



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



uOttawa
L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Chanelle Reinhardt

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (science politique)

GRADE / DEGREE

École d'études politiques

FACULTE, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Habiter le lieu vide: le régime totalitaire nazi dans son rapport à l'architecture

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Gilles P. Labelle

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

Dalie Giroux

Sophie Bourgault

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

Habiter le lieu vide: le régime totalitaire nazi dans son rapport à l'architecture

Chanelle Reinhardt

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en science politique

École d'études politiques
Faculté des sciences sociales
Université d'Ottawa



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-74164-1
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-74164-1

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Résumé

Habiter le lieu vide: le régime totalitaire nazi dans son rapport à l'architecture

Thèse de maîtrise

déposée à l'École d'études politiques

de l'Université d'Ottawa

2010

par **Chanelle Reinhardt**

En nous inspirant de l'ouvrage du philosophe politique Miguel Abensour intitulé De la compacité, nous tenterons de démontrer comment le régime totalitaire nazi façonne un espace qui lui est propre. En effet, le régime totalitaire nazi institue un « travail sur l'espace » dont le signe le plus visible est l'architecture. L'essence du totalitarisme, à l'aune des travaux de Claude Lefort et du concept de *l'institution symbolique du social*, apparaît renvoyer à un système de représentation qui dispose en son centre l'image du peuple qui se fait « un », sans division. Conséquemment, notre hypothèse est que l'espace nazi peut être compris à la lumière de ce désir qu'a la société totalitaire de faire « un » avec elle-même. Ainsi, par sa mise en scène spatiale et architecturale, le totalitarisme institue un « *espace manifeste* » (le lieu de l'inclusion, du grandiose, des grands projets architecturaux du *Reich*) qui se traduit dans une texture spatiale particulière.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 : Comprendre l'espace totalitaire nazi à partir de la pensée de Claude Lefort et du concept de l'institution symbolique du social.....	11
1.1 Claude Lefort et le politique.....	11
1.2 «Réexaminer la genèse des sociétés politiques ».....	17
1.3 La rupture totalitaire.....	22
1.4 Le rôle de la <i>façade</i> dans l'espace totalitaire nazi.....	34
1.5 Quelques précisions définitionnelles.....	37
Chapitre 2 : L'espace totalitaire nazi: le lieu du manifeste.....	40
2.1 L'architecture dans l'espace manifeste nazi: l'édifice comme support métaphorique de la communauté.....	43
2.1.1 L'architecte sous le nazisme: porteur du génie aryen.....	47
2.1.2 L'architecture publique et ses trois grandes vocations.....	49
2.1.2.1 Architecture représentative: la nouvelle Chancellerie.....	50
2.1.2.2. Architecture participative: le site du congrès du Parti à Nuremberg.....	56
2.2 La mise en scène: monumentalité et style néo-classique.....	60
2.3 Quel modèle pour la ville allemande?.....	67
2.3.1 Au coeur de la ville, la communauté.....	68
2.4 La masse et l'architecture sous le <i>IIIe Reich</i>	71
2.4.1 La 'nouvelle politique'.....	72
2.4.2 Le processus de massification et le maintien du charisme.....	74
2.4.3 La place de l'architecture dans la force d'attraction du totalitarisme.....	76
Conclusion	79
Bibliographie	92

Remerciements

J'aimerais remercier mon directeur de thèse, le professeur Gilles Labelle, pour ses minutieuses corrections et pour ses judicieux conseils. En plus d'être une source d'inspiration, son ouverture intellectuelle et sa grande érudition m'ont permis de mener à bien un sujet de recherche qui ne s'est pas avéré toujours évident.

Je tiens à remercier les membres du Jury, Madame Sophie Bourgault et Madame Dalie Giroux, dont les commentaires et remarques m'ont donné l'occasion de préciser et d'affiner mes propos.

Je souhaite aussi exprimer ma gratitude envers le professeur E.-Martin Meunier qui a été d'excellent conseil quant à l'orientation de mes études, et ce, tout au long de mon parcours à l'Université d'Ottawa.

Finalement, je tiens à remercier Jean-François Laniel pour sa présence soutenue et pour son amour lors des moments plus difficiles qui ponctuent la rédaction d'une thèse.

Introduction

« Ancienne, voire archaïque, [l'architecture] n'en est pas moins nouvelle parce qu'elle répète d'époque en époque le mythe d'une fondation de l'établissement des hommes sur la terre. Elle est ce mythe incarné dans les structures et les matériaux les plus divers, rappelant ainsi que l'homme doit périodiquement inventer son séjour et que le sol ne lui appartient pas naturellement. Les lieux doivent d'abord être consacrés avant d'être habités, leur investiture s'appuie sur un acte qui inscrit la transcendance au cœur même de l'immanence »

Jean Stillemans et Luc Richir, «Liminaire», La part de l'oeil.

La littérature sur le régime totalitaire nazi abonde. On peut retenir d'une littérature aussi vaste que le nazisme fut, sans contredit, pour reprendre les mots de François Furet, « l'énigme » du 20^e siècle. Comment expliquer le nazisme? Est-ce que ses racines sont à trouver dans la tradition intellectuelle allemande¹? Ou plutôt, le nazisme serait-il une réaction au bolchevisme²? Ou encore, l'Allemagne de 1933 ne fut-elle pas le lieu du déploiement d'une logique de la violence dont la généalogie est européenne³? Peu importe l'explication que l'on retient, il reste qu'on n'a pas affaire à un événement comme un autre. Le nazisme semble transcender l'histoire; il se présente comme une rupture qui dépasse la mesure temporelle, « une rupture de civilisation ⁴ ». Comment s'opérait la propagande? Qui décidait et de quoi? Quel était le

¹ À ce sujet, voir par exemple, Daniel J. Goldhagen, Les bourreaux volontaires de Hitler, Seuil, Paris, 1997, 797 pages. Pour Goldhagen, la violence du régime nazi prendrait racine dans un antisémitisme profondément allemand qui apparut dès Luther. Voir aussi George L. Mosse, Les racines intellectuelles du Troisième Reich, Calmann-Lévy, Paris, 2006, 509 pages. Mosse affirme que la pensée radicale du nazisme puise sa forme dans le romantisme allemand du 19^e siècle.

² Nous faisons ici référence à la thèse de Ernest Nolte qui s'énonce notamment dans Les fondements historiques du national-socialisme, Pocket « Agora », Paris, 156 pages.

³ Voir Enzo Traverso, La violence nazie une généalogie européenne, Éditions La fabrique, Paris, 2002, 190 pages. Pour Traverso, il s'agit de comprendre la nazisme par l'histoire du long 19^e siècle européen se terminant à la fin de la Première guerre mondiale. Le nazisme trouve son ancrage dans « l'Europe du capitalisme industriel, du colonialisme, de l'impérialisme, de l'essor des sciences et des techniques modernes, dans l'Europe de l'eugénisme et du darwinisme social » (*Ibid.*, p. 23).

⁴ *Ibid.*, p. 8

processus décisionnel? Qui était au courant de l'existence des camps? Qui est coupable? Tout le monde? Personne? Autant de questions qui sont posées, autant de thèmes et d'approches à discuter

Parmi cette multitude de sujets à discuter se trouve le thème de la culture dans le régime totalitaire nazi. S'inscrivant souvent dans un plus large questionnement sur les mécanismes de la propagande, cet aspect fut traité par de nombreux auteurs, et pour cause. Pour Hitler, la culture fut assurément un outil permettant de transmettre au peuple l'image de la nouvelle société; elle devient l'expression de la race aryenne. Les corps d'allure sportifs, inspirés par l'idéal grec de la beauté, sont représentés par les nombreuses sculptures d'éphèbes nus qui ornent les édifices publics du IIIe Reich. « L'aryen était comparé au type grec, emblème de la santé physique et mentale⁵ ». Arno Breker, sculpteur préféré du régime, devait, par son art réaliste, représenter l'identité véritable du peuple allemand⁶. La nudité masculine se vit attribuer une charge symbolique très forte, car « l'idéal de l'homme reflétait depuis longtemps l'aspiration au dynamisme et à l'ordre de la société moderne [...] Avec ses échos de beauté classique, il était apte à assumer une fonction représentative⁷ ». En ce qui a trait à la peinture, l'honneur est aux paysages proprement allemands et à son peuple. Nous pouvons parler d'une peinture à sujets, mettant en scène « des paysans, des maternités épanouies, des enfants, des familles au travail,

⁵ George L. Mosse, L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne, Éditions Abbeville, Paris, 1997, p. 172.

⁶ Parmi les oeuvres de Breker, nous retrouvons deux sculptures de nus masculins faites de bronze ornant la cour d'honneur de la Chancellerie. La première est intitulée 'le Parti' et l'homme tient dans ses mains un flambeau. La seconde est intitulée 'l'Armée', elle se distingue cette fois par l'épée. Éric Michaud fait un parallèle entre ces deux sculptures et l'idée des « deux corps du roi » que développe Ernst Kantorowicz dans son célèbre ouvrage du même nom. Ainsi, « la double nature du pouvoir spirituel et temporel du maître des lieux s'y donnait à lire par les deux symboles qui, seuls, différencieraient ces nudités aux mêmes muscles luisants, au même front soucieux. La torche de l'un gardait vive la flamme de l'esprit national qui animait le parti, le glaive de l'autre défendait les frontières de l'empire » (Éric Michaud, Un art de l'éternité, Gallimard, Paris, 1996, p. 34)

⁷ Mosse, L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne, p. 173

des paysages allemands. En résumé, un ordre sain et naturel⁸ ». En littérature, nous assistons à la mise en récit de l'esprit héroïque tant sur le front qu'à l'usine. Il s'agit de créer un « type de personnage », le nouveau héros allemand, « qui n'est plus l'individu problématique et tourmenté, qui fait le bilan de ses maux, c'est l'homme fort et sain, qui proclame ses victoires ou ses défaites, mais toujours dans un esprit héroïque⁹».

Tentons de dégager les principes qui unissent ces formes artistiques. L'art, sous toutes ses formes, doit incarner la nation allemande, son sol et son sang, afin de réaliser la communauté organique « dans ses activités les plus quotidiennes¹⁰ ». Ainsi, la beauté puiserait désormais ses critères à même l'*esprit* du peuple : « ni celui qui crée l'oeuvre d'art ni celui qui en jouit ne peuvent être individuellement à l'origine des critères du beau. Le 'génie' et le 'goût' relèvent de données collectives, qui sont antérieures à la création artistique¹¹». Dès lors, l'art, sous la tutelle des nazis, se voit attribuer une « fonction fondamentale [qui] est de contribuer à la réalisation d'un tout homogène¹² ». Et comment se définit cet esprit allemand? « Être allemand, c'est être clair¹³ », comme l'affirmera Hitler. L'art sera national et son message sera sans équivoque. L'institutionnalisation de ces principes se cristallisera dès 1933 par la création de la Reichkulturkammer (Chambre de la culture du Reich) alors sous la direction de Joseph Goebbels, ministre de l'Éducation du peuple et de la propagande. Divisé en sept départements (la radio, la presse, le théâtre, la littérature, les arts plastiques, le cinéma et la musique), cet

⁸ Lionel Richard, Le nazisme et la culture, Maspero, Paris, 1978, p. 203.

⁹ *Ibid.*, p. 237.

¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

¹² *Ibid.*, p. 71.

¹³ *Ibid.*, p. 65.

organe de l'État assure le parfait contrôle de toutes les sphères de la création artistique. Dans la même mouvance, c'est en 1936 durant un rassemblement officiel de la *Reichkulturkammer* que toute forme de critique d'art fut officiellement interdite. Comme le précise Hellmut Lehmann-Haupt, « only factual comment and straight reporting of artistic events were henceforth possible. This act [signified] the official prohibition of individual taste ¹⁴ ». Se voit alors censurée toute forme d'art ne convenant pas aux critères établis et toute forme de critique de l'art et du même coup, est lancée une campagne contre l'art dit « dégénéré », cet art à vocation internationale dont l'esprit juif serait porteur.

Nous le voyons, l'art avait une place des plus importantes dans le régime nazi, jusqu'à en nécessiter le parfait contrôle par la tutelle des organes de l'État. Or, si toutes les formes d'art sont importantes pour les nazis, force est pourtant de constater que l'architecture occupait une place bien particulière. À ce sujet, de nombreuses thèses s'appuient sur la conception du monde de Hitler, le jeune architecte déchu qui, refusé à l'Académie des Beaux-arts de Vienne, s'adonna à une plus grande tâche : bâtir le Troisième Reich¹⁵. Nous le savons, Hitler avait une réelle passion pour les arts et plus précisément l'architecture, une passion que la carrière politique n'aura su faire taire. D'ailleurs, il serait exact de dire que pour Hitler, la politique est une forme d'art, et que, par le fait même, l'homme politique est un artiste. À ce titre, une citation de Paul Valéry s'avère très révélatrice : « Il y a de l'artiste dans le dictateur, et de l'esthétique dans ses

¹⁴ Hellmut Lehmann-Haupt, *Art Under a Dictatorship*, Octagon Books, New York, 1973, p. 74.

¹⁵ Voir notamment Didier Musiedlak, « L'espace totalitaire d'Adolf Hitler », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, no. 47, juil.-sept. 1995, pp. 24-41. Cet article tente de démontrer en quoi la culture architecturale de Hitler est, en majeure partie, responsable de sa vision du monde fortement marquée par des conceptions esthétiques.

conceptions Il faut donc qu'il façonne son matériel humain, et le rende disponible pour ses desseins¹⁶ »

Et c'est certainement par l'architecture qu'Hitler croit pouvoir façonner la masse allemande Dans ses discours, nous pouvons observer la présence récurrente de métaphores tournant autour du thème de la construction « lorsqu'il se réfère à l'Etat, à la nation et bien évidemment à la communauté du peuple, il utilise un registre d'images issu du monde de la construction *Aufban*, construction en hauteur, *Ausban*, construction dans la perspective d'un élargissement, *Wiederaufbau*, reconstruction¹⁷ » Dans un entretien, il déclare ceci « C'est par ma nouvelle architecture que je donne au peuple, la preuve directe de ma volonté de tout transformer Cette volonté se reportera des édifices sur les hommes Notre architecture est à l'échelle de notre caractère il existe une correspondance entre l'homme et les locaux dans lesquels il passe sa vie¹⁸ » Ainsi s'énonçait clairement la tâche colossale de l'architecture pour le régime Voulant mettre en relief cette importance, Lehmann-Haupt utilise le concept d'« architecture totale » L'architecture totale, terme de l'auteur, renvoie au projet architectural qu'Hitler envisageait pour tout le Reich Hitler voulait que chaque ville puisse témoigner des valeurs allemandes À ce titre, l'espace était vu comme un outil pédagogique « Through educational space we must lead the people of our community, but especially the youth [] Even the most modest space unit created by human effort can become a symbol of eternal beauty¹⁹ » S'inspirant certainement de l'idée

¹⁶ Paul Valéry cite dans Michaud, Un art de l'éternité, p 16

¹⁷ Musiedlak, «L'espace totalitaire d'Adolph Hitler», p 31 Les italiques sont dans le texte

¹⁸ Propos de Hitler rapportés par Hermann Rauschning cite dans Albert Speer (entretien avec A Reif), L'immoralité du pouvoir, La table ronde, Evreux, 1981 p 164

¹⁹ Baldur von Schirach, chef des Jeunesses du Reich allemand cite dans Lehmann-Haupt, Art Under Dictatorship, p 122

de la civitas romaine, les villes allemandes, par leur architecture, avaient la tâche de façonner la communauté par la transmission des valeurs de la race aryenne.

Mais est-ce que la passion qu'Hitler a entretenue pour l'architecture arrive, à elle seule, à expliquer le statut particulier de l'architecture dans l'Allemagne de 1933? Si la passion, voire l'obsession de Hitler pour cette forme d'art est assurément une variable importante pour la compréhension du régime et de ses politiques en matière d'architecture, il n'en reste pas moins que cette avenue reste, à notre avis, insuffisante. Comment expliquer que les autres totalitarismes, l'Italie et l'URSS, ont eux aussi investi l'architecture d'un statut particulier? N'est-ce donc pas dans la constitution même du totalitarisme que nous pourrions trouver la clé interprétative de cette relation particulière et non uniquement dans la relation d'Hitler à l'architecture? En clair, nous avançons que le statut particulier de l'architecture se trouve inscrit à même les principes des régimes totalitaires. Nous reconnaissons toutefois une particularité toute singulière au cas nazi en raison de la passion qu'a entretenue Hitler pour l'architecture. C'est donc par cette porte d'entrée que nous aborderons le régime totalitaire nazi.

Le lien entre architecture et nazisme a été abordé principalement dans une perspective historique. Parmi la littérature existante, trois ouvrages se retrouvent systématiquement mentionnés dans les bibliographies portant sur le sujet : Art Under a Dictatorship, publié en 1974 par Hellmut Leehman-Haupt, historien; Architecture and Politics in Germany, publié en 1968 par Barbara Miller-Lane, spécialiste de l'histoire de l'art ; et The Word in Stone, publié en 1974 par Robert R. Taylor, professeur d'histoire. Ces trois livres s'avèrent très riches en détails historiques. Mais, comme nous le verrons, l'approche historique tend à laisser de côté les définitions plus substantielles du totalitarisme qui, comme nous l'avons mentionné, est pour

nous le lieu même dans lequel se trouve l'énigme de la relation. Nous pouvons également constater chez ces auteurs une interchangeabilité entre les termes « totalitarisme », « dictature » et « autoritarisme », ce qui traduit, d'emblée, selon nous, un manque de compréhension de la spécificité des régimes totalitaires.

Le livre de Leehman-Haupt est une étude comparative portant sur le contrôle étatique exercé sur la production artistique dans le régime stalinien et dans le régime hitlérien. Le neuvième chapitre est exclusivement consacré à l'architecture dans l'Allemagne nazie, une architecture qualifiée de totale. Pour l'auteur, si l'ambition des projets architecturaux était unique, l'architecture nazie fut, au final, « trivial, superficial, and above all, imitative and unoriginal²⁰ », avec quelques exceptions notables telles que l'Autobahn. L'idéologie nazie a « corrompu » l'architecture. Leehman-Haupt arrive à la conclusion que la corruption des principes architecturaux a été plus forte lorsque les constructions étaient destinées directement à l'exercice du pouvoir (utilité idéologique) et plus faible lorsque la construction avait une utilité pratique (dans l'industrie par exemple)²¹. La trame de fond de l'auteur est double. D'abord, il fait de la dictature (ou du totalitarisme) une surpolitisation qui touche tous les aspects de la vie, particulièrement l'art. Ensuite, la dictature idéologique qu'exerce le nazisme sur l'art remet en question la notion même d'œuvre artistique. Si l'art n'est pas l'expression pure de l'artiste, si l'art est le produit d'un diktat, ne perd-il pas son essence ?

Le livre de Barbara Miller-Lane fait écho à celui de Leehman-Haupt. Miller-Lane croit insuffisant d'affirmer que le contrôle de l'art par le régime nazi provient de la tendance totalitaire à vouloir s'infiltrer dans tous les aspects de la vie. Plutôt, nous devrions nous

²⁰ *Ibid.*, p. 123.

²¹ *Ibid.*, p. 125-126.

demander pourquoi le régime nazi a adopté le style classique et pourquoi il s'opposait de façon si virulente à l'art moderne²²? Le livre tente de répondre par l'étude des politiques architecturales en Allemagne de 1918 à la fin de 1945. La thèse de cet ouvrage est la suivante : l'importance de l'architecture dans l'Allemagne hitlérienne n'a que très peu à voir avec la nature totalitaire du régime. Plutôt, il faut voir les politiques architecturales de 1933 comme étant le résultat d'un débat public qui a débuté pendant la république de Weimar, opposant l'école du Bauhaus (architecture au style moderne, révolutionnaire, sans lien avec le passé, entièrement tourné vers l'avenir) et les conservateurs (style inspiré du classicisme). En 1933, l'importance accordée à l'architecture était donc le legs d'un débat amorcé sous la république de Weimar, où le style moderne avait la cote. L'importance de l'architecture proviendrait d'une prise de position : « After 1930, the Nazis took the lead in the debate and devised an architectural policy tailored to the views of the opponents of modern architecture. It was thus this earlier controversy which gave political importance to architecture in Germany »²³.

Finalement, le livre de Robert R. Taylor présente l'architecture comme l'outil de propagande privilégié du régime hitlérien, où chaque construction parle des valeurs du régime (unité, hygiène, santé, etc.). Après avoir fait de l'architecture une forme de propagande et après avoir exploré ses significations, l'auteur affirme que les édifices ne peuvent peut-être pas servir de propagande efficace. À preuve, une construction comme la Maison de l'art allemand ne semble pas aujourd'hui témoigner de valeurs aryennes. La majorité des villes allemandes ont encore de tels édifices et pourtant, les mouvements néo-nazis des années 1950 et 1960 n'ont pas réussi à

²² Barbara Miller-Lane, Architecture and Politics in Germany 1918-1945, Harvard University Press, Cambridge, 1968, p. 3

²³ *Ibid.*

susciter de mobilisation²⁴. Taylor voit donc un écart entre l'intention (de créer une architecture parlante) et le résultat. Mais cette conclusion analytique pose problème en stipulant, notamment, qu'il existerait un style nazi, qui même déraciné, hors contexte, s'adresserait aux masses

Ce bref survol des thèses que présentent les principaux ouvrages traitant de notre objet d'étude, bien que riche en contenu, ne clôt pas notre questionnement. Il est de notre avis que pour aller plus loin, il faut délaissé les perspectives purement historiques afin de s'interroger sur la **fonction** de l'architecture dans le régime nazi, sur son **rôle** dans l'entreprise totalitaire. Pour ici paraphraser les mots d'Enzo Traverso, la mise en histoire du nazisme a produit une historiographie des plus exhaustives. Or, « l'éclairage factuel n'est pas en lui-même porteur de sens ²⁵ ». C'est donc sur le sens de l'architecture dans le régime nazi que nous nous pencherons. L'interrogation ainsi que la perspective que nous avons choisi d'adopter dans ce projet proviennent, à la base, des réflexions de Miguel Abensour, principalement dans son livre intitulé De la compacité, sur lequel nous nous attarderons longuement. Ce livre d'à peine soixante-dix pages ouvre un tout nouvel horizon pour décoder le lien entre architecture et totalitarisme à partir d'auteurs tels que Claude Lefort, Hannah Arendt, Franz Neumann et Elias Canetti. Abensour affirme que dans chaque régime s'opère une « mutation fondamentale de l'espace ²⁶ ». Notre problématique est donc la suivante : quelle « mutation fondamentale de l'espace », quel « travail sur l'espace » le nazisme engendre-t-il? Il sera dès lors pour nous question de l'architecture, mais en tenant compte d'une variable supplémentaire, l'aménagement spatial et ce, toujours dans une perspective mettant les principes du totalitarisme au coeur de notre

²⁴ Robert R. Taylor, The Word in Stone, University of California Press, Los Angeles, 1974, p. 280.

²⁵ Traverso, La violence nazie : une généalogie européenne, p. 9.

²⁶ Miguel Abensour, De la compacité, Sens et Tonka, Paris, 1997, p. 67.

explication. Au sujet de la thèse du livre de Barbara Miller-Lane, Miguel Abensour affirme ceci : « très souvent des ouvrages aussi remarquables que ceux de B. Miller-Lane souffrent [...] d'une absence de réflexion quant à la domination totalitaire et échouent [...] à se situer au bon point d'observation, à savoir, l'institution politique du lien social²⁷ ».

C'est en effet à partir de ce « point d'observation », celui de l'institution symbolique du social tel que l'entend Claude Lefort, que se situe notre approche. Comme nous le verrons dans le chapitre premier, pour Lefort, le politique se comprend à l'aune de l'institution du social, comprise à la fois comme mise en forme, mise en sens et mise en scène. C'est donc à partir de cette dimension symbolique et de cette appréciation de la genèse des sociétés modernes que nous serons en mesure de comprendre le « travail sur l'espace », qui s'opère avec l'avènement du nazisme. Pour illustrer ces « mutations fondamentales », nous posons comme hypothèse que l'espace nazi doit être compris à la lumière du désir qu'a la société totalitaire de faire «un» avec elle-même. Ainsi, l'architecture devient le support de la mise en scène du peuple-Un nazi et, par le fait même, institue un espace que nous nommons l'« espace manifeste » (l'espace des rassemblements de masse, le Champ Zeppelin ou la Chancellerie). Le chapitre deuxième se penchera donc sur cet espace manifeste et démontrera l'importance de l'architecture et de l'aménagement spatial pour le IIIe Reich. Pour conclure, nous rappellerons les grandes lignes de notre travail tout en proposant brièvement certaines hypothèses, encore à l'étape exploratoire, dans le but d'approfondir notre compréhension de l'articulation du régime totalitaire nazi, de l'architecture et de l'espace. Nous indiquerons alors que l'« espace manifeste » tend à s'associer à un autre espace, que nous nommons « dissimulé ».

²⁷ *Ibid.*, pp. 18-19.

Chapitre 1

Comprendre l'espace totalitaire nazi à partir de la pensée de Claude Lefort et de l'institution symbolique du social

«celui qui vous maîtrise tant n'a que deux yeux, n'a que deux mains, n'a qu'un corps et n'a autre chose que ce qu'a le moindre homme du nombre infini de nos villes, sinon l'avantage que vous lui faites pour vous détruire D'où a-t-il pris tant d'yeux dont il vous épie, si vous ne les lui donnez? Comment a-t-il pris tant de mains pour vous frapper, s'il ne les prend pas de vous? Les pieds dont ils foulent vos cites, d'où les a-t-il, s'ils ne sont pas les vôtres? Comment a-t-il aucun pouvoir sur vous, sinon par vous? Comment oserait-il courir sur vous, s'il n'avait pas intelligence avec vous?»

Étienne de La Boétie, Discours sur la servitude volontaire.

«Un 'être humain' n'a pas devant lui, autour de lui, l'espace social- celui de sa société- comme un tableau, comme un spectacle ou un miroir Il sait qu'il a un espace et qu'il est dans cet espace Il n'a pas seulement une vision, une contemplation, un spectacle, il agit, il se situe dans l'espace, partie prenante »

Henri Lefebvre, La production de l'espace.

1.1 Claude Lefort et le politique

L'oeuvre de Claude Lefort a laissé une empreinte indéniable sur notre compréhension du politique. Pour Lefort, penser le politique relève « du souci de prendre en charge les questions qui sourdent de l'expérience de notre temps²⁸». Il faut souligner d'emblée que l'avènement du totalitarisme compris comme une toute nouvelle forme de domination reste l'une des questions au centre de sa pensée, comme « fait majeur de notre temps, posant une énigme qui appelle à

²⁸ Claude Lefort, Essais sur le politique, Éditions du Seuil, Paris, 1986, p 7

réexaminer la genèse des sociétés politiques²⁹». Lefort a été l'auteur d'une nouvelle conception du totalitarisme tout en étant, en même temps, critique de «la vulgate anti-totalitaire dans laquelle il observe la rémanence d'une position de survol, ou plutôt l'incapacité de se confronter à la question du politique³⁰». S'il fut une figure plutôt effacée de l'arène publique, nous pouvons lui attribuer un réel renversement de la pensée en France où à « la domination de la pensée marxiste a succédé, dans les années 80, la réévaluation de la démocratie et des droits de l'homme³¹». Comment qualifier l'oeuvre de Claude Lefort? Une oeuvre qui ne se dévoile pas facilement, à l'image de son objet, le politique, dont l'empreinte se trouve « dans des faits, des actes, des représentations, des rapports que nous n'avons pas assignés d'office à tel ou tel registre déterminé de notre 'condition'³²». Au coeur de celle-ci, le devoir de penser le devenir de la liberté³³ par un nouveau regard sur la genèse de nos sociétés. Et c'est certainement en tant que lecteur d'oeuvres qui font écho à notre temps, oeuvres à la fois connues comme celle de Marx ou Machiavel et oeuvres qui se sont faites plus discrètes telle celle d'Edgar Quinet, que Lefort repère les manifestations du politique. Il n'est point ici question de proposer une définition exhaustive du politique. D'ailleurs, souligne Alain Caillé, « Claude Lefort a en horreur l'esprit de système, celui qui croit pouvoir trouver, nommer, dire et épuiser la réalité d'elle-même³⁴».

²⁹ Claude Lefort, L'invention démocratique, Fayard, coll. «biblio essais» Paris, 1981 p. 167.

³⁰ Olivier Mongin, «Un parcours politique. Du cercle des l'idéologie au cercle des croyances », dans Claude Mouchard & Claude Habib (dirs.), La démocratie à l'oeuvre, Éditions Esprit, Paris, 1993, p. 149.

³¹ Pierre Pachet, Claude Mouchard & Claude Habib, «Présentation» dans Habib & Mouchard, La démocratie à l'oeuvre, p. 5.

³² Lefort, Essais sur le politique, p. 14

³³ Sur le thème précis de la question de la liberté dans l'oeuvre de Lefort, voir Hugues Poltier, « La pensée du politique de Claude Lefort, une pensée de la liberté » dans Habib & Mouchard, La démocratie à l'oeuvre, p. 20.

³⁴ Alain Caillé, «Claude Lefort, les sciences sociales et la philosophie politique» dans Habib & Mouchard, La démocratie à l'oeuvre, p. 52.

Il s'agit plutôt et surtout, de penser et de repenser le politique, « comme l'idée d'une tâche qui demeure la même depuis qu'elle a été formulée, et qui, cependant, est toujours à reprendre, d'une époque à l'autre ³⁵». Travail d'interrogation permanent, « attentif aux signes de la répétition comme à ceux du nouveau³⁶», pour s'approcher des principales énigmes du *vivre-ensemble*. Comment? Pas question ici de penser le prépolitique ou l'état de nature comme le veut traditionnellement une certaine philosophie politique. Comme le souligne Hugues Poltier à ce sujet, Lefort « juge vouée à l'échec la tentative de fonder l'ordre politique juste sur la soi-disant nature humaine et [...] il a la conviction que, si elle est possible, une telle détermination passe par la découverte de la nature politique de la société ³⁷». Et cette « nature politique de la société » se montre à voir, pour Lefort, dans la dimension symbolique du social.

En effet, pour Lefort, le politique doit être compris à partir de l'institution symbolique du social qui renvoie à un désir de «décel[er] par-delà des institutions qui paraissent des données de fait, naturelles ou historiques, un ensemble d'articulations qui, elles, ne sont pas déductibles de la nature ni de l'histoire, mais qui commandent l'appréhension de ce qui se présente comme réel³⁸». D'entrée de jeu, il importe ici de souligner que Lefort emploie l'expression « le politique », au genre masculin, par opposition à « la politique », qui relève généralement de l'utilisation commune et spontanée du terme, entendue comme l'une des sphères de l'activité humaine (l'économique, le culturel, le juridique, la politique, etc.) ce qui dissimule, selon Lefort la nature symbolique du phénomène et, par le fait même, engendre « l'illusion d'une localisation

³⁵ Lefort, Essais sur le politique, p. 13.

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

³⁷ Poltier, « La pensée du politique de Claude Lefort, une pensée de la liberté » dans Habib & Mouchard, La démocratie à l'œuvre, p. 20.

³⁸ Claude Lefort (avec François Roustang), «Le mythe de l'Un dans le fantasme et la réalité politique», Psychanalystes, No.9, 1983, p. 42.

du politique dans la société³⁹». Car comprendre le politique à l'aune de l'institution symbolique du social nécessite justement le dépassement de cette sectorisation⁴⁰; le politique, en effet, est matriciel. En ce sens, c'est la société qui se trouve dans le politique, ce dernier devant être figuré comme le lieu même de son institution. Il est ce qui permet à une société de se distinguer d'une autre société ou, en d'autres mots, de faire société. C'est en ce sens que Lefort définit le régime politique comme étant une mise de forme de la coexistence humaine⁴¹.

C'est donc la société qui se met en forme, s'orchestrant autour d'un « principe générateur» ou dans les mots de Lefort, autour de la « division originaire du social ». C'est là est une notion centrale chez Lefort. Elle tire ses racines de la lecture de l'œuvre de Machiavel⁴², quand ce dernier affirme qu'à la base de la société se trouve un noyau conflictuel opposant deux types de désirs ou deux humeurs, le désir des grands (désir de commander) et le désir du peuple (désir de ne pas être commandé ou désir de liberté). Comme le souligne Jacques Dewitte, «[ce conflit] n'est pas située *in illo tempore*, en quelque lointaine époque de fondation; il demeure agissant à l'époque présente⁴³ ». Ainsi, tout régime (ou mise en forme du social) se présente comme une façon de faire face à ce conflit irréductible :

³⁹ Lefort, Essais sur le politique, p. 294.

⁴⁰ Il est à noter que pour Lefort, «la politique» comme secteur d'activité parmi d'autres dans la société est le résultat d'un effet de structure qu'engendre la démocratie. Nous développerons cette idée dans la prochaine section de ce chapitre.

⁴¹ Il serait exact de dire que Lefort pose un équivalent entre le mot «régime» et l'expression «mise en forme»: « une société se distingue d'une autre par son *régime*, ou, disons plutôt, puisque le mot s'est usé, par une certaine *mise en forme* de la coexistence humaine» (Lefort, Essais sur le politique, p. 281).

⁴² Il importe de noter l'importance de l'œuvre de Machiavel dans l'évolution de la pensée de Claude Lefort. L'œuvre de Lefort peut se comprendre par l'enchaînement de deux grands moments ou «deux états de conceptualisation» : le moment de la critique marxiste de la bureaucratie et le moment dit «machiavélien», disposant en son centre l'idée de la division constitutive de la société. Voir Miguel Abensour, «Réflexion sur les deux interprétations du totalitarisme chez C.Lefort» dans Habib & Mouchard, La démocratie à l'œuvre, pp. 79-136.

⁴³ Jacques Dewitte, «La mise en abyme du social. Sur la pensée politique de Claude Lefort», Critique, vol. 56, no. 635, 2000, p. 350. Les italiques sont dans le texte.

[à] l'intérieur du peuple, communauté apparente à laquelle l'État assigne son identité, se découvre la masse des sans-pouvoir - «peuple» au sens précis qui le soustrait à l'unité fictive que le langage politique lui impose. C'est bien d'une opposition constitutive du politique qu'il faut parler, et irréductible à première vue, non d'une distinction de fait, car ce qui fait que les Grands sont les Grands et que le peuple est le peuple ce n'est pas qu'ils aient par leur fortune, par leurs moeurs, ou leur fonction un statut distinct associé à des intérêts spécifiques et divergents, c'est, Machiavel le dit sans ambages, que les uns désirent commander et opprimer et les autres ne l'être pas. Leur existence ne se détermine que dans cette relation essentielle, dans le heurt de deux 'appétits', par principe également 'insatiables'⁴⁴

Cette mise en forme de la coexistence humaine, s'articulant autour de la division originaire du social, repose à la fois sur une mise en sens et sur mise en scène. La mise en sens doit être comprise comme un agencement de significations et de repères permettant l'orientation dans le monde⁴⁵. C'est l'espace de l'intelligibilité de la société, l'espace de la normativité, où s'opère la discrimination « du réel et de l'imaginaire, du vrai et du faux, du juste et de l'injuste, du licite et de l'interdit, du normal et du pathologique ⁴⁶». La mise en scène, pour sa part, est le moyen par lequel la société « [se donne] à travers mille signes [une] quasi-représentation d'elle-même ⁴⁷». Elle est le pôle de représentation symbolique de la société, ce qui permet à l'espace d'intelligibilité d'être mis en scène, de multiples façons et dans la continuité. Et c'est par la médiation de cet espace symbolique que la société peut concevoir son unité et sa singularité, par delà les divisions internes qui l'habitent. Cet espace du symbolique est, en fait, pour Lefort, la représentation du pouvoir, le lieu de son ostentation. Le pouvoir, de par son pôle symbolique devient, le lieu *en* lequel et *par* lequel la société se conçoit comme un tout, le lieu où elle se met en scène.

⁴⁴ Claude Lefort, Le travail de l'œuvre Machiavel, Gallimard (coll « Tel »), Paris, 2008, p 382

⁴⁵ Poltier, « La pensée du politique de Claude Lefort, une pensée de la liberté » dans Habib & Mouchard, La démocratie à l'œuvre, p 30

⁴⁶ Lefort, Essais sur le politique, p 20

⁴⁷ *Ibid*, p 282

Nous pourrions résumer en affirmant que chaque régime a une constitution particulière. Mais il ne s'agit pas de nous restreindre à la définition traditionnelle des régimes, souvent entendue comme l'ensemble des institutions au sens étroit, propres à une entité politique. Il s'agit plutôt ici de concevoir tout régime comme une mise en forme particulière, un mode d'existence singulier s'orchestrant autour de la division constitutive du social. Ce mode d'existence s'énonce au gré des discriminations (vrai/faux; bien/mal, etc.) qui s'opèrent par la *mise en sens* et qui seront ensuite représentées sur scène, comme présence à soi de la société.

Ainsi, une société advient à elle-même par le lieu du pouvoir, au sens où ce dernier est le pôle symbolique de la mise en forme:

Paradoxalement établi et figuré à distance de toutes les parties de cet ensemble [social], comme hors de la société et consubstantiel à celle-ci, le pouvoir assume, de quelque manière qu'il s'en trouve investi et l'exerce, la fonction de garant de son intégrité. Il lui fournit la référence à partir de laquelle elle se fait virtuellement visible pour elle-même, à partir de laquelle les articulations sociales multiples deviennent déchiffrables dans un espace commun⁴⁸.

En d'autres mots, le lieu du pouvoir fournit à la société les conditions mêmes de son existence en rendant intelligibles les cadres régissant l'ordre social (rôles, statuts, etc.). Suivant la pensée de Lefort, le lieu du pouvoir peut se déplacer et ainsi en appeler à une toute nouvelle figuration, à une nouvelle matrice symbolique; c'est alors qu'advient une nouvelle forme de société. Comme l'énonce Lefort, comprendre les différents régimes et leurs changements n'a que très peu à voir avec une trame événementielle : « l'analyse politique tournerait court si elle s'arrêtait à l'observation de la conquête du pouvoir, des modalités de son exercice [...]. On ne saurait [...] pointer [la mutation du pouvoir] sur le registre des événements; [elle] témoigne d'un nouveau système de représentation qui détermine le cours même des événements ⁴⁹». Dans cette

⁴⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁹ Lefort, *L'invention démocratique*, p. 100-101.

optique, la monarchie, la démocratie et le totalitarisme ne sont plus de simples régimes au sens traditionnel de terme, ils incarnent une forme de société avec leur matrice symbolique propre (ou une nouvelle figuration du lieu du pouvoir)

1.2 « Réexaminer la genèse des sociétés politiques »

Dans l'Ancien Régime, l'unité de la société est représentée par l'image du corps du roi « comme corps double, à la fois mortel et immortel, individuel et collectif ⁵⁰» Dès lors, le social, sous le signe de l'unité, trouve le reflet de son identité dans le corps du souverain, contenant en lui, à la fois, « le principe de la génération et de l'ordre du royaume ⁵¹» Son pouvoir renvoie à « un pôle inconditionné, extramondain en même temps qu'il se [fait], dans sa personne le garant et le représentant de l'unité du royaume [] comme une unité substantielle⁵²» Malgré l'effritement de l'origine proprement religieuse du pouvoir monarchique, « le roi a conservé le pouvoir d'incarner dans son corps la communauté du royaume, désormais investie du sacré, communauté politique, communauté nationale, corps mystique ⁵³ » Dans l'Ancien Régime, l'ordre traditionnel est, d'une part, « composé d'un nombre infini de petits corps qui procurent aux individus leurs repères identificateurs », « ces petits corps », d'autre part, « s'agenceant au sein d'un grand corps imaginaire dont le corps du roi fournit la réplique et garantit l'intégrité ⁵⁴»

C'est dans cette représentation du corps du roi, logé à la fois dans la société et au-dessus de celle-ci, que sont condensées la sphère du pouvoir, la sphère de la connaissance et la sphère

⁵⁰ *Ibid*, p 179

⁵¹ *Ibid*

⁵² Lefort, Essais sur le politique, p 26

⁵³ Lefort, L'invention démocratique, p 179

⁵⁴ *Ibid*

de la loi. Pour Lefort, ce triptyque pouvoir/connaissance/loi est appelé à changer de configuration et de signification à chaque fois que le lieu du pouvoir se déplace et transforme l'ordre symbolique existant. Lorsqu'au 18^e siècle, cette représentation du social s'effondre, survient alors la révolution démocratique, au sens où l'entendait Tocqueville, comme un « processus de longue durée », comme « [une révolution] longtemps souterraine⁵⁵ » qui fait surface. Du passage de l'Ancien Régime à la démocratie moderne s'opère une translation du lieu du pouvoir, du corps du roi, sous le signe de l'unité, à un pouvoir désincarné, faisant signe vers un lieu d'indétermination, un lieu vide, s'énonçant cette fois au pluriel. Comme le souligne Lefort, les causes d'un tel renversement sont multiples (essor de l'individualisme, avènement de la bureaucratie, etc.). Ce qui importe est de bien comprendre la nature symbolique de cette mutation, comme une « nouvelle détermination-figuration du lieu du pouvoir⁵⁶ ». C'est bien la mise en forme du régime monarchique qui s'effrite, tant sa constitution que son mode d'existence, donnant naissance à une toute nouvelle forme de société. Si le corps du roi condensait en lui à la fois le pouvoir, la connaissance et la loi, la révolution démocratique engendre une dislocation de ce triptyque, avec pour conséquence une transformation complète du rapport au réel : « Dès lors que le pouvoir cesse de manifester le principe de génération et d'organisation d'un corps social, dès lors qu'il cesse de condenser en lui les vertus dérivées d'une raison et d'une justice transcendante, le droit et le savoir s'affirment, vis-à-vis de lui, dans une extériorité, dans une irréductibilité nouvelle »⁵⁷.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Lefort, Essais sur le politique, p. 290.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 28-29.

C'est donc à la lumière de l'Ancien Régime que nous pouvons dégager la profonde mutation qui s'institue avec l'avènement de la démocratie. Si la monarchie est le régime de l'unité, la démocratie est le régime qui embrasse le conflit inhérent au social, qui accepte tacitement la « division originaire du social ». C'est précisément cela qui permet de l'associer à une révolution. En d'autres mots, la mise en forme démocratique permet un écart entre le symbolique et le réel, ce qui signifie que l'institution symbolique du social se fait visible, ce qui est sans précédent dans la genèse des sociétés politiques. Si dans la monarchie, le pouvoir se figure comme un lieu plein, figuration qui prend racine dans une matrice théologico-politique incarnée dans le corps du roi, dans la démocratie, le social ne possède plus cette unité transcendante qui rendait impossible, du moins en principe, la remise en question de l'ordre établi. Ce qu'elle montre à voir est que le lieu du pouvoir est un fait un lieu vide, du moins symboliquement :

Le pouvoir apparaît comme un lieu vide et ceux qui l'exercent comme de simples mortels qui ne l'occupent que temporairement ou ne saurait s'y installer que par la force ou par la ruse; point de loi qui puisse se fixer, dont les énoncés ne soient contestables, les fondements susceptibles d'être remis en question; enfin, point de représentation d'un centre et des contours de la société : l'unité ne saurait désormais effacer la division sociale. La démocratie inaugure l'expérience d'une société insaisissable, immaîtrisable, dans laquelle le peuple sera dit souverain⁵⁸.

Cette idée du pouvoir comme lieu vide désigne ainsi « le trait révolutionnaire et sans précédent de la démocratie ⁵⁹ ». Comme l'énonce Didier Maes, « là où il y avait encore, il y a deux siècles, un corps du roi pour servir de support à la représentation de soi de la société comme corps politique, il y a désormais une case vide ⁶⁰ ». Il y a dissolution de la représentation

⁵⁸Lefort, L'invention démocratique, p. 180.

⁵⁹ Lefort, Essais sur le politique, p. 28.

⁶⁰ Didier Maes, «Le pouvoir du peuple ou le roi sans corps: la démocratie moderne selon Claude Lefort et Marcel Gauchet», L'enseignement philosophique, vol. 45, no. 6, 1995, p. 44.

de la société comme « totalité organique ». La démocratie est un régime de la modernité politique, une modernité qui s'institue dans un rapport de rupture avec toute transcendance. Le pouvoir « apparaît vide dans la mesure où il ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même et est purement immanent ⁶¹ ». Il devient alors impossible de penser le pouvoir comme un lieu autre émanant d'un ordre divin ou d'un ordre naturel. La vacuité du lieu de son énonciation ne signifie pas que la société démocratique « est sans unité, sans identité définie; tout au contraire : la disparition de la détermination naturelle [...] fait émerger la société comme purement sociale, de telle sorte que le peuple, la nation, l'État s'érigent en entités universelles et que tout individu, tout groupe, s'y trouve également rapporté ⁶² ». C'est ainsi que la souveraineté appartient au peuple, chacun, en principe, en détenant une part.

Mais, « la référence au peuple [...] n'agit-elle pas comme instance dernière qui "remplit" (ou du moins le devrait) le lieu du pouvoir?⁶³ », de s'interroger Gilles Labelle à ce sujet. En d'autres mots, pourquoi le pouvoir démocratique ne serait-il pas, à l'image du corps du roi, « empli » par le peuple? N'est-ce pas le peuple qui lui donne sa « détermination-figuration »? Dans les faits, le peuple ne se présente-t-il pas comme une volonté générale que se chargera de représenter le gouvernement élu? Contrairement au régime monarchique, la démocratie suppose une différence entre la fonction et la personne. L'élu n'est pas le peuple; il représente, par sa fonction, la volonté de tous. Il y a donc apparition d'un écart entre le pouvoir et son exercice. Mais surtout, le concept de souveraineté populaire repose sur le suffrage universel, que Lefort nomme, de façon très révélatrice, « l'énigmatique arbitrage du nombre ».

⁶¹ Gilles Labelle, «Maurice Merleau-Ponty et la genèse de la philosophie politique de Claude Lefort», Politique et Sociétés, vol 22, no. 3, 2003, p. 38.

⁶² Lefort, Essais sur le politique, p. 29-30.

⁶³ Labelle, «Maurice Merleau-Ponty et la genèse de la philosophie politique de Claude Lefort», p. 38.

C'est que, en invoquant le peuple comme détenteur du pouvoir exprimant périodiquement sa souveraineté par le suffrage, la démocratie se constitue sur une fiction. Le suffrage réduit ultimement le peuple à une multitude d'unités de compte. Les groupes n'ont plus de place dans la société; c'est l'individu, seul dans son isolement, qui fait ladite vitalité de la démocratie. Il y a une « singulière procédure du suffrage universel, fondé sur le principe de la souveraineté du peuple, mais qui, dans le moment même où celui-ci est censé affirmer sa volonté, le change en une diversité pure d'individus, chacun abstrait du réseau des liens sociaux dans lesquels se détermine son existence⁶⁴».

L'essence ne repose donc pas sur la volonté-une du peuple, mais bien plutôt sur l'atomisation périodique de ce dernier. C'est ce qui amène Lefort à affirmer que la société démocratique, à l'image du lieu du pouvoir qu'elle aménage, n'a aucune détermination positive.

Comme le résume Gilles Labelle,

incapable de fonder l'exercice du pouvoir sur la volonté exprimée par un "dedans" positivement existant de la société, les gouvernants dans la démocratie moderne sont en même temps incapables de l'ancrer dans un "dehors", c'est-à-dire de se poser comme les détenteurs ou les énonciateurs d'une Loi qui lui donnerait son sens à distance [...]. Tout ceci fait que la démocratie moderne, au contraire de ce que son étymologie indique, ne consacre nullement le *démos* comme maître, mais consiste même plutôt, pourrait-on dire, à inscrire dans le tissu social une expérience inédite de la *dépossession*⁶⁵.

Et c'est de cette « expérience de la dépossession » qu'advieront les régimes totalitaires. Car l'expérience démocratique devient insoutenable lorsque « l'insécurité des individus s'accroît, en conséquence d'une crise économique, ou des ravages d'une guerre [...] quand le pouvoir apparaît déchoir au plan du réel, en vient à apparaître comme quelque chose de particulier au service des intérêts et des appétits de vulgaires ambitieux, bref se montre dans la

⁶⁴ Lefort, *Essai sur le politique*, p. 293.

⁶⁵ Labelle, «Maurice Merleau-Ponty et la genèse de la philosophie politique de Claude Lefort», p. 39. Les italiques sont dans le texte.

société, et que du même coup celle-ci se fait voir comme morcelée ⁶⁶». S'ouvre alors une brèche; c'est cette brèche que le totalitarisme tentera de refermer, par un mode de socialisation sans précédent dans l'histoire.

1.3 La rupture totalitaire

Comme nous l'avons souligné précédemment, l'énigme totalitaire est certainement au coeur du projet philosophique de Claude Lefort, comme « phénomène majeur de notre temps ⁶⁷». La démarche de Lefort, à l'aune de l'institution symbolique du social, nous permet d'aborder le totalitarisme comme une mise en forme particulière, en quelque sorte inscrite dans la démocratie moderne. C'est dire, suivant la perspective qui est la nôtre, que le totalitarisme ne se présente pas comme un « accident » ou une mise en suspens de l'histoire, mais plutôt comme une virtualité inscrite à même les principes générateurs de la démocratie, c'est-à-dire à même « l'ensemble des représentations qui dans la collectivité concernée permettent au lien social de se nouer⁶⁸ » (comme l'avait alors si bien mis en relief Alexis de Tocqueville dans De la démocratie en Amérique). La mise en forme totalitaire s'effectue principalement par le déplacement du lieu du pouvoir qui « implique un certain type de divisions et d'articulations sociales, en même temps qu'un certain type de représentations, pour une part explicites et, pour une plus large part, implicites, concernant la légitimité de l'ordre social ⁶⁹ ». Il s'agit encore une fois de bien saisir la nature symbolique de la mutation qui s'opère avec l'avènement du totalitarisme tout en l'inscrivant dans une genèse des sociétés politiques. Aussi le totalitarisme ne peut-il être réduit à

⁶⁶ Lefort, Essais sur le politique, p. 31.

⁶⁷ Lefort, L'invention démocratique, p. 167.

⁶⁸ Maes, «Le pouvoir du peuple ou le roi sans corps: la démocratie moderne selon Claude Lefort et Marcel Gauchet», p. 44.

⁶⁹ Lefort, L'invention démocratique, p. 98.

une simple forme autoritaire ou despotique ayant atteint une « plus grande force, parce qu'elle [serait] en mesure d'exercer sa contrainte sur toutes les catégories de la population », comme pourrait le laisser croire les explications « au ras de la description empirique ⁷⁰».

Ce régime s'avère en fait sans précédent, selon Lefort; il se présente comme une toute nouvelle forme de domination, une domination totale qui s'exerce tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. C'est justement cette volonté de domination intérieure qui concoure à exprimer le plus radicalement la puissance du régime totalitaire. Pour reprendre la formule évocatrice de Claude Lefort: « le *Je* s'engloutit dans le *Nous*⁷¹». Ainsi, « là où se signale l'élément le plus secret, le plus spontané, le plus insaisissable de la vie sociale, dans les moeurs, dans les goûts, dans les idées, le projet de maîtrise, de normalisation, d'uniformisation va au plus loin ⁷²».

Le totalitarisme est donc ce régime qui tentera de « remplir » le lieu du pouvoir, de produire de la certitude en réponse aux vertiges du vide démocratique par une nouvelle forme de domination. L'originalité de la lecture du totalitarisme de Lefort se trouve précisément dans cette mise en relation avec la révolution démocratique. Le totalitarisme se présente comme une négation de la division sociale par l'institution de l'image du peuple-Un; le pouvoir fondé sur la transcendance n'étant plus possible, le vide démocratique sera comblé par une exaltation d'une société-une. Tout se passe comme si la révolution démocratique avait ouvert définitivement l'abîme de la sociabilité qui était jusqu'alors invisible. Le totalitarisme apparaît une tentative de combler cet abîme, non par le recours à un pouvoir d'origine divine, mais par une nouvelle forme de société se représentant comme organique. Le social n'est plus une énigme, mais bien

⁷⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁷¹ Lefort, «Le refus de penser le totalitarisme», dans *Le temps présent. Écrits 1945-2005*, Belin, Paris, 2007, p. 976. Les italiques sont dans le texte.

⁷² Lefort, *L'invention démocratique*, p. 103.

un tout sans dehors. C'est justement là que se trouve son essence, dans la création d'un nouveau mode de socialisation, sous le signe de l'unité fantasmatique du peuple devenant masse.

En effet, le totalitarisme s'institue sur un nouveau système de représentations édifié sur l'effacement de la division constitutive du social. Claude Lefort identifie deux moments clés de ce processus. Il s'agit, d'une part, d'abolir tous les signes de l'existence d'une distinction entre l'État et la société, telle que l'avait établie la démocratie. Du même coup, les frontières entre l'appareil d'État et le Parti en place, entre le chef et le pouvoir, se brouillent jusqu'à l'indifférenciation. Le pouvoir «se voit matérialisé dans un organe (ou, à la limite, un individu), supposé capable de concentrer en lui toutes les forces de la société⁷³». Plus précisément, le pouvoir devient « pouvoir social », où « figure en quelque sorte la Société elle-même en tant que puissance consciente et agissante ⁷⁴». La société se représente comme « toute positive » en ce sens qu'elle se construit en ne puisant qu'à l'intérieur d'elle-même, comme un cas d' « auto-développement » de dire Lefort. D'autre part, il y a abolition des divisions se trouvant à l'intérieur même de la société, pour lui permettre de faire corps. Et « c'est la notion même d'une hétérogénéité sociale qui est récusée, la notion d'une variété de modes de vie, de comportements, de croyances, d'opinions, dans la mesure où elle contredit radicalement l'image d'une société accordée avec elle-même ⁷⁵ ». Ainsi, « aucun groupe ou agent social, quel qu'il soit [ne peut] revendiquer explicitement le nouveau ou seulement le faire présager par sa pratique ou bien son langage ⁷⁶ ». En d'autres mots, rien ne doit laisser poindre une alternative.

⁷³ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁶ Claude Lefort, Un homme en trop, Éditions du Seuil, Paris, 1976, p. 53.

Contrairement à la démocratie qui engendre une autonomisation des sphères du pouvoir, de la loi et du savoir, le totalitarisme produit une condensation de ce triptyque:

La connaissance des fins derrière la société, des normes qui régissent les pratiques sociales, devient la propriété du pouvoir tandis que celui-ci s'avère lui-même l'organe d'un discours qui énonce le réel comme tel. Le pouvoir incorporé dans un groupe, et à son plus haut degré dans un homme, se combine avec un savoir également incorporé, tel que rien désormais ne peut le fracturer⁷⁷.

Par le fait même, l'imbrication du pouvoir, du savoir et de la loi implique aussi la condensation des diverses sphères d'activités humaines telles que l'économique, le culturel et l'esthétique qui en viennent à répondre à une même norme provenant du foyer unique de son énonciation. La distinction entre le public et le privé, tout comme la distinction entre ce qui est de l'ordre du politique et de ce qui ne l'est pas, tend à s'effacer. C'est pour cette raison que Lefort qualifie l'idéologie totalitaire d'idéologie de *granit*, car elle arrive à « condenser dans une même représentation les éléments épars de la certitude bourgeoise » et la rend « hors des atteintes du réel ⁷⁸». Si l'idéologie bourgeoise se donne une position de surplomb, en extériorité, comme discours sur le social pour interpréter la réalité dans la société démocratique, le discours qu'engendre l'idéologie totalitaire « n'est plus à distance de la société qu'il est censé nommer, il s'incarne en elle jusqu'à ignorer son statut de discours; il ne profère plus de haut la vérité, comme le discours bourgeois, il n'est plus discours sur le social, mais discours social ⁷⁹». Car, nous l'avons compris, l'idéologie totalitaire succède à l'idéologie bourgeoise en tentant « de refermer le social sur lui-même depuis le centre imaginaire de son institution, de faire coïncider

⁷⁷ Lefort, Essai sur le politique, p. 22.

⁷⁸ Lefort, Un homme en trop, p. 203.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 204.

l'être et l'apparaître ici et maintenant⁸⁰ », de faire disparaître toute trace de l'institution symbolique du social

Comme l'indique Brian C J Singer⁸¹, pour Lefort, l'idéologie est une forme de savoir qui tente de combler l'écart entre le réel et le symbolique, entre l'institué et l'instituant, entre le discours et la réalité, afin de dissimuler le vertige que crée la conscience de cet écart, ou en d'autres mots, la conscience de la division première de la société. Conséquemment, pour Lefort, l'idéologie, dans toutes ses incarnations, ne doit pas être comprise comme une tromperie ou un simple outil de domination utilisé par l'élite dirigeante afin d'engourdir les masses serviles, tout au contraire, l'idéologie est de l'ordre du tacite, d'une « entente » implicite. Dans sa variante totalitaire, l'idéologie sert à faire coïncider parfaitement le symbolique et le réel, ce qui engendre un nouveau « rapport qui s'installe dans un univers tout visible, tout intelligible⁸²»

Pour illustrer notre propos, insistons pour rappeler l'importance de l'esthétique et de l'art dans l'univers nazi. Le « national-esthétisme »⁸³ utilise principalement l'image et non le langage pour se mettre en scène. Ce phénomène est aussi mis en lumière par Michel Freitag, pour qui « l'aperception esthétique » par « la mise en oeuvre de la puissance mobilisatrice de l'image, la valorisation ontologique de la forme⁸⁴», a complètement aboli toute trace de politique et d'éthique dans le régime nazi. La mise en forme se fait par référence à des critères esthétiques, autant positivement (la santé, la salubrité, la beauté, etc.) que négativement (la pathologie, la

⁸⁰ Claude Lefort, Les formes de l'histoire, Folio «essais», Paris, 2000, p. 542

⁸¹ Brian C J Singer, «Thinking the 'Social' with Claude Lefort», Thesis Eleven, no. 87, novembre 2006, p. 90

⁸² Lefort, Un homme en trop, p. 175

⁸³ L'expression «national-esthétisme» provient du livre de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Le mythe nazi, Editions de l'Aube, Paris, 1991, 77 pages

⁸⁴ Michel Freitag, «Totalitarismes. De la terreur au meilleur des mondes», Revue du MAUSS, no. 25, 2005, p. 156

saleté, l'infection, etc.). Les référents esthétiques, par opposition à des référents qui seraient d'ordre politique ou économique, deviennent le ciment collectif. Ainsi, « c'est la pure expressivité qui prend la place de la réflexivité critique ⁸⁵» C'est que l'image se présente comme immédiate (sans médiation), comme le souligne George Zimra:

La médiation de l'image n'avait de finalité que celle de rendre visible ce qui était visible, de voir ce qui était vu, et de donner au regard une dimension exhaustive [] Il n'y a aucun reste au regard, il engloutit l'image dans sa totalité pour en devenir l'expression totalitaire d'une société. Là où le Moyen Âge avait fait des images, des vitraux de cathédrales la médiation de l'invisible par le visible, le nazisme supprime toute médiation pour faire du visible l'unique expression du réel [..]. L'image nationale socialiste engendrait la puissance du mimétisme, elle n'était ni trouble ni équivoque, elle délivrait l'exhaustivité de son message, elle remplissait tout l'espace⁸⁶

Comme le résume Miguel Abensour, ainsi « le travail du totalitarisme consisterait à refaire du corps, à refaire de la détermination, du fondement, à boucler l'histoire, refermer le social sur soi, à refaire de la certitude ⁸⁷ ». La logique d'atomisation du social propre à la démocratie moderne cède la place à la représentation d'un peuple-Un en pleine maîtrise de son présent et de son devenir. Le social devient organique; il fait corps avec lui-même. Et c'est précisément cette image du corps « qui soutient la foi dans l'Un. Tandis que l'organisation peut être objet de discours, et sa vertu célébrée, l'image du corps s'ancre dans l'inconscient, son efficacité n'en est que plus forte ⁸⁸».

La représentation du peuple-Un s'accompagne indissociablement de celle d'un pouvoir-Un, comme « deux versions du même fantasme ». Ce pouvoir-Un s'incarne d'abord dans un parti politique d'un tout nouveau genre. Le Parti politique totalitaire, dans notre cas le Parti nazi, ne se présente pas comme représentant du peuple. Plutôt, il se présente comme consubstantiel au

⁸⁵ *Ibid*, p 156

⁸⁶ Georges Zimra, «Le bien, une idée du mal», *Topique*, no 92, 2005, p 9

⁸⁷ Abensour, «Réflexion sur les deux interprétations du totalitarisme chez Claude Lefort», p 127

⁸⁸ Lefort, «Le refus de penser le totalitarisme», p 977

peuple. Le Parti n'occupe pas une position de surplomb; il est la société « au sens de l'identité ». Dès lors, le totalitarisme carbure à cette « logique d'identification » entre le peuple et le Parti, avec au sommet, un homme, le chef, l'«Égocrate» à partir duquel s'énonce le savoir et la loi. L'Égocrate, expression que Lefort emprunte à Alexandre Soljenitsyne, est la figure qui « institue le miroir parfait de l'Un. Tel est ce que suggère le mot Égocrate: non pas un maître qui gouverne seul, affranchi des lois, mais celui qui concentre en sa personne la puissance sociale et, en ce sens, apparaît (et s'apparaît) comme s'il n'avait rien en dehors de soi ⁸⁹». Car la négation de la division par l'image de l'Un nécessite l'existence d'un « grand Autre », « personnage de l'unanimité » qui pose et énonce cette unité. La société refait corps avec le chef qui « à la fois représente la tête du peuple et celui-ci tout entier ⁹⁰».

Ainsi, le fantasme du projet totalitaire de l'occultation de la division constitutive ou originaire se traduit par le désir qu'a la société de faire corps avec elle-même par l'image d'un peuple-Un. Cette unité n'est possible qu'en raison de l'existence d'un pouvoir qui se substitue à la société tout en étant au-dessus d'elle. Or, ce projet de forclusion de la société sur elle-même nécessite « l'incessante production-élimination » d'ennemis, les hommes *en trop*, ceux qui menacent l'intégrité, « ses parasites, ses nuiseurs, ses déchets »⁹¹. Mais « ce surplus, qui le retranche?⁹²» S'énonce alors un autre rôle de premier plan pour l'Égocrate. Porteur de l'Un, il se fait aussi « grand Opérateur » par la poursuite des ennemis « au nom d'un idéal de prophylaxie sociale ⁹³». L'Ennemi se voit attribuer un rôle de premier plan dans le système de représentations

⁸⁹ Lefort, *Un homme en trop*, p. 68.

⁹⁰ Lefort, *Essai sur le politique*, p. 302.

⁹¹ Lefort, *Un homme en trop*, p. 51.

⁹² *Ibid.*, p. 88.

⁹³ Lefort, *L'invention démocratique*, p. 174.

du régime totalitaire. Il s'opère alors une translation de la logique de la division, de l'intérieur vers l'extérieur de la société. Ce déplacement de l'exclusion projeté sur l'Autre est, en ce sens, inséparable de la domination totalitaire; il faut exclure les ennemis du régime afin de produire une société compacte.

Comme le résume Lefort, « l'opération qui instaure la totalité requiert toujours celle qui retranche les hommes en trop; celle qui affirme l'Un requiert celle qui supprime l'Autre ⁹⁴». Cet Autre est l'ennemi ontologique. Dans les traits que le régime lui attribue, il se fait l'incarnation du chaos. C'est par la définition de l'ennemi qui, dans le cas nazi, s'énonce à partir d'une détermination naturelle ou raciale, que le peuple-Un forge son identité. «Cet ennemi, il faut le produire, c'est-à-dire le fabriquer et l'exhiber, pour que la preuve soit là, publique, réitérée, non seulement qu'il est la cause de ce qui risquerait d'apparaître comme signe de conflit [...], mais encore, qu'il est *éliminable* ⁹⁵». Si cette affirmation de Lefort renvoie, à la base, au totalitarisme soviétique, elle reste vraie pour la cas nazi. Car, bien que l'ennemi du régime nazi soit représentable dans le monde et qu'il s'incarne dans un groupe particulier, les juifs⁹⁶ ne deviennent le support de l'image du peuple-Un que parce que le régime arrive à créer un espace d'intelligibilité qui donne sens à cette représentation du chaos. La mise en scène, par plusieurs moyens tels que le cinéma, les expositions artistiques et les affiches, viennent donner forme à cette vision du monde. Pour les nazis, le Juif, en plus de nuire à la pureté raciale, incarne la

⁹⁴ Lefort, Un homme en trop, p. 51.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 51-52. Les italiques sont dans le texte.

⁹⁶Comme le souligne Lefort, cette définition de l'ennemi est particulière au totalitarisme nazi. Dans le cas soviétique, l'ennemi n'est pas localisable. Il est plutôt à l'intérieur du peuple, il est le traître et souvent ses proches, d'où la formule d'Alexandre Soljenitsyne, «le peuple est devenu son propre ennemi, tout en y ayant acquis, en revanche, son meilleur ami, la police secrète». Cité dans Lefort, Un homme en trop, p. 50.

modernité sans fondement. Il faut alors se mobiliser dans un mouvement perpétuel afin d'éliminer l'infamie, les représentants des vestiges de l'ancienne société.

Or, inévitablement, le totalitarisme s'avère être une tentative, un fantasme en raison de l'idéal organiciste qui, dans les faits, reste une fin impossible à atteindre. Comment arriver à éliminer toutes les « particules déviantes » ? Entreprise dont la tâche est en soi impossible, car elle suppose, dans les faits, une société statique, sans changement, sans naissance. Comme nous le rappelle Lefort, « plus que tout autre il [le système totalitaire] se heurte au démenti de l'expérience. Encore faut-il apprécier sa cohérence fantasmatique ⁹⁷ ». Car, comme nous l'avons démontré, le totalitarisme carbure à une matrice symbolique complexe avec, à sa base, la représentation du peuple-Un. Le social tente de se refermer sur lui-même pour se faire masse compacte. La représentation du peuple-Un se noue alors à la représentation d'un pouvoir-Un. L'idéologie totalitaire et ses représentations utilisent différents « relais », le Parti et son chef au premier rang, afin de « rendre manifeste dans le détail de la vie sociale les signes de la totalité⁹⁸ ». Il s'agit d'occulter le principe de l'institution symbolique en faisant en sorte que le social ne trouve plus le lieu de son énonciation dans une interrogation continue sur son fondement; inversement, il faut « une réponse générale qui exclurait les traces de la question⁹⁹ ». Tel est le fantasme totalitaire. Comme nous le dit Hannah Arendt, l'idéologie nazie, se basant sur une théorie raciste, devait être « mis[e] en oeuvre quotidiennement ¹⁰⁰ » afin de garantir la cohérence du système ainsi que l'univers de sens qui assure son unité. La véracité et l'exactitude

⁹⁷ Lefort, L'invention démocratique, p. 110.

⁹⁸ Lefort, Les formes de l'histoire, p. 539.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 538.

¹⁰⁰ Hannah Arendt, Le système totalitaire, Seuil, Paris, 2005, p. 237.

des théories raciales n'étaient donc pas l'enjeu. Pour les masses, il s'agissait de nier « le caractère fortuit dans lequel baigne la réalité [...]. La propagande totalitaire fleurit dans cette fuite de la réalité vers la fiction, de la coïncidence vers la cohérence ¹⁰¹ ». Cette cohérence du système assure ainsi que la mise en forme totalitaire s'énonce, du moins en apparence, d'un lieu de la certitude, d'un lieu plein, sans contradiction.

Par cette double logique d'inclusion et d'exclusion se dessine l'importance de l'univers concentrationnaire et son rôle central dans l'entreprise totalitaire. Comme nous le savons, il y a une littérature importante sur le sujet, des travaux de scientifiques identifiants les méthodes de mise à mort¹⁰² jusqu'aux nombreux témoignages de survivants¹⁰³. Par conséquent, nous ne nous attarderons pas sur une description des faits entourant les camps ni sur l'expérience des détenus. Rappelons brièvement plutôt que ces lieux d'exclusion sont en fait des « laboratoires où la conviction fondamentale du totalitarisme que tout est possible se vérifie ¹⁰⁴ », comme l'affirme Hannah Arendt. Pour cette dernière, le camp agit sur les détenus en trois temps. Il faut d'abord tuer la personne juridique en l'homme; il s'agit de l'extraire du système juridique afin qu'il ne soit plus reconnu par celui-ci. Par exemple, les Juifs ne sont pas des fautifs ou des criminels ; ils sont des parasites. Ce dépouillement juridique, ou dépossession, rend l'action impossible: « Ainsi privés de la distinction protectrice d'avoir fait quelque chose, [les juifs] sont entièrement exposés à l'arbitraire ¹⁰⁵ ». Il faut ensuite tuer la personne morale qui se trouve en l'homme. Le

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 107-108.

¹⁰² Nous pensons ici aux travaux de Jean-Claude Pressac, Les crématoires d'Auschwitz. La machinerie du meurtre de masse, C.N.R.S Éditions, Paris, 1993. Nous reviendrons à cet ouvrage.

¹⁰³ Parmi les plus connus: Primo Levi Si c'est un homme, Julliard, «Pocket», 1987, 213 pages.

¹¹² Arendt, Le système totalitaire, p. 242.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 261.

concentrationnaire doit faire face à des situations où la conscience et la morale ne s'appliquent plus : « L'alternative n'est plus entre le bien et le mal, mais entre le meurtre et le meurtre ¹⁰⁶ ». Souvent, par les tâches qui lui sont attribuées, il devient un acteur de la terreur des camps. Enfin, la dernière étape est la destruction de l'individualité. Les méthodes sont multiples (rasage du crâne, uniforme, tatouage d'un numéro de prisonnier, transport dans des wagons bestiaux), mais le but est le même : « il s'agit de manipuler le corps humain – avec ses infinies possibilités de souffrir- de manière à lui faire détruire la personne humaine aussi inexorablement que certaines maladies mentales d'origine organique¹⁰⁷ ».

Ces possibilités de souffrance vont des travaux forcés dans des conditions inhumaines jusqu'à la mort, soit par épuisement et malnutrition ou de façon plus directe, par fusil ou par gaz. L'institution du camps permet à la domination totalitaire de s'actualiser. Pour reprendre les mots de Arendt, les camps fournissent la vérification pratique de l'idéologie totalitaire¹⁰⁸. La terreur prend forme tant à Auschwitz, camp d'extermination, qu'à Flossenbürg, camp de concentration; elle se concrétise. Les Juifs et les opposants politiques, les «ennemis» du régime, sont l'obstacle à la pleine réalisation du fantasme de la société unifiée. Il s'agit de consacrer le camp comme un lieu où l'Ennemi est expulsé et encerclé. «Les camps reçoivent les déchets de la société. Situés de fait sur le territoire national, ils n'en font pas à proprement parler partie. On les repousse [...] sous l'effet d'un fantasme d'exclusion. On veut circonscrire l'altérité¹⁰⁹». Le régime nazi, en particulier l'institution des camps, est fortement marqué par le secret. Nous le savons, le projet

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 266.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 268.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 243.

¹⁰⁹ Lefort, *Un homme en trop*, p. 96.

d'anéantir les juifs se nommait «Solution finale», mais l'extermination n'était pas désignée comme telle. Il faut alors poser la question: affirmer que le camp visait à réactualiser le nouveau corps social allemand alors que celui-ci était méticuleusement gardé secret, n'est-ce pas contradictoire? Malgré le secret, il n'en reste pas moins que les Juifs furent «encerclés»: expropriés, marqués par l'étoile, consignés aux ghettos. Comme l'affirme les historiens Deborah Dwork et Robert Jan van Pelt, « everyone in Germany knew about the first stages of dispossession; far from a secret, it was structured by law¹¹⁰». Ainsi, tous ces actes étaient visibles pour la population allemande, ce qui démontre que « la grande entreprise de prophylaxie sociale, guidée par le fantasme d'un corps aseptisé¹¹¹» ne s'est pas fait à l'insu du peuple.

Plus encore, l'historien Gordon J. Horwitz affirme au sujet des camps que malgré plusieurs mesures prises par les autorités nazies pour garder secret le sort des concentrationnaires, « the project to seal from observation, to isolate the killing from the outside world, to wipe free all traces of lives destroyed and to screen the deeds of killers, was an imperfect endeavor¹¹²», en raison notamment de la proximité des camps et des villages. Ainsi, «we have to come to recognize that the bystanders [...] [had] numerous, often unavoidable daily contacts with these institutions¹¹³». Horwitz affirme que les contacts entre les villageois et les camps vont d'évènements routiniers et banals (l'approvisionnement de matériaux, l'embauche de maçons, les sorties des SS et de leurs familles dans les restaurants et les commerces locaux, etc.)

¹¹⁰ Deborah Dwork & Robert Jan van Pelt, Auschwitz: 1270 to the Present, W.W. Norton and Compagny, New York, p. 10.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹¹² Gordon J. Horwitz, «Places Far Away, Places Very Near», dans M. Berenbaum et A.J. Peck, The Holocaust and History. The Known, the Unknown, the Disputed and the Reexamined, Indiana University Press, Indianapolis, 1998, p. 411.

¹¹³ *Ibid.*, p. 414.

jusqu'au contact direct avec la machine de la mort nazie. En plus de témoignages rapportant que certains villageois «had become veritable specialists in detecting the interaction between wind and cremation fumes¹¹⁴», Horwitz rapporte une plainte que fit une fermière de Mauthausen aux autorités locales «indicating that the sight of inmates lying dead at the rock quarry was burdensome to her nerves¹¹⁵». Les arguments d'Horwitz nous amènent à reconsidérer l'idée du secret, de l'ignorance de la population. Il n'est pas ici question de vouloir incriminer l'ensemble de la population, mais simplement d'affirmer que la porosité du secret de la «Solution finale» permet de soupçonner que l'institution du camp matérialisait et localisait les ennemis. Le camp, aussi abstrait qu'il puisse avoir été dans l'imagination collective, avait, malgré tout, une portée symbolique participant de la cohérence fantasmatique du monde totalitaire.

1.4 Le rôle de la façade dans l'espace totalitaire nazi.

À l'aide de la définition du politique qu'on trouve chez Claude Lefort et de sa lecture du phénomène totalitaire, nous sommes à présent en mesure de préciser notre cadre théorique, tout en spécifiant davantage notre objet d'étude, soit l'espace totalitaire nazi. La mise en forme ou le régime est constitué, d'abord, d'une mise en sens définie comme l'espace de l'intelligibilité de la société, son pôle normatif. Or, avec le nazisme, cette mise en sens n'apparaît plus sous la forme d'une quête qui, par ricochet, pourrait structurer et donner sens à un social qui se sait tacitement divisé. La mise en sens perd ainsi son caractère interrogatif et s'énonce du lieu de la certitude. Et ce lieu de la certitude est certainement incarné par le pouvoir avec au sommet, le Führer. Comme

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 415.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 414.

le souligne Dominique Pélassy, « Hitler règle le trivial et le noble, le quotidien et le sublime ¹¹⁶». Ensuite, la mise en forme a besoin d'une mise en scène où la société peut se représenter à elle-même, son pôle symbolique. Aux fins de notre propos, la mise en scène tient une place des plus importantes. La mise en scène du régime nazi, mise en scène spatiale et architecturale, montre précisément à voir cette image du social devenu organique, débarrassée de ses particules déviantes. L'institution totale de l'espace met en scène l'unité nouvellement retrouvée de la société et exclut toutes traces de division.

Nous voudrions avancer, dans un deuxième temps, l'importance de la façade dans ces mutations fondamentales qui s'opère dans le régime. Avec le régime nazi, la façade en tant qu'outil architectural devient très importante, notamment en raison de la préférence notée pour le style monumental, un thème que nous développerons dans le chapitre suivant. À ce sujet, nous aimerions ajouter à notre développement en partant d'une réflexion de Henri Lefebvre. Sans toutefois faire directement référence au totalitarisme, Lefebvre parle lui aussi d'un espace caché : « le mur, la clôture, la façade définissent à la fois une scène (où quelque chose se passe) et un obscène, ce qui ne peut et ne doit advenir dans cet espace : l'inadmissible, maléfique et interdit, qui a son espace caché, en-deçà ou au-delà d'une frontière ¹¹⁷». C'est donc dire qu'un espace indique par sa façade à la fois ce qu'il accepte et ce qu'il refuse. Ce qu'il importe ici de comprendre est la puissance dont dispose la façade dans l'aménagement d'un espace par « l'opposition "dedans-dehors", indispensable et marquée par les seuils, les portes, les encadrements ¹¹⁸». La façade, la caractéristique première du style monumental, définit le prescrit

¹¹⁶ Dominique Pélassy, Le signe nazi. L'univers symbolique d'une dictature, Fayard, Paris, 1983, p. 60.

¹¹⁷ Lefebvre, Henri, La Production de l'espace, Anthropos, 3ed., Paris, 1986, p. 46.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 258.

et le proscrit, le permis et l'interdit, la scène et l'obscène et « ainsi chaque espace monumental devient le support métaphorique et quasiment métaphysique d'une société¹¹⁹ ». La monumentalité ne réaliserait rien de moins, en ce sens, que le consensus. Mais ce consensus est, pour Lefebvre, une tromperie. Par sa prétention à la transparence, l'espace monumental est « le plus truqué des espaces. L'effet graphique de lisibilité dissimule des intentions et des actions stratégiques. Ce n'est qu'un effet d'optique. La monumentalité impose toujours une évidence lisible; elle dit ce qu'elle veut; elle en cache beaucoup plus¹²⁰ ». Plus encore, «la plupart des interdits sont invisibles. Les grilles et grillages, les barrières matérielles et les fossés ne sont que le cas limite de la séparation¹²¹».

Nous cherchons à démontrer que la façade jouit d'une fonction particulière dans le régime nazi et devient constitutive de sa mise en scène à deux niveaux. En premier lieu, elle se présente dans son sens le plus conventionnel, comme le devant d'un édifice, avec ses éléments stylistiques et ornementaux. Comme nous le verrons, pour les nazis, l'architecture devait parler aux masses, et par sa monumentalité, inspirer un sentiment de corps à la société. En deuxième lieu, la façade agit à un autre niveau, comme une balise à l'espace que l'on voulait exhiber (Nuremberg, Berlin, l'Autobahn, etc.), l'espace manifeste. Pour ainsi dire, des villes entières servent aussi de façade au régime. Le totalitarisme, en tant que mode d'institution de l'espace, institue une scène, l'espace manifeste où le social se représente en tant que corps. C'est dans cet espace, à l'intérieur de cette façade, que le régime prend forme.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 259.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹²¹ *Ibid.*, p. 368.

1.5 Quelques précisions définitionnelles

Avant de poursuivre, il importe de spécifier ce que nous entendons par les concepts d'espace et d'architecture. Nous comprenons l'espace comme n'étant ni une variable neutre ni une simple représentation cartographique d'un lieu donné. Loin d'être une variable d'arrière-plan, nous postulons que l'espace doit être pris au sérieux: «geography matters. The fact that processes take place over space, the facts of distance and closeness, of geographical variations between areas, of the individual character and meaning of specific places and regions- all these are essential to the operation of social processes themselves¹²²». Ainsi, l'espace est le lieu par lequel se manifeste l'exercice du pouvoir. En d'autres mots, l'espace n'est pas que territorialité; il est plutôt une scène, sur laquelle sont présentées des interactions sociales. Dès lors, le social se construit autant sur l'espace que par l'espace. Celui-ci institue symboliquement un ordre social. Le régime totalitaire engendre donc une transformation de l'espace, une «mutation fondamentale» qui lui est propre. L'architecture est l'agent principal de cette mutation de l'espace totalitaire. Plus généralement, c'est par l'architecture que l'homme s'approprie symboliquement un espace et, du même coup, permet à la société une présence à soi. Dans sa dimension symbolique, elle réalise l'unité, malgré les divisions qui traversent de toutes parts la société. Comme le souligne Michel Freitag, l'architecture consacre un lieu de la nature et le transforme en un espace dit socialisé; ainsi apparaît, «la production concrète, effective, pratique de l'espace de la culture et de la norme au sein de la nature, espace autour duquel la nature se

¹²² La géographe Doreen Massey, cité dans: Tim Cole, Holocaust City, Holocaust City. The Making of a Jewish Ghetto, Routledge, New York, 2003, p.15.

trouve alors par l'homme disposée et ordonnée comme monde, et dans lequel la société elle-même s'incarne de manière sensible¹²³».

C'est donc, en premier lieu, par l'architecture qu'un espace (ou une étendue) se fait monde. Dès lors, l'architecture revêt un double sens dans le cadre de notre analyse. Nous l'entendons, d'une part, dans son sens conventionnel, comme une construction ayant des qualités d'ordre utilitaire et d'ordre esthétique, l'un n'allant pas toujours de pair avec l'autre. Il est ici question de l'édifice et de ses attributs stylistiques et fonctionnels. D'autre part, nous comprenons l'architecture «non pas comme l'édification de tel 'immeuble' isolé, palais, monument, mais comme un projet s'insérant dans un contexte spatial ¹²⁴». Nous interprétons le concept de mise en scène de Claude Lefort comme une synthèse des plus pertinentes de la relation entre l'architecture et l'espace, riche d'une compréhension du politique à l'aune de l'institution symbolique du social et de son pendant totalitaire.

Nous proposons ainsi de restituer l'espace, plus spécifiquement son aménagement par l'architecture, comme une variable de première importance dans la mise en forme nazie. Suivant Lefebvre, nous postulons que l'espace est le vecteur essentiel d'un changement d'ordre. En d'autres mots, « une révolution qui ne produit pas un espace nouveau ne va pas jusqu'au bout d'elle-même; elle échoue; elle ne change pas la vie [...]. Une transformation révolutionnaire se vérifie à sa capacité créatrice d'oeuvres dans la vie quotidienne, dans le langage, dans l'espace »¹²⁵. Le régime nazi a su exploiter cette « capacité créatrice », par un investissement de la sphère de la culture et des arts, portant une attention toute particulière à l'architecture et à

¹²³ Michel Freitag, *Architecture et société*, Éditions Saint-Martin, Québec, 1992, p. 17.

¹²⁴ Lefebvre, *La Production de l'espace*, p. 52-53.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 66.

l'aménagement de son territoire. Car « qu'est-ce qu'une idéologie sans un espace auquel elle se réfère, qu'elle décrit, dont elle utilise le vocabulaire et les connexions, dont elle contient le code¹²⁶ » ? En réponse à cette question, Lefebvre rappelle l'exemple très interpellant de « l'idéologie chrétienne ¹²⁷ » : « Que serait l'idéologie religieuse, en l'espèce judéo-chrétienne, si elle ne se basait pas sur les lieux et leur nom: l'église, le confessionnal, l'autel, le sanctuaire, la chaire, le tabernacle, etc? Que serait l'Église sans les églises? L'idéologie chrétienne [...] a créé des espaces qui assure sa durée ¹²⁸ ». Ce que cet exemple illustre est l'importance de repères dans l'espace, repères qui revêtent un caractère très significatif pour notre orientation dans le monde. L'espace a un code qui nous permet « à la fois d'y vivre, de le comprendre, de le produire ¹²⁹ ». Ce code est composé de « signes verbaux » (mots, signes, phrases, slogans, signalisation, etc.) et de « signes non verbaux » (musique, son, odeur, architecture, peinture, sculpture, etc.).

Il sera alors question, tout au long de cette analyse, de restituer l'importance de l'espace et de ses codes (mise en scène) à l'aide du moyen privilégié par le régime nazi, soit l'architecture. C'est en donnant une vue d'ensemble de cet espace sur lequel s'étend le IIIe Reich que nous serons en mesure d'approfondir notre compréhension des « mutations fondamentales de l'espace¹³⁰ » qu'engendre le totalitarisme.

¹²⁶ *Ibid*, p 55.

¹²⁷ Il ne s'agit pas ici de faire le lien entre nazisme et religion, comme trop souvent l'on tente de le faire, ce qui à notre avis, est réducteur pour l'un et l'autre de ces phénomènes. Le but est simplement d'illustrer notre propos par un exemple.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹³⁰ Abensour, De la compacité, p. 67

Chapitre 2

L'espace totalitaire nazi: le lieu du manifeste.

« Par delà la fonctionnalité immédiate de l'aménagement des lieux et des choses, quel monde s'est-il laissé entrevoir et désirer, quelle réalité cachée en sa propre profondeur a-t-elle manifesté sa présence énigmatique et pourtant toujours déjà familière? »

Michel Freitag, Architecture et société.

« Existe-t-il des signes ou des marques de l'emprise totalitaire? La monumentalité, le colossal, le surpasement, le gigantesque? »

Miguel Abensour, De la compacité.

Comme nous l'avons déjà mentionné, notre réflexion prend racine dans la lecture de l'ouvrage intitulé De la compacité de Miguel Abensour, dans lequel il s'élève contre le retour sur la scène culturelle d'Albert Speer, l'architecte d'Hitler. Abensour fait ici référence à la tentative de certains auteurs de sauver l'œuvre de Speer, principalement l'historien Léon Krier¹³¹, pour qui l'architecte du Reich fut, après tout, le bâtisseur de la « façade civilisatrice ¹³²» du régime et non des camps de concentration. Or, pour Abensour, les constructions de Speer, loin d'être passives, ont joué un rôle central dans l'entreprise totalitaire : « Sachons retrouver dans ces formes, dans cette architecture qui donne des ordres, qui vise à dominer, pire, à écraser le lien au

¹³¹ Voir notamment Léon Krier (dir), Albert Speer Architecture, 1932-1942, Archives d'Architecture moderne, 1985, 251 pages

¹³² Abensour, De la compacité, p 13

pouvoir nazi ¹³³». Ainsi, suivant Abensour, il est impossible de «dissocier l'architecture de Speer du pouvoir de Hitler¹³⁴». C'est précisément de cette « façade civilisatrice », que nous nommons l'*espace manifeste*, dont il est question dans ce second chapitre.

Quelques remarques préalables s'imposent. Il serait faux de ne pas attribuer une fonction propagandiste à l'architecture dans le IIIe Reich. Comme le souligne notamment Robert Taylor dans The Word in Stone¹³⁵, les édifices étaient voués à la transmission et la permanence des valeurs aryennes. Cependant, nous le savons, le totalitarisme n'est pas une forme de régime autoritaire comme les autres et par le fait même, parler de la fonction de l'architecture en la réduisant à la propagande tendrait à nier sa spécificité. Or, nous ne voulons pas réduire l'adhésion au national-socialisme à la seule terreur qu'il suscitait; la propagande par l'art, outil privilégié des régimes fascistes, «did not need the stimulus of terrorism to become effective¹³⁶». Abensour va jusqu'à affirmer: « l'architecture, ainsi abordée, ne serait donc pas un instrument des arcanes de la domination (*arcanae dominationis*) mais serait elle-même partie prenante d'une nouvelle figure de la servitude volontaire¹³⁷».

Suivant cette hypothèse, l'architecture n'est pas uniquement le véhicule d'un pouvoir nazi coercitif et tentaculaire qui tente de s'appropriier toutes les sphères de la vie. Elle doit être comprise comme constitutive au sens où celle-ci contribue à façonner la mise en forme de la coexistence humaine qui suppose le totalitarisme en tant que mode particulier de socialisation. Elle donne lieu à un nouvel espace, avec sa propre texture et ses codes. Ainsi s'amorce la

¹³³ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹³⁵ Taylor, The Word in Stone.

¹³⁶ George L. Mosse, Nationalization of the Masses, Howard Fertig, New York, 1975, p. 11.

¹³⁷ Abensour, De la compacité, p. 23. Les italiques sont dans le texte.

corrélation entre régime totalitaire et architecture, comme élément constitutif. Dans le cas qui nous intéresse, soit le totalitarisme dans le régime nazi, ce statut particulier « fut d'autant plus primordial que la question de l'architecture fut une partie essentielle du combat idéologique, dans la mesure même où cette question rassembla et condensa tous les thèmes de l'idéologie nazie, l'anti-modernisme, l'anti-bolchévisme, et l'antisémitisme¹³⁸ ».

En creusant les hypothèses que nous offre Abensour quant à l'articulation possible entre totalitarisme et architecture, nous sommes à même de constater la fonction centrale de cet art dans la mise en scène de l'image de peuple-Un. L'espace manifeste renvoie à la *mise en scène* du régime nazi dans sa forme extériorisée ou apparente. Le régime nazi se met donc en scène, dans toute sa « grandeur » et sa « gloire » en instituant un espace par l'architecture. C'est la face visible du régime avec ses centres névralgiques. Pensons à certaines villes telles que Berlin et Nuremberg, mais aussi à certaines constructions particulières comme la Maison de l'art allemand, le Reichstag ou à une plus grande échelle, l'Autobahn. Plus que vitrine ou simple démonstration de puissance, c'est par cet espace que le régime se donne une *auto-représentation*, une présence à soi comme nous l'a enseigné Claude Lefort.

Dans ce chapitre nous cherchons à comprendre comment s'effectue ce travail sur l'espace propre au régime nazi. En d'autres mots, comment, le totalitarisme dans sa variante nazie, façonne-t-il un lieu qui lui est propre? Notre argument se déclinera principalement en quatre temps. Premièrement, nous traiterons des principes au fondement du programme architectural nazi et ce, à l'aide d'exemples. Deuxièmement, nous nous pencherons sur la question du style architectural propre à l'espace nazi, le style propre à sa mise en scène.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 28-29.

Troisièmement, il sera question d'explorer les principes ayant guidé l'aménagement des villes allemandes. Quatrièmement, nous aborderons directement la question de la fonction de l'architecture dans le régime nazi et de l'aménagement particulier de l'espace, dans une perspective cette fois plus théorique, avec comme point de départ, les analyses de Miguel Abensour.

2.1 L'architecture dans l'espace manifeste nazi: l'édifice comme support métaphorique de la communauté

Déjà dans Mein Kampf, Hitler constate que l'impasse politique, économique et sociale que traverse l'Allemagne à la suite de la défaite de la Première Guerre mondiale se reflète aussi dans la pauvreté de l'architecture. Il affirme que la beauté des villes d'Allemagne ne tient qu'aux oeuvres et aux artistes du passé. «Mais que l'on retire donc au Munich d'aujourd'hui tout ce qui fut créé sous Louis 1er et l'on verra avec horreur combien est pauvre, depuis cette époque, l'accroissement du nombre de créations artistiques importantes ¹³⁹ ». Cette crise architecturale que traverse l'Allemagne, selon Hitler, s'explique par la disproportion entre les constructions de l'État et les constructions de type privé ou de type commercial. Pour Hitler, la gloire d'un peuple se mesure par sa capacité à produire une architecture publique incarnant la communauté. Comme l'affirme Mosse, Hitler « considérait l'architecture comme la partie la plus durable des grandes réalisations culturelles d'un peuple, et celle qui devait nécessairement avoir l'influence la plus profonde¹⁴⁰ ». La grandeur de Rome en est l'exemple : « ce ne furent pas les villas ou les palais de quelques citoyens qui tinrent la première place: ce furent les temples et les thermes, les

¹³⁹ Adolf Hitler, Mon combat, Nouvelles éditions latines, Paris, 1934, p. 264.

¹⁴⁰ George L. Mosse, « Souvenir de la guerre et place du monumentalisme dans l'identité culturelle du national-socialisme », Vingtième Siècle. Revue d'histoire, no. 41, janvier-mars 1994, p. 54.

stades, les cirques, les aqueducs, les basiliques, etc., de l'État, donc du peuple entier¹⁴¹». Comme Hitler l'a souvent répété, que seraient les Grecs sans Athènes et l'Acropole? En plus de se faire rares, les constructions en Allemagne sont faites à partir de matériaux peu coûteux, et conséquemment, moins durables, ce qui selon Hitler, empêche l'État et le peuple allemands de construire pour la postérité, de construire « des édifices pour l'éternité ¹⁴²». Ce sous-financement des constructions de l'État et le manque subséquent de lieux dit public ne serait que le reflet de l'effritement du peuple allemand en une multitude d'intérêts privés, et dont la logique capitaliste, portée par les Juifs, serait responsable.

C'est à partir de ces constats qu'une fois arrivé au pouvoir en 1933, le Parti national-socialiste lance un programme architectural d'une envergure sans précédent. Ainsi, investi de cette tâche, le régime nazi affirme que l'architecture n'est rien de moins que:

civilization itself; that the characteristic buildings of any given period in the history of civilization is found in its predominating architectural style. Accepting these axioms, it follows that the great building program which has been taking place in Germany [...] may be interpreted as the symbol of the philosophy of life which animates the new Germany¹⁴³.

Ainsi débute la renaissance architecturale de l'Allemagne nazie et « until Berlin was crumbling in ruins around him, Hitler consistently repeated his promise to create a new monumental architecture, one which would leave 'stone documents' of the 'thousand-year Reich'¹⁴⁴».

L'architecture, sous toutes ses formes, devient le support de choix de cette transformation, le garant de la nouvelle Vérité totalitaire qu'énonce le National-socialisme, en

¹⁴¹ Hitler, Mon combat, p. 264.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ German Library of Information, A Nation Builds: Contemporary German Architecture, New York, 1940, p. 11.

¹⁴⁴ Barbara Miller-Lane, « Inside the Third Reich; Memoirs by Albert Speer » (review), Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 32, no. 4, déc. 1973, p. 341.

raison de sa supériorité face aux autres formes artistiques. Il faut refaire la fondation de l'Allemagne, au sens d'une métaphore politique, mais aussi, par une transformation radicale des villes et des villages allemands. Il s'agit de rendre manifeste cette nouvelle Allemagne qui prend forme, une pierre à la fois. L'architecture jouit de ce statut particulier «parce qu'elle tranche, parce qu'elle éclate le paysage¹⁴⁵». Elle incarne à la fois le lien avec le passé, par son ancrage dans le sol germanique et par l'influence qu'elle manifeste en provenance des grands peuples aryens, tout en faisant signe à l'éternité, par les matériaux choisis et par l'utilisation des symboles nazis ponctuant les édifices et les places. Par conséquent, l'architecture fut la première forme d'art à être visée par les réformes mises en place : « the attack upon modern art began with the attack upon the Bauhaus as a school of architecture, and when the regime initiated a positive artistic policy after 1933, it poured enormous sums into its building program¹⁴⁶». Si l'étude de l'histoire architecturale de l'Allemagne nazie nous amène à constater un écart entre le projet et la réalité, notamment en raison du ralentissement causé par la guerre dès 1939, Miller-Lane affirme que, malgré cet écart, « the new regime instituted a huge building program and accompanied it with an intensive propaganda campaign which constantly stressed the ideological significance of Nazi architecture. In this way, architecture achieved unprecedented political significance in the Nazi state ¹⁴⁷».

Tout en privilégiant les bâtiments publics, le programme architectural fut très diversifié, et visait, en principe, tous les types de projets, des infrastructures aux maisons privées, des grands centres urbains aux villages. La maison privée, sous le national-socialisme, doit répondre

¹⁴⁵ Pélassy, Le signe nazi. L'univers symbolique d'une dictature, p. 20.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 2.

¹⁴⁷ Miller-Lane, Architecture and Politics in Germany 1918-1945, p. 185.

à des critères fonctionnels, sans jamais sombrer dans la froideur de l'architecture moderne. Dès lors, la maison familiale, le noeud premier de la nation allemande, doit conserver des attributs fidèles à la tradition germanique, tels que « the pointed roof and the gabled window ¹⁴⁸» Les grandes fenêtres et les terrasses sont des éléments centraux en raison du besoin « for more sun and air and for uncluttered space ¹⁴⁹». Le principe se résume ainsi: « Have nothing which is not useful and which you do not believe to be beautiful ¹⁵⁰ ». L'architecture liée à l'industrie allemande fait aussi partie du vaste programme. Des manufactures telles que Opel, construite dans la ville de Bradenburg-sur-la-Havel, font valoir le style distinctif que prône l'Allemagne moderne en ce qui a trait à l'industrie. En harmonie avec le paysage environnant, il reste que la manufacture est « entirely utilitarian in its purpose and without the need for expressing a spiritual idea ¹⁵¹».

Ces deux exemples, la maison privée et l'industrie, mettent l'accent sur le caractère fonctionnel des constructions, ce qui fut l'un des principes guidant les projets architecturaux. C'est le refus de « l'art pour l'art ». Mais, le plus souvent, la fonctionnalité de l'architecture doit être agencée à un souci particulier pour l'esthétique, une esthétique prônant l'ordre et la clarté des formes. Pour les nazis, la nouvelle Allemagne doit prendre forme dans un bel espace. Cette beauté « could not be playfull; it had to symbolized order, hierarchy, and the restauration of a 'world made whole again'¹⁵²». Dès lors, architecture et spiritualité vont de pair, l'architecture

¹⁴⁸ German Library of Information, A Nation Builds, p. 89.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ William Morris cité dans : *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵² Mosse, Nationalization of the Masses, p. 9.

étant l'art de la communauté, bâtissant « the shrines and symbols of a new and noble culture¹⁵³». Comme nous le rappelle une citation de l'historien de l'art allemand Wilhelm Pinder que l'on peut lire dans la brochure destinée au public américain intitulée A Nation Builds du German National Library of Information, « it is the temple which has determined style, not the house¹⁵⁴».

Malgré leurs importances, la maison privée et l'industrie ne seront toutefois pas à l'avant-scène du programme de reconstruction de l'Allemagne. Plutôt, nous le disions, au coeur du projet de reconstruction du Reich se trouvent de grandes constructions qu'Hitler nommait les «constructions pour la communauté» (Bauten der Gemeinschaft), qui visaient à susciter «the feeling of belonging to [a] great and glorious community » qu'est le Volk allemand en créant cet environnement où règne la beauté telle que la définiront les nazis. Suivant cette logique, les grands centres de population ont aussi reçu une attention beaucoup plus soutenue que les villages¹⁵⁵. Les exemples de projets architecturaux pour la communauté que nous nommerons «architecture publique» ont assurément reçu une attention plus soutenue. Or, bon nombre de ces projets n'ont vu le jour que sous la forme d'un plan ou d'une maquette.

2.1.1 L'architecte sous le nazisme: porteur du génie aryen

À l'image du slogan du Parti plaçant le bien commun au-dessus le bien individuel, l'architecte doit servir la communauté en créant des édifices « [in] a form understandable to all Germans ¹⁵⁶», tout en rappelant, par sa vocation publique, le lien qui les unit. Il faut exprimer les

¹⁵³ Taylor, The Word in Stone, p. 14.

¹⁵⁴ German Library of Information, A Nation Builds, p. 13.

¹⁵⁵ À ce sujet voir notamment : Christina Kossak, «Provincial Pretensions: Architecture and Town-Planning in the Gau-Capital Koblenz 1933-45», Architectural History, vol. 40, 1997, pp. 241-265.

¹⁵⁶ Taylor, The Word in Stone, p. 159.

valeurs à la base de la nouvelle Allemagne que sont « the ideas of social equality and national unity¹⁵⁷». Les nazis refusent ce qu'ils nomment le diktat de l'artiste façonnant la communauté au rythme de ses impulsions artistiques, comme le font les artistes modernes de l'école du Bauhaus: « The architects of the 'International Style', as it was called, were producing an architecture fit only for the robot. It was inevitable then that the pendulum would swing far in the opposite direction, producing an architecture in which ideas [...] would determine the style¹⁵⁸ ». L'architecte, par ses créations, se fait porteur de l'esprit allemand. Comme l'affirme Mosse à ce sujet: « Public buildings must induce reverence and lift man out of the ordinary course of his life¹⁵⁹»; en d'autres mots, il faut faire sortir l'homme de sa sphère privée, de son quotidien. Sous-jacente à cette conception de l'architecture publique se trouve une « foi étonnante dans la capacité d'un cadre architectural à régler le comportement¹⁶⁰ ». Loin de n'être qu'une représentation, les nazis attribuent aussi à ce dernier une fonction éducative. Ainsi, « architecture not only 'expressed' the unity and the power of the nation but could also help to create it¹⁶¹». Si la supériorité de l'architecture est admise, il n'en reste pas moins que l'architecte, pour faire advenir la nouvelle communauté, doit se joindre à d'autres artistes :

it was inevitable then that a period of national renewal should choose architecture as the medium for expressing its social and political ideas; and again, as has always been the case during the great architectural periods, the fine arts collaborate with the dominating architectural idea. Sculpture decorates the facades of buildings or adorns gardens and public squares, painters turn muralists or design stained glass windows, and the craftsmen, the workers in iron and wood, who had no place in the clinical architecture of the 'International Style', are reinstated.¹⁶²

¹⁵⁷ German Library of Information, A Nation Builds, p. 11.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁹ Mosse, Nationalization of the Masses, p. 50.

¹⁶⁰ Mosse, «Souvenir de la guerre et place du monumentalisme dans l'identité culturelle du national-socialisme», p. 55.

¹⁶¹ Miller-Lane, Architecture and Politics in Germany 1918-1945, p. 188.

¹⁶² German Library of Information, A Nation Builds, p. 15.

2.1.2 L'architecture publique et ses trois grandes vocations

Nous sommes désormais mieux à même de comprendre l'étendue du programme de reconstruction du IIIe Reich et son importance pour l'avènement et l'épanouissement du peuple allemand. Ainsi, par cette architecture publique, il s'agissait de mettre en scène le régime totalitaire nazi, le peuple dans son unité «nouvellement retrouvée». Afin de donner une vue d'ensemble des nombreux projets d'architecture publique du IIIe Reich, nous pouvons rassembler dans cette catégorie au moins trois types de construction :

- a) Les constructions à vocation culturelle et éducative¹⁶³ tel que la Maison de l'art allemand à Munich, un projet de Hitler et de l'architecte Paul Ludwig Troost, le prédécesseur de Speer. La Maison de l'art allemand fut notamment hôte de l'exposition de l'« art dégénéré » de 1937; le théâtre, tant dans une forme traditionnelle que dans une version à ciel ouvert (théâtre Thing) était « an institution which serves [...] as a guardian of an immortal classical tradition¹⁶⁴». L'architecture particulière des théâtres Thing inspirés de la tradition de la Grèce antique, de même que les oeuvres y étant jouées, mettaient en scène l'unité de la nation. Se retrouvent aussi dans cette catégorie les Ordensburgen, ces écoles au style architectural teuton servant à former une classe militaire et politique d'élites au service du national-socialisme.
- b) Les constructions à vocation représentative que sont les édifices du Parti, comme la Chancellerie à Berlin et le Ministère de la Force aérienne à Dresden. Cette architecture avait comme principale visée de représenter les idéaux de la nouvelle Allemagne tout en incarnant

¹⁶³ L'architecture à vocation culturelle et éducative s'incarne sous plusieurs formes et elle est au coeur des idées nationale-socialistes. Cependant, pour les fins de notre propos, nous mettrons l'accent sur les deux autres types d'architecture publique pour lesquels nous fournirons des exemples plus détaillés.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 46.

sa grandeur et sa gloire. S'adressant toutefois aux autres pays, le Pavillon de l'Allemagne créé par Speer pour l'Exposition internationale de 1937 à Paris se retrouve aussi dans cette catégorie.

c) Les constructions à vocation participative que sont les stades sportifs (le stade olympique de Berlin), les grandes places (le Champ Zeppelin et le Champ de Mars), et les salles publiques (le Palais des Congrès de Nuremberg et les Volk halls). Cette architecture a pour particularité de faire vivre la nation, en raison de la capacité de ces lieux à accueillir un très grand nombre de participants simultanément.

2.1.2.1 Architecture représentative: La nouvelle Chancellerie

C'est en 1938 qu'Hitler donna le mandat à Albert Speer de construire une nouvelle Chancellerie¹⁶⁵ afin de représenter le nouvel ordre politique de l'Allemagne « The structure had to correspond to 'the representative stature and spatial size of the concept of the new *Reich*'¹⁶⁶». Avec neuf mille travailleurs, Speer arriva à effectuer ce travail en un très court laps de temps, soit en un peu moins d'une année. La façade donnant sur la rue comporte trois sections, la partie centrale, l'aile gauche et l'aile droite [fig. 1]. La section centrale a la particularité d'être en retrait (16 mètres) par rapport aux deux ailes, tout en étant à la fois plus haute. Les fenêtres sont reliées par une large bordure, ce qui vient accentuer les lignes horizontales de l'édifice. Cette bordure, de pair avec la corniche très prononcée du toit lui donne «an appearance of 'severe, disciplined organization and order'¹⁶⁷». Les symboles nazis, les aigles gravés dans la pierre tenant entre

¹⁶⁵ Pour cette description de la Chancellerie, nous nous référons principalement à la description exhaustive que développe Robert R. Taylor dans son livre The Word in Stone

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 132. Les italiques sont dans le texte.

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 133.

leurs griffes le swastika, sont présents sur la façade. Du côté jardin, l'édifice contraste avec le caractère quasi militaire de la façade de la rue, notamment en raison des nombreuses colonnes de marbre et de la présence d'éléments décoratifs tels que les statues de deux chevaux de bronze faites par le sculpteur Joseph Thorak.

Cependant, « however imposing the exterior of the Chancellery might be, it was the theatrical interior which was designed to stun the visitor ¹⁶⁸ ». En effet, l'intérieur de la nouvelle Chancellerie compte plusieurs salles toutes plus impressionnantes les unes que les autres. L'aile gauche et l'aile droite renferment des salles de travail et des bureaux servant à l'administration. La section centrale renferme les salles de réception ainsi que le bureau du Führer. Pour accéder au bureau d'Hitler, les visiteurs doivent parcourir environ 220 mètres entre les murs de la Chancellerie. Ils accèdent d'abord à la Chancellerie par la «cour d'honneur» [fig. 2]. Ils pénètrent à l'intérieur par une entrée située entre quatre immenses colonnes, mesurant plus de huit fois la grandeur d'un homme. À chacune des extrémités se trouvent les deux statues d'Arno Breker, «le Parti» et «l'Armée». Après avoir franchi l'imposante porte, les visiteurs arrivent dans une antichambre, décorée par des vases et des fleurs. À la sortie de cette antichambre, ils font face à la «chambre des mosaïques». Cette pièce aux accents romains « was to awe the visitor; its monumental proportions, towering above one, were supposed to achieve an existence of their own¹⁶⁹ ». Les murs en marbre de couleurs rouge et gris, le plancher en marbre d'un rouge vif, comportent tous deux une mosaïque « executed by Hermann Kaspar, a professor at the Munich Art Academy [...] [and it] represented eagles, oak, leaves, torches, and other familiar symbols of

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 134.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 135-136.

the Nazi movement¹⁷⁰». Aux deux extrémités de cette pièce rectangulaire se trouvent deux portes massives en bois d'acajou ornées d'un aigle. Tous ces éléments sont mis en valeur grâce à un éclairage doux et naturel que diffuse un puits de lumière au plafond. Les visiteurs passent ensuite par la «salle ronde» dont les caractéristiques ressemblent à la «chambre des mosaïques» (marbre, formes géométriques, etc.). À la sortie de la «salle ronde» se trouve la «chambre de marbre», parfois appelé le «long couloir» [fig. 3] en raison de sa dimension, «longer than the famous Hall of Mirrors in the Palace of Versailles¹⁷¹». Le marbre est encore une fois omniprésent dans la pièce. Des aires de discussion et d'attente y sont aménagées à l'aide de tapis, de meubles confortables et de nombreux chandeliers ornant les murs. À gauche du couloir, nous retrouvons dix-neuf immenses fenêtres entourées de marbres; à droite, cinq portes massives avec au centre, la porte du bureau de Hitler. Au bout de cette salle se trouve la très opulente salle de réception, avec tapisserie et chandeliers de cristal.

Le bureau d'Hitler [fig. 4] se trouve dans une pièce immense : « the huge dimensions of the room dwarfed the heavy desk in the corner and the absence of any light fixtures accentuated the impression of empty space. This was apparently intentional, for furniture had been chosen by Speer which would remain subordinated to the sense of spaciousness¹⁷² ». Nous y trouvons encore une fois la prédominance du marbre utilisé pour le plancher et les murs, cette fois agencé à un plafond en boiserie travaillée. Les fenêtres recouvrent presque entièrement le mur donnant sur le jardin. Un foyer orné d'un tableau de Bismarck est le point focal de la pièce.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 135.

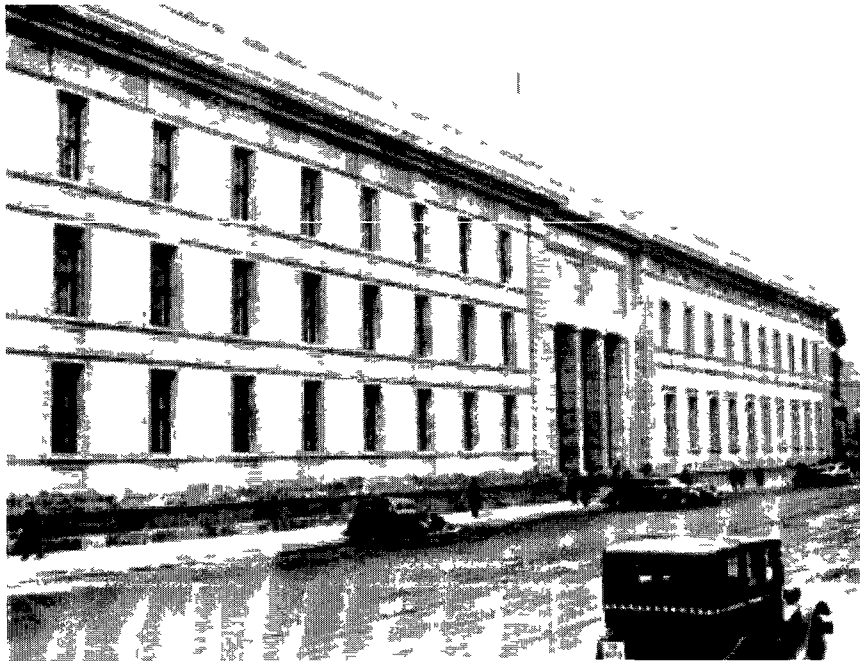
¹⁷¹ *Ibid.*, p. 136.

¹⁷² *Ibid.*, p. 137.

Cette description de la Chancellerie exprime le caractère de cette architecture représentative, où l'intérieur comme l'extérieur de l'édifice doivent évoquer la grandeur de la nation allemande, la mettre en scène. C'est alors qu'Hitler déclare au sujet de l'importance de la Chancellerie : « whenever I receive anyone in the Chancellery, it is not the private individual Adolf Hitler who receives him, but the Leader of the German nation- and therefore it is not I who receive him, but Germany through me. For this reason I want these rooms to be in keeping with their high mission ¹⁷³». Les commentaires de l'époque au sujet de la nouvelle Chancellerie évoquent aussi cette idée de communauté: « in the series of magnificent representative rooms, one architects detected 'the marching step of the movement'. The Chancellery was a 'community' building, produced by the will of the volk, a 'communal labor of a thousand hands' ». Au sujet du style de l'édifice, «writers stressed the symmetry and 'clarity' of the building's lines, linking this to the sense of strenght it should exude, the feeling of security and order it should produce, and to the discipline labor of its creators and the new discipline of the revival of Germany ¹⁷⁴».

¹⁷³ Cité dans Charlotte L. Stuart, «Architecture in Nazi Germany: A Rhetorical Perspective», Western Speech, vol. 37, no. 4, automne 1973, p. 256.

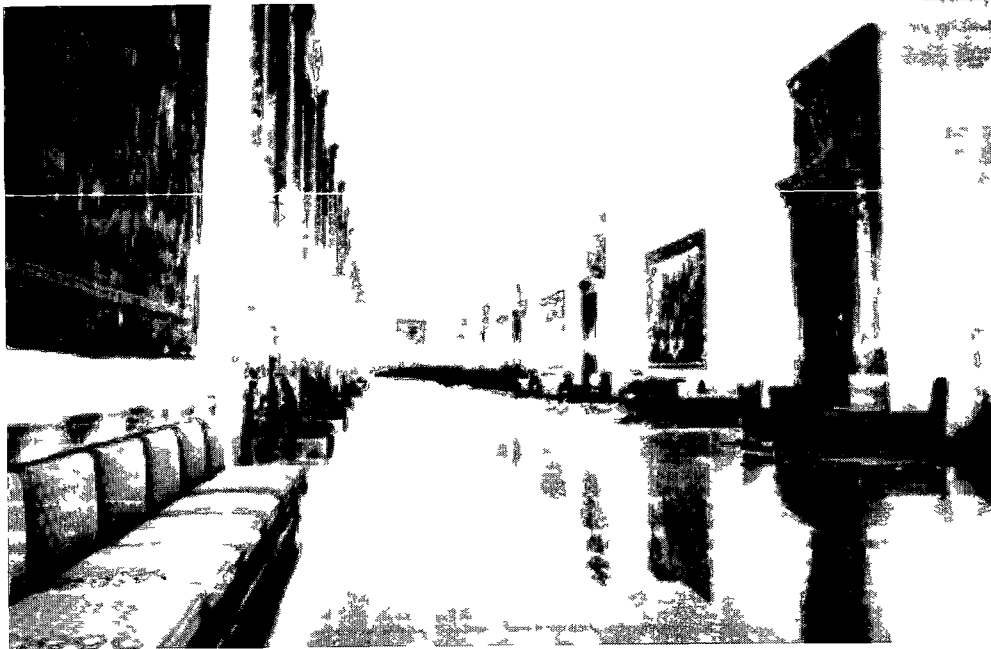
¹⁷⁴ Taylor, A Nation Builds, p. 138.



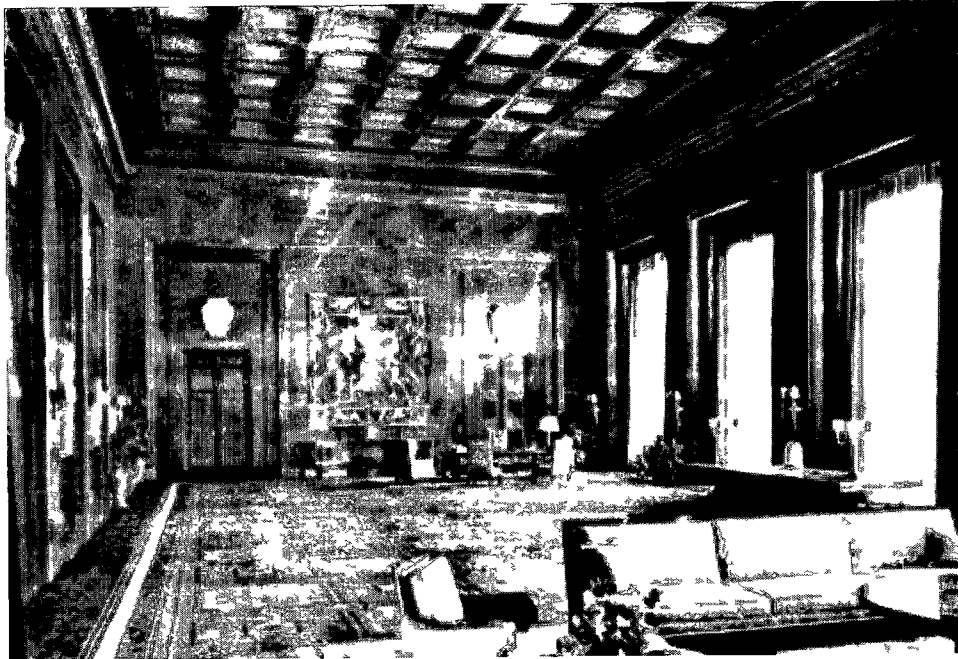
1 Albert Speer La façade de la Chancellerie Berlin, Allemagne (ARTstor Slide Gallery)



2 Albert Speer La cour d'honneur de la Chancellerie Les deux statues d'Arno Breker, 'l'Armée' et 'le Parti' Berlin, Allemagne (ARTstor Slide Gallery)



3 Albert Speer Le 'long couloir' de la Chancellerie Berlin, Allemagne (ARTstor Slide Gallery)



4 Albert Speer Le bureau d'Hitler dans la Chancellerie Berlin, Allemagne (ARTstor Slide Gallery)

2.1.2.2. Architecture participative: le site du congrès du Parti à Nuremberg

C'est assurément l'architecture publique à vocation participative qui a reçu le plus grand soin de la part des nazis. Plus particulièrement, l'aménagement d'installations au sud-est de la ville de Nuremberg, hôte du Congrès annuel du Parti, a constitué l'un des projets prioritaires qu'Hitler a personnellement supervisé (Führerbauten — constructions du Führer). Chaque congrès durait 8 jours. Les festivités se déroulaient sur 16.5 kilomètres [fig.5] et accueillait environ 250 000 personnes¹⁷⁵. En raison de l'importance de cette célébration, « priority status for financial and material resources [were granted] from the beginning. Between rallies, the grounds became a place of feverish construction, earning the sobriquet 'the world's largest building site'¹⁷⁶». Cette ville de rassemblements et de festivités nécessitait des installations capables d'accueillir l'imposante foule. Le Champ Zeppelin, un projet d'Albert Speer pouvant contenir 250 000 participants, est l'un des projets clés de l'aménagement de Nuremberg. Rappelant le Grand autel de Pergame, cette place fut désignée comme la parfaite expression de « l'espace vital de la communauté¹⁷⁷». Cette place est un fait un stade extérieur qui mesure 293 mètres de longueur et 265 mètres de largeur¹⁷⁸. L'élément architectural le plus impressionnant est la tribune en pierre massive [fig.6] qui, doté d'une aile gauche et d'une aile droite ornées de 170 colonnes de 18 mètres de hauteur, encadre tout l'espace. Vue de la façade extérieure, la tribune ressemble à une immense forteresse. Taylor décrit ainsi la tribune du Champ Zeppelin:

¹⁷⁵ Joshua Hagen et Robert Ostergren, «Spectacle, Architecture and Place at the Nuremberg Party Rallies: Projecting a Nazi Vision of Past, Present and Future», *Cultural Geographies*, no.13, 2006, p. 159.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 160.

¹⁷⁷ Taylor, *The Word in Stone*, p. 170. (traduction libre)

¹⁷⁸ Une dimension d'environ 15 fois un terrain de football. Voir Stuart, «Architecture in Nazi Germany: A Rhetorical Perspective», p. 261.

the main stand, was laid out symmetrically, with the low horizontal lines of both colonnades lending space and distance. The pylons, at each end of this tribune, were each decorated with a wreathed swastika and a large brazier while the central section, which included the speaker's pulpit, was crowned by a large free-standing swastika¹⁷⁹.

Durant les festivités, cette structure monumentale accueillait une immense foule. Et ce fut durant ces événements que la vocation participative de cette architecture se révéla. Au sujet des projets architecturaux de Nuremberg, nous pouvons lire dans A Nation Builds: « Impressive as they may be in themselves, as symbolic monuments dedicated to ideals of unity and a disciplined social order, they only achieve their true intention when they are adorned with flags and filled with the massed thousands who meet at Nuremberg for the Party Conventions¹⁸⁰». Comme le démontre si bien Leni Riefenstahl dans son film Le triomphe de la volonté, Nuremberg impressionne surtout par la mise en scène que crée l'aménagement particulier de ce lieu et dans lequel participe ensemble l'espace, l'architecture, l'immense foule, les drapeaux et la musique. Pour plusieurs historiens¹⁸¹, Albert Speer ne fut un architecte ni talentueux ni innovateur; il fut plutôt un metteur en scène très habile : « Albert Speer did know how to work with space. He was a clever stage designer on a monumental scale [...] Here he was original. Here he gave visual, organized expression of the totalitarian ideal¹⁸² ». Cette habileté à manier les foules se fait particulièrement apparente dans le Champ Zeppelin par la « Cathédrale de lumière ». Sur la tribune, Speer installa 150 projecteurs dirigés vers le ciel. Une fois la nuit

¹⁷⁹ Taylor, The Word in Stone, p. 169.

¹⁸⁰ German Library of Information, A Nation Builds, p. 61.

¹⁸¹ Leehman-Haupt parle du style de Speer comme étant « imitative classicism ». Voir Art Under a Dictatorship, p. 117.

¹⁸² *Ibid.*

tombée, la lumière projetée atteint quinze kilomètres de hauteur créant ainsi une *architecture de lumière*.

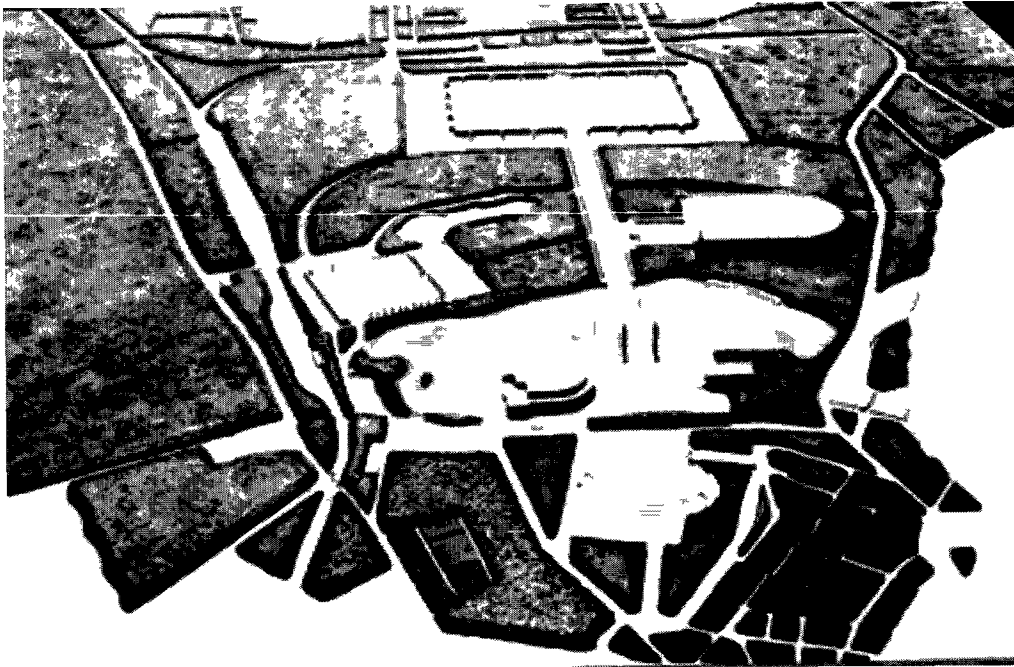
L'aménagement de Nuremberg devait aussi avoir un espace de rassemblement intérieur. C'est en 1935 que débuta la construction du Palais des congrès de Nuremberg devant accueillir 60 000 personnes. Fait entièrement de blocs de granit, cet édifice à la façade en forme d'arche, devait atteindre plus de 60 mètres de hauteur :

« Its curving façade [...] has a 'mighty' arcade running around its entire length. Above this, two rows of arched windows, set deep in heavy rectangular frames, give the impression of order and permanence [...] Inside, the large window in the ceiling would give the impression that meetings here took place 'under the open sky'. Even at indoor rallies, the 'Aryans' would enjoy the healthy proximity of nature¹⁸³».

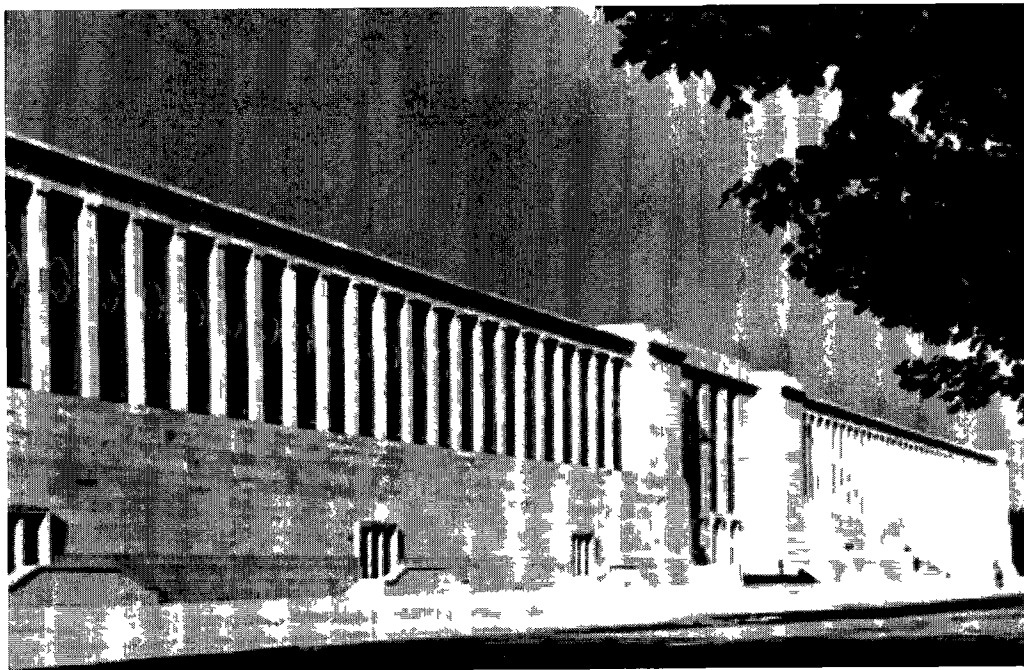
Les différents projets qui ont vu ou qui devaient voir le jour à Nuremberg étaient principalement destinés à donner corps à la nation. Cette architecture était « a setting for the mass political experience of the German 'community' » qui, avant l'arrivée des nazis au pouvoir, n'était que « 'formless mass without inner cohesion' »¹⁸⁴.

¹⁸³ Taylor, *The Word in Stone*, p. 172.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 173.



5 Paul Ludwig Troost & Albert Speer Vue aeriennne de la **maquette du site du congrès du Parti a Nuremberg** Nuremberg, Allemagne (ARTstor Slide Gallery)



6 Albert Speer **La tribune du Champ Zeppelin à Nuremberg**, vue de l'exterieure Nuremberg, Allemagne (ARTstor Slide Gallery)

2.2 La mise en scène: monumentalité et style néo-classique

Nous avons constaté que l'architecture jouissait d'un statut particulier et que, comme les autres formes d'art, elle avait le mandat de représenter les valeurs du national-socialisme dans un style clair, sans équivoque. Nous savons aussi que l'architecture se voulait être l'anti-thèse du bolchévisme dans l'art, cet « ennemi absolu d'une culture épanouie, travail[ant] pour la victoire de cette horreur et de cette architecture de désolation¹⁸⁵ ». Cette « architecture de désolation » renvoie certainement au courant internationaliste associé à l'école architecturale du *Bauhaus*. Comme nous l'avons mentionné, l'attaque des nazis dirigée contre cette école fut virulente, son style moderne et expérimental incarnant selon eux la décadence de l'Allemagne. Pour Hitler, «Nazi architecture (...) would be 'sachlich'¹⁸⁶ in a manner similar, not to the work of radical architects, who had 'worshipped newness for its own sake' but to the 'Greek spirit' which in its architecture combined beauty and function¹⁸⁷ ». Mais au-delà de cette opposition à l'architecture moderne et de cette affinité connue avec le sens de l'esthétique de la Grèce antique, comment définir le style architectural¹⁸⁸ adopté par les nazis? Sous quelle forme se déploie la mise en

¹⁸⁵ Miller-Lane cité dans: Abensour, De la compacité, p. 29.

¹⁸⁶ Se traduit en français par «fonctionnelle».

¹⁸⁷ Miller-Lane, Architecture and Politics in Germany 1918-1945, p. 189.

¹⁸⁸ À ce sujet, il est intéressant de noter que le régime totalitaire italien, sous Mussolini, accordait également une grande importance à l'architecture. Cependant, contrairement au national-socialisme, une certaine diversité fut autorisée, notamment pour le courant architectural lié au rationalisme italien, largement influencé par les idées de Le Corbusier. Selon l'historien de l'architecture Terry Kirk, « Mussolini was a dictator who never dictated the arts; it was up to the artist to explain to the Duce the potential use of his art for the national cause ». Terry Kirk, The Architecture of Modern Italy, vol. 2, Princeton Architectural Press, New York, 2005, p. 68.

scène du régime? En d'autres mots, quel style fut considéré comme le meilleur «porteur» de la nation allemande ¹⁸⁹?

Dans ses mémoires, Albert Speer affirme qu'il est difficile d'identifier un style proprement nazi; plutôt, la spécificité du programme architectural se trouve dans l'échelle des constructions. « L'idéologie [nationale-socialiste] était visible dans la définition de la commande, mais pas dans le style ¹⁹⁰», de dire Speer. Ainsi, le style nazi se définit avant tout par sa tendance monumentale. Mosse affirme que cette «exagération de la forme¹⁹¹» est un courant qui date du début du 19e siècle et s'expliquerait par une confusion entre un style dit classique et des attributs monumentaux : « They mixed the Roman tradition of the Colosseum with the Greek ideal of beauty. This urge toward the monumental [...] was a logical consequence of the heightened national impetus ¹⁹²». En effet, sous le national-socialisme, « the monumental was always surperimposed upon the 'noble simplicity' of Greek form and harmony ¹⁹³». Ainsi, et de façon générale, nous pouvons affirmer que la mise en scène architecturale de l'espace nazi est caractérisée par une tendance forte vers la monumentalité, une monumentalité qui prendra forme dans un style à prédominance néo-classique, comme l'a bien montré à voir la Chancellerie et le Champ Zeppelin.

¹⁸⁹ D'emblée, à l'image de la diversité et de l'étendue du programme architectural, il faut aussi admettre l'existence d'une certaine diversité au sein du Parti quant au style à adopter. Par exemple, Walter Darré, ministre de l'agriculture, défendait un style vernaculaire tandis que Baldur von Schirach, responsable des Jeunesses hitlériennes, soulignait l'importance de bâtir dans un style plus jeune pour assurer l'adhésion des générations à venir. Voir Miller-Lane, Architecture and Politics in Germany 1918-1945, p. 190.

¹⁹⁰ Albert Speer, L'immoralité du pouvoir, La Table Ronde, Paris, 1981, p. 153.

¹⁹¹ Expression empruntée à l'historien de l'art de nationalité allemande Johann Winckelmann.

¹⁹² Mosse, Nationalization of the Masses, p. 30.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 32-33.

Moeller Van den Bruck, un historien que Mosse présente comme ayant beaucoup influencé les idées national-socialistes, affirmait que le monumental en architecture, ce qu'il désignait dans son livre écrit en 1907 comme le style proprement prussien, « receives an embodiment which allows it to portray domination and maliness [...]. Through its simplicity and monumentality it harked back to a time when man, hero, and artist were identical; therefore, it projected itself into eternity, despising everything which was momentary or accidental¹⁹⁴». Cette corrélation entre le style monumental en architecture et l'héroïsme est bien présente dans le discours nazi. Plus encore, «only one point in Hitler's description of the architecture of the new regime was stated unequivocally. Nazi architecture must be 'heroic'¹⁹⁵». Cette idée d'un style héroïque renvoie vraisemblablement à ce que Mosse désigne comme le souvenir collectif de l'Allemagne de la Première Guerre mondiale. Il s'agit de rendre apparent «la simplicité soldatesque», ce simple soldat «qui affronte le danger et accomplit son devoir» en faisant corps avec la nation allemande¹⁹⁶. Et « ce stéréotype du soldat de première ligne se reflétait dans la relative simplicité de l'architecture nazie ¹⁹⁷ », une simplicité décorative, superposée à une échelle monumentale, comme nous le rappelle Miller-Lane, en affirmant que ce style héroïque «referred to monumental scale rather than to specific features of architectural style¹⁹⁸».

Cette tendance vers la monumentalité, voire la mégalomanie, est présente dans tout l'espace manifeste nazi. Comme Hitler le soulignait déjà dans Mein Kampf, l'architecture du

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 31-32.

¹⁹⁵ Miller-Lane, Architecture and Politics in Germany, 1918-1945, p. 189.

¹⁹⁶ Mosse, «Souvenir de la guerre et place du monumentalisme dans l'identité culturelle du national-socialisme», p. 53.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Miller-Lane, Architecture and Politics in Germany, 1918-1945, p. 189.

début du 20e siècle ne parle plus à la communauté dans son ensemble; elle est un produit de l'individualisme toujours grandissant. Pour renverser la tendance, il faut construire une architecture de type public qui défie souvent toutes proportions. L'architecture monumentale se présente alors comme le style capable de redonner corps à la nation allemande. À ce sujet, Speer affirme qu'en

pass[ant] en revue les édifices qui étaient en projet : par exemple, le 'Grand Dôme' à Berlin, la plus grande salle de réunion du monde, qui devait être le point central de la capitale du monde, avec une hauteur de 230 mètres et une coupole d'un diamètre de 250 mètres; le palais que Hitler voulait se faire construire; ou l'État-major général de la Wehrmacht et la Chancellerie du Reich- ainsi tous ces bâtiments contrastent d'une manière inouïe avec l'échelle humaine: entre l'être humain comme individu et ces édifices [...] il n'y a pas de commune mesure¹⁹⁹.

En effet, c'est que le monumental est une proportion, une échelle de grandeur et non un style à proprement parler. Par effet de «grossissement», pour reprendre le concept de l'architecte français Claude-Nicolas Ledoux, le monumental amplifie les formes propres à une construction. Il s'agit essentiellement de l'utilisation de «classical forms set on massive foundation²⁰⁰». Un tel principe architectural renvoie l'utilisation d'éléments décoratifs au second plan, car c'est l'exagération de la forme qui détermine le style. Comme nous l'avons vu, l'architecture publique doit représenter la nation allemande. Le régime nazi a opté pour une mise en scène monumentale, celle-ci ayant une puissance symbolique particulière, un message souvent sans équivoque. Or, plus que d'être une représentation, l'architecture publique doit aussi accueillir la nation. Certes, elle doit le faire de façon figurative de manière à ce que d'un simple regard, l'Allemand isolé puisse y voir l'unité de la mise en forme du régime. Mais, cette architecture monumentale doit aussi recevoir la nation dans son sens littéral, lors des célébrations, des

¹⁹⁹ Speer, *L'immoralité du pouvoir*, p. 150.

²⁰⁰ Mosse, *Nationalization of the Masses*, p. 49.

cérémonies et des défilés, comme nous l'avons constaté avec l'architecture publique à vocation participative. « The word 'monumental' they claimed [the Nazis], derived from the word 'momentum', sounded an appeal to activism. Moreover, a monumental style symbolized for the National Socialists moral greatness and the undiminished force of the human soul ²⁰¹ ». En somme, « le monumental apparaît alors comme cette forme d'art capable de mettre en scène cette unité de la société réconciliée, au-delà de la division interne, ce surgissement d'un nouveau 'nous' ²⁰²».

Comme nous l'avons brièvement souligné, c'est le style néo-classique, agencé aux tendances monumentales, qui a été choisi comme le véhicule de choix de cette volonté d'héroïsme dans l'architecture. Comme le résume Speer, «les bâtiments qui ont vu ou devaient voir le jour sous Hitler étaient portés par le courant néo-classique, mais les programmes qui étaient à leur origine créaient de nouvelles échelles²⁰³». Le courant néoclassique²⁰⁴ se forge en réaction aux surplus décoratifs des styles baroque et rococo, ces derniers étant qualifiés par leurs critiques de sensuels et féminins. Speer définit le néo-classicisme comme étant, «en somme, un retour à l'idéal humain de l'Antiquité ²⁰⁵ ». L'Antiquité, de dire l'historien de l'art Francois-Georges Pariset, est associée à «Athènes et son hégémonie, Sparte et son armée, la République

²⁰¹ *Ibid*, p 32

²⁰² Abensour, De la compacité, p 65

²⁰³ Speer, L'immoralité du pouvoir, p 158

²⁰⁴ Nous situons la naissance de ce courant au milieu du 18e siècle. Il ne s'agit pas du premier courant artistique prônant un retour vers l'esthétique du passé. Cependant, sa spécificité provient d'une connaissance accrue des anciennes civilisations, notamment par les découvertes de Pompei en 1738 et d'Herculanum en 1748. Le terme 'néo-classique' semble aussi renvoyer à une autre définition, cette fois péjorative : une simple imitation, un pastiche du style classique. Pour l'historien de l'art Hugh Honour, le néo-classicisme que prônèrent les nazis serait le paroxysme de «cette longue lignée de rejets bâtards [] éclipant le mouvement lui-même et ses véritables aspirations» Hugh Honour, Le Néo-classicisme, Librairie générale française, Paris, 1998, p 16.

²⁰⁵ Speer, L'immoralité du pouvoir, p 157

romaine, l'Empire, sa paix et ses lois, les monuments eux-mêmes, temples, forteresses, théâtres, cirques, ports, forums, tout dit au classicisme la grandeur de la Cité antique ²⁰⁶». Or, « l'imitation de l'antique n'était pas une fin en soi mais un moyen de créer des œuvres idéales d'une validité universelle et éternelle²⁰⁷».

Nous pouvons donc affirmer que c'est à l'aide du néo-classicisme gréco-romain que les nazis ont tenté de faire advenir la nouvelle Allemagne en art. Ce style renvoie à un retour vers une pureté raciale associée à l'Antiquité, cette période étant vue comme le berceau de la race aryenne. De façon générale, le style néo-classique en architecture dans l'espace manifeste nazi se traduit par les attributs suivants :

neo-classical colonnades (of columns or, more often, pillars), severe porticoes, horizontal lines and a rectilinear appearance emphasized by heavy cornices and rows of thickly-framed windows. The traditional elaboration of columns with bases or capitals was simplified and the quality of the stone itself was stressed [] *Fuhrer* balconies for speech making were common ²⁰⁸

L'utilisation récurrente de certains matériaux, principalement le granit, le marbre, le bois et le bronze, fait aussi partie de l'esthétique architecturale nazie et ajoute au caractère monumental des édifices. Ces matériaux naturels deviennent « a 'bridge of tradition' to future generations, rather than modern and anonymous materials ²⁰⁹». Fidèles au principe de la «théorie sur la valeur des ruines» que mit de l'avant Speer, le granit et le marbre sont aussi des symboles de résistance et de durée, voire de permanence. Dans ses mémoires, nous pouvons lire qu'Hitler affirmait à Speer que ses édifices avaient cette fonction: «transmit his time and its spirit to

²⁰⁶ Francois-Georges Pariset, L'art classique, Presses universitaires de France, Paris, 1965, p 3

²⁰⁷ Honour, Le Néo-classicisme, p 133

²⁰⁸ Taylor, The Word in Stone, p 12-13 Les italiques sont dans le texte

²⁰⁹ Hagen et Ostergren, «Spectacle, Architecture and Place at the Nuremberg Party Rallies Projecting a Nazi Vision of Past, Present and Future», p 165

posterity. Ultimately, all that remained to remind men the great epochs of history was their monumental architecture, he [Hitler] remarked. [...] What would still give evidence of them [Roman empire] today, if not their buildings²¹⁰». Plus encore, ces matériaux rappellent l'ancrage de la race dans le sol germanique et l'unité nouvellement retrouvée au sein de l'Allemagne, comme en témoigne cette description des matériaux utilisés pour la Chancellerie :

To illustrate the building organic connection with all Germany, it was pointed out that stone from all the German *Gaue* were used; marble from the Lahn valley, from the Bavarian woods, from Thuringia, from the Kelheim region, from the Jura, and above all from the recovered East Mark (Austria)²¹¹.

Au-delà de la monumentalité des édifices, de leurs traits principalement néoclassiques et de l'utilisation de matériaux naturels, l'architecture nazie est fortement marquée par l'utilisation de symboles sur les façades ou autour de ceux-ci, tout en respectant la volonté de simplicité et de clarté: « The eagle with the wreathed swastika, heroic friezes, and free-standing sculpture were common. Often mottoes or quotations from *Mein Kampf* or Hitler's speeches were placed over doorways or carved into walls²¹²». Pélassy affirme qu'« aucun système politique n'est muet, naturellement. Un pouvoir qui ne parlerait pas par le décor, la mise en scène, les médailles ou les prisons, perdrait avec ses fonctions symboliques l'adhésion même du groupe²¹³». Comme nous le savons, cette affirmation a une pertinence particulièrement importante dans le cas d'un régime totalitaire.

²¹⁰ Cité dans: Alexander Scobie, Hitler's State Architecture, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1990, p. 100.

²¹¹ Taylor, The Word in Stone, p. 138. Les italiques sont dans le texte.

²¹² *Ibid.*, p. 13.

²¹³ Pélassy, Le signe nazi. L'univers symbolique d'une dictature, p. 8.

2.3 Quel modèle pour la ville allemande?

Pour revenir à la définition d'Henri Lefebvre, l'architecture crée aussi un espace avec sa propre texture et ses codes ; elle aménage un espace. Dès lors, il importe de se demander plus spécifiquement quels sont les principes d'urbanisme au coeur du projet de réaménagement des grandes villes allemandes? On peut répondre d'emblée que les préoccupations restent essentiellement les mêmes que pour les édifices. Comme le souligne Taylor: « to discuss the approved attitudes to city reform is to summarize much that has already been considered, because, in the replanning of larger German cities, 'community architecture' [...] played an important role ²¹⁴».

L'Allemagne du début du 20e siècle traverse une période d'urbanisation très rapide, propulsée par l'industrialisation. Les chiffres parlent d'eux-mêmes: en 1871, 2/3 de la population d'Allemagne habite dans un village de 2000 personnes ou moins, alors qu'en 1933, il ne reste qu'un tiers de la population dans les campagnes²¹⁵. En moins de cinquante ans, la population totale de l'Allemagne passe de 24 millions à 60 millions d'habitants²¹⁶. En réponse à cette augmentation de population, « Germany entered upon a period of feverish and illconsidered building²¹⁷» selon les nazis. Nous pouvons lire dans la publication du German Library of Information qu'à cette époque, Berlin « developed from a charming provincial capital to the third largest city in Europe and won for itself the dubious apophthegm, 'die steinerne Wüste' (the stone desert) ²¹⁸». Berlin, qui comptait une population de 800 000 habitants en 1871, passe à 4

²¹⁴ Taylor, The Word in Stone, p. 250.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 250-251.

²¹⁶ German Library of Information, A Nation Builds, p. 11.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

millions d'habitants en 1937²¹⁹. Déjà dans Mein Kampf, Hitler se fait critique de cette transformation des villes allemandes « peu nombreuses » et « de dimension modeste » en métropoles. « German cities had become no longer 'cultural sites', but 'mere human settlements' [...] They were no 'community monuments' in these cities which could give a 'special bond' ²²⁰ ». Il faut aussi ajouter les problèmes de salubrité liés au surpeuplement des métropoles et à la présence des industries. Ainsi, la grande ville se fait ennemie de la culture et des arts : « the metropolis was also considered deleterious to architecture. The large city, 'hostile to the arts', 'herded' artists together, 'proletarianized' them²²¹ ». Ainsi, d'affirmer Hitler: « as long as the characteristic traits of our big cities of today are department stores, bazaars, hotels, and business buildings in the form of skyscrapers as their most prominent visual accents, we cannot talk of art or yet of real culture ²²² ».

2.3.1 Au coeur de la ville, la communauté

Malgré ces critiques virulentes de la vie urbaine, une fois arrivé au pouvoir, le Parti national-socialiste ne procède pas au démantèlement progressif des grands centres urbains. Tout en valorisant le mode de vie rural, il s'engage plutôt dans une refonte du paysage architectural des villes allemandes comme gage d'un retour à une communauté organique ancrée dans le sol et le sang. L'une des particularités du projet nazi se trouve dans la volonté d'architecture totale, pour reprendre le concept de Lehmann-Haupt: « Every building they planned or constructed was also part of a master plan for the rebuilding of the entire city in which it stood ²²³ ». Plus encore,

²¹⁹ Taylor, The Word in Stone, p. 250-251.

²²⁰ *Ibid.*, p. 252.

²²¹ *Ibid.*, p. 252-253.

²²² Leehman-Haupt, Art Under a Dictatorship, p. 108.

²²³ *Ibid.*, p. 106.

«every city was to be fitted into a gigantic pattern, a project that envisaged the complete remodeling of the whole Germany²²⁴». À ce titre, les principales villes d'Allemagne se voient attribuer de nouveaux titres : Berlin (ou Germania) est la «capitale du Reich», Munich est la «capitale du mouvement» et Nuremberg est la «ville du Parti»²²⁵.

À la base de l'idée d'architecture totale, nous retrouvons trois concepts centraux : «'Raum' (space) is the over-all dimension of this new creative process, 'heimat' (home or homeland) its meaning and content, and the 'kulturlandschaft' (Culture Landscape) the desired result²²⁶». En effet, le remodelage des villes par l'architecture publique et par l'aménagement particulier de l'espace a pour finalité de réaliser l'idée de «kulturlandschaft», de paysage culturel. Ce concept, très près de l'idée de «Blut und Boden» (le sol et le sang), renvoie à l'aménagement de l'espace par l'homme empreint d'une sensibilité particulière à la nature, celle-ci étant ici entendue à la fois comme race et comme environnement. Cette idée se résume ainsi : «'The power of the races is the progressive element in the growth of a Cultural Landscape - the power of space is the conservative force'²²⁷».

Si en principe le remodelage du paysage allemand est envisagé pour tout le territoire, certaines grandes villes, les Führerstädte (villes du Führer) ont une priorité institutionnalisée par la «Loi pour le remodelage des villes allemandes». Nous parlons ici des villes de Linz, Munich, Nuremberg, Hambourg et Berlin. Afin d'engendrer un environnement favorable à l'épanouissement de la communauté, ces villes doivent avoir les qualités suivantes : «ordered,

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Ces fonctions officielles attribuées aux villes ne s'arrêtent pas seulement à ces grands centres. Comme le remarque Taylor, il y a aussi, par exemple, « the City of the Strength Through Joy (Volkswagen) Cars, Wolfsburg, and the City of the Hermann-Goering-Works in the Harz Mountains ». Taylor, *The Word in Stone*, p. 258.

²²⁶ Leehman-Haupt, *Art Under a Dictatorship*, p. 110.

²²⁷ *Ibid.*, p. 111.

regulated, clean, natural, and healthy ²²⁸». La prédominance des édifices publics est le principe le plus important des plans d'aménagement. « In order to provide towns with centrally located community centers», de dire Alexander Scobie, « principles of town planning reminiscent of Greek, but more especially of Roman, methods were revived »²²⁹. Selon ces principes, le plan de la ville s'ordonne autour d'une immense artère allant du nord au sud, celle-ci étant traversée par une autre artère d'est en ouest, formant ainsi un carrefour en « T ». C'est à la jonction de ces deux artères que doivent se trouver les édifices publics.

Dès septembre 1933, Hitler donne à Albert Speer le mandat de refaire Berlin, une ville dont l'aménagement manque de cohérence et de systématisation, selon les propos du Führer. Speer envisage de « corriger » la physionomie de Berlin par un plan rectilinéaire. Pour Taylor,

the most remarkable thing about the new city, was the sense of order to be communicated by two monumental avenues running north and south, and east and west, plus four concentric rings roads and a Autobahn ring (The remaining street system was also to be simplified) This concept was originally Hitler's and no doubt satisfied his political desire for triumphal avenues (as Habsburg in Vienna) and grand spacious vistas of distant prospects, as well as his need for parade avenues and large squares ²³⁰

Autour de la jonction des artères, se trouvaient notamment une place de 35 hectares, l'imposant Volkhalle, l'Arc de triomphe et la nouvelle Chancellerie. Le plan doit énoncer clairement la place centrale de la collectivité par rapport à l'individu²³¹. Comme le souligne Scobie, « the plan for the center of Berlin differed only in its dimensions from the plan drawn up for the reshaping of smaller German cities and for the establishment of new towns in conquered

²²⁸ Taylor, The Word in Stone, p 254.

²²⁹ Scobie, Hitler's State Architecture, p 40

²³⁰ Taylor, The Word in Stone, p 260

²³¹ Scobie rappelle que le même type de débats prenaient place dans la république romaine par une opposition entre la *luxuria* privée et la *magnificentia* publique Voir Scobie, Hitler's State Architecture, p 39

territories²³²». Par exemple, pour la ville de Weimar, une place publique, la ‘Adolf Hitler Platz’, est située au centre « to rid the city center of its chaotic shapelessness²³³». Hermann Giesler, l’architecte qui dessina les plans de cette place, ajouta une somptueuse résidence pour le gouverneur de la province. En dévoilant ce plan à Hitler, « the Führer commented that such a placement of the governor’s residence would be a ‘relapse into absolutism’. Hitler pointed out to Giesler that the community, and not an individual, should be represented by a building placed at the culmination point of the forum’s main axis²³⁴».

2.4 La masse et l’architecture sous le IIIe Reich.

Nous sommes à même de constater l’ampleur de la « renaissance architecturale » de l’Allemagne ainsi que les grands principes qui lui donnent forme. Dans un premier temps, nous voulions démontrer, par l’architecture, que le régime nazi institue un espace qui lui est propre, que nous avons désigné comme l’espace manifeste. En pensant l’architecture comme « auto-représentation identificatoire d’une communauté historique donnée²³⁵», il faut aussi chercher à identifier le *seuil* où l’architecture devient l’outil du totalitarisme. Pour Abensour, l’architecture serait l’élément clé du processus de massification propre aux régimes totalitaires; ou, suivant les mots de Claude Lefort, elle permettrait l’avènement du peuple-Un. Pour comprendre les principales articulations d’un tel phénomène, nous nous référerons principalement à trois auteurs que met en relation Abensour, soit George L. Mosse, Elias Canetti et Hannah Arendt.

²³² *Ibid.*, p. 51.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 56.

²³⁵ Abensour, De la compacité, p. 26.

2.4.1 La « nouvelle politique »

Dans Nationalization of the Masses, George L. Mosse développe le concept de « nouvelle politique ». Celle-ci renvoie à l'apparition du peuple sur la scène politique au 18^e siècle et au développement subséquent d'un type de représentation ou de mise en scène du pouvoir capable d'encadrer et de mobiliser ce nouveau sujet politique. Il s'agit de l'avènement d'une conscience nationale émanant, par exemple, de la volonté générale:

The nation in the eighteenth century was now said to be based upon the people themselves, on their general will, and was no longer symbolized solely by allegiance to established royal dynasties. The worship of the people thus became the worship of the nation, and the new politics sought to express this unity through the creation of a political style which became, in reality, a secularized religion²³⁶.

En effet, pour Mosse, ce nouveau type de politique peut faire appel aux mythes, aux rituels et aux symboles afin de faire du peuple « a coherent political force²³⁷»; il y a « nationalisation des masses » par une esthétisation du politique. En d'autres mots, « the artistic and the political had fused²³⁸». Le mariage entre esthétisme et politique vise à créer une expérience politique basée sur le sentiment et l'émotion. Le peuple se met en scène et forge son identité par des célébrations, des défilés et des festivals ainsi que par des moyens qui durent dans le temps: « not only holy flames, flags, and songs but, above all, national monuments in stone and mortar²³⁹ ».

Si certains traits de la Révolution française peuvent être considérés comme le point de départ de la nouvelle politique, le régime nazi constitue l'apogée de celle-ci, mais dans un sens bien particulier: comme l'affirme Abensour, « le propre des régimes totalitaires est de prendre

²³⁶ Mosse, Nationalization of the Masses, p. 2.

²³⁷ *Ibid.*, p. 4.

²³⁸ *Ibid.*, p. 15.

²³⁹ *Ibid.*, p. 8.

acte de ce surgissement du peuple à l'origine de la nouvelle politique pour mieux le dénier: c'est dans la mesure même où il y a *démobilisation du peuple* en tant qu'acteur politique qu'il y a *mobilisation de la masse* en tant que 'sujet'²⁴⁰». Ainsi, le régime nazi s'est approprié ce nouveau style de politique « au croisement de la dimension religieuse et de la dimension esthétique²⁴¹», tout en l'investissant d'une nouvelle visée, poussant le désir d'unité à un degré sans précédent ou, dans les mots d'Abensour, « à l'exaspération de la nouvelle politique». Ce mariage entre esthétisme et politique remplit une fonction centrale dans le nouveau dispositif totalitaire en créant « la mise en scène d'un lien social magique et fusionnel²⁴²», engendré par un espace créant « une série d'expériences émotionnelles intenses²⁴³ ». L'essence de ce style politique réside dans l'importance du lieu dans lequel se déroule l'action politique, dans la scène qui agit comme support du discours politique : « what was actually said was, in the end, of less importance than the setting and the rites which surrounded such speeches²⁴⁴». Ainsi, l'architecture devient «un dispositif fondamental de l'organisation des masses par l'institution d'un espace sacré, magique, structuré d'une manière spécifique²⁴⁵» dans le but de réaliser l'image du peuple-Un.

²⁴⁰ Abensour, *De la compacité*, p. 34-35. Les italiques sont dans le texte.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

²⁴² *Ibid.*, p. 36.

²⁴³ *Ibid.*, p. 34.

²⁴⁴ Mosse, *Nationalization of the Masses*, p. 9-10.

²⁴⁵ Abensour, *De la compacité*, p.36.

2.4.2 Le processus de massification et le maintien du charisme

Les analyses d'Elias Canetti nous éclairent quant aux phénomènes de masse en situation totalitaire. En partant du postulat que le contact avec un inconnu est ce que l'homme redoute le plus, Canetti affirme que cette phobie disparaît lorsqu'une agglomération devient masse:

Dans le cas idéal qu'elle [la masse] représente, tous sont égaux [...]. Aucune différence ne compte, pas même celle des sexes. Qui que ce soit qui vous presse, c'est comme si c'était soi-même. Soudain tout se passe comme à *l'intérieur d'un même corps*. Ce renversement de la phobie du contact se nomme *décharge*, où les hommes rejettent ce qui les sépare et se sentent tous égaux ²⁴⁶.

Ce phénomène de décharge marque le passage du « tous-Uns » au « tous-Un » et se caractérise par un « soulagement immense. C'est pour jouir de cet instant heureux où nul n'est plus, n'est meilleur que l'autre, que les hommes deviennent masses ²⁴⁷ ». Pour maintenir cet « effet de compacité » où la distance n'existe plus, il doit y avoir à la fois croissance de la masse et répétition incessante de son institution²⁴⁸. Il faut aussi relever le besoin qu'a la masse d'avoir une direction : « Un but qui est donné en dehors de chaque individu et est identique pour tous, masque les buts privés, inégaux, qui serait la mort de la masse. La direction est indispensable à sa permanence²⁴⁹ ». Pour Canetti, Hitler est « un empiriste de la masse tel qu'il en exista peu²⁵⁰ ».

Ainsi que le demande Abensour: « la lecture de Canetti ne nous livre-t-elle pas un point de rencontre entre architecture et régime totalitaire, dans 'l'effet de compacité'²⁵¹ », dans la création d'un lien social fusionnel, d'un peuple-Un? C'est alors que l'aménagement de l'espace

²⁴⁶ Elias Canetti, *Masse et puissance*, Gallimard, Paris, p. 12 cité dans Abensour, *De la compacité*, p. 38.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 15 cité dans Abensour, *De la compacité*, p. 38.

²⁴⁸ Elias Canetti, *La conscience des mots*, Éditions Albin Michel, 1984, p. 210.

²⁴⁹ Canetti, *Masse et Puissance*, p. 28.

²⁵⁰ Canetti, *La conscience des mots*, p. 210.

²⁵¹ Abensour, *De la compacité*, p. 38-39.

et l'architecture révèlent son importance. Nous l'avons vu, les places publiques tout comme l'architecture de type monumental avaient une place bien particulière dans les plans d'aménagements du III^e Reich, ce qui a permis à ce peuple-Un d'advenir et de donner l'impression de croître sans cesse, en raison de l'immensité des lieux. La mise en scène présentée lors des rassemblements collectifs, à l'image des principes et des moyens de la nouvelle politique, donnait assurément une direction à cette masse, la cimentait. Car, d'insister Canetti, la masse est, du moins en apparence, l'expérience ultime du collectif, où chacun est libéré du fardeau qu'incarne la vie privée.

Dans un même mouvement, l'architecture participerait du régime totalitaire en mettant en scène la domination charismatique, d'affirmer Abensour. L'architecture permettrait de créer un mélange « d'effroi et de fascination », une mise en scène continuelle d'un Führer jouissant d'un pouvoir « qui serait doté de qualités surhumaines, numineux ²⁵²», pour reprendre le langage de la phénoménologie du sacré. Luc Richir, dans « Les vacances de l'architecte », témoigne de façon très révélatrice de l'effet de l'architecture monumentale sur les sujets : « l'élévation de plus en plus échevelée des constructions [est un signe] que leur grandeur ne nous est pas adressée [...] parce qu'ils ne sont pas à notre échelle, ils sont à la mesure d'êtres si grands ou si élevés — parfois si profonds, si souterrains— que leur dimension relève de la transcendance ²⁵³ ». Le Führer, méticuleusement placé à un endroit surélevé comme ce fut le cas au Champ Zeppelin, au point focal du rassemblement, donnait l'illusion qu'il incarnait à lui seul la grandeur des lieux.

²⁵² Ibid., p. 43.

²⁵³ Luc Richir, « Les vacances de l'architecte », La part de l'œil, no. 13, 1997, p. 148.

Dès lors, l'architecture vise aussi « à figurer quelque chose de cette *vibration magique* entre le Führer et la masse, quelque chose de la tonalité du 'mouvement'²⁵⁴».

Mais le charisme a comme principale aporie sa difficulté à se conserver face à l'érosion du temps. La mise en scène architecturale vise donc à tenter de l'« emmagasiner ». Comme le souligne Canetti : « comme ses successeurs [parlant ici du Führer] n'auront pas cette aptitude au même degré que lui, car il est unique, il lègue les meilleurs instruments pour cela : des sites de tout genre, déjà prêts, servant à la tradition d'excitation des masses [...]. Le pouvoir qu'il a acquis par ses masses subsistera ²⁵⁵ ». L'institution d'un espace totalitaire, par la fixité que procure l'architecture, assurera « l'alliance fusionnelle du Führer et du 'peuple racial'²⁵⁶».

2.4.3 La place de l'architecture dans la force d'attraction du totalitarisme

Par l'articulation de la nouvelle politique de Mosse à la théorie des masses de Canetti, Abensour met en lumière la fonction constitutive de l'architecture en régime totalitaire. Or, pour bien saisir la relation qu'Abensour tisse entre l'espace, l'architecture et le nazisme, il est nécessaire de nous référer à la conception du politique d'Hannah Arendt. L'affinité intellectuelle avec Arendt s'énonce clairement dans un article intitulé « D'une mésinterprétation du totalitarisme et de ses effets ²⁵⁷», paru en 1996 dans la revue Tumultes. Pour Abensour, il existe deux interprétations du totalitarisme : le totalitarisme vu comme un excès de politique et le totalitarisme vu comme un anéantissement du politique. Le totalitarisme comme excès de

²⁵⁴ Abensour, De la compacité, p. 44. Les italiques sont dans le texte.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

²⁵⁷ Miguel Abensour, « D'une mésinterprétation du totalitarisme et de ses effets » republié dans Enzo Traverso (dir.), Le totalitarisme : le XXe siècle en débat, Seuil, Paris, 2001, pp. 748-779.

politique est une interprétation principalement défendue par Simon Leys, auteur de Les habits neufs du président Mao²⁵⁸, paru en 1971. Pour Abensour, qui est critique de cette thèse, le totalitarisme ne se caractérise pas par un déchaînement du politique dans tous les aspects de la vie. Le totalitarisme, en effet, est plutôt à penser comme « une haine de la politique et [de] toutes les passions afférentes²⁵⁹ ». Le postulat du totalitarisme comme « tout politique » reposerait en fait sur une confusion entre politique et domination. Pour Abensour, suivant Arendt, la domination totalitaire est fondamentalement anti-politique ; elle conduit à l'anéantissement du politique puisqu'elle porte atteinte à la pluralité. Rappelons brièvement les thèses de Arendt sur le lien unissant politique et espace.

La politique est le résultat de la pluralité humaine. Elle n'est pas une essence chez l'homme mais se confond plutôt avec ce qu'Arendt désigne comme l'action. En ce sens, « la politique prend naissance dans l'*espace-qui-est-entre-les* hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement *extérieur-à-l'*homme. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation ²⁶⁰ ». Le totalitarisme détruit cette condition de pluralité en transformant le peuple en masse homogène et compacte. Cette destruction de la pluralité signifie, par le fait même, l'absence d'espace entre les hommes, ce qui détruit le monde commun comme « espace du paraître où 'j'apparais aux autres comme les autres m'apparaissent'²⁶¹ ». Conséquemment, la liberté, à la fois de s'exprimer et d'agir, est niée. Et comment s'opère cette destruction de l'agir

²⁵⁸ Simon Leys, Les habits neufs du président Mao, Éditions Champ libre, Paris, 1971, 314 pages.

²⁵⁹ Abensour, « D'une mésinterprétation du totalitarisme et de ses effets », p. 751.

²⁶⁰ Hannah Arendt, Qu'est-ce que la politique ?, Seuil, Paris, 1995, p. 42. Les italiques sont dans le texte.

²⁶¹ Abensour, « D'une mésinterprétation du totalitarisme et de ses effets », p. 759.

dans les régimes totalitaires ? Pour Arendt, la nature²⁶² du régime totalitaire est la terreur. C'est la terreur qui abolit l'espace politico-public en créant un « cercle de fer » : « La terreur substitue aux limites et aux modes de communication entre individus un carcan qui maintient ces derniers si étroitement serrés qu'ils sont comme fondus ensemble, comme s'ils ne faisaient qu'un²⁶³ », ce qui évoque « l'effet de compacité » développé par Canetti.

Retournons au propos d'Abensour: si chaque régime institue un espace qui lui est propre, l'espace nazi, même à l'intérieur de la « façade civilisatrice » qu'il se donne, n'a rien d'un espace public au sens arendtien du terme et ce, malgré ses nombreuses aires de rassemblement. Pour Abensour, le totalitarisme nie le politique; il nie le principe d'action à la base du politique. L'espace manifeste, avec son architecture monumentale et ses espaces de grands rassemblements de masse, même s'ils semblent à première vue publics, voile une autre réalité: celle d'un espace de mobilisation dépolitisante «qui enferme tel un carcan²⁶⁴», permettant ainsi la réalisation du peuple-Un.

²⁶² Arendt emprunte la classification des régimes politiques de Montesquieu. Pour Montesquieu, chaque régime a une nature propre (une structure ou forme) et un principe d'action (une passion agissant comme moteur). Arendt ajoute une troisième élément de classification, soit l'expérience fondamentale (en relation avec la condition humaine que produit le régime). Le totalitarisme a pour nature la terreur, son principe d'action est l'idéologie (le mouvement), son expérience fondamentale est la désolation. Voir *Ibid*, p. 758

²⁶³ *Ibid*, p. 762

²⁶⁴ Abensour, De la compacité, p. 57

Conclusion

«Ces crimes barbares ne furent, après tout, pas perpétrés dans un environnement monumental, mais bien dans des baraquements industriels sordides».

Léon Krier, cité dans **De la compacité**.

Rappelons notre problématique de départ, inspirée des travaux de Miguel Abensour: si chaque régime engendre une « mutation fondamentale de l'espace », comment ces transformations spatiales se traduisent-elles dans le régime totalitaire nazi? Nous avons tenté de démontrer que le régime totalitaire nazi institue un espace qui lui est singulier, une mise en scène spatiale commandée par une mise en sens bien particulière et dont l'architecture est le signe le plus visible. Notre hypothèse est que cet espace se pose comme une réalisation de l'unité, du peuple-Un. Pour faire cette démonstration, nous avons divisé notre thèse en deux chapitres: le premier chapitre a exposé essentiellement notre cadre théorique; le deuxième chapitre s'est voulu plus descriptif, donnant une vue d'ensemble de la texture spatiale de l'espace totalitaire nazi.

Dans le premier chapitre, nous avons mis de l'avant notre cadre théorique basé sur une compréhension du politique à l'aune des travaux de Claude Lefort. Rappelons brièvement que pour Lefort, chaque régime politique est en fait une mise en forme particulière de la coexistence humaine. Cette mise en forme du social est composée à la fois d'une mise en sens et d'une mise

en scène. La mise en sens se définit comme étant l'ensemble de repères et de significations qui orientent l'individu dans le monde. La mise en scène, quant à elle, est le lieu de l'ostentation du pouvoir, la représentation de l'ordre qui découle de cette mise en sens particulière au régime. Pour Lefort, le totalitarisme se présente comme un nouveau mode de socialisation s'opposant à la démocratie moderne. Les principes propres au totalitarisme seraient cependant inscrits à même la mise en forme démocratique. Car le totalitarisme tente de refaire des « repères de la certitude » par l'avènement d'une société qui se veut organique. Cette tentative de la société de faire corps avec elle-même passe par l'abolition, en principe, de toutes les divisions (entre l'État et la société; entre l'individu et la société); c'est l'avènement du peuple-Un. Cette prétention à refermer la société sur elle-même engendre un processus d'exclusion et d'élimination des ennemis, ceux qui soi-disant empêchent la pleine réalisation de l'unité.

Comprendre le totalitarisme nazi à l'aune de la pensée de Lefort et du concept d'institution symbolique du social permet, selon nous, d'aller au-delà des travaux qui tentent d'expliquer l'importance qu'a eu l'architecture pour ce régime par la passion qu'Hitler a entretenue pour cette forme d'art. L'importance de l'architecture en situation totalitaire se situerait à un niveau plus fondamental que l'explication «selon laquelle l'oeuvre politique de Hitler serait la sublimation et la transfiguration de ses dispositions artistiques²⁶⁵». Comme nous le rappelle Abensour, elle serait plutôt un élément constitutif du totalitarisme nazi, «là où se déploie son *arché*, son commandement²⁶⁶». Ainsi, l'espace nazi met en scène «le déni de la

²⁶⁵ Abensour, *De la compacité*, p. 12.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 51-52. Les italiques sont dans le texte.

division, l'amour de l'unité, la volonté de faire corps ou plutôt de refaire du corps [] se traduit [ant notamment] par une obsession du monumental²⁶⁷» en architecture

Dans le second chapitre, plus descriptif, nous avons tenté de souligner l'ampleur sans précédent des projets architecturaux du Troisième Reich. Et pour cause, l'architecture se présente comme cette forme d'art capable d'unir la communauté allemande en principe nouvellement retrouvée. Elle incarne ce « génie aryen » dont le peuple allemand est censé être le porteur. L'architecture doit cesser de répondre à la logique marchande, il faut plutôt construire pour la communauté, construire des édifices publics pour faire vivre la nation. L'architecture, le plus souvent aux proportions monumentales et aux aires neo-classiques, doit éduquer, représenter et accueillir le peuple. Un. La nouvelle Chancellerie, le Champ Zeppelin, le stade olympique de Berlin, la maison de l'art allemand, le grand dôme de Berlin sont tous des exemples donnant une idée de la texture spatiale propre à l'espace manifeste. Pour l'historienne Catherine Brice, l'architecture en régime totalitaire remplit une double fonction

d'abord, c'est indéniable, elle représente le régime par des statues, des monuments, des constructions, etc. Elle a donc un rôle symbolique fort. Mais elle est également le *lieu* de la politique, le lieu ou le cadre dans lequel, par excellence, se déroule la politique des masses : places, stades, avenues monumentales, salles publiques participent du *modus operandi* de la politique fasciste. Et de ce fait, l'architecture est sans doute un enjeu particulièrement délicat²⁶⁸

Ces propos rejoignent ceux de Miguel Abensour, ce dernier s'attardant principalement aux points de rencontre entre le régime totalitaire nazi et l'architecture. Comme nous l'avons énoncé, l'architecture participe au processus de massification propre au totalitarisme tout en

²⁶⁷ *Ibid*, p 65

²⁶⁸ Catherine Brice, « Architecture et homme nouveau dans l'Italie fasciste », dans Marie-Anne Matard-Bonucci et Pierre Milza (dirs), L'homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945), Fayard, Paris, 2004, p 280-281. Les italiques sont dans le texte

servant également à inscrire durablement dans le temps le charisme d'Hitler, ou dans les mots de Lefort, de l'Égocrate.

Comme nous l'avons brièvement souligné dans notre introduction, nous souhaitons conclure en présentant, dans une démarche heuristique, des hypothèses et voies de recherche futures, qui mériteraient assurément d'être explorées ultérieurement afin d'approfondir notre compréhension du rapport particulier à l'espace qu'a entretenu le régime nazi. Pour ce faire, nous croyons qu'une étude de l'espace nazi, au-delà de sa façade manifeste, permettrait de démontrer que l'institution totale de l'espace nazi se fait aussi en relation avec un lieu autre, cette fois quasi secret et invisible, celui des camps de concentration, des camps d'extermination et des ghettos. Nous souhaitons mettre en avant l'idée, toujours sous forme d'hypothèse, que l'institution symbolique du social se prolonge aussi jusque dans les camps. Nous croyons que l'approfondissement de cette question viendrait renforcer la place constitutive de l'architecture dans la mise en forme de l'espace totalitaire et de son processus de domination.

À l'opposé de l'espace manifeste, nous désignons cet espace comme « dissimulé ». Suivant cette hypothèse, l'espace totalitaire nazi serait alors dual, composé de l'espace manifeste et de l'espace dissimulé, deux parties opposées, mais qui semblent être interdépendantes, toutes deux commandées par une mise en forme particulière. L'un met en scène l'unité propre au régime alors que l'autre met en scène l'exclusion nécessaire à l'unité. À la jonction de ces deux espaces se trouve de nouveau l'idée de façade comme l'entend Henri Lefebvre:

The façade thus has many 'properties'; it is much more than a simple surface, covered to a greater or lesser extent in ornamentation. It characterizes a way of life. It determines urban space and its use (the 'uses' that take place in it). It has power; it contains a latent violence, a capacity for repression, not only in its visibility/readability, but also in the dissociation between what is hidden and what is displayed²⁶⁹.

²⁶⁹ Henri Lefebvre, « The Other Parises », dans Stuart Elden, Elizabeth Lebas et Eleonore Kofman (dirs.), Henri Lefebvre : Key Writings, Continuum, New York, 2003, p. 156.

La façade indique que chaque espace a, tout à la fois, un lieu apparent et un lieu caché; dans notre cas, un espace manifeste et un espace dissimulé. La façade relègue l'inadmissible ou l'interdit, qui, dans les mots de Lefort, est déterminé par la mise en sens comme ensemble de principes ordonnant un monde commun. Ainsi, par une discrimination du licite et de l'interdit, du beau et du laid, etc., la façade engendre une certaine structuration de l'espace marquée par des frontières, des clôtures et des édifices. Dans le cas nazi, nous avançons que la façade est investie d'une importance et d'une puissance particulières en raison du principe à la base du totalitarisme, comme régime s'instituant sur le fantasme d'un peuple-Un. Nous le savons, cette unité engendre la création d'un groupe autre, perçu comme minant ou parasitant le corps social. Suivant notre développement, cette division pour ainsi dire radicale s'inscrit à même la texture de l'espace totalitaire nazi. L'espace manifeste, avec son architecture de type monumental, devient la façade « grandiose » et dissimule un tout autre espace, celui des camps, qui incarne la logique d'exclusion. Or, Abensour demande: « une étude des architectures et des régimes totalitaires peut-elle accepter, sans plus, cette division entre l'environnement monumental majestueux et les baraquements sordides?²⁷⁰ » Nous croyons que cette question mériterait assurément d'être creusée davantage. Nous croyons cette voie d'autant plus féconde en raison, d'une part, de la rareté de la littérature portant sur thème de l'architecture et des camps de concentration et d'autre part, en raison d'une tendance forte à «opérer une dissociation entre la monumentalité nazie et les camps de concentration²⁷¹».

²⁷⁰ Abensour, *De la compacité*, p. 61.

²⁷¹ *Ibid.*

En effet, la littérature portant sur l'architecture de la période nazie se concentre quasi exclusivement sur l'architecture monumentale, ce que nous avons nommé l'espace manifeste, en ne faisant que très rarement allusion aux camps, une tendance que l'historien Tim Cole qualifie d' « amnésie généralisée »²⁷². Si certains ouvrages²⁷³ indiquent la relation entre l'espace manifeste et l'espace dissimulé par le biais des travaux forcés, les études portant directement sur le thème de l'architecture des camps sont quasi inexistantes. En d'autres mots, l'architecture n'est pratiquement jamais considérée en soi dans l'analyse des camps. L'historien R.J. van Pelt affirme qu'il est habituel dans la littérature « to commit these flimsy and shoddy buildings to the garbage -heap of architectural history²⁷⁴». Au sujet d'Auschwitz, il rappelle pourtant que «professional architects designed the camps, the barracks and the crematoria» en ajoutant, ironiquement, que «not only were the men who designed Auschwitz fully qualified architects, but one of them, Fritz Ertl, was even a Bauhaus graduate»²⁷⁵.

Dans Holocaust City. The Making of a Jewish Ghetto²⁷⁶, Tim Cole offre une synthèse de l'état des connaissances sur le sujet. Ce livre est en fait une monographie du ghetto de Budapest, mais le premier chapitre s'éloigne de son objet afin d'offrir une brève réflexion théorique sur le lien entre l'architecture, l'espace et la « Solution finale ». S'inspirant notamment de la pensée

²⁷² Cole, Holocaust City, p. 3.

²⁷³ Voir Jaskot, The Architecture of Oppression, Routledge, New York, 2000, 207 pages. Le livre de Jaskot est consacré à mettre en relation les travaux forcés et ce qu'il nomme «the Nazi monumental building economy». En 1937, Speer estime avoir besoin de deux milliards de briques seulement pour la ville de Berlin, alors même que les carrières ne pouvaient qu'en fournir 350 millions. Des camps sont ouverts à proximité de carrières tout en étant près des «villes du Führer» et près d'autres centres importants, afin de faciliter leur approvisionnement en pierres: le camp de Dachau près de Munich; le camp de Buchenwald près de Weimar; le camp de Sachsenhausen près de Berlin; et le camp de Lichtenburg situé entre Beyreuth et Weimar.

²⁷⁴ R.J. van Pelt & Carroll William Westfall, Architectural Principles in the Age of Historicism, Yale University Press, New York, 1991, p. 121.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 120.

²⁷⁶ Tim Cole, Holocaust City.

d'Henri Lefebvre, il présente les assises théoriques suivantes : l'espace est une variable essentielle pour l'étude de l'Holocauste; plus encore, la « Solution finale » est implantée par l'architecture, et par l'espace. Dans les mots de Cole, la « Solution finale » est à la fois une « solution architecturale » et une « solution spatiale », des variables qui ne sont généralement pas considérées dans les études sur l'Holocauste:

there is after all something inherently architectural and spatial about the implementation of the 'Final Solution of the Jewish Question'. There is a physicality to the Holocaust. [...] a camp like Auschwitz has an architecture. And it also has a geography. [...] But it is also more than a- the- place where the Holocaust was implemented, it is also a *space* through which the Holocaust was implemented²⁷⁷.

Pour Cole, l'architecture ne saurait être uniquement liée aux constructions monumentales, « on what has been seen as the 'true' side of Nazi architecture²⁷⁸». Il adresse ce reproche notamment aux ouvrages de Barbara Miller-Lane et de Robert R. Taylor²⁷⁹, faisant ici écho à la critique de la « stratégie de la disjonction » dont a parlé Abensour. Pour lui, «this tendency toward silence within architectural history is in part a result of the divorcing of these two aspects of Nazi architecture: the architecture of Nazi monumentalism and the architecture of the concentration and death camps²⁸⁰». Ces deux faces de l'architecture nazie à la fois différent et se complémentent : il y a une distinction claire entre l'architecture aryenne et l'architecture non-aryenne, comme le démontrent, par exemple, les baraques, un type de construction présent dans les deux univers. Ainsi, nous pouvons lire dans la brochure officielle A Nation Builds, au sujet des baraques destinées aux soldats allemands :

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 14. Les italiques sont dans le texte.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 4.

²⁷⁹ Taylor, The Word in Stone & Miller-Lane, Architecture and Politics in Germany 1918-1945.

²⁸⁰ Cole, Holocaust City, p. 5.

The term 'barracks' has become synonymous with a human habitation devoid of comfort and beauty and designed merely to fulfill the fonction of sheltering large groups of men in the most economical and elementary way possible. Today the new army and air force barracks provide officers and soldiers with homes which [] embod[ies] the best features of a model 'Siedlung' [settlement]. And in order that the lives of officers and enlisted men shall not be devoid of the enrichment of life which works of art provide, assembly rooms and mess halls are decorated with murals, sculpture and ornamental ironwork ²⁸¹

La description que fait van Pelt des baraques d'Auschwitz, entendues comme architecture de subsistance, montre leurs différences d'avec les baraques destinées aux soldats nazis :

the architects of Auschwitz designated the standard design of army horse stables as a proper solution to the housing problem in the camp Within these flimsy and shoddy construction people were forced to live in a situation of abject degradation They were heaped up as if they were goods in dirty and cold spaces too small to hold even the volume of their bodies ²⁸²

On lit aussi à propos de l'architecture d'Auschwitz-Birkenau :

Prefabricated horse stables were selected for use as barracks to house the plan capacity of one hundred thousand slave laborers, the simplest and most efficient ovens were constructed to incinerate, at first, the dozens or hundreds who collapsed daily under inhuman work loads and, later, the thousands who arrived in packed cattle cars to be removed from the face of the earth as quickly as possible At first, the crematoriums were coupled with morgues designed to keep the stored bodies cool Later, the morgues were converted to gas chambers that needed heat to facilitate the evaporation of the prussic acid pellets a design problem for architects As new construction was needed to furnish increased 'capacity', architects drew up plans ²⁸³

Cependant, au-delà de la logique utilitaire, l'architecture des camps, principalement par la façade, avait aussi une dimension esthétique, aussi paradoxal que cela puisse sembler. Comme le démontre l'historien Paul Jaskot, ce souci esthétique est particulièrement présent dans le cas des façades des camps de Mauthausen et de Flossenbürg. Au sujet des miradors du camp de Flossenbürg, il écrit: « the watch towers were above all fonctional buildings set up to allow the guards to see the entire camp [...]. Yet, in spite of the use of readily accessible materials of

²⁸¹ German Library of Information, A Nation Builds, cité dans Cole, Holocaust City, p 5

²⁸² R J van Pelt, cité dans Cole, Holocaust City, p 5-6

²⁸³ Harold Marcuse, «Architecture and Auschwitz» (review), Journal of Architectural Education, vol 49, no. 2, novembre 1995, p 123

stone and wood, several aspects of the completed structure indicate that the towers were more than just functional²⁸⁴». Par exemple, Jaskot précise que l'Office du bâtiment des SS a indiqué à l'architecte responsable du projet que la façade du camp de Flossenbürg « should have 'a playfully crafted order'²⁸⁵». Pour ce faire, chaque mirador devait avoir une forme différente tout en maintenant le même motif pour le placement des pierres.

Si l'architecture destinée aux prisonniers reste essentiellement la même d'un camp à l'autre (une architecture de subsistance, axée sur la fonctionnalité et ayant un caractère provisoire), les archives démontrent qu'une grande attention fut néanmoins accordée à la structure et aux matériaux utilisés pour la construction des bureaux, de l'édifice central, de l'entrée principale et des miradors. Au sujet du camp de Mauthausen :

Several architectural elements indicate that the permanent buildings of the camp [...] were meant to be symbolic as well as functional in design. The site itself suggests such motivations. The camp was located at the top of a low hill on a potato and oat field where the soil was particularly unstable but from which the façade could be seen clearly by townspeople or travelers. The permanent structures were built contiguously in a complex that ran the entire length of the south- and northwest sides of the camp. Only these two sides of the camp- the faces exposed to the public eye, were permanent constructions while the south- and northeast sides of the camp were bordered by electrified barbed-wire fences²⁸⁶.

Jaskot explique cette attention particulière accordée à la façade du camp de Mauthausen (et aussi du camp de Flossenbürg) par la volonté des SS d'exhiber l'autorité de leur institution ainsi que sa permanence : construire avec des matériaux naturels de qualité en insistant sur des éléments esthétiques, tant par les proportions que par les éléments décoratifs, est censé réitérer le caractère permanent du camp tout en réaffirmant l'importance des SS.

²⁸⁴ Jaskot, *The Architecture of Oppression*, p. 130.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 131.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 133-134.

Aussi intéressants et originaux que soient les arguments présentés par Jaskot, l'analyse de l'architecture des camps uniquement en termes de volonté de domination de la part des SS n'arrive peut-être pas à expliquer de façon satisfaisante ni la fonction de cette architecture ni son esthétique. À partir du point d'observation propre à l'institution symbolique du social, il apparaît ainsi nécessaire d'approfondir l'étude de l'architecture des camps pour examiner en quoi elle est l'une des faces de la mise en forme totalitaire nazie, par delà la volonté des SS ou de tout autre groupe nazi. Plus encore, par l'architecture des camps, nous retrouvons encore une fois l'idée de façade, dans la mesure où l'attention esthétique fut apportée avant tout à la face visible de Mauthausen.

Pour enrichir notre compréhension du rôle de l'espace dissimulé dans la mise en forme totalitaire, nous croyons qu'il serait aussi fécond de puiser dans une autre discipline que l'architecture, soit la géographie, plus précisément, la littérature portant sur le thème de la « géographie de l'exclusion ». Le géographe W. A. Douglas Jackson affirme qu'il existe plusieurs « spatial expressions of exclusion » : « [t]he unacceptable, the rejected, are society's pariahs, and their spatial separation from society may take the form of banishment to a colony, a camp, an institution, a ghetto, or a reservation²⁸⁷ ». Émergeant souvent de l'analyse de l'Apartheid en Afrique du Sud, ces études emploient plusieurs expressions pour parler d'un espace d'exclusion : 'pariah landscapes' (Jackson), 'landscapes of exclusion' (David Sibley) et 'spaces of domination' (Steve Pile)²⁸⁸. Il s'agit, pour ces auteurs, de montrer à voir l'exercice du pouvoir et de la domination par la ségrégation spatiale.

²⁸⁷ W.A. Douglas Jackson cité dans : Cole, Holocaust City, p. 21.

²⁸⁸ *Ibid.*

Comme nous l'avons établi dans notre premier chapitre, le concept d'espace ne renvoie pas seulement à une représentation cartographique d'un lieu. L'espace est une variable de premier plan, qui agit sur le social. En d'autres mots, l'espace n'est pas neutre. Puisque nous croyons que l'espace participe à l'exercice du pouvoir par une certaine division qu'il contribue à instituer, qu'est-ce que la géographie pourrait nous enseigner au sujet de l'espace dissimulé, en particulier?

Rappelons qu'au cœur de l'idéologie nazie se trouve l'idée de l'espace vital (*Lebensraum*) qui se matérialise notamment par l'expansion du régime vers les territoires de l'est. L'est devient le retour vers un passé germanique glorieux sous le signe de l'ordre teuton et de Frédéric le Grand. Comme le résuma alors Goebbels, « the German East is our nostalgia and our fulfillment²⁸⁹ ». Plus encore, à partir de 1941, il donna consigne à la presse de ne plus parler de l'expansion vers l'est en terme de colonisation. Plutôt, « Goebbels instructed the press [...] to adopt a terminology that stressed the concepts of recovery, restoration, reclamation, and retrieval²⁹⁰ ». L'est devient l'extension naturelle de l'espace vital, la solution territoriale du régime, ou dans les mots de Cole, un élément de « la solution géographique » en lien avec l'Holocauste.

Au-delà de cette dimension plus connue du régime, la géographie nous amène à penser l'Holocauste autrement que par les faits, les témoignages et la chronologie. La géographie nous pousse à voir l'espace dissimulé par une étude de sa cartographie. En effet, l'étude d'une carte du territoire du Troisième Reich nous permet de constater qu'en Allemagne à proprement parler,

²⁸⁹ Joseph Goebbels cité dans R.J. van Pelt et D. Dwork, *Auschwitz: 1270 to the present*, W.W. Norton and Company, New York, 1996, p. 11.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 21.

il n'y a ni ghetto ni camp d'extermination. Comment cela se fait-il? Une analyse purement utilitaire ou économique ne saurait épuiser la question. Au contraire, cette observation vient renforcer notre proposition qui consiste à affirmer un lien entre l'espace manifeste, le lieu du grandiose et l'espace dissimulé, le lieu de la mort et de l'exclusion. Pour Cole, le régime a consacré certains espaces comme étant appropriés pour la mise à mort (les camps) et d'autres espaces comme étant inappropriés à cette fin (le reste du territoire) :

there were vast numbers killed without any concerns for a façade, but it is remarkable - given the context of the war- that in the spring and summer of 1944, hundreds of thousands of Hungarian 'Jews' were taken by train several hundred miles to the death camp of Auschwitz-Birkenau, to be gassed and cremated behind the camp's façade. Auschwitz-Birkenau was seen to be an 'appropriate' death space²⁹¹.

En somme, tel que l'indique le titre de cette thèse, le totalitarisme est le régime qui tente d'*habiter le lieu vide*. Suivant les analyses de Claude Lefort, le totalitarisme est le régime qui vient combler le vide ouvert par la démocratie. Parallèlement, habiter le vide est l'un des principes de base de l'architecture. Nous voyons donc une correspondance entre ce lieu figuratif présenté par Lefort et l'importance qu'a eu l'architecture dans le régime. Or, comme nous l'affirmons sous forme d'hypothèse dans cette conclusion, le projet de faire advenir un peuple-Un à la base du totalitarisme engendre une double logique d'inclusion et d'exclusion, ce qui ouvre le possible d'un espace servant à aseptiser le corps social. Deux espaces, en apparence antinomiques, mais qui ont un fait un lien indissociable et dont l'architecture est constitutive de leur mise en forme. Comme le synthétise Abensour, par les mutations fondamentales de l'espace qui s'opère avec l'avènement du totalitarisme nazi, il sera pertinent de

²⁹¹ Cole, *Holocaust City*, p. 9.

découvrir le fil sinistre qui relie, en dépit de l'opposition apparente mais combien symptomatique, 'la cathédrale de lumière' à ce que l'on a appelé l'univers de 'Nuit et Brouillard' - comme les deux faces d'une même médaille, la partie visible, lumineuse, numineuse, celle que l'on exhibe et la partie nocturne, celle que l'on occulte - celle que l'on invite l'architecte Speer à ne pas visiter pour mieux préserver la paix de son âme²⁹².

Nous croyons que ce «fil sinistre» est à trouver dans l'approfondissement de ce que nous avons nommé l'espace dissimulé nazi, et ce, comme objet architectural, tout en puisant dans la géographie, comme l'entreprend notamment l'historien Tim Cole avec l'étude du ghetto de Budapest.

²⁹² Abensour, De la compacité, p 62

Bibliographie

Livres

German Library of Information, A Nation Builds: Contemporary German Architecture, New York, 1940, 136 pages.

ABENSOUR, Miguel, De la compacité, Sens et Tonka, Paris, 1997, 69 pages.

ARENDT, Hannah, Qu'est-ce que la politique ?, Seuil, Paris, 1995, 195 pages.

ARENDT, Hannah, Le système totalitaire, Seuil, Paris, 2005, 380 pages.

BERENBAUM, Micheal & PECK, Abraham J., The Holocaust and History. The Known, the Unknown, the Disputed and the Reexamined, Indiana University Press, Indianapolis, 1998, 836 pages.

CANETTI, Elias, Masse et puissance, Gallimard, Paris, 1966, 526 pages.

CANETTI, Elias, La conscience des mots, Éditions Albin Michel, 1984, 347 pages.

COLE, Tim, Holocaust City. The Making of a Jewish Ghetto, Routledge, New York, 2003, 303 pages.

ELDEN, Stuart, LEBAS, Elizabeth et KOFMAN, Eleonore (dirs.), Henri Lefebvre: Key Writings, Continuum, New York, 2003, 306 pages.

DWORK, Deborah & VAN PELT, Robert Jan, Auschwitz: 1270 to the Present, W.W. Norton & Company, New York, 1996, 443 pages.

FREITAG, Michel, Architecture et société, Éditions Saint-Martin, Québec, 1992, 93 pages.

GOLDHAGEN, Daniel J., Les bourreaux volontaires de Hitler, Seuil, Paris, 1997, 797 pages.

HITLER, Adolf, Mon combat, Nouvelles Éditions latines, Paris, 1934, 688 pages.

HONOUR, Hugh, Le Néo-classicisme, Librairie générale française, Paris, 1998, 283 pages.

JASKOT, Paul B., The Architecture of Oppression, Routledge, New York, 2000, 207 pages.

KIRK, Terry, The Architecture of Modern Italy, vol. 2, Princeton Architectural Press, New York, 2005, 256 pages.

KRIER, Léon (dir.), Albert Speer: Architecture, 1932-1942, Archives d'Architecture moderne, 1985, 251 pages.

LACOUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, Le mythe nazi, Éditions de l'aube, Paris, 1991, 77 pages.

LEFEBVRE, Henri, La Production de l'espace, Anthropos, 3ed., Paris, 1986, 485 pages.

LEFORT, Claude, Essais sur le politique, Éditions du Seuil, Paris, 1986, 364 pages.

LEFORT, Claude, Invention démocratique, Fayard, coll. «biblio essais» Paris, 1981, 347 pages.

LEFORT, Claude, Le temps présent. Écrits 1945-2005, Belin, Paris, 2007, 1041 pages.

LEFORT, Claude, Un homme en trop. Réflexions sur 'L'Archipel du Goulag', Seuil, Paris, 1976, 253 pages.

LEFORT, Claude, Les formes de l'histoire, Folio «essais», Paris, 2000, 568 pages.

LEFORT, Claude, Le travail de l'œuvre Machiavel, Gallimard (coll. « Tel »), Paris, 2008, 782 pages.

LEHMANN-HAUPT, Hellmut, Art Under a Dictatorship, Octagon Books, New York, 1973, 277 pages.

LEYS, Simon, Les habits neufs du président Mao, Éditions Champ libre, Paris, 1971, 314 pages.

MATARD-BONUCCI, Marie-Anne et MILZA, Pierre (dirs.), L'homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945), Fayard, Paris, 2004, 365 pages.

MICHAUD, Éric, Un art de l'éternité, Gallimard, Paris, 1996, 389 pages.

MILLER-LANE, Barbara, Architecture and Politics in Germany 1918-1945, Harvard University Press, Cambridge, 1968, 278 pages.

MOSSE, George L., Les racines intellectuelles du Troisième Reich, Calmann-Lévy, Paris, 2006, 509 pages.

MOSSE, George L., L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne, Éditions Abbeville, Paris, 1997, 215 pages.

- MOSSE, Goerge L., Nationalization of the Masses, Howard Fertig, New York, 1975, 252 pages.
- MOUCHARD, Claude & HABIB, Claude, La démocratie à l'oeuvre. Autour de Claude Lefort, Éditions Esprit, Paris, 1993, 381 pages.
- NOLTE, Ernest, Les fondements historiques du national-socialisme, Pocket « Agora », Paris, 156 pages.
- PARISET, Francois-Georges, L'art classique, Presses universitaires de France, Paris, 1965, 181 pages.
- PÉLASSY, Dominique, Le signe nazi. L'univers symbolique d'une dictature, Fayard, Paris, 1983, 344 pages.
- PRESSAC, Jean-Claude, Les crématoires d'Auschwitz. La machinerie du meurtre de masse, C.N.R.S Éditions, Paris, 1993, 153 pages.
- RICHARD, Lionel, Le nazisme et la culture, Maspero, Paris, 1978, 393 pages.
- SCHAMA, Simon, Paysage et mémoire, Seuil, Paris, 1999, 722 pages.
- SCOBIE, Alexander, Hitler's State Architecture. The Impact of Classical Antiquity, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1990, 152 pages.
- SPEER, Albert, (entretien avec A. Reif), L'immoralité du pouvoir, La table ronde, Évreux, 1981, 283 pages.
- TAYLOR, Robert R., The Word in Stone, University of California Press, Los Angeles, 1974, 298 pages.
- TRAVERSO, Enzo, La violence nazie : une généalogie européenne, Éditions La fabrique, Paris, 2002, 190 pages
- TRAVERSO, Enzo (dir.), Le totalitarisme : le XXe siècle en débat, Seuil, Paris, 2001, 923 pages.
- VAN PELT, Robert J. & WESTFALL, Carroll William, Architectural Principles in the Age of Historicism, Yale University Press, New York, 1991, 384 pages.

Articles

FREITAG, Michel, « Totalitarismes: De la terreur au meilleur des mondes », Revue du MAUSS, no. 25, 2005, pp. 143-184.

DEWITTE, Jacques, « La mise en abyme du social. Sur la pensée politique de Claude Lefort », Critique, vol. 56, no. 635, 2000, pp. 346-366.

HAGEN, Joshua et OSTERGREN, Robert, « Spectacle, Architecture and Place at the Nuremberg Party Rallies: Projecting a Nazi Vision of Past, Present and Future », Cultural Geographies, no.13, 2006, pp. 159-181.

KOSSAK, Christina, « Provincial Pretensions: Architecture and Town-Planning in the Gau-Capital Koblenz 1933-45 », Architectural History, vol. 40, 1997, pp. 241-265.

LABELLE, Gilles, « Maurice Merleau-Ponty et la genèse de la philosophie politique de Claude Lefort », Politique et Sociétés, vol. 22, no. 3, 2003, pp. 9-44.

LEFORT, Claude (avec François Roustang), « Le mythe de l'Un dans le fantasme et la réalité politique », Psychanalystes, no. 9, 1983, pp. 2-70.

MAES, Didier, « Le pouvoir du peuple ou le roi sans corps: la démocratie moderne selon Claude Lefort et Marcel Gauchet », L'enseignement philosophique, vol. 45, no. 6, 1995, pp. 43- 56.

MARCUSE, Harold, « Architecture and Auschwitz » (review), Journal of Architectural Education, vol. 49, no. 2, novembre 1995, pp. 123-128.

MILLER-LANE, Barbara, « Inside the Third Reich; Memoirs by Albert Speer » (review), Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 32, no. 4, décembre 1973, pp. 341-346.

MOSSE, George L., « Souvenir de la guerre et place du monumentalisme dans l'identité culturelle du national-socialisme », Vingtième Siècle. Revue d'histoire, no. 41, janvier-mars 1994, pp. 51-59.

MUSIEDLAK, Didier, « L'espace totalitaire d'Adolf Hitler », Vingtième siècle. Revue d'histoire, no. 47, juil.-sept. 1995, pp. 24-41.

RICHIR, Luc, « Les vacances de l'architecte », La part de l'œil, no. 13, 1997, pp. 139- 153.

SINGER, Brian C.J., « Thinking the 'Social' with Claude Lefort », Thesis Eleven, no. 87, novembre 2006, pp. 63-81.

STUART, Charlotte L., « Architecture in Nazi Germany: A Rhetorical Perspective », Western Speech, vol. 37, no. 4, automne 1973, pp. 253-263.

ZIMRA, Georges, « Le bien, une idée du mal », Topique, no. 92, 2005, pp. 7- 27.