2008, mis en ligne le 21 avril 2011, §4.

3 Adolf Hitler, *Die Reden Hitlers am Reichsparteitag 1933*, Munich, Franz Eher, 1934, p. 37., cité par Eric Michaud, §19.

« Germania ». L'architecte évoque d'abord l'esquisse de Hitler dessinée en 1925 pour le Grand Dôme, ce qui est une citation du Panthéon de l'empereur Hadrien à Rome. Surdimensionnée, la maquette de Speer pour le Grand Dôme (1938) cite encore d'autres éléments de l'architecture du Panthéon qu'on ne trouve pas dans l'esquisse de Hitler.

Avec la construction du terrain pour le congrès du parti national socialiste, on constate que l'architecture est aussi utilisée pour mettre en scène une démonstration spectaculaire du pouvoir. L'objectif de cette démonstration hautement théâtrale est d'effectuer la mobilisation totale des citoyens ainsi que celle de la presse nationale et internationale, deux éléments pensés comme des spectateurs qu'il faut séduire au maximum. Le terrain du congrès est un gigantesque complexe architectural dans le sud-est de la ville de Nuremberg en Allemagne. Ce choix s'explique par l'association de la ville au Saint Empire Germanique. Il comprend un ensemble d'infrastructures réalisé par Albert Speer. En 1927 et 1929 le régime nazi organise ses deux premiers congrès à Nuremberg. De 1933 à 1938 les congrès s'annualisent et se déroulent sur une semaine.

## **2- Qui était Albert Speer ?**

Cet architecte eut un destin particulier puisqu'il devint le bras droit d'Hitler et occupa à la fin du IIIe Reich des fonctions politiques qui n'avaient rien à voir avec sa formation initiale puisqu'il fut nommé Ministre de l'Armement. Speer avait des qualités intellectuelles de technicien et d'organisateur qui justifiaient largement cette nomination et il ira même jusqu'à dire que sans son action la guerre aurait été perdue par l'Allemagne dès 1942, ce qui est probable. Il sera l'artisan des camps de travail forcé, notamment le sinistre camp Dora où étaient fabriquées en souterrain les armes nouvelles.

Mais à cette donnée objective de la compétence technique s'en ajoute une autre plus profonde : la relation passionnelle qui unit Hitler et Speer que l'on pourrait définir comme une idéalisation réciproque : Hitler trouve en Speer l'architecte qu'il aurait toujours voulu être. Il dessine avec lui des croquis d'un Berlin futur à la mesure de la gloire éternelle du Reich de 1000 ans. Speer, comme la plupart des allemands de cette période, est fasciné par le personnage d'Hitler et son charisme. Dans ses *Mémoires*<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Speer, A., *Au cœur du IIIe Reich*, Paris, Fayard, 1971 et 2010.

publiées à sa sortie de prison en 1969, il ne dénierait pas une seule fois cette attirance passionnée pour Hitler, même s'il est parfaitement capable de souligner ses faiblesses et sa folie.

Le fait qu'Hitler à la fin ait nommé le grand amiral Karl Dönitz et non Albert Speer comme son successeur appelle les remarques suivantes : Hitler savait que Speer dans les derniers mois de la guerre refusait d'obéir à son ordre de détruire toute l'industrie allemande, ce pourquoi sa désobéissance lui aurait normalement valu une condamnation à mort. Speer n'était probablement pas non plus si désireux de se retrouver dans la position de successeur d'Hitler car, comme Goering, il se voyait plutôt collaborer après-guerre avec les Alliés en devenant une sorte de Ministre de la Reconstruction. La réalité fut un peu différente puisque, si Speer fut condamné non pas à mort par le tribunal de Nuremberg mais à 20 ans de prison (il sortit de Spandau en 1966), il le dut uniquement au fait qu'il fut le seul des accusés à Nuremberg à plaider coupable.

En rencontrant Speer, Hitler avait donc réalisé par projection son rêve de jeunesse de devenir un grand artiste et plus précisément un grand architecte, si l'on se souvient qu'il peignait essentiellement des vues extérieures avec des bâtiments et des maisons. Cela va même plus loin puisque dans son identification à l'Allemagne éternelle, ce qu'il veut construire avec Speer c'est une image du renouveau national qui sera légué pour toujours à la postérité. Il ira même jusqu'à recommander à Speer de construire en imaginant que les bâtiments ainsi réalisés puissent après plusieurs siècles persister, comme ceux de l'Antiquité, à titre de ruines vénérées et donna l'ordre à cette fin de construire selon la « loi des ruines » (p82).

On peut donc paradoxalement également définir l'architecture sous le régime nazi comme une architecture de ruines. Hitler donne plus d'importance à la ruine qu'au monument. Il souhaite que les constructions aient l'apparence de ruines romaines. Speer écrit à ce propos: « [...] C'est ce dilemme que ma théorie devait résoudre : l'utilisation de matériaux particuliers, de même que le respect de certaines considérations statiques devait permettre de bâtir des édifices qui, en ruines, devaient, après des centaines ou

des milliers d'années, ressembler à leurs modèles romains. »<sup>5</sup>. Dans la pensée de Hitler, il fallait construire une ville éternelle à travers les ruines pour que Berlin puisse être capable de rivaliser avec Rome, cette ville immortelle qui rappelle et glorifie sans cesse la grandeur du passé grâce à ses ruines<sup>6</sup>. La mission de ces dernières était de reproduire la vision politique de Hitler en l'inscrivant dans le récit supranational du peuple allemand.

Mais d'abord la construction doit en mettre « plein la vue » à ceux qui y sont exposés. Le bâtiment de la nouvelle Chancellerie à Berlin, achevé en Janvier 1939, lui plaît particulièrement parce que les distances prévues obligent les visiteurs à marcher longuement sur un sol glissant en marbre avant d'arriver à la pièce de réception. La salle de travail elle-même a 960m<sup>2</sup> ! Et le bureau derrière lequel trône Hitler est décoré d'une épée semi dégainée, en marqueterie.

« Quand je reçois quelqu'un à la Chancellerie, ce n'est pas moi qui le reçoit, c'est la nation allemande qui le reçoit à travers moi » (p 164)

Mais c'est surtout avec la « nouvelle avenue » que la grandiosité va se déployer. La maquette elle-même faisait 30 mètres et captivait Hitler quant aux proportions supposées « assommer » le visiteur. Tout était conçu en imitation d'autres bâtiments (par exemple l'Arc de Triomphe à Paris) mais beaucoup plus grand (170 mètres de haut au lieu de 50m) et l'avenue elle-même devait dépasser les Champs Elysées dans les mêmes proportions.

Hitler était fasciné par Paris et pour son unique visite - dont on connaît les photos et même le film au Trocadéro – il se fera accompagner uniquement par deux artistes, l'un d'eux étant Speer. Ce dernier note qu'Hitler n'est nullement ému par la Place des Vosges, la Sainte Chapelle ou même le Louvre mais qu'il admire vivement la façade continue de la rue de Rivoli et le dôme du Panthéon comme celui des Invalides !

Hitler a fait son choix dans ce qu'il veut reproduire mais l'expression du pouvoir se fera essentiellement, voire uniquement, par le moyen de la surdimension architecturale et pour le reste on copie l'obélisque et l'Arc de Triomphe, lesquels étaient eux-mêmes

---

5 Albert Speer, *Erinnerungen*, Ullstein, Frankfurt/Main, 1969, cité par Johann Chapoutot, « comment meurt un empire : le nazisme, l'antiquité et le mythe », *Revue historique*, vol. 3 n° 647, 2008, pp. 657-676, p. 671.

6 Johann Chapoutot, p. 672.

copiés de l'Antiquité. Peu ou pas d'imagination donc et surtout, comme Speer s'en avisera plus tard, une perte totale du sens de la proportion bien en accord avec la mégalomanie du projet.

Hitler lui ne s'en rend pas compte et c'est les yeux embués de larmes qu'il confie à Speer : « Comprenez-vous maintenant pourquoi nous voyons si grand ? La capitale de l'Empire Germanique – si seulement j'étais en bonne santé... » (p 198) Il aura un moment douloureux en apprenant que Staline s'apprête à faire construire en l'honneur de Lénine un dôme (il en projetait un lui aussi) de 300m de haut !

On retrouve aujourd'hui avec l'expression du pouvoir économique quelque chose de cette folie au niveau de la dimension des tours et ce n'est pas sans raison qu'elles ont été attaquées par Ben Ladden à New York. Avec Speer, on assiste donc à la mise en scène par l'architecte de sa propre fascination pour le pouvoir.

On pourrait se demander comment il se fait que des artistes aient pu au travers des siècles se modeler à cette demande mégalomane qui leur était faite. Le cas de Speer nous donne quelques pistes de compréhension en ce qu'il est, dans l'après-coup de la chute et des 20 ans passés en prison, tout à fait conscient d'avoir mis en scène sa propre fascination. Il la partage avec la foule des auditeurs : « Je fus bientôt moi aussi soulevé par l'enthousiasme général qui, pour ainsi dire physiquement, portait l'orateur de phrase en phrase, balayait les réserves des sceptiques, réduisait les adversaires au silence » (p 29) Il compare Hitler à Méphisto et lui, de ce fait, à Goethe et il n'est pas non plus sans évoquer Néron et sa *Domus Aurea* à propos de ce que Hitler attend de lui. Il écrit en des termes quasi raciniens : « Il m'avait pris et enchainé avant que j'ai compris » (p 31) Il dira d'Hitler qu'il a été son « catalyseur », expression intéressante si l'on considère que le rôle du catalyseur est seulement de permettre la mise en contact d'éléments préexistant, contact qui va produire la réaction attendue. Speer se complait à nous dire combien, alors que l'idéologie nazie l'indiffère, il a été séduit par la personnalité d'Hitler, ce qui était d'ailleurs aussi le cas de Goering.

Mais qu'est-ce que ces hommes rencontraient dans ce personnage fort peu séduisant au demeurant sinon une conviction démesurée de la grandeur de l'Allemagne et de sa capacité à l'incarner ? L'infatuation de Goering va se donner à voir dans sa folie des décorations, sa démesure vis-à-vis de la nourriture, du luxe, de l'entassements des

tableaux (il en mettait même au plafond !). L'infatuation de Speer se donne à voir seulement dans l'œuvre architecturale et plus tard dans le travail d'organisation colossal auquel il se livre. En ce sens l'infatuation de Speer serait-elle « sublimée » puisqu'elle a trait non à l'individu mais à l'œuvre elle-même. ? La question mérite d'être posée. En tous les cas, alors qu'Hitler n'était pas spécialement séduit par Goering, il le sera par Speer : Par sa jeunesse d'abord mais aussi par sa passion et la rapidité avec laquelle il exécute les commandes. Il va dessiner avec lui, rêver avec lui...

Il est intéressant de noter que la première réalisation architecturale de Speer est un jeu de lumière, donc une illusion mais grandiose il est vrai puisqu'il s'agit de la cathédrale de lumières construite pour le congrès du parti Nazi à Nuremberg. Il constitue une architecture lumineuse d'une hauteur de 6 à 8 kms, véritable cathédrale de glaces comme le dira le diplomate britannique Henderson. (p 85) C'est la cathédrale lumineuse conçue par Speer dans la tribune Zeppelin (1937) à Nuremberg qui met en évidence l'ampleur du spectacle organisé pour démontrer et actualiser le pouvoir politique. Etant donné que les bureaucrates du parti ne savaient pas bouger de manière ordonnée comme les SA, le service du travail, et le *Wehrmacht*, il fallait trouver une solution. Speer a eu l'idée de les faire défiler dans l'obscurité avec à côté d'eux des militaires portant des drapeaux qui sont éclairés par des puissants projecteurs. L'architecte a utilisé pour ce spectacle 130 projecteurs de défense antiaérienne<sup>7</sup>.

### **3- Style, pouvoir et décadence**

On peut considérer que la démesure et plus généralement l'enflure baroque est liée à une décadence dans la culture. Non pas nécessairement à une décadence de l'art lui-même mais qu'il exprime un point de surcharge synonyme d'un vieillissement qui appelle à un renouveau. Qu'en est-il vis-à-vis de l'architecture nazie si elle existe ?

On a dit en effet qu'il y avait une architecture typique des dictatures et que le même style néo-classique se retrouve dans les édifices mussoliniens et nazis.

Il faut, avec Speer lui-même, tempérer cette opinion :

---

<sup>7</sup> Bertho-Lavenir, Catherine. « Cathédrales de lumière », *Les cahiers de médiologie*, vol. 10, n° 2, 2000, pp. 112-117, §3.

« Au cours de ces quelques jours passés à Paris, j'allais voir le palais de Chaillot et le palais des Musées d'Art moderne ainsi que le musée des travaux publics conçu par le célèbre architecte d'avant-garde Auguste Perret, encore en construction. Je fus stupéfait de voir que la France aussi, pour ses édifices d'apparat, tendait au néo-classicisme. On a plus tard affirmé que ce style était la marque de l'architecture d'Etat des régimes totalitaires. Cela est totalement inexact. C'est plutôt la marque d'une époque reconnaissable à Washington, Londres, ou Paris tout comme à Rome, Moscou ou dans nos projets pour Berlin » (p 117)

Ces réflexions sont intéressantes et difficilement contestables : Est-ce que cela pourrait nous entraîner réciproquement à considérer qu'un lien pourrait être établi entre une idéologie de type totalitaire et le néo-classicisme ? Ou bien, sans même aller jusqu'à parler de dictature, qu'il y a une dimension réactionnaire dans le néo-classicisme qui devient ensuite, dans l'art prôné par les dictatures, exagéré jusqu'à se muer en une caricature ridicule ?

A la période d'Hitler, il se produit une réaction contre le style ornemental du *Jugendstil* et un retour à une architecture économe de ses moyens et dépouillée à l'extrême. Mais cette oscillation historique entre art dépouillé et art chargé ou du moins décoré se retrouve déjà au niveau des colonnades antiques entre la pureté originelle du dorique. Il me semble que ce recours à l'Antiquité ait pu donner des résultats très variés et que la Renaissance a pu montrer au contraire quel renouveau permettait le retour en arrière.

D'autre part, les éléments de comparaison évoqués par Speer sont déjà dans le grandiose architectural qu'il s'agisse du palais des rois Darius et Xerxès à Persépolis construit au Ve siècle AC, ou de la pyramide de Chéops, construite 2500 ans AC ou encore de la statue colossale de Néron en 64 avant JC sur le Capitole.

Hitler pour sa part admirait le néo-baroque décadent dans son emphase et à Paris par exemple ce qui lui plaisait le plus était l'opéra Garnier et en particulier son escalier monumental. Speer se moque du goût de parvenu de Göring, de sa tendance au pompeux et de son faste ampoulé.

En écrivant ses *Mémoires*, il prend conscience que l'abandon du style dorique auquel il avait aspiré, la démesure prétentieuse des bâtiments était en fait le style de la décadence qui s'annonçait :

« Si j'étais allé jusqu'au bout de ma réflexion, j'aurais dû poursuivre mon argumentation et dire, en me fondant sur l'exemple de l'Empire décadent, que les plans que j'avais conçus pour Hitler annonçaient la fin du régime et que, pour ainsi dire, mes projets laissaient présager la chute de Hitler »<sup>8</sup>

Speer donne son art comme une sorte de thermomètre de la bonne santé politique du régime. L'*hubris* de la construction annonce la fin du régime. Il aura fallu à l'artiste Speer l'obligation de sortir de la zone d'influence d'Hitler pour comprendre que l'obsession de construire toujours « plus grand » ne favorise pas l'harmonie et que la l'énorme avenue si elle avait été construite aurait été très sinistre. Dans ce cas, la soumission de l'art au pouvoir passe par la séduction de l'artiste qui fait de son art lui-même une forme de pouvoir sur les masses.

#### **4- Comparaison avec l'architecture Stalinienne**

Il semble que l'architecture Stalinienne ne soit pas comparable à l'usage et à la mobilisation de l'architecture sous le régime Nazi. En effet, Staline n'a jamais promu un seul architecte ou adopté un seul style, comme Hitler avec Speer. En raison des spécificités du champ architectural en Russie soviétique, ni les constructivistes, ni les traditionalistes n'ont pu se déclarer vainqueurs. Danilo Udovički-Selb explique avec beaucoup de finesse le processus de la reconfiguration du domaine de l'architecture sous Staline<sup>9</sup>. L'autonomie de ce domaine des acteurs et des institutions oblige Staline à élaborer des stratégies à long terme. Il prend progressivement le contrôle total des institutions architecturales et artistiques à partir du concours d'architecture pour la construction de la librairie de Lénine en 1929 dans le cœur de Moscou. Ce concours prestigieux déclenche une controverse qui est suivie par des manifestations du milieu de l'architecture. Le jury du concours était une société architecturale de Moscou prérévolutionnaire, *Moskovskoe Architekturnoe Obscestvo (MAO)*, rétablie en 1923. Le concours s'organisait en deux étapes : la première était ouverte à tous les architectes mais en raison des positions conservatrices de son jury, elle n'a attiré que moins de dix

---

8 Speer, A., *Au cœur du IIIe Reich*, Paris, Fayard, 1971 et 2010.), p 228

9 Danilo Udovički-Selb, "Between Modernism and Socialist Realism: Soviet Architectural Culture under Stalin's Revolution from Above, 1928–1938", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 68, n° 4, 2009, pp. 467-495.

candidats. La deuxième étape était ouverte uniquement à des architectes invités. Sauf l'équipe des frères Vesnin, qui refusaient radicalement l'architecture conservatrice pré-1914, tous les invités étaient des classicistes.

La nouvelle génération des architectes avait été formée dans VHUTEMAS Moscou (qui deviendra VHUTEIN), une des écoles de l'art et de l'architecture les plus novatrices en Europe. L'école proposait deux types de formations : l'une dirigée par des artistes et des architectes adhérant au modernisme et l'autre dirigée par les classicistes. Les jeunes architectes, probablement formés dans ces nouvelles formations avaient été scandalisés quand ils avaient vu que la liste des architectes invités pour le concours ne reflétait pas les nouveaux acteurs du domaine de l'architecture. Ceux-ci ont fait appel à un débat public. Une foule d'étudiants, d'architectes et d'enseignants se sont rendus dans les rues contre les architectes qui ont été actifs avant la révolution, ceux qui appartenaient aux milieux des aristocrates et des bourgeois. Sourd aux protestations, le jury a publié sa décision finale après le deuxième tour. Il a non seulement rejeté le lauréat du premier tour, l'équipe d'architecture de Daniil Fridman, Vladimir Fidman et Dmitriy Markov avec leur bâtiment moderne (1929) mais, selon les manifestants, il avait choisi le pire : la librairie néoclassique conçue (1929) par Vladimir Scuko, un architecte prérévolutionnaire.

Ce résultat fut suivi de nouveau par des manifestations défendant l'architecture moderne et dénonçant le bâtiment néoclassique de Scuko qui représentait une trahison à la vision architecturale de la post révolution. Malgré les voix opposantes, la librairie de Scuko a été achevée en 1938 probablement par les détenus politiques du Goulag.

Staline a répondu à cette ferme opposition des modernistes deux mois après en formant une union d'architecture parallèle VOPRA (Union des Architectes Prolétaires). A travers VOPRA, Staline voulait obtenir un contrôle total sur le mouvement moderniste des années 1920. Son objectif n'était pas d'imposer un style architectural en particulier mais de contrôler l'expression architecturale des modernistes qui s'est développée de manière relativement autonome. Au début des années 1930 VOPRA détruisait lentement les institutions avant-gardistes de l'intérieur. Ce qui appartenait auparavant à des professionnels artistiques passait lentement sous contrôle de Staline.

Jusqu'à la seconde guerre mondiale, il était très difficile dans l'échelle nationale et internationale d'affirmer le rejet des modernistes. Être-anti moderniste était égal à être anti- révolutionnaire et anti-progressiste. C'est la raison pour laquelle, et en raison du prestige et de la notoriété de quelques architectes modernistes, Staline ne s'opposait pas frontalement aux constructions modernes mais faisait construire des bâtiments à la fois néo-classiques simplifiés et modernes. En revanche, il empêchait les jeunes architectes modernistes d'entreprendre des projets pour ne pas perdre le contrôle du mouvement moderniste. Il existe donc trois styles dominants dans l'architecture avant-guerre stalinienne : D'une part un effort pour restituer l'architecture classique, notamment avec l'adepte de Staline, Lazar Kaganovic qui était chargé de reconstruire le Moscou, d'autre part une architecture éclectique et enfin l'effort pour expérimenter des formes architecturales nouvelles comme les constructivistes et les modernistes.

Force est de constater que, très loin de l'attitude idéologique et inspirée de Hitler, Staline se comportait surtout comme un populiste en s'adressant à la fois au public conservateur (architecture classique), au public qui avait soutenu la révolution d'Octobre 1917 (l'architecture moderne censée suivre cette révolution) et au public international (architecture moderne américaine des années 1930). Avec le projet du palais des Soviets conçu par Boris Iofane (1933), dans un style architectural moderne des Etats-Unis des années 1930 (comme le Rockefeller Center à New York), on voit bien que Staline veut surpasser les Etats-Unis et non pas s'y opposer.

Ceci est caractéristique de sa révolution culturelle. La différence entre le projet du palais des Soviets et le Pavillon soviétique (1937) conçu par le même architecte à Paris met en évidence la volonté de Staline de consolider son pouvoir à l'échelle internationale et nationale ainsi que ses tendances populistes : son image reste progressiste aux Etats-Unis avec une architecture moderne alors que à Paris le pavillon montre ouvertement l'alliance à la révolution d'octobre.

Le style réalisme socialiste dans l'architecture n'a de fait pas une définition précise. En effet Staline fait en sorte que ce terme reste flou. Cela permet l'émergence de plusieurs réponses architecturales capables de faire face à des problèmes économiques, sociaux et politiques. Staline utilise ces formes architecturales multiples selon le contexte en maintenant le domaine de l'architecture sous son contrôle. Nous pouvons donner l'exemple de sanatorium de Boris Iofane (1934) qui est un bâtiment moderne et

fonctionnaliste capable de recevoir beaucoup de patients à la fois. Cette stratégie politique ressemble à celle de Mussolini qui préfère également rester flou sur la définition du style architectural qu'il veut adopter afin de laisser les architectes en compétition. Ceux-ci produisent alors une palette de réponse à la définition de l'architecture fasciste. Alors que jusqu'aux années 1930 le modernisme persiste dans l'architecture stalinienne, après la seconde guerre mondiale on voit l'émergence d'une architecture de luxe auparavant disponible uniquement à l'aristocratie russe. La construction de logements dans les villes d'après-guerre est séparée en fonction de la classe des locataires pour la simple raison que les dirigeants du parti n'ayant pas envie de vivre dans des appartements communautaires, voulaient vivre comme la bourgeoisie.

### **5) Comparaison avec l'architecture Mussolinienne**

Le style architectural développé sous le régime de Mussolini peut paraître plus raffiné que celui de Staline et moins systématique et uniforme que celui d'Hitler. Comme Staline, Mussolini ne contrôle pas totalement le style architectural des bâtiments. Ce n'est que vers le milieu des années 1930, après la déclaration du Nouvel Empire fasciste par Mussolini, qu'on voit émerger un style plus monumental et impérial. L'architecture italienne des années 1920-1930, dite du rationalisme italien, s'inspire de *l'International Style*. Ce mouvement est axé sur la simplification du rapport entre le bâtiment et sa fonction. Au fur et à mesure que le régime fasciste s'installe, Mussolini utilise l'architecture pour démontrer son pouvoir et faire de la propagande. Il fait construire des bâtiments à la fois néo-classiques simplifiés et modernes.

Comme Hitler, sans surprise, Mussolini est obsédé par Rome : en avril 1921, il publie dans *Il Popolo d'Italia*<sup>10</sup> un article où il déclare que « Rome est notre point de départ et notre point d'aboutissement ; elle est notre symbole ou, si l'on veut, notre mythe. Nous rêvons d'une Italie romaine, sage et forte, disciplinée et impériale. » Entre 1925 et 1943, les grands travaux très lourds et coûteux débutent pour détruire les constructions

---

10 Pouthier Jean-Luc, « Rome et la latinité », *La pensée de midi*, vol. 1, n° 1, 2000, p. 40-43. URL : <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-1-page-40.htm>, §6.

médiévales et Renaissance condamnées par Mussolini lui-même. Pour lui l'aménagement de l'Empire va de pair avec l'aménagement de la ville. Pendant ces grands travaux, Mussolini libère les ruines de Rome en détruisant les immeubles d'habitation populaires dans le centre-ville. Ceux-ci sont relogés sans ménagement à la périphérie dans ce que Mussolini présentait comme des logements sociaux d'un genre nouveau en plein air et au soleil, en réalité des *borgate* qui ressemblaient davantage à des cités défavorisées qu'à des bourgades de campagne.

Mussolini, après avoir établi son quartier général au *Palazzo Venezia*, trace une grande ligne droite, du balcon jusqu'au Colisée, rasant tout ce qui se trouvait entre les deux. Il crée ainsi un boulevard monumental, appelée *Via dell'Impero* (1932), avec d'un côté les Forums impériaux, de l'autre le Forum républicain. La *Via dell'Impero* avait de multiples objectifs : libérer les monuments de la Rome antique, améliorer la circulation, supprimer les quartiers insalubres, chasser les habitants des taudis, bref construire une ville qui correspondrait à l'idéal fasciste. Il existe également nombreux bâtiments modernistes construits sous le Duce qui représentent les exemples remarquables de l'architecture moderne : la Poste de la *Via Marmorata* (1935) dans le quartier de l'Aventin et la Maison de l'escrime de Luigi Moretti (1937) (aujourd'hui fermée au public) au Foro Italico

### **Conclusion**

Il semble que Hitler, Staline et Mussolini aient voulu d'abord avoir un contrôle total de l'architecture et des architectes. Cela est très visible dans le cas de Hitler et son architecte Albert Speer mais aussi Staline et Boris Iofane et Mussolini avec son urbaniste cette fois Antonio Munoz qui reconstruit Rome. Cependant Mussolini et Staline utilisent plusieurs architectes pour mobiliser plusieurs styles architecturaux. Contrairement à Hitler, ils n'imposent pas un seul et unique style en faisant appel à un architecte en particulier.

L'architecture sous ces trois régimes politique a une double fonction :

Elle permet de justifier la démarche de destruction et de terreur en construisant la mémoire de la communauté du peuple censée démontrer la supériorité de la race (pour Hitler) et/ou de la culture (pour Staline et Mussolini) à travers les productions

culturelles déjà présentes chez cette race et/ou chez cette culture.

L'architecture permet ensuite de garantir une démonstration permanente de cette supériorité. Une des caractéristiques des régimes totalitaires qu'on observe chez Hitler, Staline et Mussolini est de produire sans cesse un ennemi face auquel il est nécessaire de mener une révolution/ guerre permanente et totale.

L'individu disparaît donc au sein des conceptions architecturales de ces trois régimes « totalitaires » pour faire partie des masses compactes qui servent à démontrer la puissance du pouvoir politique. Afin de faire face à l'humiliation provenant des « ennemis du peuple » il faut se réunir sous une seule et unique communauté dirigée par le sauveur national. Les masses deviennent alors progressivement le reflet du pouvoir politique porté et façonné par le leader.

Hitler n'hésite pas à se référer à un sentiment d'infériorité ressenti selon lui par le peuple allemand pour justifier les grands projets de constructions. Dans un discours aux ouvriers du chantier en 1939 Führer déclare : « Pourquoi toujours le plus grand ? Je fais cela pour restituer l'honneur de chaque individu allemand. On n'est pas inférieur, au contraire on est dans le pied d'égalité avec d'autres nations<sup>11</sup> ». Quel est le rapport de l'architecture à ces discours du pouvoir politique où les créations architecturales sont associées au « sentiment d'infériorité », à « la haine » ou bien à la conception d'une « nouvelle civilisation impériale et supérieure » ?

La figure de l'arrogant discutée par Sophie de Mijolla-Mellor<sup>12</sup> peut nous apporter les éléments pour comprendre les dynamiques avec lesquelles l'architecture a été mobilisée en particulier chez Hitler mais aussi chez Mussolini et Staline. Selon Mijolla-Mellor tandis que la première dimension de l'arrogance est l'artifice la deuxième est « [...] la violence car, de même que la musculature est sollicitée pour maintenir la posture corporelle, l'arrogance est une tension permanente pour imposer son image aux autres mais aussi à soi-même<sup>13</sup>. » Cette tension permanente fait écho au principe de la révolution ou de la guerre permanente qui constitue l'un des caractéristiques des

---

11 « Déclaration de Hitler aux ouvriers du chantier le 9 janvier 1939 in Albert Speer *Inside the III Reich*, Macmillan, 1970, pp. 32-33. Notre traduction.

12 Sophie de Mijolla-Mellor, *Les Arrogants*, Paris, Dunod, col. Psychismes, 2017

13 *Ibid.*, p. 1-2.

régimes totalitaires. Comme le montre Emilio Gentile<sup>14</sup>, le totalitarisme se caractérise par une conception intégriste de la politique, c'est à dire que l'individu est dévolu entièrement à l'idéologie politique. L'objectif est alors de créer un homme nouveau à travers une révolution anthropologique sur laquelle reposera des projets révolutionnaires et impérialistes ainsi qu'une civilisation nouvelle à caractère supranational. Pour que la création de l'homme nouveau soit possible, le totalitarisme gagne un caractère dynamique où la révolution devient permanente et le contrôle sur la société s'intensifie constamment<sup>15</sup>. C'est la raison pour laquelle, le régime totalitaire représente un régime non achevé, toujours en révolution continue.

Ensuite l'arrogance « [...] s'accompagne d'une démonstration constante de supériorité à l'égard de l'autre destiné à le maintenir au niveau inférieur.<sup>16</sup> » On observe cette dynamique en particulier au sein du régime Nazi où l'architecture devient non seulement un puissant outil de propagande mais aussi une démonstration spectaculaire pour vivre collectivement la supériorité de la race aryenne. Comme nous l'avons montré plus haut, Hitler justifie les grands travaux de construction en se référant au sentiment d'infériorité du peuple allemand et souligne que ces grands bâtiments sont les preuves historiques de la supériorité culturelle et raciale du peuple. Il s'agit pour Hitler de faire face à une humiliation transmise en construisant une mémoire raciale pure et supérieure comme la posture arrogante qui compense une infériorité, humiliation transmise.

De cette humiliation découle alors le recours à la violence illimitée de l'arrogant. Encore fois il est possible d'établir un parallélisme entre cette violence illimitée de l'arrogant et ces régimes totalitaires qui aspirent, à travers les monuments culturels, à rendre la haine, la violence et la reproduction d'un ennemi éternelles pour atténuer le sentiment d'humiliation et d'infériorité.

Il semble cependant qu'on puisse difficilement parler d'une architecture qui aurait des caractéristiques stylistiques « totalitaires ». Bien qu'il soit envisageable d'analyser l'utilisation de l'architecture au service du pouvoir politique aux tendances totalitaires et de montrer en quoi l'architecture occupait un rôle important dans la consolidation du

---

14 Gentile, Emilio, *Qu'est-ce que le fascisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Folio Histoire, 2004, pp. 114-119.

15 *Ibid.*, p. 115.

16 Sophie de Mijolla-Mellor, p. 2.

pouvoir, ces trois régimes politiques que nous avons abordés ne font pas recours à un seul et unique style de l'architecture : le style architectural se développe à travers non seulement les agendas politiques mais aussi en fonction des nécessités et contextes socio-économiques. Nous avons vu par exemple que la reconstruction de Rome n'était pas guidée uniquement par l'idéologie politique du Duce. Ouvrir des grands boulevards en rasant la ville était également une nécessité pour améliorer la circulation d'une ville où la population ne cessait d'accroître. Ou bien dans le cas de Staline, nous avons vu comment les institutions d'art et d'architecture ont pu former une opposition contre la vision architecturale de Staline grâce à leur degré d'autonomie élevée du champ politique.

### Bibliographie

Bertho-Lavenir, C., « Cathédrales de lumière », *Les cahiers de médiologie*, vol. 10, n° 2, 2000, pp. 112-117.

Chapoutot, J., « Comment meurt un empire : le nazisme, l'antiquité et le mythe », *Revue historique*, vol. 3 n° 647, 2008, pp. 657-676.

Gentile, E., *Qu'est-ce que le fascisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Folio Histoire, 2004.

Hitler, A., *Die Reden Hitlers am Reichsparteitag 1933*, Munich, Franz Eher, 1934.

Jünger, E., *Le Travailleur* (Der Arbeiter, 1932), trad. J. Hervier, Paris, Christian Bourgois, 1989.

Michaud, E., « Le nazisme, un régime de la citation », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série vol.1, 2008, mis en ligne le 21 avril 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : [http:// imagesrevues.revues.org/885](http://imagesrevues.revues.org/885)

Mijolla-Mellor, S. de, *Les Arrogants*, Paris, Dunod, col. Psychismes, 2017.

Pouthier, J-L., « Rome et la latinité », *La pensée de midi*, vol. 1, n° 1, 2000, pp. 40-43. URL : <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-1-page-40.htm>

Speer, A., *Erinnerungen*, Frankfurt/Main, Ullstein, , 1969.

Speer, A., *Au cœur du IIIe Reich*, Paris, Fayard, 1971 et 2010 ou *Inside the III Reich*, Macmillan, 1970.

Udovički-Selb, D., “Between Modernism and Socialist Realism: Soviet Architectural Culture under Stalin's Revolution from Above, 1928–1938”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 68, n° 4, 2009, pp. 467-495.