

## **La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture « futuriste » selon Hitler**

Johanne Lamoureux

Volume 18, Number 1-2, 1991

Questionner le modernisme  
Modernism in Question

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1072984ar>  
DOI: <https://doi.org/10.7202/1072984ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)  
1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamoureux, J. (1991). La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture « futuriste » selon Hitler. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 18(1-2), 57–63. <https://doi.org/10.7202/1072984ar>

Article abstract

This article reflects upon a few pages of Albert Speer's memoirs on the Third Reich, in which the man who was Hitler's first architect from 1934 to 1942, after a twenty-year term of imprisonment, offers his theory on the value of ruins. The architect himself considered this an active factor in establishing his privileged relation to the *Führer*, a theory that conceived the Reich's official buildings in view of the beautiful ruins they would produce after centuries of neglect. This projective (instead of retrospective) treatment of the ruins, of which the modern period offers many an example, becomes a pressing issue with such a cumbersome and fundamentally anti-modern heritage as Third Reich constructions.

Speer's anticipation of the Antique-cum-Romantic inspired ruins was to impose stylistic, economic and pragmatic constraints on his projects for which the functional necessities of the present became less important than the programmed revelation of Nazi imperial glory. The counterpart (both real and symbolic) of ruins was to be found in the architectural debris of modern European cities produced under the competent care of Hitler's first architect made armaments minister in 1942: Albert Speer.

---

# La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture «futuriste» selon Hitler

JOHANNE LAMOUREUX, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

---

## Résumé

**T**his article reflects upon a few pages of Albert Speer's memoirs on the Third Reich, in which the man who was Hitler's first architect from 1934 to 1942, after a twenty-year term of imprisonment, offers his theory on the value of ruins. The architect himself considered this an active factor in establishing his privileged relation to the *Führer*, a theory that conceived the Reich's official buildings in view of the beautiful ruins they would produce after centuries of neglect. This projective (instead of retrospective) treatment of the ruins, of which the modern period offers many an

example, becomes a pressing issue with such a cumbersome and fundamentally anti-modern heritage as Third Reich constructions.

Speer's anticipation of the Antique-cum-Romantic inspired ruins was to impose stylistic, economic and pragmatic constraints on his projects for which the functional necessities of the present became less important than the programmed revelation of Nazi imperial glory. The counterpart (both real and symbolic) of ruins was to be found in the architectural debris of modern European cities produced under the competent care of Hitler's first architect made armaments minister in 1942: Albert Speer.

---

**C**et essai propose une réflexion sur les quelques pages d'*Au coeur du III<sup>e</sup> Reich* où Albert Speer, le premier architecte de Hitler de 1934 à 1942, au terme des vingt années de prison auxquelles il fut condamné à Nuremberg, présente sa théorie de la valeur des ruines<sup>1</sup>. Lui-même fait de cette théorie un facteur décisif dans le pacte qui le lia à Hitler. Or cette théorie consistait à concevoir les édifices officiels du Reich en fonction des belles ruines qu'ils produiraient «après des siècles d'abandon».

Notre position actuelle par rapport à l'architecture du III<sup>e</sup> Reich, faite d'une grande proximité temporelle et d'une considérable distance idéologique, est à vrai dire la seule que la fiction ruiniste du national-socialisme, telle que nous allons l'étudier, ne se soit pas donné la peine de prévoir et d'imaginer. Nous sommes encore tout près du III<sup>e</sup> Reich, et pourtant nous vivons après lui, avec les conséquences que cela ne manque pas d'avoir sur le regard que nous portons vers cette architecture. Ou celle-ci s'offre désormais dans un relatif anonymat ou alors elle a connu ce que Françoise Choay qualifie d'anéantissement symbolique<sup>2</sup>. Lorsque, entre ces deux extrêmes, elle existe dans un abandon révélateur, cette désaffection est encore trop légère pour se donner à lire, à même la structure des édifices, à l'aide de la théorie des ruines. Nous contemplons, là où la ruine s'annonce, comme au complexe de Nuremberg, plutôt que des voûtes effondrées, des marques qui ne sont pas à l'échelle de la démesure anticipée par la théorie de Speer: de simples meurtrissures de la pierre ou une graphie de lézardes qui n'ont rien des contours généraux échevelés ou du sublime effondrement des combles prévus par l'architecte. C'est peut-être en quoi la théorie des ruines de Speer rend particulièrement inconfortable. Elle rappelle que les grands édifices du Reich ne furent conçus, «ni pour l'an 1940, ni pour l'an 2000 mais pour durer mille ans», comme le disait Hitler<sup>3</sup>. Ce disant, le *Führer* paraît, sans le connaître, sur *Le culte moderne des monuments*, bien analysé dès 1903 par Alois Riegl, un autre citoyen de la ville de Linz où Hitler est né.

Riegl explique dans cet essai que se sont succédé depuis la Renaissance trois principaux modes de valorisation du monument: la valeur historique (monument intentionnel), la valeur artistique et, avec la modernité, la valeur d'ancienneté. Au sortir de la seconde guerre mondiale, l'architecture monumentale du III<sup>e</sup> Reich fit l'objet, sur la base de sa valeur historique insoutenable, d'un anéantissement symbolique partiel. Aujourd'hui, des monographies

comme celle de Léon Krier sur Albert Speer, tentent d'établir la réputation de cette architecture à travers l'alibi de sa soi-disant valeur artistique transcendante. On peut imaginer, sans crainte de se tromper, qu'un jour—ce jour même dont Hitler rêvait pour son patrimoine architectural—les monuments nazis ayant subsisté seront appréciés tout bonnement parce que ce sont de vieilles choses majestueuses dont la pérennité émeut et enthousiasme. Le culte des monuments, dans sa modalité moderne, n'est paradoxalement possible qu'en tant qu'il se fonde sur l'oubli, qu'en tant que chaque construction investie ne convoque jamais qu'une part infime de son histoire, quand il la convoque, nous permettant par là d'étendre à l'infini le champ des monuments possibles et d'avoir le culte léger, amoureux des aspérités de surface et de la patine poudreuse. Le pari d'Hitler s'accommoda bien d'un mécanisme semblable: et c'est afin de contrer cette forme d'amnésie de la conservation qu'il est apparu et apparaît encore important à certains intervenants de raser l'héritage de monuments nazis.

## Projet / Ruine

Il fut un temps, comme on le trouve écrit dans l'*Encyclopédie* à l'article «ruine», où «ruine ne se disait que des palais, des tombeaux somptueux. On ne dirait point ruine en parlant d'une maison particulière de paysans ou de bourgeois». La théorie des ruines de Speer maintient cette discrimination puisqu'elle ne vise à imposer ses contraintes stylistiques, économiques et pragmatiques qu'à la seule architecture de représentation de l'État. Mais il y a d'autres raisons que cette typologie sommaire pour que se soient rencontrées, dans le cadre de la thèse que je rédigeais alors sur la peinture de ruines de Hubert Robert<sup>4</sup>, la poétique des ruines de Diderot et la théorie sur la valeur des ruines d'Albert Speer.

D'entrée de jeu, telle qu'elle s'énonce dans le *Salon* de 1767, la poétique des ruines est liée au projet, elle est «à faire», constate Diderot. Néanmoins, elle ne trouvera pas à se réaliser sous la forme que Diderot avait anticipée pour elle. Hubert Robert, jeune peintre qui portait alors le flambeau de cette promesse, a tôt fait de décevoir car il n'entend rien au genre. Malgré les réserves du critique qui le ciblent mais qu'annulent les faveurs royales et le succès commercial, Robert ne se tient pas quitte pour autant envers cette nouvelle accolade de la ruine et du projet. Près de trente ans après son pre-

mier Salon, au sortir de la Terreur, alors qu'il siège au conservatoire du Muséum national, il présente deux pendants devenus célèbres: *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* et *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, ce second tableau imaginant la ruine du premier, c'est-à-dire d'un aménagement qui n'était déjà qu'imaginaire<sup>5</sup>.

Au seuil de la modernité, cette confrontation entre deux futurs décalés fait apparaître pour une première fois dans l'histoire de la peinture, et surtout dans celle de l'institution muséologique, le projet comme programmation ruiniste. En effet, à travers l'actualité du débat architectural auquel le *Projet* renvoie (faut-il ou non percer la voûte du Louvre?), l'éclairage zénithal préfigure le thème ennoblissant de la voûte éventrée: la figure de la ruine se trouve ainsi littéralement inscrite en filigrane du projet. Hubert Robert marque du coup sa profonde compréhension de la modification du sentiment ruiniste dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi que l'a bien vu Roland Mortier<sup>6</sup>, la représentation des ruines, de rétrospective qu'elle était, se fait alors prospective. Les exemples de cette nouvelle mémoire anticipée abondent. Diderot est de la partie: «Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais et nous revenons sur nous-mêmes. *Nous anticipons les ravages du temps et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons*»<sup>7</sup>(je souligne). C'est dans le cadre de cette réflexion qu'il m'est apparu urgent, il y a quelques années déjà, de mesurer comment la théorie des ruines de Speer apparaît comme l'actualisation la plus radicale de cet engouement pour l'anticipation ruiniste. Le présent essai découle de ce contexte.

Je ne m'attarderai toutefois pas à tracer ici les routes plus ou moins cahoteuses qui ont pu conduire de la poétique des ruines de Diderot à une théorie de leur valeur, encore qu'il y aurait là beaucoup à dire. De même qu'il y aurait à saisir, en aval de la théorie de Speer, la relance que connaît actuellement la valeur des ruines dans la reconsidération de la modernité architecturale que mène l'architecture post-moderne. Je pense entre autres à l'incorporation de motifs ruinistes aux nouveaux édifices, et plus particulièrement à la lecture que Douglas Crimp a proposée du nouveau musée de Stuttgart comme reprise concertée, par l'architecte Stirling, de l'Altes Museum de Schinkel<sup>8</sup>. Stirling a détaché d'un mur extérieur du musée quelques blocs de travertin qui s'entassent sur la pelouse et laissent voir la structure moderne de la construction derrière le matériau traditionnel.

Cet exemple est tout à fait emblématique de ce que l'architecture entend par post-modernisme. S'y incarne un désir parfaitement moderne de jouissance immédiate mais visant l'objet apparemment le plus antagoniste qui soit de la modernité: la ruine. Cela n'est pas aussi éloigné de mon propos qu'il n'y paraît. Pour en arriver à cet état des choses, il a bien fallu que, dans notre imaginaire, la ruine se dissocie de l'action du temps, que nous nous soyions trouvés en mesure de la produire de façon nouvelle, accélérée, et à grande échelle, encore que ce ne sont pas ces figures récentes de la ruine

que cherche à ressusciter l'architecture post-moderne, ni à des ruines de cette espèce que Speer destinait les monuments qu'il planifiait.

Mais plutôt que d'esquisser la généalogie et la fortune critique de la théorie de Speer sur la valeur des ruines, je me limiterai à une approche plus synchronique et j'interrogerai le passage même où la théorie est présentée à la lumière de l'insertion qu'il se mérite au sein des mémoires de l'architecte, en regard des rares échos qu'il y trouve explicitement et de ceux qu'il ne sait pas y trouver. Il s'agira davantage de formuler ce que cette théorie des ruines permet de comprendre de l'imaginaire architectural du nazisme et de sa résistance complexe à la modernité. Le passage dont il sera question se trouve dans le chapitre d'*Au coeur du III<sup>e</sup> Reich* intitulé «mégalomane architecturale». Il raconte un épisode datant du début de 1934, à l'époque où Albert Speer vient de se voir confier la réalisation de la tribune de Nuremberg. Je me permets de le citer intégralement:

On commença sans tarder l'aménagement de l'esplanade de Nuremberg, car on voulait achever au moins la tribune pour le prochain Congrès du parti. Pour pouvoir construire la nouvelle tribune, il fallut déplacer le dépôt de tramways dont on dynamita ensuite les hangars en béton armé. Un jour que je passai devant, je vis un fouillis métallique pendant dans tous les sens et commençant à rouiller. On pouvait aisément imaginer ce que cela allait devenir. Ce lamentable spectacle fut le point de départ qui m'amena à élaborer une théorie que je présentai plus tard à Hitler sous le nom quelque peu prétentieux de «Théorie de la valeur des ruines d'un édifice». Des édifices construits selon les techniques modernes étaient sans aucun doute peu appropriés à jeter vers les générations futures «ce pont de la tradition» qu'exigeait Hitler. Il était impensable que des amas de décombres rouillés puissent inspirer, un jour, des pensées héroïques comme le faisaient si bien ces monuments du passé que Hitler admirait tant. C'est à ce dilemme que ma théorie voulait répondre. En utilisant certains matériaux ou en respectant certaines règles de physique statique, on pourrait construire des édifices qui, après des centaines ou, comme nous aimions à le croire, des milliers d'années, ressembleraient aux modèles romains.

Pour donner à mes pensées une forme concrète et visible, je fis réaliser une planche dans le style romantique représentant la tribune de l'esplanade Zeppelin après des siècles d'abandon: recouverte de lierre, la masse principale du mur effondrée par endroits, des pilastres renversés, elle était encore clairement reconnaissable dans ses contours généraux. Dans l'entourage de Hitler on tint ce dessin pour blasphématoire. Le seul fait d'avoir imaginé une période de déclin pour ce Reich à peine fondé et qui devait durer mille ans fut considéré par beaucoup comme scandaleux. Hitler, pourtant, trouva cette réflexion d'une logique lumineuse. Il donna l'ordre qu'à l'avenir les édifices les plus importants de son Reich soient construits selon cette «loi des ruines».<sup>9</sup>

## Théorie / Loi

De cette anticipation de la ruine, il faut d'abord et avant tout remarquer qu'elle apparaît dans le texte comme «théorie», c'est-à-dire entre guillemets, suspendue d'entrée de jeu, comme si Speer désirait ainsi se distancer du caractère un peu prétentieux de son entreprise. Cette mise entre guillemets de la théorie n'est certes pas fortuite: d'autres guillemets lui répondent en miroir. Ils encadrent, en conclusion de ce passage, ce qui est déjà devenu, au cours de ce bref récit, «la loi des ruines». Ce que Speer semble vouloir raconter, c'est bel et bien la suspension de la théorie comme théorie de par sa seule exposition au Führer lequel, en l'énonçant, en la reprenant à son compte, lui donne force de loi. Devant ce face à face où la théorie est retournée en loi, Speer nous raconte le moment de sa reconnaissance en lui donnant les marques d'une dépossession. Pour un peu, on en oublierait comment la théorie de Speer faisait de lui un législateur idéal, selon la définition de la volonté du Führer (*Führerwille*) que donne le *Grosse Lexikon des dritten Reiches*: «D'après la conception nazie, la volonté du Führer forme la base de l'ensemble de l'activité juridique et législative. La légitimation de ce processus tient à l'idée que le Führer exprimait la véritable volonté du peuple»<sup>10</sup>. En proposant une version anticipée de ses édifices en ruine, Speer anticipe du même coup la volonté du Führer et c'est précisément sous le IIIe Reich ce dont on fait la loi. On vient donc de voir se jouer ici, non pas l'élection univoque de Speer à la faveur hitlérienne mais bien le processus d'une double reconnaissance, entre le courtisan et son prince, tous deux liés par le contrat chiasmatique qu'a si bien étudié Louis Marin entre le pouvoir de la représentation et la représentation du pouvoir<sup>11</sup>; ce qui permettra à Speer de déclarer qu'il est traité «en tant qu'architecte sur un plan d'égalité»<sup>12</sup>.

## Licence

Il n'en reste pas moins que cette théorie apporte un éclairage particulier sur les rapports privilégiés tant commentés entre Hitler et celui destiné et résolu à devenir son premier architecte. Les déterminations artistiques du national-socialisme, ce qu'on a appelé son «esthétisation de la politique»<sup>13</sup>, sont bien sûr au cœur de cette complexité. Comme on l'a aussi dit, ces rapports sont portés et supportés par le désir d'architecture de Hitler, par la métaphore qui faisait de lui l'architecte du Reich, de même à la limite que par son propre passé d'artiste (dans le corpus duquel on pouvait retrouver non seulement des aquarelles représentant des vues d'architecture mais plus spécifiquement encore plusieurs morceaux d'architectures en ruines<sup>14</sup>).

Pour faire bonne mesure, il faudrait souligner de surcroît que la transformation de la théorie de la valeur des ruines en loi des ruines scelle bien un pacte unique par lequel Hitler accorde à son jeune architecte une licence poétique et politique sans précédent dans le contexte d'un régime totalitaire: en cette scène de reconnaissance de l'artiste par la figure du pouvoir, véritable topos du récit de la vie d'artiste, Speer se voit accordé le privilège d'imaginer

d'imaginer la vie *après* le IIIe Reich. Il est autorisé à se projeter dans un temps qui n'est peut-être pas à proprement parler le futur, puisque le sens du temps du national-socialisme préfère au présent, au passé et au futur, le «parfait» dont Baudrillard a pu écrire, à propos d'autre chose, que c'est là «le seul temps mythologique possible»<sup>15</sup>. L'entourage de Hitler ne s'y trompa pas, qui jugea «blasphématoire» la version ruinée de la tribune et cette réaction du cercle des intimes permet de bien jauger l'ampleur du privilège consenti à l'architecte.

## Modèles

*-La Grèce et Rome*

Cette licence comporte néanmoins des contraintes. Le privilège de préfigurer les ruines de l'architecture nazie, de figurer «le grand englobant»<sup>16</sup> que celle-ci prétend représenter, est un privilège qui a son revers, à savoir le défi implicite de devoir présenter ces restes comme une encore-totalité, voire comme une plus-que-totalité. Devenu ruine, l'édifice devra en effet, comme l'écrit Speer, être «encore reconnaissable dans ses contours généraux.»

Il semble donc dans un premier temps, que la théorie de la valeur des ruines nécessite une conception paradoxalement gestaltiste de la ruine selon laquelle la ruine se donnerait d'abord (et au bout du compte) comme «bonne forme». C'est d'ailleurs uniquement à ce titre que, même si elle suppose que l'édifice nazi fraîchement complété n'a encore accompli qu'une part de son projet (en attendant la ruine qui le parachèvera), la théorie des ruines ne fait pas entorse à l'esthétique du national-socialisme dont Berthold Hinz a bien montré comment, en peinture par exemple, elle réclamait des oeuvres non problématiques et surtout achevées, c'est-à-dire léchées<sup>17</sup>.

Mais que peut encore vouloir dire Speer quand il parle d'une ruine reconnaissable? Entend-il par là que la ruine, «occupée à se ressembler»<sup>18</sup>, souscrirait en quelque sorte à la mimésis particulière convoquée par le genre du portrait? Pas tout à fait, bien sûr. Il faut comprendre que, pour reconnaissable qu'elle doive être «dans ses contours généraux», la ruine a pour fonction de *révéler* à même l'édifice du IIIe Reich les modèles qui, dès le projet, en avaient inspiré la construction. D'entrée de jeu, la ruine anticipée de l'édifice est programmée, littéralement inscrite avant la lettre, pour se développer en fonction de modèles *antiques*. Les paragraphes qui, dans *Au cœur du IIIe Reich*, précèdent immédiatement le passage sur la théorie des ruines, marquent en effet fort vivement la dualité problématique des «modèles» travaillant la mise en forme de la tribune de Nuremberg<sup>19</sup>:

Au début de l'année 1934, Hitler me surprit en me passant ma première grande commande. On me demandait de remplacer la tribune provisoire en bois de l'esplanade Zeppelin à Nuremberg par un édifice en pierre. Je m'étais battu sans résultat avec mes premières esquisses, quand, dans une heure de chance, une idée me vint, qui me parut convaincante: je ferais de grands escaliers, surmontés par un long portique à colonnes flanqué à ses deux

extrémités de deux masses géométriques encadrant le tout. *L'influence de l'autel de Pergame était évidente.* L'indispensable tribune d'honneur que j'essayais de placer au milieu des escaliers de la manière la moins voyante possible ne s'intégrait pas vraiment à l'ensemble.

La maquette terminée je priai Hitler de venir la voir. J'étais un peu inquiet car le projet dépassait de beaucoup la commande. L'édifice avait 390 mètres de long et 24 mètres de haut. Il faisait *180 mètres de plus que les thermes de Caracalla à Rome, presque le double.* (Je souligne.)

Ainsi mise en perspective, la théorie des ruines, dont l'exposition suit aussitôt dans les mémoires de Speer, pourrait bien être l'envers de cette maquette plutôt que le futur programmé de l'édifice. Elle énoncerait de la sorte où se situe le plein épanouissement du projet (architectural) national-socialiste: dans son redoublement comme projet plutôt que dans sa matérialisation. L'édifice achevé n'est encore que le projet de la ruine à venir. Le dessin romantique est le pendant de la maquette. Elle seule, et non l'édifice construit, constitue le modèle qui confère sa valeur à la théorie. Maquette et dessin ruiniste sont les deux faces d'un projet qui fait l'économie du présent.

On sait l'importance du rôle joué par les maquettes dans la propagande nazie (dans les films, les expositions, les défilés). La théorie de la valeur des ruines va confirmer ce statut privilégié, d'autant plus qu'à l'exception de Nuremberg justement, pour le regard contemporain, les photos de ces maquettes de Speer en sont venues, dans la blancheur uniforme, idéalisée et nifiée où elles présentent leur colossal mirage antique, à tenir lieu de ces fameuses ruines dont Hitler et Speer avaient rêvé pour leur architecture.

Vue de la sorte, la théorie des ruines est un coup particulièrement bien pensé, et qui plus est, un coup double. La présentation que Speer en fait à Hitler, en 1934, lui assure d'autres grandes commandes et la relation de l'événement qu'il insère, à point nommé, dans ses mémoires, tout juste après avoir discuté de ses travaux à l'esplanade de Nuremberg, lui permet de rappeler au lecteur, sans avoir à le dire expressément, que ce sont bien là ses seules réalisations encore susceptibles d'accéder à cette éternité ruiniste pour laquelle il les avait conçues. Speer en appelle au jugement esthétique de la postérité à partir de la ville même où il fut jugé une première fois et condamné pour crime contre l'humanité.

Cette première maquette d'une grande commande résume assez bien ce que Speer définira plus tard comme son parcours: dans un premier temps, se dessine l'illusion d'un renouement avec l'hellénisme, puis plus tard, un demi-reniement lorsque Speer, sur le ton pessimiste du Spengler qui avait marqué sa jeunesse, déclare n'avoir donné forme qu'à une civilisation en déclin en renonçant «au style dorique» de ses débuts<sup>20</sup>. Comme si désormais, l'échelle colossale de l'architecture que les maquettes traduisent s'était, à ses yeux, muée en signe néfaste de la «décadence» et paraissait avoir contaminé le projet d'entrée de jeu. De l'autel de Pergame (dont l'influence était évidente) aux thermes de Caracalla (presque

doublés), la maquette organise un raccourci exemplaire entre ce qui constitue pour l'architecture, et à vrai dire pour l'horizon tout entier du IIIe Reich, le modèle du commencement et celui de la fin: la Grèce nordique, aryenne, et la Rome impériale. Entre les deux, mais mal intégrée et «placée de la manière la moins voyante possible», la tribune, élément porteur de la fonction spécifique de cette commande. (L'insistance de Speer sur sa relative désinvolture envers la fonction du lieu est probablement motivée à la fois par un désir de se distinguer des convictions architecturales modernes et, bien sûr, par celui de laver son architecture des exigences propagandistes qu'elle devait servir, et qu'elle servait d'ailleurs parfaitement bien par d'autres voies que celle du fonctionnalisme.)

Mais comment inscrire l'une dans l'autre les formes de fin (et ce dès l'origine du projet) et celles du commencement (qui figurerait ici en reprise)? Faut-il comprendre que les austères portiques et colonnades à la grecque sont programmés pour s'auto-dissoudre avec le temps afin de révéler de colossales masses romaines? Non, bien sûr. L'enjeu pour Speer n'est pas de penser le modèle de la Grèce avec celui de Rome, de les articuler en quelque sorte l'un à l'autre dans l'espace et le temps. La théorie des ruines vise au contraire à les fondre, à les homogénéiser, à les phagocytter afin que l'éclectisme premier des édifices nazis, leur apparence de constructions millénaires récemment achevées, puissent enfin accéder de la sorte à une homogénéité idéalisée.

#### - Berlin et Rome

C'est du même coup dire que Rome, la Rome archéologique du XXe siècle, avec ses masses désensablées, déparées et sans trace des ordres classiques, cette Rome n'est modèle qu'à entendre le terme dans sa double acception de modèle *et de maquette*. En effet, en sa «légende», tout à la fois son ordre de mesure et de fiction, la petite maquette annonce que la tribune projetée doublera, ou presque, le colossal édifice romain. Rome, maquette de Nuremberg. C'est le début d'une surenchère d'échelle qui va culminer en 1937 lors du projet de réaménagement de Berlin.

Or à la même époque, autour de la Rome antique, Hitler et Mussolini vont se mesurer. On connaît en effet l'agacement de Hitler devant les projets d'archéologie à saveur mystique de Himmler. Le Führer soutenait que Himmler se condamnait à spéculer sur des tessons de poterie laissés par les Germains à une époque où les Latins construisaient déjà les monuments que l'on sait. Devant cette archéologie pauvre, axée sur la culture matérielle plutôt que sur le culte des monuments, Hitler envie à Mussolini les possibilités idéologiques d'une archéologie monumentale. La citation qui suit opère, dans le passage que Speer consacre à la théorie des ruines, le glissement entre maquette et ruine:

Hitler aimait à expliquer qu'il construisait pour léguer à la postérité le génie de son époque. Car, en fin de compte, seuls les grands monuments rappelaient les grandes époques de l'histoire. Que restait-il de l'oeuvre des empereurs romains? Quels étaient les vestiges de leur grandeur, sinon les édifices qu'ils avaient fait construire? Il y a toujours, prétendait-il, des périodes de déclin

dans l'histoire d'un peuple; mais les monuments qu'il a édifiés sont alors les témoins de son ancienne puissance. Naturellement, leur seul témoignage ne suffit pas à créer les bases d'un renouveau du sentiment national. Mais quand après une longue période de déclin, le sentiment de la grandeur nationale doit être à nouveau exalté, alors ces monuments ancestraux sont les plus éloquents des prédicateurs. C'est ainsi que les monuments de l'Empire romain permettaient à Mussolini de faire appel à l'esprit héroïque de Rome, quand il voulait gagner le peuple italien à l'idée d'un empire romain des temps modernes. De la même manière, nos édifices devaient pouvoir, dans les siècles à venir, parler à la conscience de l'Allemagne. C'est ce qui faisait pour Hitler la valeur d'une réalisation durable.

En 1936, Mussolini, attaché dès les années vingt aux projets archéologiques, entreprend non seulement de s'approprier le patrimoine antique de Rome, comme il lui était arrivé jusqu'alors de le faire, mais encore de le surpasser. En témoignent, avec le grand réaménagement urbain de la Rome historique, la planification d'une exposition universelle prévue pour 1943. Ce dernier projet donna lieu à une gigantesque maquette de la Rome moderne (200 mètres de côté), accompagnée d'une autre, son pendant ruiniste en quelque sorte, représentant la Rome antique telle que réaménagée sous le régime fasciste<sup>21</sup>. (La symétrie de ces deux maquettes n'est pas sans évoquer la paire de tableaux réalisés par Panini en 1756 à partir des monuments de la Rome antique et de la Rome moderne. Hubert Robert, dans sa paire de tableaux sur l'aménagement et sur la ruine du Louvre, se serait inspiré des pendants de Panini dont il possédait une version.)

Antérieure de quelques années à ces maquettes romaines géantes, et sans jouir du passé glorieux sur lequel elles se fondent, la théorie des ruines de Speer ne pouvait se poser de manière aussi symétrique. À la maquette de la tribune, Speer ajoute alors un dess(e)in, *dans le style romantique*, un véritable écart stylistique par lequel l'architecte accorde, dans une perspective hégélienne, le changement de médium (le passage de la maquette tridimensionnelle à la bi-dimensionnalité du dessin) au changement d'époque.

En substituant les romantiques à la Rome antique, Speer s'emploie à redonner à l'antique sa première écriture proprement allemande. Il suggère de la sorte une référence assez claire et tout à fait ambitieuse au premier grand classique allemand de sa discipline: au Schinckel de Berlin, bien sûr, mais en-deçà de Schinckel architecte, il fait signe vers le premier Schinckel, le Schinckel d'avant les grandes commandes, le peintre ruiniste, et le peintre de l'histoire nationale sous forme de paysages avec architecture, au Schinckel réconciliateur de la Grèce et de l'Allemagne<sup>22</sup>. Speer, de par cette seule incise sur le style romantique de son dessin blasphématoire, introduit le troisième terme de l'imitation, terme problématique et nécessaire, comme, pour Winckelmann<sup>23</sup>, l'avait été la Renaissance italienne dans le renouement des arts plastiques avec l'Antiquité. Mais cette fois-ci le troisième terme surgit marqué de l'estampille de la germanité.

La théorie des ruines semble alors bouclée et Speer peut bien s'attendre à recevoir, comme ce sera le cas en 1937, la plus prestigieuse commande imaginable, à savoir le réaménagement du centre de Berlin dont avait déjà rêvé, mais en vain, son prédécesseur Schinckel.

#### Ruine / Décombres

La programmation des ruines du Reich est aussi étayée dans le récit de Speer par une polarité d'un autre ordre et qui, elle, interpelle plus directement la question de la modernité. Il s'agit de l'opposition entre ruine et décombres, *ruine* et *trümmer*. Les édifices modernes ne peuvent produire, selon Speer, qu'un *fouillis métallique* ou des *amas de décombres rouillés*. On notera ici que contrairement à l'argumentation habituelle du nazisme contre l'architecture moderne, mais de façon conséquente avec celle-ci, Speer explique l'irrecevabilité de la modernité architecturale, non par son absence de racines historiques et nationales, mais plutôt par l'incapacité des édifices qu'elle construit à se modifier comme *bonne forme* dans le futur (surtout lorsqu'ils sont dynamités, pourrions-nous ajouter, puisque c'est le sort un peu accéléré qu'avait subi le dépôt de tramways).

Speer dénonce l'architecture moderne parce que, malgré ou à cause de son caractère souvent géométrique et abstrait, sa matérialité lui paraît vouée à l'informe, au fragmentaire et à l'hétérogène: ciment et acier mêlés, masses et supports dissociés, sans parler de la rouille, dont la vertu esthétique comme rehaut de couleur ne semble pas avoir eu, à ses yeux, une valeur comparable aux verts de la mousse et du lierre pour panser les lézardes et les brèches et garantir, au lieu d'un démembrement réel, la fusion organique et symbolique du monument au site.

On peut supposer d'ailleurs que si cette motivation téléologique du rejet de l'architecture moderne par le national-socialisme a reçu peu d'attention, c'est moins en tant qu'elle nous semble le pendant logique d'une argumentation nationaliste et passéiste que parce que nous partageons encore largement cette conviction que l'architecture moderne est une architecture qui ne peut pas, qui ne sait pas bien vieillir, une architecture destinée au dynamitage plutôt qu'offerte au passage du temps. La modernité architecturale se sera souvent réconciliée avec la monumentalité (ce que toutes les pratiques artistiques modernes n'ont pas réussi avec autant de bonheur<sup>24</sup>) mais jamais avec la patine; et on ne sait pas encore très bien ce qui, en cette architecture, porterait plastiquement et positivement les marques du temps. Qu'à cela ne tienne. La modernité ne fait plus du temps le principal agent de la ruine. Et c'est autour de cette question, que les convictions anti-modernes de Speer ont trahi ses propres ambitions.

Car même Hitler ne croira pas aussi rigoureusement que Speer l'eût souhaité à l'étanchéité des rapports entre *ruine* et *trümmer*. Speer, qui se vantait d'une part de pouvoir mettre à profit les lois de la statique dans sa planification des ruines, était d'autre part tout à fait insensible aux incidences de la technologie moderne sur la *fabrication accélérée et provoquée des ruines*. Dans son esprit, les murs

devaient avant tout résister, même à très grande hauteur, à la force du vent, et ce sans l'aide des plafonds et des toits. Pourtant dès 1937, Hitler, lui, craignait davantage les raids aériens que l'effet du vent<sup>25</sup>. Il forcera donc Speer à commettre une entorse envers l'emploi des matériaux qu'exige la théorie des ruines et lui imposera l'usage de l'acier pour le support du Dôme de Berlin, par crainte expresse des bombardements. Hitler avait donc compris qu'à l'ère de la guerre aérienne, le désir d'avoir dans mille ans des monuments romains passait paradoxalement par la nécessité de pactiser avec certains matériaux et certaines technologies modernes sous peine de voir, de toute façon et tout à fait prématurément, ses monuments se transformer en décombres plutôt qu'en ruine.

Or les décombres sont réservés aux ennemis du Reich. Leur prolifération permet même à ceux-ci, selon le point de vue nazi, de peindre enfin sur le vif des motifs pleinement apparentés à leur esthétique dégénérée, d'ancrer enfin dans une référence à la réalité ces pratiques de l'art qui s'étaient égarées. Je renvoie à cet extrait de l'*Illustrierter Beobachter* où le «dernier cri de la peinture anglaise» est imagé par des aquarelles de villes ruinées: «Après des centaines de bombardements, peut-on y lire, il ne reste plus grand chose aux peintres anglais. Du moins l'aspect des villes illustre-t-il enfin leurs conceptions: il est devenu tout à fait cubiste»<sup>26</sup>.

L'antinomie qui fait sens chez Speer entre *ruine* et *trümmer*, explique probablement aussi son aveuglement à ce qui frappe aujourd'hui quiconque parcourt ses mémoires ou la seule liste des faveurs qui balisent son ascension. Dès l'épisode de 1934, Speer devient en quelque sorte le chargé de ruines du Reich. Chargé de ruines encore, lorsqu'il sera plus tard affecté à la relocalisation des familles aryennes délogées par les bombardements. Chargé de ruines enfin, quand il devient ministre de l'armement, préposé à l'organisation de la fabrication des décombres alliés, généreusement offerts aux pinceaux des peintres anglais.

Il est possible, après tout, que Speer ait été frappé par ce motif central de ses fonctions au sein du Reich. Le finale de ses mémoires, en racontant son opposition à la stratégie de la «terre brûlée» réclamée impérativement par Hitler devant l'inévitable défaite de l'Allemagne (épisode dont on pourrait faire un long métrage à seulement mettre bout à bout toutes les versions qui en existent dans le cinéma de guerre hollywoodien), cet épisode agirait donc, dans la structure du récit de l'architecte, comme le contrepoids expiatoire à toutes les autres fonctions «ruinistes» qu'il avait par ailleurs occupées. Ce qui est davantage certain, c'est que Speer a fort mal évalué les rapports de priorité entre le désir d'architecture de Hitler et l'impact de sa propre théorie des ruines. Il a raté le point critique où la théorie des ruines relègue paradoxalement le désir de construire derrière un nouvel impératif ruiniste: le Reich doit laisser de grandes ruines... avec ou sans grande architecture du Reich, cela importe peu dans la mesure où la technologie militaire garantit de toute façon que ces restes, ruines et décombres confondus, auront un caractère davantage inédit que les édifices prévus, tant par leur forme et leur étendue que par leur mise en crise du sens.

Les ambitions ruinistes du III<sup>e</sup> Reich se seront donc accomplies sans avoir eu besoin de la réalisation des maquettes car, même une fois écarté le recours à la stratégie de la «terre brûlée» que souhaitait Hitler, la théorie de Speer se fait prendre de vitesse par les bombes alliées. Il nous reste à cet égard des images éloquentes de la nouvelle Chancellerie<sup>27</sup>.

#### Anachronismes

En conclusion, il ressort que la théorie des ruines repose sur un triple anachronisme, en autant qu'on puisse parler d'anachronisme devant une vision mythologique de l'histoire. A travers ces divers anachronismes, l'enjeu est plus ou moins le même: nier, conjurer, «la ruine de l'imitable et la disparition des modèles»<sup>28</sup>, analysées par Lacoue-Labarthe, et imposer plutôt les modèles disparus par une imitation de leur ruine.

On aurait donc en premier lieu un anachronisme pragmatique, lié à l'impact anticipé de la ruine sur le regardeur. Comme on vient de le voir, Speer est indifférent aux conditions contemporaines de fabrication de la ruine. Quand il envisage des bombardements, au moment de la conception du palais de Goering par exemple, il suggère en remplacement de matériaux modernes dans la fabrication des toits, l'entassement de quatre mètres de terre sur le toit et l'aménagement de jardins suspendus<sup>29</sup>. C'est que pour lui la ruine doit se donner comme *essence* et non comme *effet*. La décantation ruiniste doit réussir ce tour de force de faire fusionner l'extérieur et l'intérieur, l'édifice et son site, l'architecture et la nature. Elle doit résoudre l'éclectisme initial en faisant un de ses modèles et surtout en faisant enfin un avec eux.

En second lieu, la théorie des ruines est fondée sur un anachronisme économique. Comme l'a rappelé Berthold Hinz, la théorie des ruines dépend d'une économie de type totalitaire<sup>30</sup>. On conçoit mal en effet comment la mégalomanie architecturale de Hitler aurait pu prendre forme dans le cadre d'un capitalisme libéral. Sans tenir compte du coût inflationniste de la main d'oeuvre spécialisée devant une telle demande, la théorie des ruines requiert de plus une quantité astronomique de matériaux naturels et «nobles» (le marbre, le granit, la pierre), car il s'agissait de résister aux intempéries en augmentant la masse des murs.

Si la théorie des ruines est conceptuellement le revers de la maquette de la tribune, elle est sur le plan économique le pôle opposé des camps de concentration dont on sait, depuis que Mathias Schmidt a publié dans son ouvrage une lettre de Speer à Himmler, à quel point ils offensaient l'architecte par leur dépense exagérée de matériaux et de main d'oeuvre<sup>31</sup>. Dans cette perspective, lorsque Léon Krier loue aujourd'hui l'extrême économie de moyens et de techniques de l'architecture de Speer<sup>32</sup>, celui-là même qui considérait comme une dépense inutile de passer à la chaux les murs des baraques des camps, il faut souhaiter que la remarque de l'architecte post-moderne, pour intelligible qu'elle soit à tous les historiens du style, les pousse néanmoins par son cynisme à réévaluer la pertinence d'une approche aussi étroitement stylistique de l'histoire de l'art et à

démontrer l'aberration qu'il y a à soutenir que cette architecture ait été «la façade civilisatrice» de ce régime, sans rapport aucun avec sa barbarie. Ce que le national-socialisme pouvait espérer de la théorie des ruines est assez évident. Il faut souligner plutôt à quel point l'absolu totalitarisme du IIIe Reich était une condition essentielle à la concrétisation de la théorie des ruines de Speer.

Enfin, il existe un niveau d'anachronisme technologique. Je ne saurais mieux élaborer ce dernier point qu'en citant, en guise de conclusion, les dernières lignes du chapitre que Tocqueville consacre, dans *La démocratie en Amérique*, à la question de savoir «pourquoi les Américains élèvent en même temps de si petits et de si grands monuments»:

Si les Romains avaient mieux connu les lois de l'hydraulique, ils n'auraient point élevé tous ces aqueducs qui environnent les ruines de leurs cités, ils auraient fait un meilleur emploi de leur puissance et de leur richesse. S'ils avaient découvert la machine à vapeur, peut-être n'auraient-ils point étendu jusqu'aux extrémités de leur empire ces longs rochers artificiels qu'on nomme des voies romaines. Ces choses sont de magnifiques témoignages de leur ignorance en même temps que de leur grandeur. Le peuple qui ne laisserait d'autres vestiges de son passage que quelques tuyaux de plomb dans la terre et quelques tringles de fer sur sa surface pourrait bien avoir été plus maître de la nature que les Romains.<sup>33</sup>

Eût-il médité ce passage, Speer se serait plus aisément consolé de devoir renoncer à l'architecture en devenant, en 1942, Ministre de l'armement: car il aurait peut-être entrevu alors qu'une «théorie des décombres» du nazisme—cet ultime retournement où la «loi des ruines» devient un véritable impératif ruiniste, excédant toute projection architecturale et englobant l'ensemble du territoire—présente aujourd'hui davantage d'intérêt que sa théorie des ruines, et qu'on ne saurait réfléchir sur celle-ci en faisant l'économie de celle-là.

- 1 Une première version de ce texte fut présentée en juin 1989 au colloque *Architectures et régimes totalitaires*, organisé par le Centre international de philosophie en collaboration avec le Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris.
- 2 F. Choay, «A propos de culte et de monuments», préface à l'ouvrage d'Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments* (1903) (Paris 1984), 8.
- 3 A. Hitler, discours du 7 novembre 1937, cité dans B. Hinz, *Art in the Third Reich* (New York 1979), 197.
- 4 J. Lamoureux, *Tabula rasa Hubert Robert et Diderot. Chiasme de la ruine et du tableau*. Thèse de doctorat de l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction de Louis Marin (Paris, juin 1990).
- 5 M.-C. Sahut et N. Garnier, *Le Louvre d'Hubert Robert* (Paris 1979).
- 6 R. Mortier, *La poésie des ruines en France* (Genève 1974), 93.
- 7 D. Diderot, *Oeuvres esthétiques* (Paris 1968), 641.
- 8 D. Crimp, «The Post-modern Museum», *Parachute*, XLVI (printemps 1987), 61-69.
- 9 A. Speer, *Au coeur du IIIe Reich* (Paris 1971), 78-79.

- 10 *Das Grosse Lexikon des dritten Reich*, 200. Je remercie André Gunthert de m'avoir indiqué ce passage.
- 11 Voir notamment L. Marin, *Le portrait du roi* (Paris 1981).
- 12 A. Speer, *Au coeur du IIIe Reich*, 78.
- 13 P. Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique* (Paris 1987), 92-113. Lacoue-Labarthe cite Goebbels (p. 93): «la politique est, elle aussi, un art, peut-être même l'art le plus élevé et le plus large qui existe, et nous, qui donnons forme à la politique allemande moderne, nous nous sentons comme des artistes auxquels a été confiée la haute responsabilité de former, à partir de la masse brute, l'image solide et pleine du peuple. La mission de l'art et de l'artiste n'est pas seulement d'unir, elle va bien plus loin. Il est de leur devoir de créer, de donner forme, d'éliminer ce qui est malade, d'ouvrir la voie à ce qui est sain.»
- 14 R. Taylor, *The World in Stone* (Los Angeles et Berkeley 1975), 11. Taylor fait référence à des oeuvres de Hitler reproduites dans *Siebel Aquarelle* (1938), 4-7.
- 15 J. Baudrillard, *Le système des objets* (Paris 1968), 91.
- 16 J'emprunte l'expression à l'ouvrage de Marc Cluet, *L'Architecture du IIIe Reich* (Berne, Francfort sur Main, New York et Paris 1987).
- 17 B. Hinz, *Art in the Third Reich*, 9. Hinz cite Hitler lors de la sélection de l'exposition de 1937 sur l'art du IIIe Reich: «Je ne tolérerai pas les tableaux non finis.»
- 18 Sur la question du portrait, consulter le très beau texte de J.-M. Pontevia, «Ogni dipintore dipinge sè», dans *Ecrits sur l'art et Pensées détachées* (Bordeaux 1989), III, 16 et suiv.: «Dans un portrait, le modèle n'est occupé qu'à se ressembler.»
- 19 Ce phénomène est particulièrement évident pour la représentation des maquettes qu'on trouve dans l'ouvrage de Léon Krier, *Albert Speer—Architecture 1932-1942* (Bruxelles 1985).
- 20 A. Speer, *Au coeur du IIIe Reich*, 216.
- 21 Voir à ce sujet, le texte de W.L. MacDonald, «Excavation, Restoration and Italian Architecture of the 1930's», dans *In Search of Modern Architecture* (éd. H. Searing, Cambridge et Londres 1982) et l'ouvrage de S. Kostof, *The Third Rome 1870-1950: Traffic and Glory* (Berkeley 1973).
- 22 On consultera sur cette question la récente monographie de W. Sambien, la toute première sur Schinkel en langue française, *Schinkel* (Paris 1989), 20-23 pour les oeuvres ruinistes du jeune Schinkel.
- 23 M. Fried, «Antiquity Now», *October*, XXXVII (été 1986), 89-98.
- 24 R. Krauss, «Echelle/monumentalité, Modernisme/post-modernisme. La ruse de Brancusi», *Qu'est que la sculpture moderne?* (Paris 1986).
- 25 A. Speer, *Au coeur du IIIe Reich*, 209.
- 26 Cité dans A. Gunthert, «La Couleur de l'utopie», *Art et fascisme* (Bruxelles 1989), 197.
- 27 A. Speer, *Au coeur du IIIe Reich*, 157. Speer cite le compte rendu que Churchill rédigea, suite à la visite que, le 16 juillet 1945, soixante-dix huit mois après l'inauguration du bâtiment, il effectua «à travers les couloirs détruits et les salles effondrées» de la nouvelle Chancellerie. Le bâtiment de la nouvelle Chancellerie fut rasé peu après et ses matériaux utilisés dans un monument aux morts russe.
- 28 P. Lacoue-Labarthe, «Hölderlin et les Grecs», in *L'imitation des modernes* (Paris 1989), 84.
- 29 A. Speer, *Au coeur du IIIe Reich*, 185.
- 30 B. Hinz, *Art in the Third Reich*, 197.
- 31 M. Schmidt, *Albert Speer—The End of a Myth* (New York et Londres 1984), 190-191. Je remercie Melvin Charney de m'avoir indiqué ce passage.
- 32 L. Krier, *Albert Speer—Architecture 1932-1942*, 13-28.
- 33 A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (Paris 1961), II, 80-81.