



HAL
open science

L'architecture monumentale à l'époque nationale-socialiste : la tentative d'un retour aux formes fondamentales dans l'architecture d'Etat

Anne-Marie Fourcade

► **To cite this version:**

Anne-Marie Fourcade. L'architecture monumentale à l'époque nationale-socialiste : la tentative d'un retour aux formes fondamentales dans l'architecture d'Etat. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2013. Français. NNT : 2013PA010658 . tel-03750469

HAL Id: tel-03750469

<https://theses.hal.science/tel-03750469>

Submitted on 12 Aug 2022

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

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

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Doctorat de l'Université de Paris1-Sorbonne
UFR Histoire de l'art et Archéologie
École doctorale en Histoire de l'art

L'architecture monumentale à l'époque nationale-socialiste

La tentative d'un retour aux formes fondamentales dans l'architecture d'État

Tome I

Doctorat présenté par Anne-Marie FOURCADE
sous la direction de Claude MASSU
professeur en Histoire de l'architecture contemporaine

Jury :	Gabi DOLFF-BONEKÄMPER	Technische Universität, Berlin
	Christine MENGIN	Université Paris-Sorbonne, Paris I
	Wolfgang VOIGT	Deutsches Architektur Museum, Francfort

Juin 2013

Remerciements

Il a fallu pour que cette entreprise de longue haleine que constitue la rédaction d'une thèse arrive à son terme, la confiance absolue et discrète de mon directeur de thèse, Claude Massu, qui n'a jamais semblé douter que je puisse mener cette aventure à son terme. Ses encouragements non directifs me laissèrent pendant un certain temps toute liberté dans la rédaction des chapitres que je lui soumettais, ce qui m'allait fort bien. Ils se firent plus précis au moment de la mise au point de la rédaction finale, ce qui était indispensable.

Je tiens à remercier Christine Mengin de m'avoir, une après-midi il y a bien longtemps, demandé fermement d'écrire une page de présentation de mon travail et par là encouragée à entreprendre la rédaction de ce qui n'était que notes de lectures accumulées au fil des ans et menaçait de le rester. Elle m'a accompagnée ensuite pendant la rédaction des premiers chapitres et aidée d'une manière décisive dans la mise au point finale de ma recherche.

Elke Dittrich, historienne de l'architecture à Berlin, spécialiste de la période sur laquelle je travaillais, a suivi attentivement l'évolution de cette rédaction. Ses remarques précises et jamais complaisantes, émises à la suite de la lecture des chapitres que je lui soumettais, constituèrent une aide amicale, essentielle dans la poursuite de cette rédaction.

Parmi les rencontres avec les chercheurs j'évoquerais surtout les échanges bien vite devenus amicaux avec Karlheinz König de l'université de Wurzburg, l'entretien avec l'historienne Ulrike Grambitter qui me reçut avec beaucoup d'amitié à l'Institut central d'histoire de l'Art à Munich, l'heure de discussion que m'accorda au pied levé Adrian von Buttlar à l'Université technique de Berlin, qui fut cruciale pour l'orientation finale de mon travail.

Je remercie Eckart Dietzfelbinger qui me reçut au Centre de documentation sur le site des congrès du parti, à Nuremberg, et fit photographier à mon intention le beau dessin, jamais publié, de la façade en perspective du hall des Congrès. Je remercie enfin, particulièrement, les archives municipales de la Ville de Bayreuth, toujours patientes et bien disposées à mon égard pendant mes visites répétées.

À Berlin, que dire du réseau d'amitiés qui peu à peu se tissa et permit d'alterner séances de bibliothèque, visites sur le terrain et échappées au bord des lacs et dans les forêts du Brandebourg. Je remercie mes amis et amis allemands de Berlin, mais aussi de Munich, de Duisbourg et de Kuhlmbach, qui, au fil de mes séjours, m'ont fait connaître l'Allemagne devenue bientôt une seconde patrie *eine zweite Heimat*.

Mon combat avec la langue allemande, jamais terminé, a trouvé en Boris Maninger la finesse et la sûreté d'un traducteur hors pair, qui relisait et corrigeait les traductions que je lui soumettais, éclairait mes incertitudes.

Dans la phase terminale de rédaction de ce travail, c'est vers Brigitte Jamet que je me suis tournée, lectrice et correctrice qui ne manquait pas d'émettre jugements et propositions aux fins d'améliorer une prose menacée parfois par la lassitude d'une rédaction trop diluée dans le temps.

Badjo Yacé prit soin de la mise en page de mon texte en m'apportant son savoir-faire acquis dans de longues années passées dans l'édition. Elle le rendit plus lisible et bien composé.

Sommaire

Tome I

Remerciements.....	3
Sommaire	5
Avant-propos.....	11
Introduction	13
<i>Objet de la recherche</i>	13
<i>Etat de la question</i>	15
<i>Problématique autour de la question du style : limites et évolution de sa prise en compte, définition d'un axe de recherche qui remet en question cette définition à partir des édifices étudiés</i>	22
<i>Choix des bâtiments étudiés</i>	26
<i>Méthode</i>	29
<i>Limites</i>	33
Chapitre I : Mise en place d'un cadre théorique de l'architecture du III^e Reich à travers les discours et directives officiels, l'image d'un Führer premier architecte du Reich, et les publications	35
<i>Les conceptions de Hitler sur l'architecture</i>	38
<i>Les croquis du Führer</i>	44
<i>Hitler, premier maître d'œuvre du Reich</i>	48
<i>L'élaboration de l'image du premier architecte du Reich</i>	54
<i>Les publications officielles</i>	56
<i>La revue Die Kunst im Dritten Reich et son supplément Die Baukunst</i>	57
<i>La nouvelle édition des Dix Livres sur l'Architecture de Vitruve (1938)</i>	66
Chapitre II : Le premier exemple de style héroïque de l'architecture officielle : la transformation de la Königsplatz et de ses abords	73
<i>1. Depuis la création de la place jusqu'aux propositions de transformations du début du XX^e siècle (de 1816 à 1929), la Königsplatz, forum hellénique ou lieu de commémoration ?</i>	73
<i>La création de la Königsplatz à partir de 1816 et pendant le règne de Louis I^{er} de Bavière</i>	75
<i>Les projets de modification de la Königsplatz au début du XX^e siècle</i>	80

2. Étude de la Königsplatz à l'époque du national-socialisme	86
<i>L'environnement de la Königsplatz au début des années trente</i>	86
<i>La mise en place des différents éléments du programme de transformation de la place : un lent processus qui se déroule de novembre 1931 à juin 1933.</i>	87
<i>Brève chronologie du chantier.....</i>	88
<i>Le bâtiment du Führer et le bâtiment administratif.....</i>	89
<i>Élévation des deux bâtiments.....</i>	89
<i>Étude des deux bâtiments en plan.....</i>	92
<i>Les temples d'honneur</i>	97
<i>Une des sources iconographiques de ces temples</i>	97
<i>La transformation de la place</i>	99
3. La Königsplatz de 1945 à nos jours.....	101
<i>Le bâtiment du Führer et le bâtiment administratif du parti national-socialiste, leur transformation en Galerie I et Galerie II</i>	101
<i>Modification des deux bâtiments pendant les années qui ont suivi la guerre ..</i>	105
<i>Les temples d'honneur</i>	106
<i>La mer de dalles (Plattensee)</i>	109
4. Conclusion sur la Königsplatz.....	109
<i>L'intervention urbanistique et architecturale de P. L. Troost</i>	109
<i>Le « style héroïque » créé par Troost. Héritage de cette architecture</i>	112
<i>L'héritage formel de l'architecture de Troost auprès des architectes du III^e Reich</i>	115
 Chapitre III : La construction du ministère de l'Air du Reich à Berlin.	
Architecte Ernst Sagebiel	119
<i>La question des sources formelles du ministère de l'Air du Reich</i>	121
<i>Recherches et définition du plan-masse et de la volumétrie du ministère</i>	124
<i>Solennisation du bâtiment : la cour centrale et ses modifications.....</i>	126
<i>Remarques sur les accès dans le plan du ministère de l'Air.....</i>	128
<i>Conclusions sur l'organisation en plan du ministère</i>	129
<i>Évolution du traitement des façades au XIX^e siècle et à l'époque du national- socialisme à travers deux exemples de composition monumentale d'un bâtiment officiel le long de Leipziger Strasse</i>	130
<i>La mise en place de l'élévation de l'aile nord du ministère, le long de la Leipziger Strasse.....</i>	131
<i>De quelques caractères stylistiques propres au bâtiment.....</i>	132
<i>Les éléments décoratifs du ministère de l'Air</i>	134
<i>De l'ancien ministère de l'Air du Reich au ministère fédéral des Finances.....</i>	136
 Chapitre IV : Des aérodromes aux premiers aéroports : la recherche d'une forme architecturale sui generis dans l'Allemagne des années 1920	
<i>De l'aérodrome à l'aéroport : au lendemain de la Première Guerre mondiale, le contexte politique, un encouragement indirect au fulgurant développement de l'aviation civile ?.....</i>	141

<i>Les premiers aéroports en Allemagne, l'exemple de Schleissheim et de Königsberg-Devau</i>	143
<i>La mise à concours des terminaux des aéroports de Berlin, Hambourg, Munich</i>	149
<i>La construction des aéroports des trois villes principales de l'Allemagne</i>	151
<i>L'innovation à travers les résultats des concours et dans certaines réalisations</i>	154
Chapitre V : L'aéroport de Tempelhof à Berlin	157
<i>Présentation des divers éléments du plan-masse</i>	160
<i>Les sources formelles de l'organisation du plan et de l'élévation</i>	162
<i>Évolution des maquettes et du plan d'ensemble de l'aéroport</i>	163
<i>Le hall d'embarquement et ses ambiguïtés : un bâtiment à double visage</i>	166
<i>La façade sud-est, tournée vers les pistes</i>	166
<i>La façade nord-ouest, tournée vers la ville, et son évolution formelle</i>	167
<i>Le hall d'enregistrement, un exemple de style héroïque ?</i>	168
<i>Le hall d'accueil : un pur décor vertical sur la place d'honneur ?</i>	170
<i>Les façades de la cour d'honneur et de la place Ronde, le tribut de Tempelhof au schönes Schein de l'architecture nationale-socialiste</i>	170
Chapitre VI : La maison de l'Éducation allemande à Bayreuth, ou la représentation en trois dimensions des notions national-socialistes de Kampf und Sehnsucht	173
<i>De la fondation de la fédération des enseignants nationaux-socialistes (Nationalsozialistischer Lehrerbund) à la pose de la première pierre de la maison de l'Éducation allemande</i>	173
<i>Le lieu d'insertion du bâtiment</i>	176
<i>Le bâtiment lui-même</i>	181
<i>L'extérieur</i>	181
<i>La question de la toiture de la maison de l'Éducation allemande</i>	183
<i>Éléments de transition et intérieur de l'édifice</i>	186
<i>Les éléments décoratifs de la maison de l'Éducation allemande</i>	187
<i>Les transformations du bâtiment après la guerre</i>	189
<i>Conclusions</i>	190
Chapitre VII : Le hall du Congrès à Nuremberg. Introduction de la notion de « tectonique allemande »	193
<i>Luitpoldarena et Luitpoldhalle points de départ de l'aménagement du Reichsparteitagsgelände</i>	195
<i>L'évolution du plan-masse du Reichsparteitagsgelände</i>	198
<i>De l'ancienne cité impériale à la « ville des journées du Parti »</i>	199
<i>Prises de décision et ébauche de financement pour le bâtiment du hall des Congrès</i>	204
<i>Le hall des Congrès : tentative de genèse d'une forme</i>	207

<i>Le terme d'auctoritas et la pertinence de son emploi pour caractériser le hall des Congrès.....</i>	213
<i>Description rapide du bâtiment</i>	215
<i>Quelques questions techniques quant à la construction du hall des Congrès..</i>	215
<i>Le Centre de documentation du terrain des congrès du Parti : l'exemple d'une appropriation réussie ?.....</i>	217
Chapitre VIII : Les emblèmes du Parti dans l'architecture officielle	221
<i>Les emblèmes du Parti : le svastika et l'aigle.....</i>	224
<i>Naissance de l'emblème du Parti.....</i>	227
<i>Insignes, aigles et étendards : leur traitement et les stratégies de leur mise en place sur les édifices</i>	232
<i>Du rôle des symboles et emblèmes sur les bâtiments officiels</i>	236
Chapitre IX : Tectonique germanique et retour aux formes fondamentales	239
<i>Des œuvres de la plus noble tectonique allemande</i>	240
<i>Les pages de Schopenhauer sur l'architecture</i>	243
<i>La notion de tectonique architecturale</i>	246
<i>Classicisme, néo-classicisme et architecture nationale-socialiste</i>	248
<i>Quelques éléments d'architecture et de manière de composer (appel).....</i>	248
<i>Le raidissement de la forme</i>	252
<i>Un cas d'anthologie de la genèse d'une forme : les temples d'honneur sur la Königsplatz à Munich</i>	254
<i>L'origine des pilastres ou piliers cannelés</i>	255
<i>Des pavillons d'octroi à la garde éternelle (ewige Wache).....</i>	258
<i>Au-delà d'un simple monument aux morts.....</i>	259
<i>Alex Scobie et la « cour aux piliers doriques » de la villa Adriana à Tivoli</i>	262
Conclusion	265
Annexes et Sources.....	269
Entretiens de l'auteur avec	271
n° 1 Elke Dittrich, en août 2006.....	271
n° 2 Karl-Heinz König, en août 2007	272
Notices biographiques.....	277
n° 3 Leonard Adler.....	277
n° 4 Paul Ludwig et Gerdy Troost	281
n° 5 Ernst Sagebiel.....	286
n° 6 Hans Reissinger	287
n° 7 Ludwig et Franck Ruff	293

Traductions	299
n° 8 Hermann Giesler, <i>Ein anderer Hitler. Bericht seines Architekten</i> , 1977, Dialogue entre H. Giesler et P. Bonatz relatif à la Königsplatz, p. 305-306	299
n° 9 Hubert Schrade, <i>Schicksal und Notwendigkeit der Kunst</i> , 1936, p. 166-170	300
Sources et bibliographie	305
Périodiques consultés.....	307
Sources et bibliographie.....	309
Références des illustrations et des photographiques.....	329

Tome II L'ensemble des illustrations

Avant-propos

Écrire – pour se connaître – et voilà tout.

Paul VALÉRY.¹

On peut admettre, sans préjugé d'aucune sorte à l'égard des études déjà menées, que l'abondante littérature dont l'architecture nationale-socialiste a été l'objet au cours de ces dernières années est restée le domaine presque exclusif des historiens de l'architecture. Bien peu d'architectes s'y sont réellement confrontés².

Le questionnement sur l'architecture ne peut raisonnablement se faire sans qu'il soit soutenu par un ensemble d'investigations, d'interrogations, de confrontations. C'est une façon simple d'énoncer la démarche de l'historien. Toutefois la parfaite maîtrise de ce questionnement ne conduit pas toujours à l'étude complète d'un édifice. Les observations et les écrits sur l'architecture nationale-socialiste sont en ce sens exemplaires des avatars que subit un objet d'étude lorsque les circonstances historiques, idéologiques, empêchent une observation impartiale, tendent à influencer un jugement qui devrait aboutir à une évaluation qui ne soit pas prédéterminée.

En tant qu'architecte convertie à l'histoire de l'architecture, en abordant avec une certaine appréhension les outils, les méthodes, la diligence critique des historiens, nous prétendions aussi ne pas abandonner cette relation immédiate à l'objet observé, apanage de l'homme de l'art lorsqu'il s'intéresse aux œuvres de sa discipline.

L'aisance du praticien devant l'objet, ce face-à-face sans *a priori*, porte en soi le bénéfice d'un regard spontané, presque naïf, habitué à reconnaître dans l'œuvre examinée autant de procédés, d'emprunts, de savoir-faire qui lui sont familiers, ce qui ne l'empêche aucunement de déceler les ruptures, les inventions techniques ou formelles. Les circonstances de la naissance de l'œuvre, le rôle des commanditaires, les aléas et lenteurs de la réalisation, sa réception dans le temps, sa destruction parfois, sont autant de questionnements relevant du domaine de l'historien. L'interrogation sur le style constitue peut-être le terrain commun à ces deux démarches et sans nul doute l'architecte s'y sent fort à son aise.

Dans le travail qui suit, la maîtrise de cette double démarche permettant d'atteindre cet état d'équilibre et d'enrichissement mutuel propice à une interrogation fructueuse a été en un premier temps freinée par les lenteurs et les inhibitions du praticien, pas encore rompu aux méthodes de l'historien, et peu enclin à en adopter la rigueur et la discipline. Ce dernier, cependant, tout armé de son savoir, tend à oublier l'enrichissement que la contemplation de l'œuvre peut

¹ Paul Valéry, Poïétique (1907-1908), *Œuvre complète*, Pléiade, t. 2, p. 991.

² A l'exception de Léon Krier, et aussi des biographies de Speer, Giesler et Bonatz.

apporter, quand elle s'accomplit dans un état de dépouillement qui, éliminant tout savoir constitué, favorise une forme d'empathie avec l'objet observé³. S'il fallut se soumettre à la discipline de l'historien, ce fut donc sans renoncer pour autant à l'attention vigilante, parfois contemplative, de l'architecte. Accomplir ce retournement, pratiquer cet aller-retour entre le questionnement provoqué par l'observation de l'œuvre et les réponses construites à partir de l'examen des documents de l'époque et de l'appareil critique abondant qui s'est constitué sur ce thème, tel a été l'enjeu de cette démarche.

³ Oserait-on citer ici les célèbres et déroutantes pages de Schopenhauer* sur la lecture, où il nous dit que lire n'est rien d'autre que d'être « dispensé de la plus grande partie du travail de pensée », puisque, « Quand nous lisons, c'est un autre qui pense à notre place ». Dans ce passage, l'auteur compare l'esprit à un ressort qui finit par perdre son élasticité quand il est comprimé de façon continue par un corps étranger. C'est la conquête de cette élasticité menacée que nous tentons de réaliser dans les pages qui suivent, sans cependant assimiler complètement ce corps étranger à « l'histoire de l'architecture nationale-socialiste », à laquelle nous accordons bien volontiers une partie du « travail de pensée ». Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften, II*, Cotta-Verlag, Stuttgart, 3^e éd. 1987, § 291 ; (trad. fr.) *Misère de la littérature*, Belval, Circé, 2010, p. 68-69.

Introduction

Objet de la recherche

Notre objet a donc été de s'attacher à l'examen des bâtiments d'État (*Repräsentationsbauten*) de l'époque nationale-socialiste en Allemagne, afin d'analyser la monumentalité particulière dont ceux-ci étaient porteurs, en ne se satisfaisant nullement de leur embrigadement stylistique sous le vocable aisé de néo-classicisme.

Une telle préoccupation ne met pas nécessairement entre parenthèses une approche qui tient compte de données historiques, politiques et sociales, mais considère que de tels angles d'attaque ont montré leurs limites après les débuts hésitants des années 1960, puis la période de controverse intense qui suivit dans les années 1970, et bien que ce domaine de recherche ait atteint en vingt ans un certain état de sérénité et de maturité. Au cours cette *histoire* de l'histoire de l'architecture nationale-socialiste, la partie proprement architecturale a été quelque peu négligée ou trop rapidement examinée, car son intégration formelle dans un courant néo-classique international et sa condamnation morale liquidaient toute interrogation sérieuse à son égard.

Le point de départ de ce travail reste donc la conviction qu'il y a dans cette architecture des caractéristiques inassimilables à quelque courant que ce soit, que l'expression de la monumentalité n'y est pas liée au seul emploi d'un répertoire de formes néo-classiques, fût-il dépouillé, durci et simplifié, rendu méconnaissable par les transformations dont il a fait l'objet. Enfin, que la recherche d'un langage architectural original, aboutie ou non, tentée par le Troisième Reich, et son intégration dans les réalisations de l'État ou resté sur le papier en ce qui concerne des projets qui ne furent jamais réalisés, demande un examen particulier dans lequel la genèse des bâtiments étudiés devrait être confrontée à la traduction formelle de la « vision du monde »⁴ nationale-socialiste, vision sur laquelle nous serons amenée à revenir.

L'intérêt d'une telle étude et, en général, de toute réflexion sur les productions artistiques de cette époque n'allait pas de soi. L'observation surprenante de N. Pevsner le montre bien : « au sujet des bâtiments allemands du parti national-socialiste à Munich et du gouvernement à Berlin, le mieux est d'en parler le moins possible... »⁵. Si une telle attitude a fait long feu, car elle est

⁴ Sur la notion de « vision du monde » (*Weltanschauung*) à l'époque nationale-socialiste voir *infra* chapitre I, note n°138.

⁵ Traduction assez libre de Nikolaus Pevsner : « Of the German buildings for the National Socialist party in Munich and for the Government in Berlin *the less said the better* », in/ *An Outline of*

tombée depuis longtemps dans les oubliettes d'une époque révolue, des interprétations plus tenaces ont pris le relais.

L'une d'entre elles, que l'on évoque brièvement, est que cette architecture était une *architecture de façade*, n'ayant d'autre utilité que de poser des décors au milieu desquels se déroulaient les fastes des manifestations du parti national-socialiste. Un pamphlet vigoureux a été écrit en ce sens par Paul Westheim en 1985, dont le titre énonce l'argument : *Karton mit Säulen*⁶ (carton d'emballage orné de colonnes). On reste un peu surpris que de telles allégations se trouvent encore sous la plume de chercheurs, dans des écrits récents⁷, sans qu'ils perçoivent qu'un tel jugement, certes défendable, sur un trait de cette architecture, puisse s'appliquer aussi à l'architecture d'autres époques. Si l'on s'en tient à la seule ville de Munich en effet, quoi de plus théâtral que la Ludwigstrasse qui déroule la succession de ses façades néo-classiques, semblable à un de ces panoramas urbains en vogue au XIX^e siècle, qu'un Eduard Gärtner ou un Schinkel, à Berlin par exemple, savaient si bien dessiner et par lesquels le public berlinois se laissait volontiers séduire ?

Cette architecture, dite de façade, a été cependant susceptible d'accueillir les activités pour lesquelles elle fut conçue : l'aéroport de statut international de Tempelhof au sud de Berlin, le ministère de Göring, à Berlin encore, ou les instances administratives du parti, à Munich. Ne pas le mentionner, c'est passer sous silence que la première qualité demandée à un bâtiment est de répondre aux exigences fonctionnelles d'un programme. La manière dont certains des édifices que nous étudions (nous pensons en particulier à ceux de Paul Ludwig Troost et de Ernst Sagebiel) ont été construits - en utilisant les techniques les plus modernes de l'époque : ossatures légères de béton ou de métal, charpentes métalliques -, a permis de répondre aux exigences fonctionnelles d'un programme et autorisé, en outre, un remodelage sans douleur des espaces intérieurs, et pour certains d'entre eux, une réutilisation quasi immédiate, mais à d'autres fins que celle de leur destination d'origine⁸. L'aptitude d'adaptation de ces bâtiments interdit de les réduire à n'être que des *cartons d'emballage*, pour reprendre le terme de

European Architecture, 1^e éd. 1943, 7^e éd. 1963, p. 411. Dans la réimpression de 1974, Penguin Books, cette remarque est toujours présente.

⁶ Paul Westheim (1886-1963), acteur du monde de l'art, écrivain, éditeur et critique des années 1920, *Karton mit Säulen. Antifaschistische Kunstkritik*, Leipzig, Gustav Kiepenheuer, 1985. Il s'agit d'un ouvrage posthume rassemblant divers articles écrits par l'auteur et constituant « une critique de l'art anti-faciste ». Les quinze pages de l'article consacré à l'architecture du III^e Reich (p. 145-161) sont d'une extrême violence et ironie.

⁷ Exemple de cette tendance, Klaus Anton Altenbuchner, « Der Königsplatz in München. Entwürfe von Leo von Klenze bis Paul Ludwig Troost », *Oberbayerisches Archiv*, t. 125, 1. Heft, 2001, p. 93-94, Ulrike Grambitter et Iris Lauterbach, *Das Parteizentrum der NSDAP in München*, Berlin/Munich, Deutscher Kunstverlag, 2009, p. 30.

⁸ Les deux bâtiments situés à Munich le long de l'Arcisstrasse sont un bon exemple de cette souplesse de réutilisation. Nous évoquons aussi, à la fin du chapitre III sur le ministère de l'Air du Reich, les diverses instances gouvernementales qu'il a abritées, après 1945, et sa complète rénovation en 1999, préalable au déménagement en ses murs du ministère des Finances de Bonn à Berlin.

Westheim, de les caractériser comme étant destinés aux seules fins de représentation du régime.

Afin de rendre plus explicite le cheminement qui nous a conduit à ce questionnement sur le style, rappelons brièvement les jalons qui ont marqué la mise en place, à partir des années 1960, d'un champ d'études dédié à l'architecture nationale-socialiste.

Etat de la question

Les ouvrages de Barbara Miller Lane (1965), Hildegard Brenner (1963), Anna Teut (1967) et Robert Taylor (1970) constituent le soubassement à partir duquel s'est développée, au cours des décennies qui suivirent, une véritable réflexion et une mise en question de cette architecture.

En 1974 eut lieu à Francfort une première exposition, « l'Art pendant le troisième Reich ». En 1976 paraissait *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich* de Joachim Petsch⁹, faisant désormais figure d'ouvrage de référence sur l'architecture et l'urbanisme de cette période et leur éventuel héritage dans les années 1950. Au cours des années suivantes, des recherches se développèrent sur des points particuliers¹⁰ alors qu'à Munich et à Berlin, deux incontestables spécialistes se faisaient particulièrement remarquer par la qualité et le nombre de leurs publications : Winfried Nerdinger, professeur à la l'Université technique de Munich, éditait l'indispensable ouvrage sur toutes les manifestations de l'architecture et de l'urbanisme à l'époque nationale-socialiste en Bavière¹¹. Dans un texte plus récent, publié à la suite d'un colloque et d'une exposition¹², il pose la question de la manière dont l'architecture comme « expression d'idées politiques, d'idéologies et de prétention au pouvoir, fonctionne » et s'interroge sur son devenir et sur la nécessaire discussion qui doit être menée autour des restes construits de l'époque nationale-socialiste¹³. A Berlin, Wolfgang Schäche est l'auteur du tome

⁹ Joachim Petsch, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich*, Munich, C. Hansen Verlag, Vienne, 1976.

¹⁰ On citera l'étude des reverbères dessinés par Speer pour l'axe qui traverse Berlin d'est en ouest : Klaus Herding et Hans-Ernst Mittag, *Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Strassenlaternen*, Giessen, Anabas, 1975, l'ouvrage, qui a fait date, d'Angela Schönberger sur la Nouvelle Chancellerie construite par Speer à Berlin, *Die neue Reichskanzlei von Albert Speer*, Berlin, Mann, 1981, enfin les deux études de Wolfgang Schäche sur les ambassades d'Italie et du Japon, dans le Tiergarten, à Berlin : *Das Gebäude der ehemaligen Italienischen (Japanischen) Botschaft in Berlin-Tiergarten*, Berlin International Bauausstellung, 1984.

¹¹ Winfried Nerdinger, (dir.), *Bauen im Nationalsozialismus, Bayern 1933-1945*, catalogue d'exposition, musée de l'Université technique de Munich, 1993. Dans le chapitre intitulé « Bâtiments administratifs » (*Verwaltungsbauten*), on trouvera les bâtiments du parti à Munich (chapitre II, *infra*).

¹² Winfried Nerdinger, *Architektur, Macht, Erinnerung*, Munich, Prestel, 2004.

¹³ W. Nerdinger ne peut qu'être satisfait par la construction d'un centre de documentation national-socialiste qu'il appelait de ses vœux depuis vingt ans et dont il a été nommé le directeur (« Einer solchen Ort hatte München bislang nicht », *Süddeutsche Zeitung*, jeudi 16 août 2012, R4). Nous verrons (chapitre II-3) que le lieu choisi pour ce centre, précisément à l'emplacement de l'ancienne Maison brune, clôt en quelque sorte un demi-siècle de discussions sur les transformations du côté est de la Königsplatz et de ses abords.

17 de l'excellente collection que la maison d'édition Gebr. Mann consacre « [aux] édifices et [aux] monuments de Berlin »¹⁴. A travers ses nombreuses publications sur ce thème, W. Schäche est sans doute possible le spécialiste de l'étude des transformations et destructions subies par la capitale du Reich par la mise en application (partielle) des projets d'embellissement de Berlin prévus par le plan d'Albert Speer¹⁵. Sur ce sujet, une exposition des archives du Land de Berlin, organisée par W. Schäche et Hans Reichhardt, a eu lieu en 1984, à laquelle fut consacré un catalogue aux nombreuses rééditions¹⁶.

Parallèlement à ces publications, dont la qualité va de pair avec la prise en compte de sources archivistiques, on constate l'émergence d'une littérature que Schäche définit comme réactionnaire, dont le but, toujours selon ce dernier, serait la dépolitisation et la revalorisation de l'art et de l'architecture nationale-socialistes. L'encyclopédie de Mortimer G. Davidson¹⁷, en trois tomes, couvre tous les domaines de l'histoire de l'art de cette période. Mais le manque de distanciation par rapport au sujet, la brièveté des notices biographiques consacrées aux artistes ne font de cet ouvrage qu'un livre d'images, un *who is who* de la production artistique de l'époque nationale-socialiste sur laquelle les auteurs se gardent d'émettre le moindre jugement¹⁸. Il conserve cependant l'incontestable mérite de présenter une nomenclature – en principe complète – des artistes, ainsi qu'un appareil iconographique abondant et varié de leurs productions.

Tandis que les deux luxueuses publications consacrées à l'œuvre de Speer¹⁹ (édition allemande, Propyläen, en 1978 ; belge, aux Archives modernes d'Architecture en 1985) ont fait couler beaucoup d'encre. En effet, outre une mise en page quelque peu théâtrale, la préface alambiquée écrite par Speer dans l'édition allemande (1978) cherche à nous convaincre, à travers des exemples pris dans l'histoire de l'humanité (de la tour de Babel à l'Atomium de l'exposition universelle de 1958 à Bruxelles...), du mal fondé du reproche d'échelle démesurée qui a été fait à ses projets. Refusant tout contenu idéologique à son architecture, il propose d'examiner et de comprendre l'ordre de grandeur des édifices projetés... « au travers des programmes politiques ». Les programmes politiques seuls

¹⁴ Wolfgang Schäche, *Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945. Planen und Bauen unter der Ägide der Stadtverwaltung*, Gebr. Mann, Berlin, 1991, 655 p.

¹⁵ Sur les transformations de Berlin : Lars Olof Larsson, *Albert Speer. Le plan de Berlin 1937-1943*, AAM, Bruxelles, 1982.

¹⁶ Hans J. Reichhardt et Wolfgang Schäche, *Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörungen der Reichshauptstadt durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen*, Berlin, Transit, 1984.

¹⁷ Mortimer G. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945 : Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich*, 3 tomes, Grabert-Verl., Tübingen, 1992.

¹⁸ La maison d'édition de cet ouvrage, Grabert Verlag, est connue pour ses positions pour le moins conservatrices, ce qui jette sur cette publication un *a priori* de non objectivité et met en question le caractère scientifique auquel elle prétend.

¹⁹ Albert Speer pourrait à lui seul remplir plusieurs rayons d'une bibliothèque tant le nombre d'ouvrages, articles et interviews qui lui ont été consacrés sont nombreux. C'est d'ailleurs plus à l'homme qu'à l'œuvre qu'on s'est intéressé. En contrepoint à ses écrits et interviews, aux publications à la valeur scientifique discutable de ses travaux, des biographies critiques ont été publiées. La controverse sur la qualité de son architecture et sur la sincérité de ses déclarations n'est sans doute pas terminée.

auraient créé une nouvelle échelle : la présence de plus d'un million de personnes sur le Zeppelinfeld à Nuremberg ou de trois cent mille participants sous la voûte du Grand Dôme à Berlin dictait les dimensions inhabituelles de ces lieux de rassemblement. Et c'est avec fierté et satisfaction que Speer, en conclusion, se tourne vers cet héritage architectural et y décèle « ... (l') énergie, (la) volonté anachronique de créer des formes, ... (l') emphase tournée vers l'avenir et ancrée dans le passé !... », montrant bien, par un tel jugement, que les vingt années consacrées à la méditation, aux lectures et au jardinage qu'il passa dans les murs de la forteresse de Spandau n'ont pas suffi à lui instiller un jugement plus nuancé et plus critique de sa production architecturale.

On n'a pas hésité non plus, dans l'édition belge de l'ouvrage sur l'œuvre de Speer (1985), à mettre en scène certains bâtiments par l'insertion d'éléments décoratifs - un ciel étoilé par exemple au-dessus de la coupole du Grand Dôme (*Kuppelhalle*) et de la perspective du projet de la Grand Place (*Grosse Platz*), à Berlin - et l'ajout de couleurs : une lumière dorée derrière le portail du rez-de-chaussée et le portique du premier étage du palais du Führer (*Kanzlei des Führers*), à Berlin ; le rouge éclatant des étendards ornés de svastikas sur les palissades qui délimitent le champ de Mars (*Märzfeld*) à Nuremberg. Autant d'éléments habilement ajoutés, absents des dessins ou photos de maquettes originaux, et qui constituent une manipulation non innocente.

L'échange d'opinion entre les historiens de l'architecture, les critiques et les architectes occasionné par ces publications constitue presque une radiographie du malaise ressenti à l'égard de cette architecture et de l'attitude à adopter quand il s'agissait d'en rendre compte. Les trois articles de Georg F. Koch, Léon Krier (cf. *infra*) et Lars O. Larsson, qui apparaissent dans l'édition belge de l'ouvrage sur Speer ont déclenché articles de recension et réponses à ceux-ci²⁰.

D'un autre côté, les autobiographies de Paul Bonatz²¹ et de Hermann Giesler²² sont à lire également avec les précautions d'usage. Paul Bonatz²³, architecte complexe et talentueux, dessine au cours des années 1920, alors qu'il est déjà professeur à l'université technique de Stuttgart, la gare centrale de la ville, sans doute une des dernières *cathédrales du Transport* remarquable aussi bien par son insertion dans la cité que par le vocabulaire formel retenu. Pendant le III^e Reich, il participe en collaboration avec l'organisation de Fritz Todt à la construction des édifices des autoroutes du Reich et met son inventivité – qui ne semble plus avoir de limite - au service de H. Geisler dans les esquisses qui préludent au dessin de la plus grande coupole du Reich qui devait recouvrir la

²⁰ Dont l'excellent article d'Adolf Max Vogt : « Zur Werkdarstellung „Albert Speer, Architektur“ und zum Stand der Diskussion um faschistische Bauten », *Kunstchronik*, 1980, a. 8, p. 355-363.

²¹ Paul Bonatz, *Leben und Bauen*, Stuttgart, Spemann, 1950.

²² Hermann Giesler, *Ein anderer Hitler, Bericht seines Architekten Hermann Giesler, Erlebnisse, Gespräche, Reflexionen*, Leoni-am-Starnberger See, Druffel, 1978.

²³ Sur la vie et l'œuvre de Paul Bonatz, se reporter au catalogue édité à l'occasion de l'exposition qui lui a été consacrée en 2011 au musée allemand d'architecture à Francfort : Wolfgang Voigt et Roland May (éds.), *Paul Bonatz 1877-1956*, Tübingen/Berlin, Wasmuth, 2011.

future nouvelle gare de Munich (son diamètre en effet devait outrepasser celui du Grand Dôme de Speer à Berlin). En 1943, à l'occasion d'une mission officielle en Turquie, Bonatz décide de prolonger son séjour initialement prévu pour quelques mois. Sept années plus tard, alors qu'il réside toujours en Turquie, paraît son autobiographie. Dans ses mémoires il s'explique aussi bien sur ses choix politiques que sur son désir de vivre « pour construire ». Son lien indéfectible à sa patrie et son désir, pendant le III^e Reich, de participer « à de grandes tâches » ne laissent place à aucun doute politique. Ce qui ne l'exonère en rien d'un certain opportunisme²⁴.

Hermann Giesler tient à se présenter comme le deuxième architecte du Reich auprès du Führer, en concurrence directe avec Albert Speer, et met en exergue, dans ses mémoires, son projet d'une transformation complète de la ville de Munich, sans évoquer les profonds bouleversements qu'un tel projet aurait occasionné dans la capitale de la Bavière.

L'évolution des mentalités à l'égard de l'architecture et des productions artistiques de cette période se manifeste aussi à travers certaines expositions qui les reçoivent sur leurs cimaises et leur consacrent des chapitres de leur catalogue. Ainsi l'exposition *Berlin-Moscou*²⁵, qui s'est tenue en 1995 à Berlin à la Berlinische Galerie, dans une section intitulée « Le temps des dictatures 1933-1941 », confrontait les dessins des différents bâtiments mis à concours de 1934 à 1941 à Moscou. Le projet de Boris Iofan pour le palais des Soviets (1933), surpassait sans doute par sa monumentalité et son pathos (Iofan n'hésitait pas à surmonter un bâtiment à la fois néo-classique et quelque peu semblable à une gigantesque ziggourat, d'une immense statue de Lénine) certains des projets des architectes invités par Speer à ériger ministères et hôtels de luxe le long de l'axe nord-sud, à Berlin (1938-1941). Le musée allemand d'architecture de Francfort consacrait en 1998 le troisième volet de son exploration de l'*Architecture moderne en Allemagne 1900 à 2000* à « Puissance et Monument »²⁶. Là encore, dans un spectre temporel certes beaucoup plus étendu, toutes les formes de monumentalité étaient conviées : celles de l'Allemagne wilhelminienne avec ses mausolées et ses monuments aux morts aux appareils cyclopéens, mais aussi les projets de l'ancienne RDA avec la Karl Max Allee et le palais de la République aujourd'hui démoli. Ce qui revient presque à dire qu'aucun régime politique n'échappe à cette tentation ou à l'attraction d'un choix de formes monumentales pour dessiner ses édifices officiels ou l'habitat urbain de ses simples citoyens (Karl Marx Allee).

Les publications des dernières années du XX^e siècle et du début du XXI^e se distinguent des ouvrages antérieurs par l'édition de monographies prenant en compte la totalité de la vie et de l'œuvre des architectes ayant exercé sous ce

²⁴ Wolfgang Voigt, « Paul Bonatz: Kosmopolit in den Unwettern der Zeit », in *Paul Bonatz 1877-1956*, p. 10-37.

²⁵ *Berlin-Moscou*, catalogue d'exposition, Munich/New-York, Prestel, 1995.

²⁶ *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument*, Romana Schneider et Wilfried Wang (éds.), Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1998.

régime, ce qui, en évitant de mettre en avant la seule période nationale-socialiste de leur activité, conduit à une interprétation plus nuancée de leur vie professionnelle. Comme le souligne Elke Dittrich dans l'introduction à son étude sur la vie et l'œuvre d'Ernst Sagebiel, cette approche peut se définir comme : « ...un examen approfondi de sa production architecturale et de la genèse de cette production, dans une tentative d'obtenir une connaissance de son univers (*Lebenswelt*) devant permettre une vue nuancée de son œuvre, et de livrer les bases d'un jugement fondé sur ses travaux et leur contexte historique et politique ». Ainsi ont vu le jour des études consacrées à Clemens Klotz (Petra Leser, 1991), Wilhelm Kreis (Winfried Nerdinger, 1994), Erich zu Putlitz (Petra Bojahr, 1997), Ernst Sagebiel (Elke Dittrich, 2001), Hanns Dustmann (E.M. Krausse-Jünemann, 2002), Herman Giesler (Michael Früchtel, 2007), Paul Ludwig Troost (Harmut Mayer, 2007), Herbert Rimpl (Johannes Sollich, thèse de doctorat, TH de Berlin, 2010), Paul Bonatz (catalogue d'exposition, musée d'architecture de Francfort, 2011) et enfin, l'ouvrage de Timo Nusslein sur Paul Ludwig Troost, tout juste publié fin octobre 2012 (thèse de doctorat, Heidelberg, 2009).

D'autres directions de recherche ont vu le jour. Nous ne faisons que les mentionner. Elles touchent à des domaines aussi divers que le rôle de la modernité, autrement dit la persistance, pendant cette période, de pans entiers de la construction s'embarassant peu de questions de représentation, et recherchant avant tout l'efficacité, tels le monde de l'industrie²⁷, des autoroutes²⁸, et dans une moindre mesure, les bâtiments consacrés aux loisirs construits par l'organisation « La force par la Joie » (*Kraft durch Freude, KdF*). Ces bâtiments ne répugnaient pas cependant à conserver çà et là des éléments d'autres registres et sacrifiaient très ponctuellement à des préoccupations allant au-delà de la stricte rationalité. Ainsi un mode de représentation quelque peu pompeux, avec l'emploi d'un style qu'on peut qualifier d'héroïque²⁹ peut être perçu dans le projet d'insertion - jamais réalisé - dans la partie centrale de la station balnéaire construite à Prora, sur l'île de Rügen, d'un hall des fêtes flanqué sur ses quatre côtés de majestueux portiques ayant la largeur de la façade³⁰. Quant à Paul Bonatz, il ne manque pas de revêtir de

²⁷ Ulrich Kuder (dir.), *Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft 1933-1945*, Berlin, Gebr. Mann, 1997.

²⁸ Les autoroutes du Reich devaient impressionner par leur efficacité et leur modernité. Le souci de représentation n'était cependant pas exclu et l'architecture particulière des ponts, revêtus le plus souvent de briques, dessinés par P. Bonatz, des stations-services (*Tankstelle*) et des restaurants situés sur les aires de repos des autoroutes (*Raststätte*), coiffés de toitures évoquant le *Heimatsstil*, est loin de donner une impression de modernité à outrance. Une étude approfondie de ces éléments de confort et de repos des autoroutes reste à faire. Sur le *Heimatsstil*, cf. note n° 29.

²⁹ Certains auteurs ont défini le « style héroïque » comme étant la manifestation d'une architecture monumentale, limitée à une période - la république de Weimar - qui voulait être interprétée « non pas comme geste d'autorité, mais comme recherche désespérée d'authenticité ». L'auteur de ce terme (en est-il l'inventeur ? cela reste à prouver) et de l'ouvrage consacré à cette architecture est Frank-Bertolt Raith, *Der Heroische Stil*, Berlin, Verlag für Bauwesen, 1997.

³⁰ Erich zu Putlitz est l'auteur de ce projet de salle des fêtes (*Festhalle*), alors que Clemens Klotz est l'architecte de l'ensemble de la station balnéaire destinée aux membres de l'organisation KdF.

briques les ponts de béton qui enjambent les autoroutes du Reich, ou tout simplement les construit en pierres, embellissements qui ont pour fonction d'intégrer ces rubans d'autoroute au paysage environnant – parfois splendide –, d'emprunter quelques éléments du *Heimatsstil*³¹ pour en adoucir le volontarisme.

Des secteurs enfin sont très particuliers et propres au III^e Reich : la tentative de création de scènes de plein air dédiées au *Thingtheater*³², lieux de rassemblement qui alliaient les réminiscences des modes de régulation des anciennes sociétés germaniques³³ à des formes directement empruntées au théâtre grec ; les écoles de cadres du Reich (*Ordensburgen*) dont l'architecture spécifique associe des éléments de l'architecture militaire du moyen âge à des matériaux de construction vernaculaires issus de la région dans laquelle ils sont construits. Les trois principaux exemples en sont Sonthofen (architecte Hermann Giesler), Vogelsang et Crössinsee (architecte Clemens Klotz). Ils constituent un domaine de l'architecture de cette période encore imparfaitement étudié. Une exception notable cependant est à souligner avec les publications concernant l'*Ordensburg Vogelsang*, dont celle de Ruth Schmitz-Ehmke³⁴, qui s'attache, dans sa dernière édition, à montrer aussi le devenir de ce « château de l'ordre », après son utilisation – et sa restauration – par les troupes britanniques (1950) et belges (2005), ses ultimes transformations et son ouverture au public, depuis 2006.

Comparativement, les contributions françaises sur cette période sont peu nombreuses, mais de grand intérêt. Le petit ouvrage d'Adeline Guyot et Patrick Restellini³⁵, publié en 1983, a le mérite de constituer une bonne introduction à la compréhension de « l'art nazi » à travers toutes ses manifestations.

Jürgen Rostock et Franz Zadniecek, *Paradiesruinen, Das KdF-Seebad der Zwanzigtausend auf Rügen*, 6^e éd., Berlin, Ch. Links Verlag, 2001.

³¹ *Heimatsstil* traduction littérale : le style du foyer ou de la patrie. Style architectural de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, en Allemagne - mais aussi en Autriche et dans d'autres pays européens - caractérisé par l'emploi d'éléments architecturaux tels que, en façade, les colombages, les bossages rustiques, mais aussi les toits pentus agrémentés de clochetons. Ces éléments plus décoratifs que constructifs sont destinés à donner une sensation de confort, à enraciner l'habitant de ces maisons individuelles (qui peuvent être aussi des cités, des *Siedlungen*) dans un paysage, une patrie. Ce mouvement, teinté de nostalgie, rejette profondément l'architecture moderne, sans lien avec le sol et avec la patrie.

³² Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die « Thing-Bewegung » im Dritten Reich*, Marburg, Jonas Verlag, 1985.

³³ Institution régulatrice de l'époque pré-chrétienne du nord de l'Europe, le *Thing* était une assemblée d'hommes libres appelés à délibérer : les anciennes sociétés germaniques y réglaient les différends entre les membres d'un clan ou prenaient des décisions politiques. Ce type de juridiction populaire s'étendait au moyen âge à tout le nord de l'Europe et pouvait intervenir aussi au niveau d'une province. Le mouvement *Thing* national-socialiste peut être défini « comme la tentative d'éveiller par un théâtre populaire considéré comme théâtre de masse et par des rencontres politiques dans l'esprit de la communauté du peuple, une solide communauté culturelle » *Ibid.* p.13.

³⁴ Ruth Schmitz-Ehmke, *Die ehemalige Ordensburg Vogelsang. Architektur – Bauplastik – Ausstattung – Umnutzung*. Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 41, 3^e éd., 2008.

³⁵ Adeline Guyot et Patrick Restellini, *L'Art nazi. Un art de propagande*, Bruxelles, éd. Complexe, 1983. On y relève cependant quelques inexactitudes, dont la plus flagrante est la légende erronée d'une photographie représentant la maquette de la place Ronde, p.112, que les auteurs attribuent à Albert Speer et localisent à Berlin, alors qu'il s'agit de la place que l'on traverse avant d'accéder à la

La thèse de Marc Cluet, qui date de 1987, apparaît comme pionnière. L'auteur tend à caractériser une politique architecturale et urbanistique où cohabitent trois genres architecturaux : l'habitat au sein de la ville nationale-socialiste, la construction technique et les édifices monumentaux. Il dénie à ces derniers leur seule apparence séductrice, car ils constituent un élément important – mais nullement exclusif – dans la mise en œuvre de ce qu'il nomme « *social engineering* totalitaire ». Marc Cluet refuse en outre de mettre à part certains domaines de cette architecture – le monde de l'industrie par exemple, qui selon d'autres auteurs aurait échappé à cette volonté « proprement totalitaire de sérier, définitivement et en toute lisibilité, les hommes et leurs activités ». Cette étude est précédée d'une analyse théorique qui replace parfaitement l'idéologie nationale-socialiste dans le courant d'idées passéiste et nationaliste qui s'est développé à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. L'auteur y étudie la naissance des courants anti-urbains et présente les multiples interprétations de leur rejet de la ville moderne, « tombeau du genre humain », évoquant, pour chaque grief émis à son encontre, les penseurs et théoriciens connus ou moins connus, qui à partir du XVII^e siècle, en Allemagne, en Angleterre et en France, ont contribué à l'élaboration de ce courant³⁶.

De son côté, Eric Michaud, dans *Un art de l'éternité, l'image et le temps du national-socialisme*³⁷ paru en 1996, développe de longs arguments sur la figure du Führer-artiste inspiré par le *Volksgeist* – l'esprit du peuple, le monde de la culture. Celui-ci, véritable sauveur et incarnation d'un « messie », serait envoyé au peuple allemand pour le régénérer et l'amener, grâce à l'exercice d'une autorité sans limite, à réaliser un Reich idéal - ce troisième Reich que, Moeller van den Bruck³⁸, dès 1923, appelle de ses vœux. L'auteur termine sa convaincante démonstration de la légitimation du pouvoir par le génie artistique en insistant sur les notions de temps et d'éternité.

Enfin, la somme écrite par l'historien Johann Chapoutot, *Le national-socialisme et l'Antiquité*³⁹, constitue à ce jour l'ouvrage définitif en langue française sur ce thème. Cet auteur relate l'histoire, réécrite par le national-socialisme, de supposées migrations nordiques vers la Méditerranée : le nord de l'Europe (l'Allemagne et la Scandinavie) serait alors le berceau de l'humanité d'où sont partis les flux migratoires qui ont rayonné dans le monde entier notamment en

cour d'honneur de l'aéroport de Tempelhof. On peut d'ailleurs apercevoir au premier plan de la maquette, émergeant d'un trou pratiqué en son milieu, Ernst Sagebiel, l'architecte de l'aéroport, en personne.

³⁶ Marc Cluet, *L'Architecture du III^e Reich. Origines intellectuelles et visées idéologiques*, Berne, Peter Lang, 1987. On renvoie le lecteur à cette analyse érudite où Oswald Spengler, Georg Simmel et Nietzsche sont évoqués, ainsi que, lorsqu'il s'agit d'analyser la ville moderne en tant que « domaine bâti », John Ruskin, William Morris, Camillo Sitte - l'architecte national-socialiste le plus représentatif de ce courant restant incontestablement Paul Schultze-Naumburg.

³⁷ Eric Michaud, *Un art de l'éternité, l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

³⁸ Arthur Moeller van den Bruck, *Le Troisième Reich*, Paris, A. Redier, 1933 (éd. orig. allemande 1923).

³⁹ Johann Chapoutot, *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, 2008.

Grèce et à Rome. Avec cette thèse, l'Antiquité voit son histoire « revue à travers le prisme du racisme, tout ce qui y fut produit, créé, pensé de grand fut l'expression du génie aryen »⁴⁰. Dans cet usage du temps, qui résorbe l'histoire en mythe, dans la mise en avant de l'éternel complot contre la race aryenne, qu'il soit judéo-chrétien ou judéo-bolchévique (saint Paul ou Marx), le discours national-socialiste exprime « une profonde défiance vis-à-vis de l'histoire ». Qui plus est, si le réel fantasmé ne peut être à la hauteur du mythe, « c'est dans la mort que le national-socialisme souhaite s'éterniser en créant un mythe mémoriel ». Dans ce texte de haut vol, où les références savantes abondent, est convoqué en deux chapitres liminaires *le discours des origines* qui cherche à établir l'identité allemande grâce « à la continuité d'une race présente sur le sol germanique depuis l'aube des temps », conception du monde non pas sortie directement d'esprits tels que Hans Günther, Walter Darré ou bien Paul Schultze-Naumburg, mais préparée par les mouvements racistes et nationalistes qui voient le jour en Allemagne et en Autriche à la fin du XIX^e siècle. Dans les chapitres qui suivent, J. Chapoutot évoque les conséquences de ce discours qui touchent aussi bien l'enseignement dans les universités, l'éducation physique qui « permettra au corps de la race de se renforcer et de se bander pour la guerre », que le désir de conquête d'un Reich millénaire, qui, grâce à ses autoroutes, assimilées aux voies romaines, est appelé à s'étendre bien au-delà du *limes* de l'empire des Césars, désir qui renoue également avec le *Drang nach Osten*, réminiscence médiévale des chevaliers teutoniques. On regrette cependant que dans le chapitre où sont évoqués l'art et architecture, Chapoutot ne remette pas en question l'emploi d'un vocabulaire de formes présentées comme étant *antiques*, le « néo-dorique » jouxtant le « néo-romain », avec une préférence marquée de Hitler pour ce dernier. Alors qu'on aurait souhaité que soit posée la question de l'influence de ce mythe des origines créé de toutes pièces, de cette histoire la plus reculée de la race, sur les productions architecturales : l'auteur esquive la question en évoquant l'expression de la volonté de puissance (assertion romaine) mêlée aux influences grecques des temples du Sud de la Sicile, créateurs de toute culture, seules références selon lui, semble-t-il, de l'architecture d'État.

Problématique autour de la question du style : limites et évolution de sa prise en compte, définition d'un axe de recherche qui remet en question cette définition à partir des édifices étudiés

L'assimilation de l'architecture officielle de cette période à une architecture néo-classique simplifiée constitue cependant davantage une invention commode d'historiens de l'architecture peu curieux qu'une réalité reposant sur des directives officielles du régime ou sur des consignes précises de Hitler. Les appréciations enfin des théoriciens du parti en matière d'architecture sont loin de présenter un front uni tel qu'on puisse y déceler l'équivalent d'une doctrine. C'est ce que nous essaierons de montrer dans un chapitre introductif (chapitre I), dont nous avons

⁴⁰ *Ibid.* p. 41-57.

borné le champ, tant le grand nombre de pistes à explorer aurait entraîné de trop amples développements. Citons en quelques-unes : nous confronterons le mythe d'un « Führer créateur omniscient et premier architecte du Reich » à ses discours – tout au moins à quelques-uns des plus importants – afin d'y déceler ses opinions en matière d'architecture, de même qu'à ses croquis de bâtiments, dont l'examen nous permettra de nous demander s'il possédait un réel talent de concepteur. Nous consacrerons enfin la deuxième partie de ce chapitre à la présentation critique d'une édition de 1938 du *De Architectura* de Vitruve – rarement mentionnée –, et à l'examen de la revue officielle en matière d'architecture : *Die Baukunst*,⁴¹ deux fleurons incontournables des publications national-socialistes en matière d'architecture.

La question du style a été le plus souvent réglée de deux façons. D'une part de manière laudative en le rattachant à un néo-classicisme, dans une filiation à Gilly, Schinkel et leurs successeurs, ou de manière à le rendre neutre en en faisant une des composantes des courants internationaux des années 1930, ce qui en permet une approche positive ; d'autre part, d'une manière extrêmement critique, la dimension idéologique à laquelle les architectes du III^e Reich soumettaient les édifices officiels qu'ils construisaient, condamnant par avance ceux-ci, les rendant indignes du moindre examen, ou réduisant l'analyse sommaire qui en était faite à quelques archétypes, l'article de P. Westheim déjà cité étant une illustration parfaite de ce type de jugement sommaire.

Il va de soi qu'aucune de ces attitudes, excès de louanges, neutralité indifférente, ou avalanche d'opprobres, ne peut déboucher sur une interrogation fructueuse sur l'architecture de cette période. Bien que l'objet de notre travail ne soit en aucune façon de trancher cette controverse autour de la définition de l'architecture comme porteuse ou non d'une idéologie, signalons que ce débat se trouve assez bien exposé dans l'article de Léon Krier sur Speer et le classicisme en général dans *Une architecture de désir*⁴², et ce malgré toutes les réserves que l'on peut avoir à l'égard de ce texte. L'incompréhension de L. Krier face à l'architecture moderne ou contemporaine, qu'il qualifie de « moderniste », en fait un défenseur presque pathétique de toute culture classique, dont il observe *la répression programmée*. Il prône une « architecture classique » qui s'en tiendrait strictement aux principes fondamentaux de *venustas, firmitas, utilitas*⁴³, et en appelle à une culture « manuelle artisanale, artistique de bâtir basée sur la logique tectonique », opposée aux modes de production industriels, en consacrant un chapitre convaincant (IV, Les apories de la « *Industriekultur* ») à la question des alternatives à un tel mode de développement, dont l'Allemagne fut la championne

⁴¹ Supplément à la prestigieuse revue consacrée à l'art du III^e Reich : *Die Kunst im Dritten [Deutschen] Reich*, *Die Baukunst* est publiée à partir d'octobre 1938.

⁴² Léon Krier, « Une architecture de désir », in *Albert Speer, Architecture 1932-1942*, Bruxelles, AAM Editions, 1985, p. 13-29.

⁴³ En reprenant les caractéristiques vitruviennes d'une bonne architecture classique, L. Krier dénie à toute architecture moderne la possibilité de posséder *aussi* ces trois qualités : la pérennité, l'utilité et la beauté.

par sa croissance industrielle rapide au lendemain de la guerre de 1870. Alors qu'il regrette en 1985, avec une certaine lucidité, la destruction systématique des édifices nazis après la guerre, et que sa position face aux polémiques « qui ne font que divertir », opposant architecture autoritaire et architecture démocratique, est tout aussi respectable car « il [n'] y a [que] de bonnes et de mauvaises constructions », son admiration sans faille pour l'architecture du III^e Reich, dont Speer semble être pour lui le représentant le plus talentueux, et sa condamnation sans appel de l'architecture stalinienne et mussolinienne le sont beaucoup moins.

En effet, certaines de ses assertions restent irrecevables⁴⁴. Notant le fait qu'à toutes les époques et dans toute grande culture, l'architecture classique a été l'instrument le plus noble de la politique et de la propagande civilisatrice, l'auteur affirme :

« Bien qu'une architecture de qualité ne puisse en aucun cas excuser ou justifier une politique coupable, elle transcende toujours l'abus tyrannique. De quelque manière que les monuments classiques soient utilisés afin de légitimer une fin criminelle, ils n'en restent pas moins exempts de souillure morale car au-delà de leur abus, ils demeurent la preuve souveraine d'un héritage culturel et moral universel ».

Après diverses remarques pertinentes sur la monumentalité et la notion d'échelle, L. Krier conclut : « L'architecture n'est pas *politique*, elle ne peut qu'être l'*instrument*⁴⁵ d'une politique pour le meilleur et pour le pire ».

Cette neutralité de l'architecture à laquelle Krier prétend croire⁴⁶ est d'emblée battue en brèche par Alex Scobie. Dès l'introduction de son ouvrage publié en 1990⁴⁷, il évoque le mont Palatin à Rome, entièrement occupé par le palais de l'empereur Domitien, qui devait figurer l'Olympe et traduire ses prétentions à être à la fois « Maître et Dieu » (*dominus et deus*) et dont « le pouvoir illimité était alors révélé sans ambiguïté dans une architecture autoritaire ». L'auteur nous dit chercher à démontrer que l'admiration vouée à l'Antiquité par ces deux régimes dictatoriaux (l'Italie mussolinienne et l'Allemagne hitlérienne) leur aurait fait utiliser comme modèles pour leur architecture - celle-ci ayant pour rôle de faciliter leurs objectifs politiques - les bâtiments d'État, les typologies de bâtiments et les plans d'urbanisme de la Rome impériale et de la Grèce antique. On peut remarquer aussi que l'ouvrage de Scobie, par son érudition, et son argumentation (que l'on peut juger ou non sujette à caution)⁴⁸, a notablement

⁴⁴ Nous n'en citons qu'une : « L'élément criminel du nazisme ne réside pas tellement dans son culturalisme rétrograde, mais bien au contraire dans son *Sturm und Drang* industriel – socialiste – centraliste – collectiviste – moderniste. », *Ibid.* p. 18.

⁴⁵ C'est nous qui soulignons.

⁴⁶ L'article de Krier est dénoncé avec virulence par Schäche qui condamne la totalité de l'ouvrage sur Albert Speer, réédité à Bruxelles en 1985, dans « Architektur und Stadtplanung des „Dritten Reich“ im Spiegel der Bau- und Kunstgeschichte », *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, n° 47, 1989, p. 5-14.

⁴⁷ Alex Scobie, *Hitler's State Architecture. The Impact of Classical Antiquity*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1990.

⁴⁸ Ainsi K. Arndt dans une recension parue dans : *Gnomon*, a. 65, n° 7, 1993, p. 631-634.

contribué à un certain embrigadement stylistique des chercheurs relativement aux bâtiments d'État de ces deux dictatures, dans la mesure où ses analyses ayant pour seule référence l'antiquité gréco-romaine ont fait école, même si elles ne l'ont pas empêché de laisser le champ libre à des interprétations parallèles sur les origines de leurs modèles stylistiques⁴⁹, sur lesquelles nous reviendrons plus particulièrement.

Quelques rares auteurs n'acceptent pas cependant comme allant de soi la qualification stylistique de néo-classicisme pour l'architecture nationale-socialiste, pas plus qu'ils ne se satisfont des références à la Grèce ou à Rome comme seuls fonds sur lequel se seraient appuyés les architectes du III^e Reich dans leur recherche d'un langage architectural original. Émettant des réserves, ils provoquent un questionnement par une analyse formelle rigoureuse (Schäche, 1981), mais aussi – ce qui est plus remarquable – par la mise en évidence de l'importance donnée à la notion de tectonique germanique (*Germanische Tektonik*). En proposant une interprétation non conventionnelle de l'architecture d'État, ils ouvrent un domaine de réflexion original.

En 1981 en effet, Wolfgang Schäche⁵⁰ posait la question, en partant de l'étude des projets destinés à la création d'un nouveau quartier de musées⁵¹ dans le centre de Berlin, de l'appropriation de l'architecture antique par l'architecture nationale-socialiste, et, en particulier, il se demandait si celle-ci avait « cherché à s'inspirer de son contenu ou simplement de ses formes ». Il s'opposait en cela à la détermination stylistique communément admise de cette architecture, qui continuait à « être définie avec persistance comme une forme de néo-classicisme ». De fait, au moment de la rédaction de cet article, une telle appréciation n'était pas remise en question et on la trouvait exprimée aussi bien dans le catalogue de l'exposition de Francfort (1974), que chez beaucoup d'autres historiens de l'art⁵².

Adrian von Buttlar⁵³ mentionne certains théoriciens du parti, historiens de l'art et architectes (Alfred Rosenberg, Hubert Schrader, Hans Kiener, Bruno Wolters, Friedrich Tamms), qui se détournent du vieux monde de l'antiquité et de sa réinterprétation par le néo-classicisme pour en appeler à la création d'un art « à la détermination raciale germano-nordique », qui serait tout simplement la

⁴⁹ Scobie rapporte trois interprétations dans l'analyse stylistique des tribunes du Zeppelinfeld à Nuremberg dont Speer est l'architecte.

⁵⁰ Wolfgang Schäche, « Nationalsozialistische Architektur und Antikenrezeption. Kritik der Neoklassizismus. These am Beispiel der Berliner Museumplanung », *Berlin und die Antike, Aufsätze*, Berlin, Deutsches Archäologisches Institut, 1979, p. 557-570 ; traduction française : « L'architecture national-socialiste et la réception du monde des Antiques », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 7/8, 1981, p. 445-455.

⁵¹ Projet dont l'ampleur aurait de beaucoup dépassé - tout en l'englobant - l'ancienne île des musées (*Museumsinsel*), et avait pour principaux architectes Wilhelm Kreis et Hans Dustmann.

⁵² Udo Kultermann, *Die Architektur im 20. Jahrhundert*, éd. 1977, p. 104-111 ; P. Müller Mehlig, *Die Kunst im Dritten Reich*, 1976, p.67-68., lequel oppose le caractère mesuré (*Massgerechtigkeit*) des oeuvres de Speer et Troost et de leur prétendus modèles, Schinkel et Gilly, à l'Oberkommando des héros, projet de Kreis, où l'incursion de la démesure dans l'architecture nationale-socialiste est perceptible.

⁵³ Adrian von Buttlar, « „Germanische Tektonik“? Leo von Klenzes patriotische Interpretation des Klassizismus », *Klassizismus - Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2007, p. 279-293.

traduction de cette « volonté allemande vers la forme », laquelle s'exprimerait par une tectonique bien spécifique. Von Buttlar a retracé la naissance de ce terme, puis son utilisation nationaliste et raciste par von Klenze, sa reprise enfin par le national-socialisme. En ce sens, dans un article antérieur⁵⁴, il avait entrepris d'établir, en partant de cette notion de « tectonique » et de la détection de sa présence ou non dans les bâtiments qu'il se proposait d'étudier, « une iconographie politique des gratte-ciel allemands », tout en soulignant parallèlement la revendication ouverte de l'utilisation de ce concept par l'architecture nationale-socialiste.

Cette échappée ponctuelle dans le domaine de la recherche, qui va à l'encontre du mode habituel de perception et d'analyse de l'architecture d'État de cette période, semble pour l'instant rester sous le boisseau, comme si ce questionnement n'intéressait personne. C'est cependant dans cette direction, ouverte par Schäche et von Buttlar, que nous souhaitons porter notre effort. Il nous semble en effet du plus grand intérêt de procéder à un examen de ces revendications et écarts stylistiques constatés entre de présumés modèles pris dans l'antiquité gréco-romaine et leur traduction dans les édifices d'État ; ainsi que des discours ou écrits, rarement mentionnés, qui en appellent à un détachement des formes du passé, ignorent l'antiquité mais invoquent par contre un retour à des formes primitives, ces *Urformen*, expressions d'un monde germano-nordique créé de toute pièce⁵⁵.

C'est donc à travers les œuvres qu'en dernier ressort cet examen doit se faire ; en observant dans le domaine de l'architecture la manifestation ou la traduction formelles de ces revendications.

Choix des bâtiments étudiés

Les exemples retenus ici ayant donné lieu à des études élaborées, pour la plupart publiées, nous avons donc eu l'audace, en empruntant des chemins largement balisés, de prétendre apporter un point de vue susceptible de révéler des aspects passés sous silence. En effet, notre approche consistera à explorer des éléments jusque là laissés de côté par la critique, pour construire une manière nouvelle d'en éclairer la genèse, afin d'apporter un point de vue original dans l'analyse architecturale de ces édifices (chapitres II à VIII). Enfin, nous essaierons (chapitre IX) de définir quelques repères que l'on puisse considérer comme des constantes fiables, dans la perspective d'aider les futurs chercheurs dans la poursuite de l'analyse de l'architecture nationale-socialiste.

⁵⁴ A. von Buttlar, « „Germanic“ Structure versus „American“ Texture in German High-Rise Building », *GHI Bulletin*, Supplement 2, 2005, p. 65-86.

⁵⁵ La mise en place des mythes d'origine, qui auront pour conséquence la démonstration de la supériorité et de l'antériorité de la race arienne, s'effectue au cours du XIX^e siècle et a ses sources dans les représentations mises en place par des historiens du XIX^e siècle. Elle ne sera qu'évoquée dans les pages qui suivent.

L'étude de **la transformation de la Königsplatz** à Munich (chapitre II) était un passage obligé. Nous nous devons de commencer par l'examen de la modification profonde que subit ce haut lieu du néo-classicisme de la capitale bavaroise. En effet, au moment où le régime national-socialiste s'installait et avait investi le palais Barlow, transformé pour la cause en *Braunes Haus*, la construction de deux bâtiments destinés aux instances du parti, à la lisière d'une place bordée par les édifices de von Klenze et de Ziebland, était un exercice d'une nature tout à fait particulière. Mais surtout, ces transformations radicales que connaît la place, avec la construction des deux temples d'honneur, en faisait le premier haut-lieu de cette nouvelle architecture que l'on disait chargée d'une fonction symbolique : celle d'encadrer et de donner forme à la « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*) dont elle était aussi l'émanation. En ce sens, ce lieu réunissait deux fonctions : il devait répondre à des exigences fonctionnelles et de représentation (le bâtiment administratif et le bâtiment du Führer placés le long d'Arcisstrasse), mais aussi être l'un des lieux incontournables dans lesquels allaient se dérouler les grandes manifestations du régime organisées à Munich.

Afin d'introduire le chapitre consacré à l'aéroport de Tempelhof l'examen des hésitations architecturales de plus **d'une décennie de construction d'aéroports en Allemagne, après la Première Guerre mondiale**, a semblé nécessaire (chapitre IV). Rien ne guidait les architectes de cette époque héroïque de l'aviation civile, remarquable par son essor rapide en réponse à la paralysie complète de l'aviation militaire, dans leurs nouvelles tâches : transformer les aérodromes en aéroports, veiller à construire des terminaux fonctionnels dont l'architecture devait aussi tenir compte du désir de représentation des villes qui en étaient les commanditaires. Autant de composantes complexes qui ont influencé l'organisation des plans et parfois la grande allure des façades des aéroports. La question de l'inventivité de formes nouvelles et de l'inévitable résistance à cette quête de formes architecturales originales est aussi posée dans ce chapitre.

Les bâtiments dessinés par Ernst Sagebiel à Berlin, – **le ministère de l'Air et l'aéroport de Tempelhof** (chapitres III et V) –, ne faisaient certes pas partie des édifices d'État dont la renommée, au moment de leur construction, pouvait entrer en lice avec la nouvelle Chancellerie ou avec le premier chantier du Reich qui se mettait en place à Nuremberg. La date de leur construction les rendait cependant en tous points intéressants et surtout l'évolution que subirent ces deux projets pendant leur élaboration.

L'examen des différentes maquettes d'étude du projet du ministère de l'Air met en évidence les tâtonnements passionnants à observer qui ont abouti à l'adoption d'un axe de symétrie principal. La présence de cet élément ordonnateur bouscule la disposition et l'aspect des premières esquisses et maquettes, sans doute trop marquées d'une élégance fonctionnelle un peu sèche qui ne convenait pas au désir de représentation du régime.

À Tempelhof, Sagebiel dut au cours du développement de son projet, accepter bon nombre de modifications allant dans le sens d'un raidissement de la forme et d'un enrichissement pompeux des façades par des éléments qui ne figuraient pas dans les premières esquisses. Au cours de la mise au point du projet, la responsabilité en incombait non plus à la compagnie de l'aéroport de Berlin (*Berliner Flughafen Gesellschaft BFG*) qui en fut rapidement dépossédée, mais au ministère de l'Air qui devint le véritable maître d'ouvrage du futur aéroport.

Le hall des Congrès (chapitre VI), formidable édifice posé sur le terrain des journées du parti à Nuremberg, renvoyait, par ses dimensions inusitées, sa volumétrie simplifiée, l'archaïsme volontaire des choix constructifs retenus, à un état de l'architecture où « Tout est sphère et cylindres », pour paraphraser Le Corbusier, quand il rend compte de l'enseignement de la ville de Rome. Que ce répertoire de formes appartienne à la Rome antique ou qu'il s'apparente à l'architecture parlante de la fin du XVIII^e siècle en France (que les publications d'Emil Kaufmann avaient fait connaître en Allemagne dès 1936) reste une question non tranchée.

L'édifice construit à Bayreuth, **la maison de l'Éducation allemande** (chapitre VII), est certes le plus étrange des cinq bâtiments étudiés. La curieuse réunion d'un élément de l'architecture de Basse-Saxe – une toiture gigantesque et protectrice –, emprunt formel à l'architecture des vastes fermes de cette région (*Bauernhöfe*), et d'une interprétation moderne d'un temple grec pourvue d'un pronaos bien marqué, produit une œuvre déconcertante qui demandait un examen attentif.

L'étude **des emblèmes et de leur utilisation sur les bâtiments étudiés** (chapitre VIII) s'est imposée au cours de ce travail, tant les édifices dépourvus de ces éléments perdaient une partie de leur dimension symbolique et aussi parfois les points d'ancrage de leur volumétrie : ils devenaient presque nus, flottants et anonymes, leur lisibilité s'en trouvant affectée. Ces éléments rapportés, mais le plus souvent intégrés, outre leur rôle emblématique, participent du projet architectural. Étudier la symbolique dont ils étaient porteurs, par une incursion dans la signification de l'aigle et du *svastika*, mais aussi la manière très attentive dont on les mettait en scène – à l'aide de maquettes préparatoires et de présentation sur les façades pendant les chantiers –, a fait l'objet de ce chapitre.

En un dernier chapitre, **Tectonique germanique et retour aux formes fondamentales** (chapitre IX), les penseurs et théoriciens de l'architecture du III^e Reich seront à nouveau évoqués dans la mesure où, pour caractériser l'architecture officielle du régime, ils substituent la notion de tectonique architecturale à tout héritage formel ayant un lien quelconque avec le néoclassicisme. Cette notion, dont on peut retrouver la naissance dans les écrits d'historiens de l'art du XIX^e siècle, trouve son énonciation la plus parfaite dans les pages de Schopenhauer sur l'essence de l'architecture. Dans quelle mesure les édifices officiels dessinés par les architectes du III^e Reich ont-ils respecté les exigences du philosophe de Francfort dans la traduction formelle de cette essence et s'en sont éloignés, quels

traits de l'architecture de leurs édifices manifestent le plus clairement cette trahison ? Question passionnante si l'on veut valider ou non l'assertion de « l'adéquation de l'architecture du III^e Reich avec les conceptions schopenhaueriennes de l'architecture »⁵⁶. Enfin, dans ce dernier chapitre, les bâtiments de Troost – par lesquels notre analyse a commencé – seront à nouveau conviés, tant ils paraissent à eux seuls subsumer les caractéristiques de l'architecture de cette période.

Méthode

La gageure de ce travail, on l'a mentionné, consistait à unir en une démarche originale la capacité d'étonnement intacte de l'architecte face aux édifices, à l'étude, par l'historien, des différents facteurs qui ont concouru à leur édification. Ces deux questionnements devaient mettre au jour les modes opératoires privilégiés pendant le déroulement du projet, ainsi que l'émergence de préférences formelles retenues par le régime.

Au fil du temps, l'aller-retour entre ces deux démarches si peu semblables, devint moins douloureux ; il se fit presque nécessaire. Les tentatives faites afin d'élaborer des réponses ne supprimèrent nullement l'observation des édifices. Le repérage des lieux se poursuivit. Les visites se multiplièrent : à Bayreuth, à la recherche de l'aspect original maquillé de la maison de l'Éducation allemande ; à Munich, où la fréquentation des deux bâtiments proches de la Königsplatz les rendit si familiers, si anodins, qu'il fallut un effort certain pour les replacer mentalement dans leur contexte historique du commencement des années 1930 ; à Nuremberg, sur le terrain des journées du parti, où le meilleur remède à l'indéniable fascination des lieux, à laquelle il est difficile d'échapper quand on pénètre dans la cour centrale entourée du torse inachevé du hall des Congrès, se fit par la visite du remarquable Centre de documentation installé dans une partie de l'aile nord ; à Berlin, enfin, par les visites de l'ancien ministère de l'Air de Göring – actuel ministère des finances – à la fin de l'été à l'occasion des journées « portes ouvertes », et celles des pistes d'envol⁵⁷ de l'aéroport de Tempelhof, enserrées par les deux grands bras de la façade très *Bauhaus* du bâtiment de la zone d'embarquement et des hangars.

La recherche de photographies des édifices étudiés, auxquels quelques clichés personnels s'ajoutèrent, permit la lente constitution de ce fonds iconographique (le tome 2 de cette thèse) qui emporta bientôt la conviction que ces documents *aussi* aidaient à la compréhension des œuvres. On a cherché à réunir des éléments iconographiques peu connus, en refusant dans la mesure du possible la

⁵⁶ Cette assertion, jamais remise en question par les historiens de l'architecture du Troisième Reich, est devenue tellement banale et qu'on ne cite pas les auteurs qui l'ont émise.

⁵⁷ Les pistes d'envol de l'aéroport et le terrain qui les entoure ont été ouverts au public le 8 mai 2010.

reproduction de clichés maintes fois publiés dans les ouvrages consacrés à cette période.

Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, les bâtiments étudiés sont bien connus, ils ont été analysés et déjà commentés par les historiens de l'architecture. Il n'y avait donc pas lieu d'examiner à nouveau des archives dont l'exploitation a donné lieu à des ouvrages de référence⁵⁸, mais plutôt d'y effectuer des visites ponctuelles, à la recherche de photographies rares ou de documents graphiques dont l'observation pouvait aider à la compréhension de la genèse formelle des bâtiments qu'on se proposait d'étudier.

A Munich, la consultation du fonds d'archives de l'architecte P.L. Troost, conservé dans la bibliothèque d'État de la Ludwigstrasse, ou tout au moins l'examen des originaux de certains dessins déjà publiés, a clairement montré l'évolution des façades des bâtiments du parti, à l'est de la Königsplatz, jusqu'à la proposition finalement retenue. Alors qu'à l'Institut d'histoire contemporaine (*Institut für Zeitgeschichte*), c'est la question même du devenir de cette place qui était posée par l'examen des projets et contre-projets qui se sont succédé dans les années qui ont suivi la guerre, afin d'en aménager la partie est – et bien au-delà – puisque certains d'entre eux incluaient des transformations de la Briennerstrasse se poursuivant jusqu'à Karolinenplatz (cf. chapitre II).

La consultation du fonds iconographique particulièrement fourni des deux édifices de Sagebiel, qui se trouve au *Bundesarchiv*⁵⁹ à Berlin, a permis l'observation de la destruction des bâtiments préexistants et de l'avancement des chantiers du ministère de l'Air et de l'aéroport de Tempelhof. Pour ces deux édifices, l'étude de l'évolution de la conception du projet, que l'on peut suivre pas à pas grâce à ces photographies (qu'elles soient de maquettes ou du chantier), a été décisive. Elles ont en effet constitué un véritable révélateur dans la rédaction des chapitres III et V par l'observation de l'élimination successive des projets cédant trop à la modernité pour Tempelhof, et de la surprenante irruption de la dévolution d'un rôle de « représentation » au ministère de l'Air, dans la décision d'insérer une cour d'honneur au centre du bâtiment.

À Bayreuth, plusieurs visites aux archives municipales de la ville autorisèrent la lecture du journal non publié de Reissinger, la consultation des plans et de l'élévation de la maison de l'Éducation allemande dans son insertion dans la

⁵⁸ Il n'y avait rien à ajouter, tant ces travaux sont excellents : à la collection d'articles réunis par Iris Lauterbach, Julian Rosefeldt et Piero Steinle (dir.) pour présenter l'histoire des transformations de la Königsplatz à Munich, *Bürokratie und Kult. Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München. Geschichte und Rezeption*, Munich/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1995 ; à l'étude complète de Jasmin Doosry sur différents bâtiments prenant place sur le terrain des journées du Parti, à Nuremberg, « *Wohlauf, lasst uns eine Stadt und einen Turm bauen...* ». *Studien zum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Berlin, Wasmuth, 2002 ; ni enfin, à l'étude de la vie et de l'œuvre d'Ernst Sagebiel menée par Elke Dittich, *Ernst Sagebiel. Leben und Werk 1892-1970*, Berlin, Lukas Verlag, 2005.

⁵⁹ Il existe en outre une importante réserve d'archives sur Sagebiel conservées par l'aéroport de Tempelhof.

« Hans Schemm Platz », enfin la lecture de la maîtrise un peu oubliée de Renate Presslein.

À Nuremberg, outre un passage obligé par le *Dokumentationszentrum* et quelques conversations avec l'historien Eckart Dietzfelbinger, qui fit photographier le dessin en perspective de la façade du hall du Congrès et en autorisa la reproduction (.ill. 378 et 379), la visite des archives municipales permit l'examen des dessins en plans, coupes et élévations (pour certains, au stade de dessins d'exécution) de l'édifice pendant la durée du chantier, alors que la lecture complète des comptes-rendus de chantier, minutieusement conservés, constituait un travail énorme – et quelque peu fastidieux - dont la nécessité ne semblait pas évidente.

Le hasard ayant mis entre nos mains une édition « national-socialiste » de Vitruve, alors qu'elle s'offrait à la vue des passants, dans la vitrine d'un bouquiniste de Maxvorstadt, à Munich, il nous a semblé indispensable d'en rendre compte.

Les revues d'architectures de l'époque, enfin, furent le véritable « fonds » sur lequel on s'est inlassablement penché. Nous en donnons la liste en annexe. La lecture des compte-rendus des bâtiments étudiés et des concours organisés pour des programmes que l'on peut considérer comme proches (*cf.* chapitre VII, sur le hall des Congrès), l'abondance de leurs éléments iconographiques, enfin, ont constitué un élément indispensable de cette recherche.

Les rencontres avec les chercheurs travaillant sur cette époque ont été d'une importance capitale.

Par l'intermédiaire des archives municipales de Bayreuth, le docteur Karl-Heinz König, de l'université de Würzburg, fut informé qu'une Française s'intéressait à la maison de l'Éducation allemande. Après un moment de surprise face à cet intérêt pour un sujet dont il pensait avoir la chasse gardée et dont il voulait peut-être conserver la primauté, le malentendu se dissipa rapidement, car nos points de vue et interrogations à l'égard de ce bâtiment étaient assez différents. Il s'ensuivit des échanges de courriels et un long entretien qui eut lieu au mois d'août 2006, dans les murs du *Bundesarchiv* de Berlin-Lichterfelde. Nous retranscrivons une partie de cet entretien.

La rencontre fortuite de Timo Nüsslein à la Staatsbibliothek de Munich, entouré des cartons d'archives des dessins de P. L. Troost, fut l'occasion d'une première discussion informelle sur cet architecte auquel Nüsslein avait déjà consacré son mémoire de maîtrise⁶⁰ et sur lequel il poursuivait ses recherches. Dans un nouvel entretien très récent, qui a pris place dans le Biergarten du *Park-Café* (architecte Bieber, 1936 *cf. infra*) du vieux jardin botanique de Munich, ce jeune historien m'annonçait l'excellente nouvelle de sa découverte du journal de P.L. Troost et répondit à certaines questions concernant les temples d'honneur (*cf.* chapitre III).

⁶⁰ Timo Nüsslein, « Paul Ludwig Troost : Das architektonische Frühwerk 1902-1913. Wohnhäuser, Projekte und Wettbewerbentwürfe », mémoire de maîtrise d'histoire, Freiburg (Breisgau), 2005.

À quelques pas du jardin botanique, dans l'un des bureaux de l'Institut central d'Histoire de l'art, donnant sur l'une des galeries qui entourent les deux cours où sont disposés les plâtres du fameux « musée des moulages de sculptures classiques », Ulrike Grammbitter, historienne co-rédactrice de l'ouvrage pionnier sur les transformations de la Königsplatz et de ses abords à l'époque national-socialiste⁶¹, m'accorda un long entretien au cours duquel, une fois encore, la genèse de la forme des « temples d'honneur » a été évoquée sans qu'une réponse définitive y fût apportée.

À Berlin, la participation à une visite de l'aéroport de Tempelhof – qui était alors en activité – fut l'occasion de rencontrer Elke Dittrich qui en était le guide. De là s'ensuivit de si nombreux échanges écrits et entretiens, qu'on ne peut les mentionner. Cette historienne mit sans obstruction à ma disposition ce qui dans son abondante documentation sur l'aéroport de Tempelhof et sur le ministère de Göring pouvait m'intéresser. Elle fut, enfin et surtout, la première lectrice de *langue allemande* des chapitres qui suivent, au fur et à mesure de leur rédaction. Et ses remarques toujours amicales mais jamais complaisantes ont été un encouragement capital dans la poursuite de leur rédaction. S'il n'est pas question d'évoquer nos très nombreuses conversations, on a par contre retranscrit une analyse critique, réaction à chaud, rédigée par cette historienne, après la lecture du chapitre VI.

Au cours de l'entretien rapide, mais ô combien décisif, qui eut lieu avec Adrian von Buttlar, début août 2009, dans son bureau de l'Université technique de Berlin, alors qu'il partait en vacances, d'emblée la question des références stylistiques de l'architecture nationale-socialiste fut évoquée, et les deux articles donnés par cet historien (*cf. infra*) ont été de première importance pour l'orientation de ce travail.

À la suite des analyses menées sur les bâtiments d'État (chapitre II à VII) et sur les emblèmes (chapitre VIII), il a été possible de retenir trois notions, dont l'importance – tout au moins pour l'une d'entre elles – est telle qu'elles suffisent à caractériser sans la moindre hésitation l'architecture officielle de cette période. Le chapitre final de cette étude (chapitre IX) s'attache à la présentation de ces notions :

– la notion de *tectonique allemande*, éclairée dans sa dimension historique par les articles mentionnés de von Buttlar, mais dont la spécificité dans l'architecture d'État reste à démontrer. Dans les pages qui suivent, nous serons attentive à examiner la traduction formelle de cette notion dans les édifices étudiés à travers les modes de construction retenus, mais surtout par l'adoption de procédés de traitement de leur vêture aux fins d'une belle apparence, ce *schöner Schein* qui caractérise les édifices d'État que nous passons au peigne fin ;

⁶¹ Cf. chapitre II : Le premier exemple de style héroïque de l'architecture officielle : la transformation de la Königsplatz et de ses abords.

– la prégnance dans l’organisation des plans et des élévations d’axe de symétrie, un mode de composition dont le national-socialisme n’a certes pas l’exclusivité – l’époque baroque en faisant usage avec faste dans ses grandes organisations urbaines–, mais qui, dans l’Allemagne de Hitler, atteignit un systématisme inégalé. L’emploi de ce mode de composition en plan ou dans le dessin des élévations conduit à mettre en avant une notion qui rend compte de ce processus : la notion de raidissement de la forme traduit bien cette exténuation de la créativité dans le dessin des édifices du III^e Reich. Cette notion fut sans doute employée pour la première fois en 1924 par Hans Kiener (cf. *infra* chapitre IX).

– la notion de rupture d’échelle, enfin, celle-ci étant scellée dès la mise en place des temples des héros sur la Königsplatz à Munich. Elle devait se poursuivre, avec le projet d’extension de la place vers la Pinacothèque, par L. Gall. Elle aurait atteint son apothéose (si l’on ose s’exprimer ainsi) dans les projets de ministères, d’hôtels et de sièges de grandes compagnies destinés à border l’axe nord-sud du nouveau Berlin imaginé par Hitler et par Speer. Cette dernière notion ne sera que mentionnée au cours des pages qui suivent, car une interrogation sérieuse ne pouvait se faire sans l’examen de ces projets restés sur le papier. La démesure est la marque de la plupart des projets tardifs de Speer ainsi que ceux des architectes qu’il convoque pour dessiner les édifices de l’axe nord-sud du nouveau Berlin. Le spectre de l’étude qui suit était certainement trop limité, les bâtiments choisis appartenaient aussi à un moment où la notion de démesure ou de rupture d’échelle ne s’appliquait que très ponctuellement, chez Troost, dans le dessin des temples d’honneur, ou à Nuremberg dans le projet de Hall des Congrès de Ruff, à moitié construit.

Limites

Nous avons essayé de ne pas nous en tenir au seul cadre étroit de l’histoire de l’architecture et des sondes ont été lancées vers d’autres domaines, dont on regrette cependant que le temps, et parfois la complexité du sujet, n’aient pas permis une plus ample exploration. Ainsi en fut-il des pages concernant la naissance des emblèmes du parti. Car il s’agissait bien de traiter des origines intellectuelles et ésotériques du national-socialisme, histoire dont nous n’avons pu, fort regrettablement, soulever qu’un pan.

Le choix des bâtiments étudiés porte en lui-même aussi les limites de ce travail et l’on pourra s’étonner que le nom de Speer apparaisse si peu dans cette étude. Il semble que ce soit une gageure de mettre entre parenthèses un personnage d’un tel poids, - qu’il n’acquiesce cependant qu’à partir de sa nomination en tant que *Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt* (GBI), c’est-à-dire en 1937. Notre préoccupation était en effet d’observer la mise en place et les caractéristiques d’une architecture d’État sur la période cruciale de 1934 à 1937, moment où tout semblait pouvoir être inventé et où tout prétendait à se renouveler.

Enfin de l'étude du passé, nous nous retrouvons confrontée à un problème qui se fait plus pressant, celui de la question de la destinée des derniers témoignages de l'architecture nationale-socialiste. L'ensemble des bâtiments étudiés illustre assez bien certaines des réponses possibles à la question qui s'est posée à l'Allemagne quant au devenir de l'héritage architectural de cette époque⁶² : destruction pure et simple (dynamitage des temples des héros sur la Königsplatz à Munich), dissimulation (destin de la maison de l'Éducation allemande à Bayreuth), réutilisation après certaines transformations intérieures (les deux bâtiments du parti à Munich, l'ancien ministère de Göring à Berlin), utilisation partielle d'un bâtiment à des fins de « mémoire » (installation du centre de documentation sur le nazisme dans une partie du hall des Congrès, à Nuremberg). Cette question se fait plus insistante encore depuis la fermeture, le 13 octobre 2008, du trafic de l'aéroport de Tempelhof et l'ouverture des pistes d'envol et de l'énorme terrain qui les entoure au public. Les chapitres consacrés au ministère de l'Air et au hall des Congrès se terminent par le compte-rendu des transformations effectuées dans ces bâtiments depuis 1945. Alors qu'il était menacé de démolition, l'ancien ministère de Göring subit une rénovation complète, extrêmement attentive à maintenir le maximum de sa substance d'origine tout en apportant les modifications nécessaires au fonctionnement de l'actuel ministère des Finances. Quant au hall des Congrès, c'est une intervention architecturale d'une extrême originalité qui a permis l'aménagement d'une partie de l'espace intérieur – et la mise en place de quelques éléments extérieurs spectaculaires – afin de le rendre susceptible de recevoir le deuxième centre de documentation le plus important d'Allemagne sur le nazisme⁶³.

⁶² En ce qui concerne la ville de Munich, l'analyse fondamentale de Gavriel D. Rosenfeld, *München und Gedächtnis. München und Nationalsozialismus. Strategien des Vergessens*, (éd. orig. anglaise, 2000), Munich, Dölling und Galitz Verlag, 2004 et l'exposition organisée par Wilfried Nerdinger sur le devenir des bâtiments de l'époque nationale-socialiste *Ort und Erinnerung. Nationalsozialismus in München*, Architekturmuseum, Université technique de Munich, 2006, rendent parfaitement compte de cette interrogation.

⁶³ Le premier centre de documentation sur le nazisme a été ouvert en 1999 à Obersalzberg.

Chapitre I

Mise en place d'un cadre théorique de l'architecture du III^e Reich à travers les discours et directives officiels, l'image d'un Führer premier architecte du Reich et les publications

« La forme a besoin de matière, sans matière il ne peut y avoir de forme artistique, de forme architecturale, et sans forme il n'y a pas de beauté. »

R. WOLTERS, septembre 1943.

« Les pensées puissantes qui vont prendre forme dans la pierre ne sont pas le remaniement néo-classique de grands modèles, mais ces pensées dans la pierre, qui paraissent nouvelles, sont à la gloire de l'éternité, que le Führer nous a donnée pour que s'accomplisse en Allemagne ce qui fut l'attente passionnée du millénaire. La grande unité de cette vision ne se base sur aucune formation mais sur la nature elle-même. »

W. KREIS, février 1942.

Dans ce chapitre introductif, préalablement à toute analyse de bâtiment, la question posée est celle de l'existence ou non d'une théorie national-socialiste de l'architecture, qui aurait constitué un cadre de référence vers lequel les architectes chargés des commandes d'État se seraient naturellement tournés pour définir les grands traits à donner aux bâtiments qu'ils devaient dessiner.

Barbara Miller Lane, citant le décret de 1936 sur « la forme des constructions⁶⁴ », dans lequel il est demandé aux architectes de dessiner des bâtiments qui devaient exprimer « des vues architecturales correctes », conclut à l'inexistence de définitions précises de cette « architecture acceptable », que l'on aurait pu attendre de la part de membres influents du parti, comme Goebbels, ou de potentats locaux. Miller Lane remarque que la section de la Chambre de la Culture du Reich (*Reichskulturkammer*) consacrée à l'architecture fonctionnait assez peu comme une instance destinée à contrôler un style, mais surveillait l'admission de ses membres, ce qui conduisait à interdire toute activité professionnelle aux architectes dont l'origine arienne n'était pas prouvée.

En l'absence de directives officielles, c'est donc par l'évocation des propos de Hitler tenus avec ses architectes favoris que nous commencerons ce chapitre. De

⁶⁴ Barbara Miller Lane, *Architecture and politics in Germany, 1918-1945*, p.183, *Verordnung über Baugestaltung* du 10 novembre 1936, adopté comme une partie du code professionnel de la chambre des Beaux-arts du Reich *Reichskammer der Bildenden Künste* R.D.B.K.

même le compte-rendu de certains de ses discours importants en matière d'architecture constituera une autre source permettant de préciser ses conceptions en ce domaine.

Le chancelier du Reich est habité du cuisant regret de n'avoir pas été architecte. Dans les premières pages de *Mein Kampf*, il évoque son arrivée à Vienne pour un séjour de cinq ans et sa décision inébranlable de devenir architecte malgré les refus subis à l'admission à l'Académie des Beaux-arts : « Ma fierté m'était revenue et je m'étais assigné définitivement le but à atteindre. Je voulais devenir architecte »⁶⁵.

Ce souhait, jamais exaucé, ne diminua en rien son intérêt pour l'architecture, qui se manifesta dans les relations privilégiées qu'il instaura avec Paul Ludwig Troost dès 1930, avec Albert Speer à partir de 1932 et dans une moindre mesure, avec Hermann Giesler à partir de 1933. En effet, l'ancien postulant à l'école des Beaux-arts de Vienne⁶⁶ continua à dessiner, et ce jusqu'aux jours qui ont précédé la chute du III^e Reich. Ses exercices à la plume et au crayon constituent une sorte d'activité parallèle créatrice qu'il présente à ses architectes favoris, afin d'en obtenir l'aval, mais auxquels il savait aussi imposer ses visions. Ses croquis, contrepoints de ses discours, leur donne consistance et permet une plus juste appréciation de la réalité de ses talents. Leur observation révèle ses préférences en matière de composition architecturale dans les plans et les élévations qu'il dessine. Leur caractère inachevé nous laisse cependant perplexe quant à la capacité de leur auteur à mener à terme des études plus avancées, et laissent pressentir l'attitude du dilettante uniquement capable de cet élan intuitif qui lui fait couler sur le papier l'ébauche de projets, plutôt que celle du praticien, préoccupé aussi de leur possible réalisation⁶⁷.

L'autre volet des particularités du Führer-architecte est caractérisé par l'intérêt qu'il manifeste pour les grands projets en train de naître. Deux études⁶⁸, consacrées aux chantiers d'État, celle de J. Doosry au sujet du terrain destiné aux

⁶⁵ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, 1923, (éd. fr. Nouvelles Editions Latines, Fernand Sorlot, 1934, *Mon combat*). On renvoie ici à l'édition française de 1979, du même éditeur, p. 30-31. Voir aussi : Joachim Fest, *Hitler, Jeunesse et conquête du pouvoir*, (tr. fr. 1973), p. 183 et les pages qui suivent, *Albert Speer, Au coeur du III^e Reich*, éd.fr., Paris, Fayard, 2010.

⁶⁶ En octobre 1907, Hitler échoue à l'épreuve de dessin de l'examen d'admission à l'École de peinture de l'Académie des beaux-arts de la Schillerplatz, à Vienne. En 1908, il se présente à nouveau et n'est même pas admis à « l'épreuve préalable » : un entretien sur présentation d'un dossier de dessins, cette fois surtout constitué de dessins de bâtiment. On lui conseille de suivre les cours techniques de construction de l'Académie, cours auxquels il n'a pas accès puisqu'il a échoué à l'examen de fin d'études de la Realschule. Brigitte Hamann, *Hitlers Wien, Lehrjahre eines Diktators*, 1^{er} éd. 1996, Munich. Pour la traduction française, *La Vienne d'Hitler. Les années d'apprentissage d'un dictateur*, Paris, éd. des Syrtes, 2001, p. 49-53 et p. 172.

⁶⁷ J. Fest étend cette caractéristique du comportement d'Hitler à toutes ses activités : « il représente l'irruption du dilettantisme dans la politique ». On peut émettre quelques réserves sur la conséquence qu'il en tire : « C'est ce dilettantisme qu'il s'efforçait de masquer par la démesure et qu'il portait à des proportions monumentales pour le rendre invisible », Hitler, *op. cit.* p. 188, t. 2.

⁶⁸ Yasmin Doosry, *Wohlauf, lasst uns eine Stadt und einen Turm bauen...Studien zum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 2002 ; Christiane Wolf, *Gauforen Zentren der Macht*, Berlin, Verlag Bauwesen, 1999.

Journées du Parti à Nuremberg, et celle de C. Wolf sur les forums des villes désignées comme « capitales de *Gau* »⁶⁹, mettent à sa juste place son influence et sa participation dans la définition et le suivi de ces projets. Nous retiendrons deux exemples de cette activité présentée comme décisive : la construction de Luitpoldarena à Nuremberg et la création d'un forum à Weimar, analysées par Doosry et Wolf, qui en cernent l'exacte amplitude et permettent de faire la part des choses entre la réalité de l'intervention du Führer-architecte et sa présentation dans la presse et les discours officiels.

Il apparut rapidement qu'un relais aux discours et activités sporadiques du Führer au sein des chantiers d'État devenait nécessaire auprès de la communauté du peuple, alors même que ses dessins n'étaient réservés qu'à des *happy few* admis à les observer. Ainsi des publications sur les activités architecturales de l'État virent-elles rapidement le jour et vinrent parachever les discours officiels sur l'architecture. Il s'agissait pour elles de mettre en exergue les activités du nouveau Reich bâtisseur. Ce rôle fut dévolu entre autres, dans les premières années du régime, aux ouvrages de Gerdy Troost⁷⁰, de Werner Rittich⁷¹, d'Albert Speer et de Rudolf Wolters⁷². En 1940, une publication de Julius Schulte-Frohlinde reproduisit plusieurs articles parus entre 1936 et 1939 dans la revue *Zentralblatt der Bauverwaltung*⁷³. De plus, la réédition soignée en 1939 des *Dix Livres sur l'Architecture* de Vitruve, rarement mentionnée, ne peut être passée sous silence, illustration parfaite de l'utilisation et du dévoiement d'un traité d'architecture bien connu à des fins de propagande. Enfin, la luxueuse revue *Die Kunst im Dritten Reich* constitua l'élément central de cet appareil éditorial, avec la parution à partir d'octobre 1939 d'un supplément destiné à l'architecture : *Die Baukunst*.

Contrepoints plus éclairés à ces publications prestigieuses, où le nombre et la qualité des photos prenaient parfois le pas sur le commentaire qui les accompagnait, de nombreux articles sur l'architecture et sur ses liens avec l'antiquité parurent dans la presse du parti, certains d'autant plus intéressants qu'ils étaient rédigés par des universitaires ne refusant pas de prêter leur plume au nouveau régime. Nous en citerons quelques-uns, ils donnent le ton. Mais là encore, peut-on y déceler l'originalité d'une vue d'ensemble en matière de style architectural ?

⁶⁹ Le *Gau* était une subdivision territoriale de l'Empire franc. Le terme fut remis en usage par le national-socialisme et désignait une région dirigée par un *Gauleiter*.

⁷⁰ *Das Bauen im neuen Reich*, éd. Gerdy Troost, Gauverlag, Bayreuth, t. 1, 1938, 167 p., t. 2, 1943.

⁷¹ Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, Berlin, Rembrandt-Verl., 1938.

⁷² *Neue Deutsche Baukunst*, éd. A. Speer et B. Wolters, Berlin, Volk und Reich Verlag, 1940.

⁷³ *Bauten der Bewegung – Erste Folge. Eine Zusammenstellung aus Veröffentlichungen des Zentralblattes der Bauverwaltung*, présenté par J. Schulte-Frohlinde, 1940 (?), Berlin, Ernst, 1942.

Les conceptions de Hitler sur l'architecture

Des considérations sur l'art et la culture sont dictées par Hitler, en 1923, à Rudolf Hess et forment les pages souvent citées du chapitre X de *Mein Kampf*⁷⁴, où s'expriment ses conceptions sur les raisons de la décadence de l'Allemagne et les conditions d'une renaissance culturelle. Ces pages énoncent les causes « de l'écroulement allemand » qui a eu pour conséquence la perte de la guerre, assimilée à « un phénomène extérieur de décomposition ». Ces causes sont multiples : le manque d'énergie, ayant pour source l'éducation allemande et sa souplesse accommodante qui négligeait la formation du caractère de l'individu, l'institution parlementaire et son absence de responsabilité, « l'activité de la presse dite libérale qui ne fut pour le peuple et l'empire allemand qu'un travail de fossoyeurs ». Après une longue digression sur la syphilis, qualifiée de « péché contre le sang et la race », l'auteur se tourne vers un autre aspect de ce phénomène de décomposition du vieil empire : la chute du niveau culturel. Aux déraillements artistiques du passé, qui conservaient une certaine valeur historique, il oppose « les produits d'une déformation n'ayant plus aucun caractère artistique et provenant d'une dépravation intellectuelle poussée jusqu'au manque total d'esprit », tel que le bolchevisme dans l'art, et « les extravagances de fous ou de décadents que nous avons appris à connaître sous les concepts du cubisme et du dadaïsme ».

On peut lire quelques pages plus loin les passages bien connus consacrés à la décadence des villes modernes qui perdirent, dès le XIX^e siècle, « le caractère de centre de civilisation, pour descendre au niveau de simples centres d'immigration » : « l'absence, dans les villes d'aujourd'hui, d'aucun monument tranchant dans l'aspect général de la cité et qui pourraient être désignés comme le symbole de toute une époque », de monuments voués à l'éternité et susceptibles de refléter « la grandeur et l'importance de la communauté » sont autant de griefs que l'hôte de la prison de Landsberg fait aux villes de l'Allemagne de la république de Weimar. A cela s'ajoute l'évocation d'œuvres dédiées à la communauté et dont on peut encore observer les ruines : les temples et les thermes, les stades et les cirques de l'Antiquité, les cathédrales gothiques du moyen âge germanique. Le poids des constructions d'État antiques est jugé à l'aune de leurs proportions comparées à celles des constructions privées, et ces proportions, dans l'Allemagne du début du XX^e siècle, sont devenues « lamentables ».

À travers cette exigence émise envers les bâtiments d'État auxquels revient la primauté dans les cités par leurs proportions monumentales, ces pages du chapitre X présentent certaines caractéristiques des conceptions de l'auteur pour les villes qu'il appelle de ses vœux : leur architecture doit être monumentale, éternelle et symboliser une époque. Plus précisément, les édifices d'État devront être susceptibles de symboliser « la communauté du peuple ».

⁷⁴ Hitler séjourne en 1923 dans la prison de Landsberg. Sa condamnation à cinq ans de prison, à la suite du coup de force de 1923 à Munich, fut ramenée à quelques mois. Il occupe ses loisirs forcés à la rédaction de *Mein Kampf*, qu'il dicte à son secrétaire Rudolf Hess.

Dix ans plus tard, en 1933, Hitler ne semble pas avoir d'idées préconçues en faveur d'une forme d'architecture particulière. Si l'on s'en tient aux mémoires de Speer, il serait resté fidèle à ses goûts d'étudiant raté, d'aquarelliste appliqué de l'époque de ses années d'errance et de formation, à Linz et à Vienne⁷⁵. Mais à Vienne justement, où il séjourne de 1908 à 1913, quels furent ses goûts en matière d'architecture ? Les premières pages de *Mein Kampf*⁷⁶ et les écrits de Speer nous renseignent sur ce point : les œuvres de Theophile von Hansen, architecte du Parlement et de la Bourse de Vienne (ill. 1), de F. Fellner et Helmer, à qui l'on doit de nombreux théâtres en Autriche-Hongrie, dont le théâtre d'État et le Volkstheater dans la capitale, font partie des édifices qui avaient ses faveurs (ill. 2). On peut ajouter sans se tromper, bien qu'il ne soit pas cité par Speer, l'opéra de E. van der Nüll et A. Sicard von Sicardsburg (ill. 3), mélange d'architecture néo-baroque, néo-renaissance et néo-grecque⁷⁷.

Un deuxième témoignage d'importance se trouve dans l'évocation faite par Hermann Giesler de son activité d'architecte et de sa relation avec Hitler dans des mémoires controversés, qui ne sont toujours pas traduits en français : *Ein anderer Hitler. Bericht seines Architekten*⁷⁸.

Giesler rapporte, en un court chapitre intitulé « Classicité » (*Klassizität*⁷⁹), ce qu'il entendait par cette notion quand il l'utilisait au cours des conversations qu'ils eurent ensemble entre 1940 et 1945 concernant l'art et l'architecture. Lorsque Hitler choisissait ce terme de classicité pour caractériser une façade, qu'il s'agisse de la façade de Notre-Dame de Paris ou du portail est de la cathédrale de Strasbourg, il ne fallait pas rechercher dans ses propos une allusion ou un lien quelconque « avec des éléments néo-classiques ou des formes architecturales ». En 1942, il disait vouloir, avec ce concept, « distinguer l'ordre clair et discipliné qui s'oppose à ce qui est désordonné et arbitraire ». Autrement exprimé, rechercher : « un accord entre la pensée architecturale et constructive, entre la sensation artistique et le juste emploi des matériaux ».

On peut conclure de ces brèves énonciations que le recours à des formes architecturales dérivées du monde grec ou romain ne constituait pas pour Hitler un *Diktat* absolu et que ses propos laissaient le champ libre à d'autres formes architecturales susceptibles de transcrire cet « ordre clair et discipliné ».

La liste serait trop longue si l'on voulait évoquer la totalité des événements culturels qui ont été prétexte à la tenue de discours, soigneusement retranscrits et

⁷⁵ *Au cœur du III^e Reich*, tome I, éd. Famot, p.66-68. Auguste Kubizek, tr.fr. *Hitler, mon ami d'enfance*, 1954, 303 p. Sur les années viennoises l'indispensable ouvrage de Brigitte Hamann, *op. cit.*

⁷⁶ Dans le chapitre II de *Mein Kampf*, la Ringstrasse est décrite « comme un miracle des mille et une nuits » par le jeune Hitler de seize ans qui fait un premier séjour à Vienne pour « étudier la Galerie de peinture du Hofmuseum », éd. Sorlot p. 30-31.

⁷⁷ Et que Hitler ne manqua pas de dessiner et peindre de nombreuses fois.

⁷⁸ Hermann Giesler, *Ein anderer Hitler. Bericht seines Architekten. Erlebnisse. Gespräche. Reflexionen*, Druffel, 1977.

⁷⁹ *Ibid.*, p.205-206.

publiés dans la presse officielle, occupant les colonnes de certaines revues d'architecture avec le plus souvent une insertion dans la très officielle revue *Die Kunst im dritten Reich*. Cependant, que retenir de ces discours tenus par Hitler à l'occasion de l'ouverture De la *Kulturtagung* (session sur la culture), pendant les journées de rassemblement du parti à la fin de l'été à Nuremberg, à l'occasion de l'inauguration des expositions consacrées à l'architecture et aux arts appliqués à Munich, ou au cours de pose de première pierre, du *Richtfest*⁸⁰, d'inauguration de bâtiments d'État dans les grandes cités du Reich ? Ils reprennent, dans leurs généralités, certaines pages de *Mein Kampf*. Mais si l'on s'en tient aux questions de forme architecturale, on est frappé par l'imprécision de leur contenu sur ce point.

Dans un discours sur la culture pendant les journées du parti à Nuremberg, en septembre 1936, intitulé « Visée culturelle » (*Kulturelle Zielsetzung*), il s'agit, nous est-il dit⁸¹, de sortir de décennies « d'errance de la forme ». Parmi les causes de cette errance sont invoqués tour à tour « le babillage stupide et dangereux d'un art international », « la liberté sans limite » (*unbegrenzte Freizügigkeit*) de l'artiste quand il crée seul, conséquence de son rejet de l'État et de ses accomplissements, enfin et surtout, l'effet destructeur de la judéité dans tous les domaines de la vie culturelle. On peut mentionner aussi le refus de quelque lien que ce soit avec les éléments appartenant à la culture de la Böttcherstrasse⁸², « dont les motivations se trouvent dans quelque cercle culturel mythique atlantide » (ill. 4 et ill. 5), sorte d'aparté en matière de création architecturale, qui montre que l'auteur de ce discours s'intéressait – tout en la désapprouvant – à l'une des réalisations les plus

⁸⁰ *Richtfest* : fête à laquelle sont conviés l'ensemble des ouvriers sur un chantier, quand le gros-œuvre et la charpente d'un bâtiment en construction sont terminés. Le *Richtfest* a toujours lieu sur le chantier même.

⁸¹ Les discours sur la culture sont trop nombreux pour avoir tous été lus. Ils sont aussi dispersés dans d'innombrables publications. Les citations qui apparaissent dans les paragraphes qui suivent sont extraites des discours suivants : discours tenu à l'occasion de la « session sur la culture » des journées du parti, à Nuremberg, en septembre 1935 : *Baugilde*, 25-09-1935, p. 667-669 ; même chose pour les journées du parti de 1936 : *Baugilde*, 15-9-1936, p. 741-745 ; discours d'inauguration de la maison de l'Art allemand à Munich, 23-7-1937 : *Baugilde*, 25-07-1937, p. 709-710 ; discours sur la culture des journées du parti de 1937 : *Baugilde*, 15-09-1937, p. 877-878 ; discours pour l'inauguration de la première exposition sur l'architecture allemande et les arts appliqués, le 24 janvier 1938, à Munich : *Nationalsozialistische Monatshefte*, 1938, p. 258-261 ; session culturelle des journées du parti de septembre 1938, à Nuremberg : *Baugilde*, 15-9-1938, p. 875-879, discours pour l'inauguration de la 2^e exposition sur l'architecture allemande et les arts appliqués, tenu le 10-12-1938, à Munich : *Baugilde*, 23-12-1938, p. 1217-1219.

⁸² Située au cœur de Brême, la Böttcherstrasse relie la place du Marché au *Schachte*, quartier de l'ancien port médiéval installé le long de la Weser. Ludwig Roselius, magnat du café, en fit un haut lieu de l'architecture expressionniste du nord de l'Allemagne. À son initiative, la rue fut bordée de bâtiments en briques à l'architecture très particulière, dont les principaux sont dus à l'architecte Bernhard Hoetger. La maison Atlantis, la plus spectaculaire de ces « maisons », œuvre de Hoetger en tout point étonnante, subit de fortes dégradations pendant la guerre. Sa façade actuelle est un exemple intéressant de rénovation due au sculpteur Ewald Mataré. La rigueur de la trame presque constructiviste de la façade de 1933, qui abritait des éléments sculptés saturés d'ésotérisme, a fait place à une façade en briques parfaitement plate, agrémentée de cabochons devenant le soir autant de points lumineux, et sur laquelle des motifs christiques et cosmiques sont dessinés par l'insertion de briques de colorimétrie différente. On peut considérer cette adaptation et relative trahison du bâtiment initial – puisque la structure constructive n'est plus visible – comme réussie.

spectaculaires de l'Allemagne des années 1920⁸³ où l'architecture expressionniste et une certaine forme d'ésotérisme faisaient bon ménage.

La suite du discours en vient à définir certaines caractéristiques de cet art fondé sur une opposition marquée à ce que fut l'art de la République de Weimar, avec des notions simples qui deviendront essentielles à l'Allemagne national-socialiste, telles que la *Heimat*, la *Volksgemeinschaft*, enfin l'importance attachée aux origines, *Herkunft*, d'un art qui repose sur un *Menschentum* (conception totale de l'homme) arienne.

La notion de *Heimat*⁸⁴ ne peut se traduire aisément. Si l'on se contente du terme « patrie », on omet la dimension englobante de ce concept qui évoque un lieu, une époque, une culture, ou tout simplement une façon d'être – bien – chez soi. Notion empreinte de nostalgie quand on songe à la patrie à partir d'une terre d'exil ; notion chargée de ressentiment quand, autour de 1900, on regrette une époque que l'on oppose aux conditions de vie et au nouvel ordre du monde, qui sont les conséquences du progrès et de l'industrialisation. Dans ce dernier, cas le *Heimat* fait presque figure d'un paradis perdu.

La « communauté du peuple », la *Volksgemeinschaft*, est un terme dont l'occurrence élevée dans les discours sur l'architecture indique l'extrême importance qu'on lui attachait. Les bâtiments d'État devaient donner un sentiment d'appartenance à cette grande et glorieuse communauté. Ce souci de raffermissement des liens de la communauté allemande pourrait avoir son origine dans l'effort, jamais réellement achevé depuis 1871, de création de l'unité allemande⁸⁵. Le renforcement de ce sentiment de la communauté du peuple a eu pour corollaire l'inexistence, le peu d'importance accordé à l'individu en tant que tel, sa prise en charge par le parti et l'État qui prétendaient représenter le peuple. Les bâtiments construits par l'État seraient l'émanation de cette communauté. Le plus étonnant est que cette architecture, dite de « la communauté du peuple », désigne des bâtiments aussi divers que des stades et des halls de rassemblement, mais aussi tout bâtiment du parti, que ce soit le *Führerbau* ou le bâtiment administratif construits par Troost à Munich, ou encore le hall des Congrès de Nuremberg, susceptible de contenir 60 000 participants.

L'origine raciale de l'art – notion de *Herkunft* –, est l'un des éléments du nouveau mythe des origines mis en place par le national-socialisme⁸⁶. Sous les

⁸³ Lehmann-Haupt signale en 1954 dans la bibliothèque de Hitler, telle qu'elle est répertoriée dans le département des livres rares de la bibliothèque du Congrès des États-Unis, un ouvrage consacré au fondateur de la Böttcherstrasse : Ludwig Roselius, *Reden und Schriften zur Böttcherstrasse in Bremen*, A.A. von Halem, 1932.

⁸⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Heimat>

⁸⁵ Robert Taylor, *The Word in stone. The Role of Architecture in National Socialist Ideology*, Berkeley, University of California Press, 1974, voir le chapitre 8 : Community Architectur.

⁸⁶ Sur la fluctuation du discours des origines : de l'*ex oriente lux* de l'Allemagne du début du XIX^e siècle, au *ex septentrione lux* de l'Allemagne hitlérienne, cf. Johan Chapoutot, *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Puf, 2008, chapitre I, p. 17-57.

auspices de théoriciens de la race tels que Hans Günther⁸⁷ et Carl Schuchhardt, le berceau originel de l'humanité est translaté vers l'ouest sur le territoire de l'Allemagne et de la Scandinavie. La thèse de l'origine indienne des populations ouest-européennes est abandonnée. Ce ne sont plus les Indiens qui auraient fécondé la terre allemande en y donnant naissance au peuple germanique ou arien – le terme *indo-germane(n)* est forgé en 1823 – mais, selon Schuchhardt⁸⁸ « ...nos ancêtres germaniques et tous leurs parents, les Celtes, les Italiques, les Grecs... n'ont rien à voir avec l'Asie et proviennent de l'Europe du Nord et du centre, d'où ils se sont répandus vers le Sud et l'Est et jusqu'en l'Inde ». L'Allemagne, *Urheimat* (berceau) de la race germanique-nordique constitue le tronc d'un arbre généalogique racial dont les diverses filiations sont grecque, romaine, indienne ou perse. Cet arien, unique créateur de culture (*Kulturbegründer*) et de civilisation, est souvent présenté comme porteur de feu et de lumière, que ce soit avec la représentation du Parti par A. Breker à l'entrée de la Chancellerie de Berlin, ou au « château de l'ordre » de Vogelsang, dont le saisissant Porte-flambeau sculpté par Willy Meller rappelle aux élèves de l'*Ordensburg* : « Vous êtes les porteurs des flambeaux de la nation. Vous portez la lumière de l'esprit dans le combat », ou encore à l'angle d'une maison à Iéna, où il apparaît dans un groupe sculpté dû à J. Wackerle, ayant à ses pieds une femme prostrée. Ils sont placés sur un socle où l'on peut lire : « À travers la nuit, vers la lumière⁸⁹ ». Il y aurait beaucoup à dire sur cette silhouette féminine, repliée et craintive, assimilée à la nuit, à la passivité et à l'ignorance, contrepoint à la silhouette triomphante du porteur de flambeau, Prométhée de l'humanité (ill. 6).

Il s'ensuit de ces présupposés un certain nombre de caractéristiques dont seront dotées les productions culturelles de l'État, l'architecture en particulier.

À l'art déraciné et international s'oppose un art fondé sur la *Heimat*, le fondement de l'art résidant non dans une époque, mais dans le peuple (23-7-36). L'art est donc l'expression de l'essence de ce qui demeure, l'art donne la mesure de ce qui est de grande valeur (*wertvoll*), de ce qui est éternel. À l'arbitraire sans frein des conceptions privées s'oppose un art soumis aux devoirs (*Aufgaben*) envers une communauté. Ce grand style qu'on s'efforce de trouver sera paradoxalement l'émanation de cette communauté, de même qu'il sera susceptible de la sous-tendre, de la renforcer. Enfin, la caractéristique première de cet art national-socialiste est d'émaner d'une force « qui a fondé les peuples occidentaux

⁸⁷ Hans Friedrich Karl Günther (1891-1935), principal « théoricien » de la science des races, auteur entre autres de *Rassenkunde des deutschen Volkes*, 1922, défend la thèse d'une origine nordique des grandes civilisations.

Le mythe arien, dont Léon Poliakov est l'historien, confère à l'Allemagne du début du XIX^e siècle, en quête d'identité alors qu'elle subit l'occupation napoléonienne, « une singularité et une identité irréductible à toute autre nation, puisque les Allemands font rapidement de leur patrie la terre d'élection des envahisseurs ariens », Chapoutot p. 23.

⁸⁸ Cité par Johann Chapoutot, p. 27.

⁸⁹ Cette référence iconographique, beaucoup moins connue, est donnée par Johann Chapoutot, p. 33.

ayant une origine commune, qui les a éduqués et formés, et qui provient toujours d'une racine commune » (1936, p. 743).

Hitler assure cependant qu'il est très difficile de donner à un peuple un point de vue clair face aux tâches architecturales du moment, sans tomber « dans l'erreur d'une imitation sans âme du passé ou dans celle d'égarements sans frein » (25-9-1935).

Si la question de la forme en architecture n'est pas traitée directement, il est fait état, dans des discours plus tardifs, des particularités de cet art émanant d'une communauté, de cette architecture d'État qui la symbolise. Qu'en dit-il ?

Dans un discours de septembre 1936 déjà mentionné, Hitler nomme certaines des qualités que doit posséder cet art, qui convient à un Reich renaissant et éternel : « L'amour de ce qui est sain (*das Gesunde*) doit donner la mesure d'un monde qui s'oppose à ce monde décadent, qui gît derrière nous, dont la destruction par la démocratie n'a pas épargné le domaine culturel »...« Le commandement de notre beauté : la santé »...« Ce qui signifie, traduit dans le domaine de l'architecture : clarté, convenance et issue de ces deux termes, à nouveau, la beauté » (p. 745). De même la notion de *Bescheidenheit* (discours du 25-09-1935) : le fait d'atteindre à un maximum d'effets avec le minimum de moyen est retenu et s'oppose à la *Sachlichkeit*, qui sacrifie la notion d'effet au profit de la fonction à laquelle le bâtiment est destiné. Ce qui fait ici clairement allusion à l'école du Bauhaus et à l'architecture bolchevique-constructiviste. En outre, les bâtiments doivent « parler d'eux-mêmes ». Hitler poursuit sa démonstration et retient l'exemple d'un théâtre, qui « en tant qu'édifice déterminé par son but et ses exigences culturelles, doit apparaître sans équivoque, extérieurement, comme un théâtre ». Il doit aussi peu « éveiller l'idée d'un temple grec⁹⁰ que celle d'un château romantique ou que celle d'un silo à grain. Il devra aussi peu renoncer à l'emploi de matériaux modernes et à leur adaptation artistique qu'il ne devra craindre de recourir à des éléments de formes qui dans le passé ont été trouvées à partir de dispositions d'esprit raciales semblables, soit en continuant à les développer, à les affiner, soit en les considérant comme les syllabes de toute première nécessité de l'architecture ».

Dans ces quelques lignes peut se discerner un programme qui puise dans un répertoire de formes connues, celui de la Grèce de Périclès et de la Rome augustéenne. Mais pas exclusivement. Si ces formes issues de « dispositions d'esprit raciales semblables » sont sans nul doute celles de l'architecture grecque et romaine, une certaine latitude est laissée à qui les utilise ou les adapte. Et l'utilisation de moyens techniques nouveaux lui est entièrement dévolue.

On aurait tort de passer sous silence le lien exceptionnel que l'Allemagne a toujours su tisser avec le monde de la technique. Il est parfaitement exprimé dans les conclusions du court texte – sur lequel nous reviendrons tant il semble important au cours du chapitre IX – que Julius Hoffmann insère en introduction à sa

⁹⁰ Et l'on songe à la façade du théâtre d'État de Munich construit par von Fischer et von Klenze (1811-1818 ; 1823-1825), avec son péristyle placé en avancée et constitué de huit colonnes surmontées d'un fronton, posé sur un socle.

publication de 1938, « *Deutschland baut* »⁹¹, dans laquelle sont présentées en 80 photographies provenant de la « première exposition d'architecture et d'arts appliqués » de Munich les exemples les plus frappants de cinq années d'architecture en Allemagne : « à celui qui regarde encore plus attentivement (ces bâtiments d'État), il ne peut échapper qu'il a été fait un usage généreux de la technique dans tous ces nouveaux grands édifices, sans laquelle, avec de tels volumes et de telles portées, rien n'eût été possible. Mais cette technique ne s'exhibe pas, elle sert. Elle est un moyen, non une fin.»

Dans les chapitres II à VIII, les bâtiments analysés ont pour auteur des architectes qui interviennent aussi en tant que constructeurs consommés n'hésitant pas à utiliser les techniques les plus sophistiquées, quitte à dissimuler sous un appareillage de pierre les prouesses constructives mises en place. Ainsi Sagebiel, quand il projette l'aéroport de Tempelhof à Berlin (chapitre V), est tout autant ingénieur qu'architecte. Il dessine des façades placées à l'arrière des portiques métalliques en cantilever tournés vers les pistes d'envol, dont la trame aurait pu être attribuée à un élève du Bauhaus, ce qui transforme cette partie de l'aéroport en un véritable manifeste d'architecture moderne. Tandis qu'un revêtement de calcaire coquillier habille les façades de la cour d'honneur, masquant les structures en béton, et que dans le vaste hall d'entrée un faux plafond dissimule des poutres en treillis d'une portée qui contribue sans aucun doute à la majesté des lieux.

Ici se profile une des questions à laquelle nous tenterons de répondre : dans quelle mesure cet appareil formel constitue-t-il un langage *sui generis*, s'éloignant d'une simple imitation d'une architecture néo-classique bien connue, et susceptible d'utiliser, quand cela lui est nécessaire, le savoir-faire de techniques constructives sophistiquées tout en sachant, selon les circonstances ou l'effet recherché, le dévoiler ou le dissimuler ?

Les croquis du Führer

Une autre source de choix dans cette enquête est constituée par l'ensemble des croquis d'Hitler. L'examen de ces représentations en deux ou trois dimensions permet-il de déceler ne serait-ce qu'une ébauche de traduction sur le papier, de notions ou préoccupations évoqués précédemment, respectables par ailleurs mais ô combien vagues, telles que l'expression d'une « pensée architecturale et constructive » ou l'attention portée au « juste emploi des matériaux » ?

Une analyse attentive de ces dessins⁹² architecturaux autorise une incursion dans ce qu'on pourrait appeler l'idiosyncrasie de leur auteur.

⁹¹ *Deutschland baut. Bauten und Bauvorhaben*, Stuttgart, Verlag Julius Hoffmann, 2^e éd. 1939.

⁹² Hitler est tout d'abord un aquarelliste d'un certain talent : Billy F. Price, éd., *Adolf Hitler als Maler und Zeichner*, Zug/Suisse, Gallant, 1983, 252 p. Cet ouvrage est cité avec toutes les réserves qui s'imposent. Il serait au-delà du propos de ce travail de déterminer, parmi les croquis de Hitler reproduits ici et figurant dans le livre de Price, ceux qui sont de sa main et ceux qui sont des faux. À

Dans les croquis les plus anciens, l'emploi des ordres est de rigueur. Ils ornent généreusement les bâtiments d'État (*Repräsentationsbau*) dessinés entre 1922 et 1925 en prenant place sur les porches d'accès placés dans l'axe des bâtiments projetés (ill. 7/491)⁹³. Ils peuvent se déployer en retour au rez-de-chaussée des façades latérales⁹⁴. Ce langage architectural, quelque peu emphatique, sera dix ans plus tard considérablement réduit : les ordres disparaissent, les porches se creusent d'ombres fortes, la décoration s'amenuise. Pour distraire le regard, la présence d'une corniche, l'apport décoratif de statues (une Pallas Athénée au-dessus d'un porche) ou de piédestaux posés devant une façade, suffisent. Il y a peu de différence entre la cheminée que Hitler dessine pour l'appartement de Goebbels en 1933 (ill. 12/606) et, un an plus tard, le dessin de l'élément central de la façade du *Kulturhalle* (hall de la culture) destiné au *Reichsparteitagsgelände* à Nuremberg (ill. 13/610), si ce n'est une différence d'échelle.

Ces croquis montrent une affection particulière de leur auteur pour une organisation des volumes en tripartition, avec abaissement des lignes de faîtage des bâtiments latéraux qui viennent en avancée par rapport au corps de bâtiment central. Ce principe de composition est maintenu pour un grand nombre de propositions en plan, quelque soit le contenu du programme traité.

Parmi les variations de dessin de plan de hall d'exposition pour la ville de Linz, édifice qui lui est particulièrement cher car destiné à recevoir les collections artistiques du Reich et à être le futur musée des Beaux-arts de la ville, on remarque tout d'abord une façade à partie centrale scandée de colonnes – ou de piliers – encadrée de deux ailes plus basses qui lui sont perpendiculaires (ill. 14a et b/680,681). L'auteur teste diverses solutions et l'édifice se vêt tour à tour d'arcades sous une toiture-terrasse (ill. 14b/681) ou de grandes baies rectangulaires surmontées d'un toit à double pente, dans le sens de la façade cette fois (ill. 15/679). Le plan subit de nombreuses modifications qui trahissent une hésitation quant à l'organisation définitive à donner aux salles d'exposition⁹⁵. On peut parler ici d'exercices de style, sans les qualifier de brillants tant ils paraissent malhabiles si on les compare aux solutions multiples qui ont vu le jour pour le projet de la façade et l'organisation en plan de la Glyptothèque de Munich, en 1814

ce sujet, se rapporter à Günther Picker, *Der Fall Kujau. Chronik eines Fälschungsskandals*, Berlin, Ullstein, 1992.

⁹³ Ill. 7/491 : le premier chiffre renvoie à l'illustration du tome 2, alors que le second renvoie à la numérotation des croquis de Hitler dans l'ouvrage de Billy F. Price.

⁹⁴ Il est intéressant de suivre l'évolution des croquis destinés au Grand Dôme à Berlin : 1) première esquisse en 1925 (ill. 8/525), avec une rupture d'échelle considérable entre le porche néo-classique presque élégant et l'énorme cube qui reçoit la coupole. 2). Reprise des esquisses en 1937 : le porche perd son fronton et gagne en largeur le long de la façade (ill. 9/657), l'importance respective donnée au cube et à la coupole qui le surmonte n'est pas encore fixée (ill. 10/659). 3) Mise au point définitive des croquis en 1939 (?) par Speer : le portique occupe les deux tiers de la façade, l'énorme coupole est posée sur un quadrilatère cubique, renforcé aux angles par de forts piliers, qui semble s'enfoncer dans le sol pour la recevoir (ill. 11).

⁹⁵ Il semble avoir oublié la solution originale mise en œuvre par von Klenze, 80 ans plus tôt, pour répondre à un programme semblable, en dessinant la Glyptothèque, à Munich, destinée à abriter les collections du roi Louis I^{er} de Bavière (cf. chapitre II).

(voir chapitre II), programme pourtant très proche de celui de Linz⁹⁶ quoique moins ambitieux quant à la quantité des œuvres qu'il devait abriter.

Sur une esquisse de 1938 (?) (ill. 16/678), on peut constater le refus de sacrifier aux ordres : leur rappel se traduit par la seule scansion d'éléments verticaux surmontés de la double pente d'un couronnement triangulaire, sorte d'épure qui renvoie au motif traditionnel du fronton. Il est tentant ici de rapprocher ce dessin, presque abstrait, d'un bâtiment de la même époque à usage de bains publics joliment baptisés « Bains des roturiers »⁹⁷, construit à St-Petersbourg dans l'île de Petrovgrad (ill. 17). Rapprochement osé peut-être, entre un exemple d'architecture constructiviste des années 1930, en URSS, et un dessin où Hitler tente de se débarrasser de la prégnance de l'héritage classique, sans pour autant savoir encore très bien par quoi le remplacer.

Le spectre de ses emprunts stylistiques ne se limite d'ailleurs pas à la référence à un néo-classicisme durci et dépouillé. Si l'on examine ses projets pour le théâtre de la ville de Linz – un de ses exercices de prédilection –, on perçoit une ressemblance certaine avec l'opéra de Vienne de Semper, pour lequel il nourrissait une grande admiration. Pour la capitale, Berlin, son croquis de théâtre présente une superposition d'étages placés en retrait les uns par rapport aux autres (ill. 18/695), une interprétation, avec l'addition d'un portique central gigantesque, de l'opéra de Dresde de ce même grand architecte (ill. 19). Un autre croquis de théâtre de Hitler (ill. 20/704) renvoie en outre, et cela est assez intéressant, à la façon de composer de Friedrich Gilly, avec cet emboîtement si caractéristique de volumes simples (ill. 21).

Quand Hitler se met à dessiner un ordre, constitué en principe d'une colonne posée ou non sur une base, terminée par un chapiteau, surmontée d'une architrave, le tout couronné par le profil net d'une corniche, que nous propose-t-il ? La recension de ses dessins d'architecture, faite par Billy Price, nous renseigne aussi sur ce point : une colonne gracile surmontée d'un chapiteau travaillé, qui rappelle un peu l'époque Biedermeier (ill. 22/66), côtoie la reproduction appliquée du dessin partiel d'un ordre (ill. 23/65). Ce dernier croquis, presque scolaire, est bien loin de ressembler à l'exercice de dessin soigné, à la reproduction fidèle de l'ordre dorique classique grec, tel que, par exemple, celui dessiné par von Gärtner (ill. 24) et tel qu'en principe tout élève de la section d'architecture d'une école des Beaux-arts est susceptible de le reproduire. Sur son dessin, Hitler présente une partie seulement de l'entablement, comme si la reproduction de l'ordre dans sa totalité lui

⁹⁶ Pour l'histoire de la Glyptothèque et l'étude des différents projets présentés à la suite de la mise au concours, en 1814, à la demande du prince héritier de Bavière, de trois bâtiments : un édifice pour les invalides de guerre bavarois (les soldats qui avaient pris part aux guerres napoléoniennes), un Walhalla et un bâtiment « pour l'exposition de sculptures », se reporter à Gottlieb Leinz, « Baugeschichte der Glyptothek 1806-1830 », *Glyptothek München 1830-1980*, Munich, Prestel-Verlag, 1980, p.9 0-182.

⁹⁷ Les Bains de Tchkalov (ancien nom : Bains des roturiers). Construits en 1929 comme école de natation pré-olympique, reconstruits en tant que bains publics de 1934 à 1939 par les architectes A.S. Nikolski, V.M Galperine., A.V. Krestine et N.F. Demkov. Nous remercions Lena et Claude Cabanne de cette précieuse information.

était pénible. Il paraît en effet incertain quant à la position exacte des triglyphes à l'angle du bâtiment, et ne pas avoir perçu l'importance du débord de la corniche (dont le profil sur son croquis vient à peine en avancée sur la verticale de l'entablement), alors que celle-ci est là pour conclure avec force le profil d'un bâtiment, et, par l'importance de son ombre portée, souligner l'avancée protectrice d'une couverture. L'ensemble de ces considérations architecturales, esthétiques et techniques échappait sans aucun doute à Hitler, incapable de les reproduire avec exactitude, peut-être parce qu'il n'en comprenait pas l'articulation subtile.

Que retenir de ces croquis dont on a relevé quelques traits caractéristiques ? Ils n'emportent pas la conviction qu'on puisse y discerner un style, mais font état d'une sorte d'éclectisme stylistique où néo-renaissance, néo-baroque et néo-classicisme se côtoient. En cela leur auteur reste fidèle à son admiration pour les édifices du *Ring* à Vienne, sans pour autant être capable de donner aux plans de ses édifices la rigueur que possèdent ceux des théâtres de Hellmer (ill. 25), ou à leurs élévations, l'élégance non dépourvue de sobriété des bâtiments de von Hansen (ill. 26).

Ces croquis sont dépourvus notamment de cette sûreté désinvolte, qui est la marque d'une indéniable créativité, que possèdent ceux des représentants de l'architecture moderne de cette période, quand ils couchent sur le papier la première ébauche de leurs projets (ainsi d'un Bruno Taut, d'un Max Taut, d'un Erich Mendelsohn ou d'un Hans Poelzig...) ⁹⁸. Ils n'ont pas davantage cette sereine et savante maîtrise d'une représentation tridimensionnelle quasi exhaustive, à laquelle excellaient les architectes de la fin du XIX^e siècle, à Munich, par exemple, pour des bâtiments dont la grande allure et l'historicisme ont sans doute séduit le jeune Hitler (ill. 27). Et l'on ne citera ici que Friedrich von Thiersch et ses deux exercices de style autour de palais de justice historicisants, à Munich (ill. 28 et ill. 29), lesquels furent d'ailleurs érigés.

Le caractère hâtif de ces dessins, aux perspectives souvent incertaines, laisse aussi perplexe sur la réelle capacité de leur auteur à projeter un bâtiment. Ses croquis, avec leur allure négligée et inaboutie, ne parviennent jamais à un stade de précision où les considérations techniques et de faisabilité prennent le pas sur le premier jet. L'étude approfondie des esquisses qu'il couche sur le papier ne l'intéresse pas. Il abandonne aux hommes de l'art la résolution parfois fort complexe des problèmes techniques qu'entraîne le gigantisme des édifices projetés ⁹⁹. Ses croquis, s'ils ont pu être à l'origine des projets de l'arc de triomphe

⁹⁸ Parmi les croquis des architectes berlinois du Mouvement moderne de cette époque, on retiendra ceux d'Erich Mendelsohn, mais aussi ceux de Bruno Taut qui présentent de réelles capacités syncrétiques. Sur les dessins d'architecture en général, consulter *Die Hand des Architekten*, catalogue de l'Altes Museum, Berlin, 21-7 au 29-9-2002.

⁹⁹ Pour ne citer qu'un exemple, Speer, dans ses souvenirs, ne semble pas non plus inquiet de la réalisation technique de la coupole du Grand Dôme. La seule réserve à son assurance concerne la nature du sous-sol sablonneux de Berlin, dont on ignorait l'aptitude à recevoir les énormes structures des bâtiments dessinés le long du grand axe de la future Germania, particulièrement le massif arc de Triomphe. Pour calmer son inquiétude à ce sujet et tester la résistance au tassement du sol berlinois, il fait construire en 1941, dans le quartier sud de Berlin, le célèbre *Schwerbelastungskörper*, énorme

et du Grand Dôme placés aux extrémités de la voie triomphale nord-sud du nouveau Berlin, s'ils témoignent de sa participation à l'élaboration d'un monument du Parti à Munich, pour ne citer que des exemples bien connus, apparaissent au mieux comme des sortes d'avant avant-projet.

Dilettante plus qu'homme de l'art, Hitler compte sur ses architectes favoris pour prendre le relais et donner le jour à ses rêveries mégalomanes. Le pauvre matériel qu'il leur fournit, cette indigence architecturale dessinée, voilà ce dont Speer et Giesler doivent se contenter. A eux de se débrouiller, à eux, dans un échange qu'on imagine difficile, de préciser et mettre au point ses intentions, de donner une forme constructive à ses ébauches.

Hitler, premier maître d'œuvre du Reich

Une autre façon d'aborder la question de l'existence de directives officielles en matière d'architecture consiste à examiner le rôle de Hitler dans l'élaboration et la mise en œuvre des grands projets d'État qui voient le jour au cours des premières années du III^e Reich. En effet l'analyse de ses croquis, mais aussi ses observations, sa participation à ces projets pourraient constituer un matériau de premier ordre qu'il suffirait d'examiner pour que s'en dégagent, par le verbe ou le crayon, les éléments de composition architecturale, en plan ou en trois dimensions, qui constitueraient l'ébauche d'un langage architectural propre à ce régime. Tout concourt d'ailleurs à nous donner l'illusion de sa mainmise et de la réelle compétence de son intervention dans ces projets, car on se trouve confronté à la figure d'un Führer qui en est le premier instigateur, en dessine l'aspect général et les moindres détails, en surveille enfin l'exécution par d'inlassables visites sur les chantiers¹⁰⁰. Quelle crédibilité faut-il accorder à cette image, tellement tenace que certains auteurs contemporains évoquent encore les talents qui auraient fait de Hitler un véritable maître d'œuvre, ou lui attribuent un rôle exagéré en matière d'architecture¹⁰¹ ?

cylindre de béton, toujours visible. Sa deuxième incertitude concernait les qualités acoustiques que devait présenter cette salle susceptible de contenir 180 000 personnes, qui en principe devaient toutes pouvoir entendre la voix du Führer. La construction de la coupole, dont le diamètre de 250 mètres dépassait de loin celui du Panthéon de Rome ou de Sainte-Sophie de Constantinople, ne semble pas - tout au moins dans ses mémoires - le préoccuper.

¹⁰⁰ Les journaux locaux assurent le relais de la presse du parti et tiennent informés leurs lecteurs des visites du Führer sur les chantiers de leur cité, ainsi à Nuremberg, cité par J. Doosry, *op.cit.* p.

¹⁰¹ Sur la ténacité d'une telle légende, Doosry rapporte les assertions de Karl Arndt « Architektur und Politik », p. 113-135, particulièrement p. 114-115 : « Die Rolle Hitler », *Albert Speer-Architektur*, Propyläen, 1978. Vingt-cinq ans plus tard, Frederic Spotts, dans : *Hitler and the power of aesthetics*, 1^{re} éd. 2002, New York, 2009, p. 341-342, écrit encore ce qui suit et concourt ainsi à pérenniser une telle légende : «...Ayant développé ses propres *desiderata* idéologiques et stylistiques, Hitler n'avait pas l'intention de permettre à ses architectes la moindre velléité d'originalité...Il voulait des hommes malléables, sur la même longueur d'onde stylistique que lui, qui suivraient sans poser de question ses directions...Peu importe quels étaient ces hommes, car « il dictait les éléments principaux de chaque projet, le site, le style du bâtiment, la taille et les caractéristiques de la structure, la décoration intérieure et extérieure ».

Les travaux de Jasmin Doosry sur le *Reichsparteitagsgelände* (2002) et ceux de Christiane Wolf sur les forums des villes du Reich, capitales de Gau (1997), mettent à mal cette assertion et donnent une image plus nuancée de l'intervention de Hitler dans la définition des nouvelles tâches architecturales du Reich et dans leur exécution.

La mise en place du plan directeur du *Reichsparteitagsgelände* à Nuremberg, les décisions concernant la modification de Luitpoldhalle, la construction de Luitpoldarena, du grand stade et du hall du congrès ont été analysées avec soin par J. Doosry. S'il apparaît sans contestation possible que Hitler s'intéressait au plus haut point au grand chantier de Nuremberg, son intervention est loin d'avoir l'importance qu'on lui prête.

La consultation des archives de la ville de Nuremberg, extrêmement fournies pour cette période, a permis à Doosry de confronter cette image d'un Führer « architecte omniscient », ordonnateur des réalisations architecturales qui voient le jour sur le « terrain des journées du parti », à la réalité de sa participation au processus de définition des différents bâtiments, ainsi qu'à celle de son intervention ultérieure pendant la phase de construction.

Examinons parmi les bâtiments minutieusement étudiés par Doosry le seul exemple de Luitpoldarena. Pour cet édifice, l'intervention de Hitler, consista tout d'abord à exiger la mise en route des études nécessaires à la transformation de Luitpoldhain¹⁰², de Luitpoldhalle et de Zeppelinfeld en des espaces, construits ou non, susceptibles de servir de cadre aux « journées du parti ».

Un premier projet d'aménagement effectué par l'architecte-paysagiste de la ville, Alfred Hensel, à la demande du maire de Nuremberg, Willy Liebel, et du *Gauleiter* de Franconie, Julius Streicher, est présenté à Hitler le 21 juillet 1933. On y distingue, tracée de sa main, l'emprise qu'il souhaitait donner au futur Luitpoldarena, avec la délimitation grossière de son pourtour (ill. 30). Bien visible sur ce projet, le monument aux morts de la Première Guerre mondiale, inauguré en 1930 par le maire socialiste de Nuremberg, Herman Luppe, et aussitôt annexé par le NSDAP qui célébrait depuis 1927 les « journées du parti » dans Luitpoldhain, devint le point de départ de l'organisation du plan-masse du terrain de rassemblement des « journées du parti », au moment où Hitler dessina, lui faisant face, le plan d'un podium destiné aux porteurs d'étendard. Il exigea aussi la construction d'une chaire pour un orateur et d'une tribune d'honneur capable d'accueillir 1 200 à 1500 personnes, encadrée d'autres tribunes pouvant recevoir 5 000 participants. Au pied de cet ensemble prenait place un vaste terrain destiné aux défilés de 150 000 SS et SA (ill. 31).

Ses interventions suivantes concernant Luitpoldarena sont ponctuelles et nullement déterminantes. Ainsi, en mars 1934, ses demandes se bornent-elles à la

¹⁰² Le chapitre VII, Le hall des Congrès à Nuremberg, retrace l'histoire de la transformation de cette aire boisée, agrémentée d'étangs, chère aux habitants de la ville de Nuremberg, dont la modification radicale – et l'on peut dire la destruction – fut le préalable à la mise en chantier des différents édifices qui devaient prendre place sur le « terrain des journées du parti ».

réalisation d'un revêtement en calcaire coquillier pour les tribunes et leur mur de soutènement et à un revêtement de dalles de pierre pour les cheminements au sein de l'arène. Il suggère aussi de prendre en compte les projets de Speer pour les fêtes du 1^{er} Mai à Berlin, en ce qui concerne le dessin des mâts destinés à soutenir les grands drapeaux devant prendre place au-dessus des tribunes d'honneur. Enfin, dernier vœu, non exaucé, car jugé trop dispendieux par la Ville, il souhaite la construction d'une tour de commandement. Mais finalement, lors de la réunion du 25 avril 1934 tenue avec les responsables des bâtiments de la Ville, avec Streicher et, pour la première fois en présence d'A. Speer, Hitler se contente d'approuver les plans qui lui sont présentés. Doosry remarque à cette occasion que « Hitler a, ici aussi, seulement approuvé un compte-rendu principal dont la conception a été entièrement mise au point par la Ville de Nuremberg ».

Nous reviendrons, chapitre VII, sur les divers intervenants et la volonté constructive de la Ville qui imposa pratiquement la construction du hall des Congrès, autre édifice majeur toujours visible dans son état d'inachèvement sur le « terrain des journées du parti ». Doosry n'hésite pas à conclure à l'instrumentalisation de la volonté de Hitler par la Ville dans la mise en place de ce projet et le démarrage de son financement, et souligne qu'il s'agissait bien, à l'origine, d'un souhait de la municipalité de Nuremberg, désireuse d'abriter dans ses murs la construction d'un bâtiment prestigieux, dont elle entendait retirer quelque bénéfice.

Ces exemples mettent au jour l'influence réelle du Führer, prétendu architecte des réalisations du « terrain des journées du parti », grâce à l'examen minutieux des compte-rendus de la mise en route et de l'avancement de ce qui fut le plus important chantier du régime.

Christiane Wolf, dans son étude sur les villes capitales de *Gau*¹⁰³ et leurs transformations architecturales et urbanistiques à partir de 1935, analyse l'évolution des prises de décision et la définition progressive d'un programme architectural qui allait aboutir, pour ces capitales régionales, à la création d'un élément urbanistique désormais obligatoire : le forum. Les directives en matière d'organisation de plan de ces futurs forums et la symbolique attachée aux éléments architecturaux devant impérativement être présents, encore incertaines en 1933-34, se mettent progressivement en place de 1934 à 1938. Une des questions soulevées est celle de la participation de Hitler dans ce long processus de définition d'un

¹⁰³ Hitler choisissait par décret les villes qui pouvaient bénéficier de la « Loi sur la nouvelle forme des villes » (*Gesetz zur Neugestaltung deutscher Städte*), 4 octobre 1937, le plus souvent capitales de *Gau* dont les *Gauleiter* se voyaient confier la planification. Sous les auspices de cette loi, les habitants d'un quartier pouvaient se voir interdire toute transformation de leur maison ou de leur terrain. Cette loi facilitait surtout les procédures d'expulsion et de dépossession des parcelles et des biens dont la démolition était rendue nécessaire par les constructions projetées. Enfin, les villes jugées dignes de cette distinction pouvaient compter – si elles se montraient coopératives – sur un soutien financier sous forme de prêt ou de subvention du Reich, cf. C. Wolf, *op. cit.*, p. 59. Christiane Wolf s'arrête particulièrement à l'étude de la mise en place des forums de Weimar, Dresde, Augsburg et Francfort-sur-l'Oder.

concept nouveau en matière d'architecture et d'urbanisme, celui de *Forum*, et, peut-on ajouter, de son influence directe sur la définition architecturale des bâtiments le composant, ainsi que dans l'établissement de spécifications devant aboutir à la définition d'un style destiné à servir de modèle à l'ensemble des forums des capitales de *Gau* qui allaient être construits à travers le Reich. Si l'on s'en tient, parmi les villes étudiées, à la seule ville de Weimar, que nous apprend l'analyse de C. Wolf ?

Dans cette ville au passé prestigieux, l'une des six villes les plus importantes des arrondissements du *Land* de Thuringe, l'intention de construire des bâtiments destinés à abriter les institutions du parti est annoncée dès 1934, à l'initiative de la Ville. L'emplacement choisi, proche de l'Impark¹⁰⁴ (parc de Goethe), est rejeté par Hitler, qui lui substitue Karl August Platz. En effet le parc de Goethe renfermait un ensemble historique de grande signification : s'y trouvaient réunies, entre autres édifices remarquables, la maison de campagne de Goethe, ancienne maison de vigneron datant du XVII^e siècle, acquise par le duc Carl August qui l'offrit à l'écrivain et ministre en 1776, la maison romaine *Römisches Haus*, élégante résidence d'été ducal construite par August Arens en 1791-97, enfin la maison de Liszt (1798-99), sans mentionner les fabriques et ruines qui, selon la mode du temps et à l'imitation du parc de Wörlitz (1768-73) à Dessau, étaient dispersées sous les frondaisons. Cet ensemble, véritable patrimoine historique et culturel de la ville, ne pouvait être facilement modifié en 1934, à un moment où l'on veillait encore à ne pas encourir les critiques que les destructions, même partielles, d'un site historique, n'auraient pas manqué de susciter. Dans les mois qui suivent et à la demande de la Ville, un concours est ouvert et les premiers plans et maquettes de transformation de Karl-August Platz voient le jour : des concours d'idées sont mis au point par les architectes August Lehrmann et Paul Schultze-Naumburg. Ceux-ci sont présentés en juillet 1935 à Hitler, qui retient l'une des propositions de Lehrmann et rejette le projet de Schulze-Naumburg. Il lui reproche de n'avoir rien de typique, de ne pas se distinguer de l'époque précédente, de ressembler enfin « à une grand-place de marché agrandie d'une ville de province », et conclut par : « Si nous construisons un forum du parti, plus tard on doit voir qu'il a été construit à *notre*¹⁰⁵ époque et dans *notre* style, comme la Königsplatz à Munich¹⁰⁶. »

Après avoir été retravaillé, l'un des projets de Lehrmann devient la proposition de base choisie pour un concours restreint ouvert en décembre 1935 à la demande de Hitler, auquel participent dix architectes¹⁰⁷. Le programme prescrit

¹⁰⁴ L'ancien jardin du château ducal, qui se déployait au sud de la ville le long de la rive est de l'Ilm, subit de 1778 à 1828 d'importantes transformations qui en firent un jardin anglais. De 1794 à 1797, Goethe participa en personne à la modification de ce parc.

¹⁰⁵ C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶ Cité par C. Wolf, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁷ Parmi les dix architectes choisis, trois viennent de Munich : Peter Birkenholz, Ernst Haiger, Karl Jäger ; cinq de Weimar : August Lehrmann, Fritz Norkauer, Paul Schultze-Naumburg et Friedrich Voigt ; Georg Schirrmeister vient de Iena ; Dietrich Brandt de Berlin et Hermann Giesler de

la présence d'une grande place de rassemblement bordée par différents bâtiments administratifs. Ceci marque une rupture dans la poursuite du projet : ce n'est plus l'affaire de la ville ni du *Gauleiter* que de définir ce programme architectural (*Baufaufgabe*) d'un nouveau type en train de se dessiner. Et, ainsi que le souligne C. Wolf, une forme architecturale particulière ainsi qu'un concours, lancé à l'initiative de la Ville, seraient en contradiction avec le principe de mise au pas¹⁰⁸ (*Gleichschaltung*) que le national-socialisme était en train de mettre en place. Il devint pressant de définir cette nouvelle tâche architecturale. Avec la présence de constructions dont la raison d'être n'était plus la représentation d'un *Gauleiter* ou d'une ville, mais bien la représentation du Parti, Hitler devint le plus grand maître-d'oeuvre du Reich. A ce titre, il aurait dû aussi donner des instructions en matière d'esthétique. Il n'en fut rien, puisqu'il utilisa seulement les projets de Lehrmann et Schulze-Naumburg « comme fonds d'idées où puiser, afin de concrétiser ses vagues représentations¹⁰⁹ ».

Mais le 5 mars 1936, les dix participants apprennent que le programme est élargi et qu'un hall de rassemblement prévu pour 15 000 personnes devra prendre place parmi les bâtiments projetés, en tant qu'élément le plus important. Un deuxième concours restreint est alors ordonné afin de tenir compte de ce changement. À ce point de l'évolution du programme architectural, nous citons à nouveau C. Wolf qui caractérise ainsi la manière d'agir du Führer : « l'imprédictibilité, la versatilité d'Hitler et son inclination au commandement ressortent ici particulièrement, sans raison particulière – car un hall de rassemblement existait déjà à Weimar à un emplacement très proche du forum ; il rejette le programme de construction existant et donne au programme architectural un poids complètement nouveau avec l'introduction de ce grand hall de rassemblement¹¹⁰ ».

Ainsi, ce n'est plus le bâtiment destiné au *Reichsstatthalter*¹¹¹ qui est l'élément principal du forum, mais ce qu'on appelle le « hall de la communauté du peuple » ; ainsi, ce n'est plus le *Statthalter* qui recevra les hommages du peuple, mais bien – avec l'incorporation de ce hall – la communauté du peuple (*Volksgemeinschaft*) et avec celle-ci, en dernier ressort, Hitler. La mise en scène de la communauté du peuple – à laquelle un lieu comparable à une cathédrale est dédié – devient le point de départ de cette tâche architecturale qui reçoit une

Sonthofen. Seuls Haiger, Norkauer, Brandi et Schultze-Naumburg avaient une réputation qui dépassait les frontières de leur région.

¹⁰⁸ *Gleichschaltung* : terme qui signifie, à l'époque national-socialiste, la limitation ou la perte des libertés individuelles aux fins d'unification de la vie sociale et politique de la vie privée ou publique. Le pluralisme dans l'État et la société est abrogé. La première loi de « mise au pas », publiée le 31 mars 1933, eut pour conséquence la perte par les Länder de leur souveraineté politique.

¹⁰⁹ « *als Ideenfundus, um seine vagen Vorstellungen zu konkretisieren* », cité par C. Wolf, *op. cit.*, p. 81.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹¹¹ Les *Reichsstatthalter* représentants du pouvoir central de l'État national-socialiste dans les circonscriptions d'une certaine importance, dirigent les régions qui leur sont confiées et sont responsables de leur *mise au pas* par la dissolution du parlement du Land et la proclamation des nouvelles lois.

nouvelle formulation dans la définition du « forum de *Gau* ». Elle remplace et supplante la représentation d'un forum qui ne serait destiné qu'aux seuls bâtiments du parti et de l'administration de la ville.

En juin 1936, Hitler choisit parmi les projets qui lui sont présentés celui de H. Giesler et lui confie la construction du forum. Les raisons de ce choix n'ont pas été précisées. Le projet de Giesler, avec ses façades froides et régulières, un bâtiment destiné au Front allemand du travail (*Deutsche Arbeitsfront* DAF) qui semble presque rejeté hors de la place de rassemblement ou ne pas lui appartenir, une façade pour le hall de rassemblement d'un tout autre registre que le reste des bâtiments, n'a rien de remarquable (Ill. 32 et 33).

La rencontre de Hitler avec Giesler, qui eut lieu peu après, conduisit à deux changements d'importance : l'introduction d'une tour dans le forum¹¹² et l'accentuation de la façade du bâtiment destiné au représentant du partif au sein de l'État (*Reichsstathaltergebäude*) par une avancée centrale. Un souhait de moindre importance fut émis par le Führer : l'insertion d'une fontaine à l'ouest de ce même bâtiment, afin d'apporter à l'entrée de la place un peu « d'atmosphère ». C. Wolf caractérise ainsi cette demande : « un tel vœu est en complète contradiction avec les représentations mégalomanes de l'architecture d'Hitler et donne un aperçu de sa conception hétérogène de l'espace architectural. À la manière de décorations, des éléments d'architecture indépendants sont non seulement détachés de leur contexte historique et, tels des copies, intégrés dans la « nouvelle architecture », mais aussi des arrangements complets, ainsi ici l'image d'un lieu idyllique avec une fontaine, qui à cet endroit n'a pas lieu d'être¹¹³ ».

Les souhaits ou instructions émis ensuite par le Führer seront des plus ténus et sans signification particulière pour l'évolution du projet : il se bornera à modifier la hauteur de la tour, les dimensions et la forme du bâtiment destiné au DAF.

Nous limitons l'analyse du comportement de Hitler, quant à son immixtion dans les grands projets du Reich, à l'étude de ces deux cas exemplaires¹¹⁴.

Nous concluons, en accord avec J. Doosry et C. Wolf, que Hitler ne peut être considéré comme un initiateur d'importance dans la mise en place de projets destinés à des bâtiments d'État, et dans la détermination de leur aspect. Son rôle ressemble plutôt aux interventions imprévisibles d'un dilettante, s'immisçant au coup par coup dans leur développement. Certes, il pouvait donner l'impulsion nécessaire à leur démarrage par le choix d'un site ou la désignation d'un architecte auquel il accordait sa préférence au mépris des résultats d'un concours, mais c'était pour obtempérer le plus souvent par la suite aux propositions faites par les

¹¹² L'idée de l'insertion d'une tour dans le projet ne semble pas venir de Hitler, mais ce dernier aurait simplement repris la proposition du projet de Schmidt, premier prix du concours lancé pour le forum de Dresde, en 1934. Schmidt prévoit en effet une tour placée à l'avant de la *Gauhaus* et dans l'axe de la Johan-Goerge Allee, à l'extrémité de laquelle se trouve l'hôtel de ville. C. Wolf, *op. cit.*, p. 92.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Pour les lecteurs désireux d'acquérir une vue d'ensemble sur la mise en place des capitales des *Gau*, nous renvoyons aux pertinentes analyses de Christiane Wolf sur les villes de Dresde, d'Augsbourg et de Francfort-sur-l'Oder ; pour l'analyse complète des principaux édifices projetés ou construits sur le « terrain des journées du Parti », à celles de Jasmin Doosry, *op. cit.*, note n° 56.

véritables moteurs des projets (comme les municipalités de Nuremberg ou de Weimar) dans leur mise au point et le suivi des chantiers.

L'élaboration de l'image du premier architecte du Reich

Les reportages photographiques ont une place de première importance dans l'élaboration de cette image d'un *Führer-bâtitisseur*. L'examen critique des scènes présentées interdit cependant une lecture au premier degré et montre le soin avec lequel celle-ci a été forgée.

L'étude des clichés faite par Rudolf Herz¹¹⁵ montre l'habileté des mises en scène et les retouches dont ont fait l'objet les tirages effectués par le photographe et ami d'Hitler, Heinrich Hoffmann. Il faut s'y reporter pour comprendre le soin accordé à l'emploi de cet outil parfaitement maîtrisé, la photographie, qui constitua l'un des éléments primordiaux parmi les techniques les plus modernes de propagande utilisées par le régime avec le cinéma, la radio, la presse et l'édition. Le plus célèbre de ces clichés se rapportant à l'architecture, et dont la raison d'être est la construction d'une légende (*Legendenbildung*)¹¹⁶, est sans doute celui sur lequel Hitler, à l'occasion d'une visite du chantier du *Reichsparteitagsgelände* à Nuremberg, apparaît penché au-dessus d'une vaste table de travail sur laquelle est posé un tirage du plan du hall des Congrès (ill. 34). À sa droite se tient Albert Speer dans une attitude déférente, à sa gauche l'auteur du projet et des plans présentés : Ludwig Ruff. Les deux grands architectes (tout au moins eu égard aux tâches qui leur sont confiées), Speer à la tête du schéma directeur du *Reichsparteitagsgelände*, L. Ruff en charge du projet du hall des Congrès, s'effacent devant leur Führer et lui abandonnent le crayon. Avec une apparente maestria, celui-ci se penche sur un plan à petite échelle et, d'une main sûre, modifie un détail qui ne lui convient pas. Habile subterfuge et mise en scène efficace que cette présentation d'Hitler-architecte à qui rien n'échappe et qui effectue une modification¹¹⁷ sur un plan établi au 1/500^e !

L'*Illustrierte Beobachter* n'hésite pas à compléter la page où il publie ce reportage de deux clichés montrant « les mains du Führer au travail » (ill. 35), le présentant ainsi à la fois comme susceptible de comprendre la totalité du projet qu'on lui présente et apte à en vérifier les moindres détails. Sans nul doute des mains d'artiste.

D'autre part la diffusion de cartes postales contribue à l'élaboration de cette image, telle cette photographie quasi mystérieuse où Hitler, concentré et méditatif,

¹¹⁵ Rudolf Herz, *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1994.

¹¹⁶J. Doosry, *op. cit.*, p. 351.

¹¹⁷ Hitler chaussait ses lunettes de lecture le soir quand il s'apprêtait à passer une partie de la nuit à lire. En public, on ne le voyait (ou le photographiait) que très rarement, avec des lunettes. Il était donc parfaitement incapable de lire le plan du hall des Congrès tel qu'on l'aperçoit (Ill. 33), sans parler de l'habileté professionnelle supplémentaire qu'il faut avoir pour modifier un détail dans un plan dressé au 1/500^{ème}.

contemple la maquette de ce même hall des Congrès de Nuremberg. Dans un fondu digne d'un photographe pictorialiste apparaît la silhouette, en arrière-plan, du *Kaiserburg*, le château fort impérial qui domine la ville (ill. 36). Ainsi le Reich s'inscrit-il dans la continuité du glorieux passé de cette cité impériale¹¹⁸. Il s'agit de l'une des plus étonnantes photographies de propagande créée par ce régime, cette fois à l'occasion des « journées du parti » de 1935 pendant lesquelles elle fut distribuée à des milliers d'exemplaires aux participants et aux visiteurs. Nous ne pouvons que citer le commentaire de Helmut Beer¹¹⁹ qui accompagne la présentation de ce cliché dans les archives de la bibliothèque de la ville :

Cette carte postale « présente l'architecte Adolf Hitler devant la maquette du hall des Congrès. Avec l'utilisation de moyens simples : la silhouette dramatique du château impérial, éclairée par derrière, et, au premier plan, la maquette de plâtre illuminée ; entre les deux, collé dans l'image, le « Führer » contemple un futur placé bien au-delà du niveau de son regard. À travers cette représentation, le lien allégué entre le glorieux passé de la ville et le prétendu accomplissement du national-socialisme dans le présent et le futur se trouve mis en scène. »

À côté de ces reportages agrémentés de photographies triées sur le volet, d'autres clichés, qui paraissent beaucoup plus innocents, se rapprochent de ce que devait être la réalité : Hitler, escorté de son état-major, visitant à Munich le « bâtiment du Führer » presque terminé, fait halte sur l'une des deux terrasses surmontant les péristyles d'entrée afin d'examiner une partie de la façade (ill. 37). Sur une autre photographie prise quelques mètres plus loin sur la Königsplatz - au moment où l'on pose son revêtement de dalles (ill. 38) – il écoute les explications de Leonard Gall et de Gerdy Troost, qui prirent la direction de ce chantier après la mort de P.L. Troost¹²⁰. Sur ces deux photos, Hitler apparaît tel qu'il devait être : certes intéressé par l'avancement de ce chantier, mais nullement désireux de participer à sa conduite. Ces photos, si elles sont posées (et elles le sont certainement), tendent à montrer un Führer amical et bon enfant, en quelque sorte dépouillé de son aura de créateur. Le laisser-aller des participants n'est pas caché : ennui de Rudolf Hess et des autres accompagnateurs qui regardent manifestement ailleurs (ill. 37), bonne volonté presque amicale de Leonard Gall qui donne au Führer les éclaircissements souhaités sur l'avancement des travaux de transformation de la Königsplatz (ill. 38), attitude de ce dernier, attentif, curieux, presque béotien, nullement enclin à donner des ordres. On est ici bien loin de la représentation d'un Führer-architecte omniscient. On voit l'habileté avec laquelle on fabriquait une représentation de Hitler en sachant faire appel à des registres très différents.

Une question d'un autre ordre se pose aussi, celle de la réelle étendue – et consistance – des connaissances de Hitler en matière d'histoire de l'art et d'histoire

¹¹⁸ Voir chapitre VII, sur le hall des Congrès.

¹¹⁹ Bibliothèque de la Ville de Nuremberg.

¹²⁰ Voir chapitre II, sur la Königsplatz et ses transformations.

de l'architecture. Une récente et passionnante étude de sa bibliothèque privée¹²¹ met l'accent sur la présentation de livres phare, ouvrages dont les circonstances d'entrée dans celle-ci et l'intensité polémique qu'ils ont parfois suscitée au moment de leur publication sont susceptibles de mettre en avant divers aspects de la tournure intellectuelle de Hitler, avec, en arrière plan, les remous occasionnés par la mise en place de la doctrine du parti et les luttes intestines de ses membres les plus éminents.

À notre grande déception, aucun livre d'art ou d'architecture de la bibliothèque de Hitler n'a été retenu et présenté par l'auteur. Nous ne disposons donc que de la copie d'un article du *Süddeutsche Zeitung* (9-11-1946), reproduit en annexe par T. Ryback, qui mentionne l'existence de tels livres, lesquels pourtant constituent un pan entier de la bibliothèque du Führer, tout au moins de la partie retrouvée à Munich, démenagée précipitamment de la Chancellerie de Berlin en Bavière pendant la guerre, et qui se trouve désormais à la bibliothèque du Congrès américain. Le recensement des livres d'architecture, l'examen de leur état d'usure – le relevé des marques et des notes de lecture de Hitler – constitueraient un travail passionnant qui reste à faire et qui seul permettra de sortir enfin de l'incertitude dans laquelle on se trouve quand on veut juger de ses réelles connaissances en matière d'architecture. L'admiration dithyrambique de son entourage, son exceptionnelle mémoire et sa prétendue connaissance sans faille en ce domaine ne permettent en aucune façon de nous convaincre de la réalité de ses talents, non d'amateur éclairé et de lecteur passionné, mais de praticien, tant il y a loin de l'un à l'autre.

Les publications officielles

L'insuffisance des croquis, la teneur des discours en matière d'architecture, avant tout idéologiques et vagues en matière de spécifications architecturales, ne suffisent pas à donner une orientation nette, à définir les grands traits d'une architecture d'État. Certaines publications de la presse spécialisée de l'époque fournissent par contre des éléments d'information à ce sujet, permettant de construire peu à peu une sorte de cadre de référence historique, tout en offrant au lecteur de longs reportages sur les fleurons de l'architecture en train de voir le jour. Ces revues ouvrent leurs colonnes aux historiens de l'art et critiques d'architecture, qui, parfois eux-mêmes architectes, traduisent le point de vue officiel sur l'art qui se met en place.

Toutes ces exigences éditoriales se trouvent réunies dans une revue qui voit le jour en 1937 et que l'on peut qualifier d'emblématique de cette tendance. Elle est intitulée *Die Kunst im Dritten Reich*, et devient, à partir de mars 1939, *Die Kunst im neuen Reich*. Elle paraît jusqu'en août/septembre 1944 en deux variantes,

¹²¹ Timothy W. Ryback, *Hitler's Private Library*, New York, Knopf, 2008, trad. fr. : *Dans la bibliothèque privée d'Hitler*, Paris, le Cherche midi, 2009.

cahier A et cahier B, (*Ausgabe A* et *Ausgabe B*), l'une consacrée à la peinture, à la sculpture et aux arts appliqués, l'autre d'un contenu identique, mais comportant, à partir d'octobre 1938, un supplément uniquement dédié à l'architecture, tout simplement intitulé : *Die Baukunst*.

La revue Die Kunst im Dritten Reich et son supplément Die Baukunst

La revue *Die Kunst im Dritten/neuen Reich* (ill. 39) est éditée par Alfred Rosenberg, « chargé de mission du Führer pour le contrôle et l'éducation idéologique du NSDAP »¹²², le supplément *Die Baukunst* par A. Rosenberg et par Albert Speer, en tant qu'« inspecteur général des villes principales du Reich ».

En octobre 1938, la publication du premier numéro de ce supplément s'ouvre par un court texte introductif rédigé par Albert Speer, qui insiste sur le caractère particulier de cette revue, destinée à présenter jusque dans leurs plus petits détails les bâtiments représentatifs (*repräsentative Bauten*) du Reich et à mettre en évidence leur volonté de formes monumentales et artistiques. Dans ce numéro qui rend hommage à la mémoire de P. L. Troost, mort en janvier 1934, Speer qualifie l'œuvre de cet architecte de « ouvrant des perspectives » (*wegweisend*) et comme étant « aussi grande et riche que claire et simple, aussi forte, à la manière d'un soldat, qu'artistiquement éloquente, aussi bien liée à notre époque, qu'éternelle par son caractère monumental ». Autant de qualificatifs attachés à une architecture qu'il déclare « être la traduction (en trois dimensions) de l'esprit devenant toujours plus fort, toujours plus fécond, de notre temps nouveau ». Troost est ici présenté comme ayant pour qualité première et essentielle de ne pas être un phénomène isolé, mais, en tant que créateur de formes, de devancer une époque en train de naître dont il révèle la volonté formelle et artistique. Cinq ans plus tard, en janvier 1944, un numéro de ce même supplément, *Die Baukunst*, est à nouveau consacré à Troost à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort.

Pendant ces cinq années, quelle a été la ligne directrice de cette revue ; qui a assuré la rédaction de ses principaux articles ; à quels édifices monumentaux du III^e Reich a-t-elle consacré ses colonnes ; quels architectes et quelles œuvres, enfin, dans l'histoire de l'architecture, ont eu droit à ses faveurs ?

Mais de quoi y est-il question ? Tout d'abord, de la vie culturelle du Reich et de ses réalisations architecturales, terminées ou non, parfois encore en projet sur le papier, parfois aussi à l'état d'ébauches qui ne verront jamais le jour. Les articles généraux, les considérations d'ordre théorique sur l'architecture du III^e Reich ainsi que la présentation des grands projets d'État sont dus essentiellement à la plume de Hans Kiener, d'Alexander Heilmeyer et de Wilhelm Lotz.

¹²² Alfred Rosenberg, dont le titre (traduit ci-dessus) de « *Führer für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP* » apparaît sur la première page de la revue, devait, en tant que théoricien du parti, ne laisser passer aucun article qui n'aille dans le sens de « cette éducation intellectuelle et spirituelle ». C'est dire l'importance qu'on accordait à cette revue et à son contenu.

De 1937 à 1944, le tempo de la vie culturelle fut marqué chaque année par la Grande exposition d'art allemand (*Grosse Deutsche Kunstausstellung*, GDK), qui se tenait à Munich, dans la Maison de l'art allemand. Sur la raison d'être de ces expositions, sur leur rôle, déterminant dans le façonnage de l'opinion publique en matière d'art ainsi que sur la consolidation des idées sur l'art pendant le III^e Reich, il convient de se reporter à l'ouvrage d'Ines Schlenker¹²³, qui prend aussi en compte un des aspects peu connus de cet événement culturel : l'influence sur le marché de l'art du patronage des membres éminents du national-socialisme, qui intervinrent en tant que mécènes d'un art officiel, au premier rang desquels Hitler, dont la tendance à surpayer bon nombre des objets d'art qu'il désirait acquérir contribua d'une façon non négligeable à l'inflation de ces œuvres.

Parallèlement à ces manifestations eut lieu, en deux occurrences, au printemps 1938 et pendant l'hiver 1938-1939, une exposition dédiée l'architecture et aux arts appliqués : *Deutsche Architektur und Kunsthandwerksausstellung. Die Baukunst* publia des comptes-rendus détaillés, de la première exposition par H. Kiener en janvier 1938, et de la seconde, surtout consacrée à la transformation de Berlin, par Böckler, en septembre 1938.

Certains auteurs interviennent en tant que critique d'architecture et s'ils sont aussi architecte sont conviés à présenter leurs propres œuvres. Ainsi en est-il de Wilhelm Kreis, qui présente ses dessins d'architecte « *zu meinen Skizzen* » en juillet 1939, évoque « la nouvelle architecture allemande » en février 1942 et écrit une note nécrologique à l'occasion de la mort de German Bestelmeyer en octobre 1942. Mais l'œuvre de W. Kreis est aussi commentée et encensée par B. Wolters en février 1939, par A. Speer en juillet 1941 et en mars 1943 et, à l'occasion de ses 70 ans, à nouveau par A. Speer et par H. Stephan. C'est dire l'importance, au regard du régime, de cet architecte nommé en 1943 président de la Chambre de la culture des Beaux-arts et « premier conseiller pour la forme des cimetières allemands¹²⁴ ».

Speer reste quelque peu en retrait et ne publie que quelques articles dans les pages de cette revue. Outre sa note d'intention d'octobre 1939, il rédige les deux hommages, déjà cités, à Paul Ludwig Troost, revient vers lui en tant que créateur de meubles, en janvier 1942, et publie un article sur Fritz Todt, grand ordonnateur des autoroutes du Reich, à la suite de son décès, dans un numéro spécial qui lui est consacré en mars 1942.

Friedrich Tamms, dans un numéro d'août 1939 consacré aux ponts et aux autoroutes du Führer, s'entretient de statique et de forme, alors que Peter Bonatz évoque la construction des ponts en pierre. En décembre 1942, Tamms présente l'œuvre architecturale de Bonatz – à Oldenbourg, Stuttgart et Hannovre, ainsi que ses réalisations de ponts pour les autoroutes du Reich. En novembre 1943, Tamms

¹²³ Ines Schlenker, *Hitler's Salon. The Grosse Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937-1944*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 19-25.

¹²⁴ Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (éds.), *Wilhelm Kreis - Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1994.

enchaîne sur des considérations techniques : « l'emploi et la signification de la pierre naturelle dans l'architecture », sorte de prélude à son article sur « la grandeur dans l'architecture » de mars 1944.

En contrepoint à de tels articles et sans que les responsables de cette publication y voient la moindre contradiction, la revue ouvre ses colonnes, en octobre 1943, à Ernst Neufert¹²⁵ dont les talents sont au service d'Albert Speer depuis 1938. Chargé de l'étude de typologies des logements et de procédés de standardisation des techniques de construction, Neufert est également membre en 1943 du groupe de travail de Speer sur la reconstruction. L'art de construire chez Neufert, qui dans son célèbre ouvrage est basé sur une science des proportions entièrement déduite des mesures humaines, se situe à des lieux des préoccupations d'un F. Tamms qui, en mars 1944, ne craint pas de faire l'apologie de la grandeur dans l'architecture.

Les grands projets des villes du Reich, encore sur le papier, sont publiés. On ne manque pas d'informer le lecteur du résultat des concours destinés aux différents forums des villes-capitales de *Gau* : celui de Weimar (janvier 1939), de Dresde (février 1939), les deux phases du concours de forum pour Francfort-sur-Oder (mars 1939), « la rue du Führer » ainsi que le projet de forum dont Giesler est l'auteur à Augsbourg (mai 1939). Une dimension quasi utopique, enfin, de certains projets, architecture sculptée plutôt que bâtiment, transparait en juillet 1939 dans les dessins très libres dus à la plume ou au fusain de W. Kreis : les *Totenburgen*, qui forment une série fort connue de mémoriaux aux victimes de la guerre devant être érigés le long des limites du nouvel empire (ill. 40).

¹²⁵ Ernst Neufert (1900-1990), tout d'abord élève d'une école de corps de métier du bâtiment en 1917-1918, devient à partir de 1919 l'un des premiers étudiants du département d'architecture (non encore créé) du Bauhaus de Weimar et travaille en même temps dans l'agence de Gropius, tout d'abord à Weimar, à Dessau il devient chef d'agence et participe à la construction des bâtiments du Bauhaus. En 1926, Otto Bartning l'appelle en tant que professeur à l'école qu'il vient de fonder à Weimar : l'École Supérieure du Bâtiment (*Staatliche Hochschule für Handwerk und Baukunst*). L'école est fermée en 1930 par Wilhelm Frick, ministre de l'Intérieur et de l'Éducation du Land de Thuringe, premier ministre national-socialiste à accéder à un tel poste. Neufert se consacre à la rédaction de son ouvrage *Les éléments des projets de construction (Bauentwurfslehre)*, bible du fonctionnalisme moderne, qui est publié en 1936 et connaîtra de nombreuses rééditions et traductions. En 1938, il est nommé par Albert Speer responsable des questions de norme pour la reconstruction de l'habitat après la guerre (recherche sur les typologies de logement et sur la standardisation des techniques de construction de l'habitat ainsi que sur la protection antiaérienne). En 1943, il fait partie du groupe de travail de Speer sur la planification de la reconstruction. A partir de 1946, il est nommé professeur à l'université technique de Darmstadt dont la faculté d'architecture est durablement influencée par l'enseignement « des éléments des projets de construction » d'un architecte à la renommée internationale. Architecte spécialisé dans les bâtiments industriels, ses réalisations en RFA, largement publiées, marquent le paysage industriel de la reconstruction. On peut mentionner comme l'une de ses œuvres marquantes le hall du génie hydraulique (*Wasserbauhalle*) construit au sein de l'université de Darmstadt (1954-1955).

De par la publication de son ouvrage *Les éléments des projets de construction*, et bien que ce soit rarement mentionné, Neufert est devenu l'un des *Bauhäusler* les plus influents. (Ce terme désigne toute personne qui, en tant que « maître » ou élève, a participé à l'aventure du Bauhaus, en Allemagne, de 1919 à 1932).

La sculpture, quand elle accompagne l'architecture, a aussi sa place dans *Die Baukunst*. Arnold Waldschmidt et ses rudes bas-reliefs du ministère de l'Air¹²⁶ sont présentés par W. Rittich en novembre 1938, qui se tourne en mai 1941 vers l'œuvre de Willy Meller, sculpteur attentif à l'insertion de ses œuvres dans l'architecture. Enfin, la question plus large de « la symbolique en relief » est traitée en octobre 1938 par W. Westecker.

Friedrich Gilly, qui fut le professeur privé du jeune Schinkel de 1798 à 1799 à Berlin, et son aîné de seulement neuf années, a droit à une présentation détaillée de son extraordinaire mausolée pour Frédéric II (ill. 41), dont une maquette a été construite semble-t-il pour cette publication. Photographiée sous tous les angles – y compris la crypte –, elle est présentée par Wolters en août-septembre 1942. Les projets dessinés à l'occasion du concours ouvert pour ce monument sont commentés par Hella Jacobs dans un article détaillé qui reproduit les magnifiques dessins d'architectes et de sculpteurs qui ont laissé libre court à leur imagination. S'y côtoient des tempéraments artistiques aussi différents que ceux de Karl Ferdinand Langhans, Heinrich Gentz, Johann Gottfried Schadow, Friedrich Weinbrenner, Karl Friedrich Schinkel, pour ne citer que les plus célèbres, à travers des propositions qui vont de la reproduction d'une colonne Vendôme (H. Rustad) ou de la pyramide de Celsius (C. Bach), à l'imitation du mausolée d'Halicarnasse (une des multiples propositions de Schinkel). Rappelons qu'aux projets grandioses dessinés à l'occasion de ce concours, on préféra la statue équestre en bronze du souverain (1851), sculptée par Christian D. Rauch, posée sur un socle où sont représentés les moments marquants de son règne et placée dans l'axe d'*Unter der Linden*, à la hauteur de l'université, à Berlin.

Schinkel est l'architecte le plus souvent évoqué, aussi bien par ses œuvres construites qu'à travers ses projets utopiques. Un long article de Tamms, de décembre 1941, présente les réalisations les plus marquantes de son œuvre, et en février 1942 des pages sont consacrées à ses sculptures qui ornent le *Schlossbrücke* à Berlin. On n'hésite pas à publier, en février 1943, son étude détaillée pour un projet de palais à Orianda, en Crimée, destiné à l'épouse du tsar de Russie, Alexandra : admirables dessins où le romantisme des paysages s'allie à un néo-classicisme quelque peu surchargé de l'architecture. Certaines élévations font presque penser, dans leur intensité dramatique, au tableau l'« Île des Morts » (*Die Toteninsel*) d'Arnold Böcklin¹²⁷, lorsque Schinkel place sa demeure princière au sommet d'une imprenable falaise battue par les flots (ill. 42).

Héritier du maître berlinois, Friedrich August Stüler et son architecture très raisonnée, à Berlin et Postdam, ne sont pas non plus oubliés (avril-mai 1943).

¹²⁶ Cf. *infra* chapitre III, sur le ministère de l'Air à Berlin.

¹²⁷ Arnold Böcklin (1827-1901). *L'Île des Morts* est sans doute le tableau le plus célèbre du peintre suisse allemand. Cette œuvre fut réalisée en cinq versions de 1880 à 1886. Hitler, « fou de Böcklin », avait acheté la troisième et la plus célèbre de ces versions, celle de 1883. Ce tableau est actuellement à la Nationalgalerie de Berlin. Birgit Schwarz, *Geniewahn: Hitler und die Kunst*, Vienne/Cologne/Weimar, Böhlau, 2009, p. 152-154.

Mais la Bavière ne saurait être passée sous silence avec son architecte le plus remarquable, Leo von Klenze, dont deux des œuvres les plus connues sont présentées : la *Walhalla* et le *Befreiungshalle*¹²⁸ (Lotz, avril-mai 1943), alors que le Munich néo-classique est évoqué en octobre 1938 (W. Rüdiger).

Peu d'autres architectes de cette brillante période, le néo-classicisme allemand, ont droit à la considération des rédacteurs de la revue. On peut citer cependant quelques allusions à Langhans (juin 1939), puisque dans le grand projet de transformation de l'axe est-ouest et nord-sud de Berlin, selon les plans du *Generalbauinspektor* Albert Speer, la porte de Brandebourg – dont Langhans est l'architecte – subit des transformations notoires. En mai 1942 paraît un article consacré à Theophil von Hansen et à ses édifices de la Ringstrasse à Vienne. Ce sont donc des pans entiers de cette riche période de l'architecture allemande, la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècles, qui sont à peine effleurés, la première place étant laissée à la Prusse et, dans une moindre mesure, à la Bavière.

Les fortifications plaisent aux théoriciens de l'architecture du III^e Reich : celles d'Ehrenbreitstein et d'Ingolstadt (article de Wolters en 1943), ainsi que les châteaux-forts (article d'Ehardt, juin 1943), en premier lieu celui de Frédéric de Hohenstaufen, le célèbre Castel del Monte (article de Harms). Un numéro entier est consacré aux fortifications (Hans Stephan, février 1944). On s'intéresse cependant assez peu aux techniques de construction et l'on renvoie sans doute implicitement le lecteur aux revues spécialisées, fort nombreuses.

L'architecture baroque intéresse peu le III^e Reich et ses positions vis-à-vis du moyen âge sont très ambiguës.

¹²⁸ Il ne fallut pas moins de 21 années (1842-1863) pour que le monument de la Libération (*Befreiungshalle*) soit construit à la demande de Louis I^{er} de Bavière. Il prend place sur le Michelsberg près de Kelheim et est un lieu dédié la mémoire « des combats victorieux contre Napoléon pendant la guerre de Libération (1813-1815) et un monument à l'unité de l'Allemagne » (cf. <http://www.befreiungshalle.org/index.html>). Le projet fut dessiné par von Gärtner qui commença le chantier en 1842. Après la mort de ce dernier (1847) et une année d'interruption, von Klenze poursuit et termine le chantier. Le *Befreiungshalle* fut inauguré le 18-10-1863. Édifice central surmonté d'une coupole, il tient à la fois du temple antique par sa galerie haut perchée de 54 colonnes et d'une tour fortifiée du Moyen-âge que rappellent les hauts contreforts de son socle qui servent de piédestal à 18 statues colossales. À l'intérieur, 34 victoires (ou déesses ailées) de marbre blanc présentent des boucliers de bronze sur lesquels sont gravés les noms des combats victorieux de la guerre de Libération.

Le *Walhalla* – séjour des dieux et des héros dans la mythologie nordique – est un temple à la gloire des héros ou des grands hommes allemands ou d'autres nations de langue germanique, qui illustrèrent la civilisation allemande. A 10 km en aval de Ratisbonne, placé sur le flanc des coteaux qui dominent le Danube, posé sur un soubassement important de murs cyclopéens formant un échelonnement de terrasses, le temple a été construit à l'initiative de Louis I^{er} de Bavière qui dès 1814 fait appel aux architectes allemands pour un projet de temple d'honneur. Il choisit von Klenze, en 1827, comme architecte et ces pentes de coteaux couvertes de vignobles dominant le Danube, comme emplacement. Construit de 1830 à 1842, l'édifice a l'allure d'un temple grec périptère avec 8 colonnes en façade. A l'intérieur, 123 bustes représentent des personnalités « de langue allemande » auxquelles s'ajoutent les noms de 64 personnalités gravés sur des plaques posées en partie haute des murs au-dessus d'une frise le long de laquelle est décrite la préhistoire des Germains. Les proportions du *Walhalla* sont très proches de celles du Parthénon. Le choix de l'architecture grecque pour ce mémorial signifie l'identification du sentiment national avec l'architecture neo-classique.

Enfin, les pages consacrées à l'architecture ancienne, qu'elle soit grecque ou romaine, sont relativement peu nombreuses. Le célèbre photographe Walter Hege traite des problèmes d'éclairage de la plastique architecturale grecque (mars 1940)¹²⁹ et offre aussi volontiers ses talents en réalisant des prises de vue exemplaires des principaux édifices terminés du « terrain des journées du parti » à Nuremberg (septembre 1938). Un article bien documenté se penche sur les « inscriptions monumentales » dans l'antiquité (avril 1944).

On n'oublie pas non plus de recenser la parution de certains ouvrages concernant cette période : la nouvelle édition du traité de Vitruve (octobre 1939, W. Binder), un livre publié sur Paestum en 1941 (février 1942), les questions plus générales concernant la *Stilschöpfung* (création de style) ayant été traitées par Stützenacker peu avant la parution de cette nouvelle édition du traité vitruvien (mai 1939). Dans cet article au titre prometteur, Stützenacker met en garde contre toute création qui suivrait l'enseignement de dogmes ou de modèles. Il énonce que « le style est la forme », non pas forme quelconque, mais forme « liée » (*bedingt*) : « résultat de l'impondérable concours de forces racistes, techniques, artistiques et de visions du monde ». Le créateur de style n'est nullement l'architecte, lequel est remis à sa place, car il n'est en définitive que « le médiateur entre la volonté et l'œuvre ». La *volonté* est expressément celle d'une personnalité exceptionnelle : sans Périclès pas d'Ictinos, sans roi de Prusse, pas de Langhans ou de Schinkel. La conclusion de l'article ne précise pas les caractéristiques de ces formes nouvelles, dont nous apprenons seulement qu'elles sont formes indépendantes et jamais imitations :

« Mais où nous tenons-nous ? Indubitablement au commencement d'une nouvelle période de création architecturale, qui, traversée de modes de pensée classique, tend au développement de formes indépendantes, mais qui professe aussi une parenté intime avec les grands modèles du passé, sans tomber à leur égard dans une imitation dénuée de sens... »

Nous n'avons pas mentionné, dans ce trop rapide passage en revue, le très grand nombre d'articles consacrés aux réalisations du Reich : Munich, ville historique, qui accueille les bâtiments du parti édifiés par Troost, Nuremberg, le

¹²⁹ Walter Hege (1893-1955) est sans nul doute l'un des plus importants photographes de son époque et l'un des premiers à introduire l'usage de la photographie dans l'histoire de l'art. En 1925, il co-édite avec l'historien de l'art Wilhelm Pinder un premier livre sur la cathédrale de Naumbourg et un second sur la cathédrale de Bamberg. Pendant la période nationale-socialiste il prête son concours à plusieurs volumes de Gerhart. Rodenwaldt (*Olympia*, 1936, *Akropolis* 1937, de nombreuses fois réédités) et publie – on l'a vu – dans les pages de la très officielle revue *Die Kunst im Dritten Reich*. Ses plus célèbres photographies de sculpture sont celles d'Uta (vers 1250) de la cathédrale de Naumbourg et du fameux cavalier Bamberg (vers 1200) de la cathédrale de Bamberg. Deux images utilisées par la propagande nationale-socialiste pour mettre en exergue dans le domaine de l'art l'image d'une Allemagne éternelle. Ses talentueuses photographies utilisées dans l'édition du Vitruve de 1938 (cf. chapitre I) font partie de l'appareil éditorial mis en place dans cet ouvrage pour illustrer les liens de l'architecture du III^e Reich avec celle de l'époque de Périclès. Hege photographie aussi les résidences et châteaux baroques allemands et consacre un ouvrage au célèbre sculpteur de la fin de moyen âge, Tilman Riemenschneider.

premier chantier du Reich avec la construction des édifices sur la *Reichsparteitagelände*, Paris et le pavillon allemand de l'Exposition internationale de 1937, les projets de transformations de Berlin, la Nouvelle Chancellerie, les ambassades construites dans Tiergarten, et beaucoup d'autres réalisations du III^e Reich occupent plus de la moitié des pages de cette revue.

Pour conclure, consacrons quelques instants à ce long article de Rudolf Wolters : « Du métier de l'architecte » (*Vom Beruf des Baumeisters*) paru en septembre 1943, dans lequel il trace le portrait du maître d'œuvre idéal du III^e Reich.

Dans le premier chapitre, Wolters évoque l'architecte universel du passé, premier parmi les artisans et les artistes dont il assurait la direction. Le plus humble des bâtiments utilitaires, l'aqueduc romain par exemple, était conçu comme une œuvre d'art, les piliers et les voûtes des cathédrales, prouesses techniques de premier ordre, étaient un exploit artistique et technique de l'architecte. Il y a cent ans encore, pendant l'époque néo-classique, l'architecte était celui qui comprenait et maîtrisait l'artisanat et la technique de son temps et était capable d'en assurer la synthèse. Wolters donne en exemple et place en tête de son article la reproduction d'un projet de hauts fourneaux de Friedrich Gilly (ill. 43) comme l'accomplissement parfait de cette association, avec cette remarque d'importance : « il y a d'abord (placée au-dessus des nécessités techniques) la volonté de la forme » (*Der Formwille*). La technique n'est donc qu'un simple moyen de réaliser la forme artistique. Si le siècle de la technique est évoqué ensuite¹³⁰, c'est pour constater qu'à la fin du XIX^e siècle¹³¹, au cours duquel l'artisan est supplanté par le technicien (ou l'ingénieur ?) dans l'architecture, l'éloignement de l'architecte de la technique (III. Le parcours de l'architecte au cours du siècle dernier), sa recherche compulsive (*krampfhaft* d'un style, le mène à l'éclectisme, pour aboutir à la fin du siècle à la disparition de l'architecture, réduite à un art appliqué mis au service de l'histoire, dans l'historicisme. Autant d'errements qui ne sauraient être que désapprouvés.

Wolters poursuit ensuite son analyse historique des variations de la forme architecturale : au cours des trois premières décennies du XX^e siècle, on assiste à la recherche d'un style, de formes architecturales sans équivalent : avec le Jugendstil et son jeu de lignes qui ne conduisit à rien, avec le rejet de tout ornement dans ce désir de « construire objectivement » (« *sachlich* » *bauen*) qui fit que les bâtiments se mirent « à ressembler à des oiseaux déplumés » (*gerupfte Vögel*). Si – en gardant la métaphore de Wolters – les plumes en question évoquent les colonnes, les ornements et les corniches, qui ont disparu dans le désir de tout nettoyer, de construire « nu et froid », et si l'on ajoute à cela l'adulation des nouvelles techniques qui ont fait préférer le verre à la pierre, le toit-terrasse au toit à deux pentes, les structures en béton ou en acier aux soubassements en pierre, l'apparition

¹³⁰ *Vom Beruf des Baumeisters* : chap. II. « Le siècle de la technique ».

¹³¹ *Ibid.*, chap. III. « Le parcours de l'architecte au cours du siècle dernier ».

d'ouvertures dans les angles des bâtiments là où l'on s'attendait à voir un élément de soutien, ces lignes brèves constituent un rapide procès de l'architecture du Bauhaus auquel échappent cependant quelques architectes. Wolters les nomme : Tessenow, Behrens, Muthesius, Bonatz et place avant eux Wilhelm Kreis. Dans leur recherche d'une forme qui serait le développement naturel de l'architecture de l'État au moment où le néo-classicisme s'est interrompu, ils esquissent une direction qui conduit à notre époque et pressentent une nouvelle architecture allemande. Ces architectes ne purent percer car « un style grand et valable peut être seulement le résultat d'une grande époque ». Pas de grand style sans cette volonté politique¹³², qui commande tout et permet à l'architecte de créer, donnant contenu, idée et *Weltanschauung*¹³³ (cette fameuse « vision du monde » nationale-socialiste) à l'architecture.

Dans le chapitre suivant¹³⁴, Wolters critique les prouesses techniques de l'ingénieur qui recherche dans les bâtiments industriels l'adéquation entre la destination des bâtiments et l'économie dans l'emploi des matériaux, ce qui conduit à une négation de la forme. Que devient la forme quand la construction est à peine visible : un pont suspendu dont la section est calculée au plus juste, dont les pylônes ressemblent à des aiguilles dans le paysage... ?

« *La forme a besoin de matière, sans matière il ne peut y avoir de forme artistique, de forme architecturale et sans forme, il n'y a pas de beauté* ». Cette assertion est ensuite soulignée par Wolters et constitue une sorte de *credo* architectural dont bien peu de bâtiments d'État du III^e Reich s'éloigneront et dont l'illustration la plus complète est certainement le hall des Congrès à Nuremberg, avec cette impressionnante masse de matériaux, traduction parfaite d'une conception architecturale d'un État qui semble ignorer les techniques les plus récentes tout en les utilisant¹³⁵, dans ce retour aux vertus fondamentales de l'architecture où il semble qu'on veuille agir d'abord par une présence massive¹³⁶.

Ce retour à la *forme-substance* est encore plus explicitement décrit : « Si le bâtiment doit bien satisfaire un sentiment statique général (universel) de la forme, il doit être modelé au-delà de la section calculée, afin de rester visible et tangible...L'architecte peut employer tout procédé nouveau de construction qui lui est connu, il ne doit pas avoir peur cependant d'utiliser colonnes et corniches, là où cela semble opportun, bien que soit connu depuis des milliers d'années l'arc construit en pierre, qui rend superflu, techniquement, le positionnement serré des colonnes grecques ».

Cette mise au point terminée, le cœur de l'article de Wolters est constitué des deux parties suivantes : chapitre V : la Renaissance du métier de l'architecte ; chapitre VI : l'authentique bâtisseur.

¹³² *Stil bestimmt der starke Bauherr, der den Inhalt gibt, Idee und Weltanschauung*. Ici apparaît la figure de Hitler, homme politique et premier architecte du Reich.

¹³³ Voir note 142.

¹³⁴ *Op. cit.*, chap. IV. « Le chemin des constructions de l'ingénieur ».

¹³⁵ Nous y reviendrons dans les chapitres qui suivent.

¹³⁶ Ce n'est sans doute pas un hasard si les monuments préférés de Hitler à Rome étaient le Panthéon, le Mausolée d'Hadrien (Château Saint-Ange) et le Colisée.

L'auteur y mentionne un discours de 1935, où Hitler décrit les bâtiments d'État – et avant tout la « maison de la communauté du peuple » – comme force impérative du vouloir artistique, par rapport à tout autre bâtiment. L'architecte redevient ici bâtisseur universel, comme au temps où la ville s'organisait en une image unifiée et artistique autour du temple, de la cathédrale ou du château. La bataille pour un style, pour l'aspect extérieur des bâtiments, telle qu'elle eut lieu pendant un siècle, ne peut plus faire partie de ses préoccupations. Le style doit croître de lui-même. Un architecte plein de force doit le déterminer en le laissant renaître à partir du nouveau contenu des récentes constructions. « *Qui aujourd'hui parle de « néo-classicisme » n'a pas compris la nature de notre architecture*¹³⁷. Celle-ci se trouve dans des entreprises nouvelles, dans la nouvelle et grande destination universelle de nos bâtiments, qui, dans leurs plans, leurs dispositions spatiales et leurs exigences urbanistiques ne proviennent pas d'un processus de développement mais du contenu de notre vie nationale-socialiste. »

Quelles sont donc les qualités du véritable constructeur ? Si la fantaisie prend place en tête des dispositions que doit posséder l'architecte, elle s'extériorisera le plus heureusement en découvrant un grand principe d'ordre. Trop de connaissance technique ou historique peut devenir l'ennemi du libre flux de la pensée, écraser l'intuition et finalement conduire au plagiat. À la représentation en perspective doit être préféré le dessin à main levée, outil utile à l'imagination quand il est bien maîtrisé. Et enfin la construction de maquettes, si possible à l'échelle un. L'architecte doit se mettre en retrait en tant qu'individu, ne pas chercher à être à tout prix original. Sa plus grande réussite consistera en ce qu'on dise de ses œuvres : c'est un bâtiment de l'époque d'Adolf Hitler et non le travail de tel architecte particulier.

Dans le dernier chapitre¹³⁸, Wolters évoque les grands travaux de construction des autoroutes du Reich qui font de nouveau appel à la collaboration de l'architecte et de l'ingénieur. L'acier et le béton s'y allient à la pierre dans la construction de ponts qui deviennent « monuments culturels d'une grande époque » dans le paysage allemand.

Cet article écrit en 1943, après presque huit années de constructions officielles au service du Reich, peut être considéré comme une sorte de testament architectural. Mais pas plus que la prise de position de Stützenacker, en 1939, sur les conditions de la naissance d'un « style », Wolters ne nous livre expressément les caractéristiques de ce style.

¹³⁷ C'est nous qui soulignons.

¹³⁸ *Ibid.*, chap. VII. « Architecte et ingénieur dans le nouveau Reich ».

La nouvelle édition des Dix Livres sur l'Architecture de Vitruve (1938)

Une nouvelle traduction allemande du traité de Vitruve¹³⁹, le *De architectura*, est publiée à Essen en 1938, dans un ouvrage intitulé *Über die Baukunst*, éditée et préfacée par Erich Stürzenacker¹⁴⁰. Outre certaines illustrations choisies parmi les éditions précédentes, il est principalement accompagné de photographies d'édifices publics de la Grèce du V^e siècle avant J.C. et de la Rome augustéenne. Dans un face-à-face qui se voulait éloquent, ces clichés, souvent pris par d'illustres photographes, sont confrontés aux reproductions des premières réalisations architecturales du national-socialisme. De ce rapprochement devait naître, pour le lecteur de cette étrange édition, l'évidence d'une continuité entre l'architecture des édifices monumentaux de l'Antiquité grecque et romaine et l'architecture d'État en Allemagne, en 1938.

Il n'y a pas lieu ici de commenter cette nouvelle traduction de Vitruve en langue allemande¹⁴¹, nous n'en avons certes pas la compétence. Ce que nous constatons tout d'abord, c'est qu'il ne s'agit pas d'une traduction exhaustive des *Dix livres* de l'œuvre de Vitruve, mais seulement de certains chapitres. L'auteur souhaitait sans doute présenter une sorte de Vitruve condensé, en un seul volume, édité avec soin, agrémenté d'un appareil iconographique riche, mais discutable, introduit par quelques pages – de sa plume – vers lesquelles notre attention s'est particulièrement portée.

C'est avec un profond intérêt que nous en avons effectué la lecture. On pouvait en effet espérer qu'à l'occasion de cette réédition de la compilation vitruvienne, l'auteur poserait la question essentielle de la réinterprétation des éléments de l'architecture de l'antiquité classique et de leur utilisation dans l'architecture contemporaine, en ses bâtiments officiels. Or la lecture de ce texte d'accompagnement laisse peu de doutes sur la raison d'être de cette nouvelle édition : en effet, elle ne prétend en aucun cas proposer une nouvelle analyse du traité de Vitruve. L'importance accordée à la reproduction d'exemples architecturaux du régime, confrontés aux reproductions bien connues de l'architecture grecque et romaine, laisse transparaître ce qu'il est : un texte de

¹³⁹ En France, l'édition de référence du traité de Vitruve : « Les Dix livres sur l'Architecture » (Livres I à X) est celle des Belles Lettres (199 -1992), traduite et commentée par Pierre Gros. Il n'y a pas lieu ici de passer en revue l'abondante littérature que ce traité a suscité en langue française. Pour qui veut se familiariser avec l'architecte théoricien du temps d'Auguste : Pierre Gros, « Vitruve : l'architecture et sa théorie, à la lumière des études récentes », dans : *Vitruve et la tradition des traités d'Architecture. Fabrica et Rationatio*, collection de l'école française de Rome, 2006, p. 174-209, accompagné d'une bibliographie qui recense les éditions de Vitruve ainsi que les principaux commentaires de son traité.

¹⁴⁰ Il est difficile de suivre la carrière de cet architecte pendant le III^e Reich. Dans ses études ou dans ses activités professionnelles rien ne semblait le prédisposer, à prendre en main la tâche particulière de rééditer le traité vitruvien.

¹⁴¹ Pour un recensement des éditions vitruviennes mentionnées par Stürzenacker, se reporter à Bodo Ebhardt, *Vitruvius*, Berlin, 1918, fac similé New York 1962, 102 p. Les principales éditions en langue allemande avant celle de 1938 sont celles de August Rode, Leipzig, Göschen (1796), de Franz von Reber, Stuttgart, Hoffmann (1865) et de Jakob Prestel, Strasbourg, Heitz (1912-1913).

propagande qui tente artificiellement de lier deux époques, de persuader le lecteur que la parenté de formes dont on cherche à le convaincre n'est autre que la traduction formelle d'une conception du monde (*Weltanschauung*¹⁴²) partagée.

Parmi les raisons de cette réédition du *De architectura*, l'auteur émet le souhait d'en faciliter la lecture par une langue plus souple et moins sèche, en pratiquant un certain détachement vis-à-vis du texte latin, la traduction devenant par cela même accessible à un plus grand nombre de praticiens. Il précise aussi que seule « la prise en compte de la totalité des grandes lignes de développement de l'architecture occidentale¹⁴³ » – et pas moins que cela – explique la raison même d'une nouvelle édition de Vitruve. Puis, il procède en quelques pages à cette analyse réductrice. Selon l'auteur, seules les époques détentrices d'une certaine « conception du monde » sont susceptibles de produire une grande architecture. Ces époques bénies sont l'antiquité classique, la Renaissance quinze siècles plus tard, puis, les égarements de l'époque baroque ayant pris fin avec l'apparition du rococo (*Zopfstil*), le néo-classicisme, où l'on assiste à une reprise en main de la forme (*Verstraffung der Form*) avec le retour à la règle de Vitruve et à son utilisation. Finalement avec le national-socialisme, une période de ce type voit à nouveau le jour.

L'auteur, dans l'énoncé rapide de cette lente évolution qui couvre plus de deux millénaires, distingue deux lignes de développement, deux images culturelles de l'Occident, pas complètement opposées cependant, car bénéficiant toutes deux « de l'héritage racial de la famille des peuples ariens » : l'antiquité, qui est selon lui l'expression d'un ordre spirituel et d'une grandeur héroïque, qui se manifestèrent sous les auspices de la personnalité d'un chef : Auguste, à qui est dédié ce traité, mais aussi Périclès, au temps du Parthénon ; l'époque gothique enfin, qui exprime une foi passionnée, mais des désirs collectifs inaccomplis. Et l'auteur de conclure cette analyse lapidaire : « L'antiquité donna naissance à la forme de la paix, l'époque gothique à l'allégorie d'un déchirement intérieur¹⁴⁴. »

Dernier avatar de ce développement, toujours selon Stützenacker, et sans doute le plus grave : la modernité. L'idée d'un nationalisme lié par les traditions doit s'opposer à l'idéologie d'un internationalisme qui en est dépourvu. « Si l'on peut parler de moments internationaux dans l'architecture, cela ne peut être que dans le sens où les peuples européens liés par une communauté de destin trouvent

¹⁴² Le terme de *Weltanschauung* a été traduit ici le plus souvent, non par le terme d'idéologie, mais par l'expression « conception du monde ». L'introduction au traité de Vitruve (1938) est imprégnée de cette notion dont on a relevé dix occurrences sous forme nominale et seize occurrences sous forme adjectivale ou adverbiale dans les chapitres 2 et 4. Une expression telle que *weltanschauliche Ideologie* est difficile à traduire si l'on s'en tient, comme Jäckel, à la traduction de *Weltanschauung* par « idéologie ». Sur ce concept fondamental et sa signification pendant le III^e Reich on peut lire l'essai de Eberhard Jäckel, *Hitlers Weltanschauung: Entwurf einer Herrschaft*, 1969, (trad.fr. *Hitler idéologue*, Gallimard, 1995) ; Bernd Jürgen Wendt, *Deutschland 1933-1945. Das „Dritte Reich“*, Handbuch zur Geschichte, Hannover, Fäkelträger, 1995, p. 50-57. Sur les sources de la *Weltanschauung* de Hitler : Brigitte Hamann, *op.cit.*, p. 293-295.

¹⁴³ cf. chap. IV de l'Introduction au traité de Vitruve par E. Stützenacker : Über die Gründe, weshalb die zehn Bücher neu herausgegeben werden.

¹⁴⁴ « *Die Antike erzeugte die Form der Ruhe, die Gotik das Sinnbild innerer Zerrissenheit* », *Ibid.*

des formes d'expression architecturale semblables pour des développements idéologiques parallèles et dont la ressemblance intérieure s'explique par leur partage d'une racine commune de la production architecturale occidentale, dans la pensée architecturale classique ».

L'arrière-plan idéologique étant ainsi posé, Stützenacker se tourne ensuite vers les productions architecturales de l'antiquité dont les œuvres sont présentées comme forme vraie (*wahre Gestaltung*) et comme symboles construits de la vérité (*bauliches Symbol der Wahrhaftigkeit*). L'auteur ne renvoie, dans cette allégation, à aucun passage du *De architectura*. Il passe sous silence les discussions essentielles sur les origines de la forme, spécialement sur cette notion de *veritas* qu'a suscité, chez P. Gros, l'interprétation des paragraphes du chapitre II du livre IV du traité de Vitruve qui lui sont consacrés : ainsi l'origine des triglyphes et des métopes (§.2), l'origine des mutules (§.3), l'origine des denticules et la logique structurelle des anciens (§.5 et 6)¹⁴⁵. Vitruve rend compte de l'existence des triglyphes et des métopes dans l'entablement dorien par un processus de « pétrification » qu'il faut comprendre sans plus s'étonner qu'une valeur reste attachée à une fonctionnalité qui n'en est plus une : celle de procédés anciens liés à l'utilisation de la charpente mimés sur les entablements en pierre, alors que leur mode de construction est tout autre que celui des temples archaïques aux charpentes en bois.

Dans une rigoureuse démonstration, Vitruve s'exprime ainsi sur l'absence de mutule et de denticule sous l'avancée de la toiture au-dessus des frontons, qui n'ont pas lieu de s'y trouver puisqu'arbalétriers et chevrons sont disposés parallèlement à leur face antérieure : « Ainsi ce qui, dans la réalité, ne peut être fait ne saurait, selon eux (les anciens), présenter une justification assurée lorsqu'on le trouve accompli dans la reproduction de cette réalité¹⁴⁶ ». Cette survivance de la beauté à l'utilité, autorise le mimétisme de procédés de construction anciens, à condition que soit respectée cette *veritas* de la forme. Ce terme de *veritas*, qui apparaît par deux fois dans les paragraphes concernés¹⁴⁷, doit être traduit par *réalité*, car la création humaine reflète les créations de la nature. Elle ne peut être que le reflet d'une exigence naturelle qui est sa *veritas*¹⁴⁸.

Stützenacker, dans son introduction, reprend ce terme de « vérité de la forme », revient sur cette notion, prétend observer la résurgence d'une façon de construire qui la respecte, s'en félicite. Des glissements de sens permettent de

¹⁴⁵ Pour un commentaire de ce passage du livre IV, chapitre II, se reporter à Pierre Gros, Introduction au Livre IV, *De l'architecture*, Paris, Édition Les Belles Lettres, 1992, particulièrement : « Étiologie et „vérité“. Le problème de la légitimité des ordres et des décors », p. XXX-XLI.

¹⁴⁶ Vitruve, *De l'architecture*, Livre IV (2,5), « Ita quod non potest in ueritate fieri, id non putauerunt in imaginibus factum posse certam rationem habere », *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁷ *Ibid.*, Livre IV, (2, §2 5,6).

¹⁴⁸ Pierre Gros, explique ainsi cette notion de *veritas* : « En d'autres termes un support, une modénature, un décor ne peuvent jamais s'avouer comme des adjonctions ou des ornements gratuits destinés au seul plaisir des yeux ; ils doivent toujours tirer leur existence, leur aspect et leur forme soit d'une fonction réelle, soit du souvenir d'une fonction, soit encore d'une recherche imitative qui les désigne clairement comme les métaphores d'êtres ou de compositions observables dans la nature », *op.cit.*, p. XXXI.

passer de considérations architecturales à des considérations quasi morales, et l'on apprend que si « cette *vérité de la forme* s'impose à nouveau aujourd'hui dans l'architecture, c'est la marque d'un retour des idées de formes classiques et non quelque résurgence d'éléments de décoration néo-classique copiés et en cela dépourvus d'âme¹⁴⁹ ». Elle trouve son expression la plus achevée, selon l'auteur, dans le temple grec, dans cet ensemble parfait constitué par l'architrave et la colonne du temple dorique. Ils forment un tout harmonieux et sont l'expression claire et lisible de principes statiques : les éléments de charge et de soutien (*Stütze und Lastmotiv*), que l'on est tenté de traduire tout simplement par le motif poteau-poutre (ill. 45). Comme on l'observera dans les chapitres suivants, l'expression de la charge et du soutien devint un motif constructif de première importance, sans cesse évoqué par les critiques et historiens de l'architecture nationale-socialiste, jugeant de l'excellence des réalisations architecturales de l'État à l'aune de la qualité de la traduction formelle de celui-ci. L'image est belle, l'expression des forces contraires pleine de retenue et d'équilibre au temps de Phidias, alors qu'à l'époque de la Grèce préclassique, à Agrigente, à Paestum, elle a encore cette rusticité qui ne rend pas moins compte, d'une façon presque émouvante, du jeu des forces contraires et de leur annulation réciproque, rendue plus évidente par l'épais encorbellement des chapiteaux (*l'entasis*) qui reprennent la charge de l'entablement et la canalisent le long des fûts des colonnes. Ce recours de Stürzenacker à l'évocation de l'expression la plus patente de la transmission des forces de la pesanteur dans l'architecture de la Grèce archaïque ou classique est des plus convaincants mais se tempère dans le paragraphe qui suit d'autres considérations.

En effet, quelques lignes plus loin, on est surpris de lire que ces principes statiques, quand ils sont exprimés dans l'architecture nationale-socialiste, ne relèvent *pas nécessairement* de l'expression de la « vérité de la forme », mais répondent à d'autres préoccupations, lesquelles ne sont d'ailleurs pas nommément désignées. Cette réserve ou cette latitude à s'éloigner de la vérité de la forme, mentionnée comme en passant par l'auteur, est lourde de conséquences. C'est dans cet espace de liberté – mais prise par rapport à quels canons ou modèles ? – où l'expression prend le pas sur la *vérité* (en fait sur la *réalité*, si l'on s'en tient au texte vitruvien), que va s'engouffrer cette *hybris* architecturale qui fera fi des modèles de l'antiquité ou de la froide rationalité du néo-classicisme du siècle précédent, et qui entraînera la méconnaissance volontaire de la notion d'échelle et autorisera les boursoufflures des plaquages et des revêtements sous lesquels la réalité des structures constructives disparaît.

Une autre question d'importance est abordée ensuite, celle de la norme, de la loi, et de la tolérance autorisée vis-à-vis de cette loi. L'auteur soutient que c'est dans cette tolérance que réside l'héritage vitruvien, comme si, par avance, il cherchait à réfuter les remarques ou réticences que l'on pourrait faire sur l'emploi des ordres par les architectes de l'époque, et sur la prétendue continuité de

¹⁴⁹ cf. chap. IV de l'Introduction au traité de Vitruve par E. Stürzenacker, *op. cit.*

l'héritage classique dans leurs œuvres. Il se garde cependant de préciser où se trouverait une telle assertion dans le traité de Vitruve. Si l'on s'en tient encore à l'étude scrupuleuse de Pierre Gros, c'est exactement le contraire qui s'énonce chez Vitruve. La rigidité des schémas vitruviens, les exigences normatives condensées en une série de lois « dont l'ensemble rigoureusement articulé constitue la *sciencia* de l'*artifex* et dont la possession désigne l'artiste »¹⁵⁰, n'autorisent pas le moindre écart dans leur interprétation. Pierre Gros note ensuite, dans son analyse des livres III et IV, que « les initiatives visant à modifier tant soit peu l'ordonnance canonique des ordres et des plans y sont explicitement condamnées ou, au mieux, considérées comme des tentatives peu dignes d'intérêt ». C'est donc une interprétation des plus fantaisistes que Stürzenacker se permet là.

Résumons les trois axes de l'introduction de Stürzenacker : c'est sous les auspices d'une vision du monde commune aux peuples de l'antiquité et à l'Allemagne du III^e Reich, dans une continuité qui s'explique par un héritage racial commun, que la question de l'architecture classique est abordée. Cet argument douteux des origines étant posé, l'auteur aborde la mise en œuvre de cet héritage. Il le fait à l'aide de la notion de la *vérité de la forme*, dont il reprend partiellement la signification vitruvienne et, ne souhaitant pas entrer dans la querelle des origines, se contente de faire appel à l'incontestable force démonstrative que constitue le couple « poteau-poutre » dans l'architecture. Il achève sa démonstration par l'évocation d'un mode opératoire prétendument autorisé par Vitruve, celui d'une tolérance vis à vis de la norme édictée.

Le texte vitruvien ne peut en aucun cas être considéré comme normatif, selon P. Gros. Il serait donc peu honnête de reprocher à Stürzenacker de n'en pas reprendre les préceptes dans son introduction. L'appareil iconographique dont il pare son volume ne peut être ignoré. Les éditions de Vitruve étant traditionnellement accompagnées d'illustrations, Stürzenacker en reprend certaines, qu'il a choisies dans des éditions allemandes et italiennes des XVI^e et XVIII^e siècles tout en omettant parfois de donner la source des *forma* qu'il reproduit. Mais cet emprunt fantaisiste de *forma* de siècles et d'éditions différents cède le pas devant ce qui devait primer pour un lecteur contemporain : l'insertion de photographies dont la signification est encore rendue plus explicite par de courts textes d'accompagnement. Ces légendes, tirées de l'introduction, placées à côté des photographies des monuments de la Grèce ancienne ou de Rome, requièrent une lecture attentive. En contrepoint sont placés les clichés des réalisations récentes du III^e Reich, auxquelles, selon l'auteur, on ne peut refuser une indéniable parenté avec leurs prestigieux prédécesseurs de marbre ou de granit. Nous reproduisons les photographies les plus éloquentes de cette édition de Vitruve avec leurs légendes, que nous avons traduites (ill. 44 à 55).

Cette édition n'a sans doute pas eu l'impact que l'on serait tenté de lui accorder. Elle n'a été lue que par une poignée de spécialistes s'intéressant à

¹⁵⁰ Pierre Gros : *Structures et limites de la compilation vitruvienne dans les livres III et IV du De architectura*, Bruxelles, Latomus, 1975, a. 34, p. 986-1009 et particulièrement p. 989.

l'histoire de l'architecture ancienne ou par des praticiens cultivés, architectes ayant leur exemplaire de Vitruve sous la main. Il fallait cependant mentionner cette édition très particulière du traité de Vitruve, souvent évoquée par les commentateurs de l'architecture de cette période, jamais réellement lue semble-t-il, car elle est emblématique et constitue un des éléments de l'appareil pseudo-théorique dont se sont entourés les historiens de l'art et les architectes de cette période pour légitimer leurs analyses, et tenter d'expliquer leurs pratiques.

Chapitre II

Le premier exemple de *style héroïque* de l'architecture officielle : la transformation de la Königsplatz et de ses abords

En dépit de cette époque et de ses jeux d'enfants technoïdes...
de nouveau la profession de foi en faveur de présentation
claire des fonctions architectoniques, d'une contemplation
aisée, de belles proportions, d'un contour bien distinct, de
l'effet d'une surface en noble matériau.

Hans KIENER, 1937

1. Depuis la création de la place jusqu'aux propositions de transformations du début du XX^e siècle (de 1816 à 1929), la Königsplatz, forum hellénique ou lieu de commémoration ?

Avant d'analyser les transformations de la Königsplatz effectuées par Paul Ludwig Troost à partir de 1934, rappelons que c'est à Munich qu'est fondé en janvier 1919 le parti des travailleurs allemands (*Deutsche Arbeiterpartei DAP*)¹⁵¹ devenu en mars 1919 le parti national socialiste des travailleurs allemands, *Nationalsozialistische deutsche Arbeiterpartei NSDAP*, que le putsch du 9 novembre 1923 échoue¹⁵², qu'une nouvelle fondation du parti a lieu, en 1925, après la libération anticipée de Hitler de la forteresse de Landsberg, en décembre 1923. Siège de la direction du NSDAP depuis sa nomination en tant que chancelier en janvier 1933, lieu où devait se dresser sa tombe¹⁵³, Hitler, peu de temps après le vote du 5 mars 1933, évoque devant le gouvernement du Land de Bavière le lien *profond* qui l'unit à la ville : «...Munich est la ville d'Allemagne la plus chère à mon cœur. Ici, j'ai vécu en tant que jeune homme, en tant que soldat, en tant qu'homme politique, dès les commencements de mon combat pour l'existence, les moments les plus importants. Cette ville est consacrée *aussi* par les sacrifices sanglants de 1923...¹⁵⁴ »

¹⁵¹ Le *Deutsche Arbeiterpartei* fut fondé le 5 janvier 1919 par Anton Drexler, à Munich, dans une salle du Fürstenfelder Hof. Cf. Anton Joachimsthaler, *Hitlers Weg begann in München 1913-1923*, Herbig, Munich, 2000, p. 250 et suivantes.

¹⁵² Joachim Fest, *Hitler*, trad. fr. Gallimard°, 1973, t.1, p. 217-236.

¹⁵³ Et non pas à Linz comme le prétend Speer, ainsi tout au moins que H. Giesler le raconte dans ses mémoires. Rapporté par Hans-Peter Rasp, *Eine Stadt für Tausend Jahre – München – Bauten und Projekte für die Hauptstadt der Bewegung*, Munich, Süddeutscher Verlag, 1981, p. 19.

¹⁵⁴ Cité par Ernst Deuerlein, *Hitler, Eine politische Biographie*, List, Munich, 1969, p. 112.

Ses apologistes la désignaient ainsi : la ville où « tout ce que le mouvement portait avec lui, naquit à Munich, y fut essayé et durement mis à l'épreuve¹⁵⁵ ».

Les transformations importantes que subit la ville pendant sa période nationale-socialiste se déroulent, selon Hans-Peter Rasp¹⁵⁶, en trois phases. La première commence avant la prise du pouvoir et s'étend jusqu'à la mort de Paul Ludwig Troost, en janvier 1934. Elle est caractérisée par des modifications ponctuelles ayant peu d'influence sur la planification de la ville : la transformation du Palais Barlow en Maison brune (*Braunes Haus*), les premiers projets de transformation du quartier de la Königsplatz. La deuxième phase est marquée par l'installation du propre bureau d'étude du Führer auprès du ministère de l'Intérieur du Land, sous la direction de Fritz Gablonsky. Elle est consacrée à l'exécution de projets ponctuels non encore soumis à une conception complète de transformation de la ville et étudie la modification de ses réseaux de transport. Avec la nomination par décret, le 21 décembre 1938, de Herman Giesler comme directeur général de la construction (*Generalbaurat*) doté des pleins pouvoirs, commence la troisième phase, au cours de laquelle ce dernier s'efforce de mettre en place un plan de développement complet de la ville. La création d'un axe est-ouest au nord, qui aurait dû s'étendre du « monument du parti » à la nouvelle gare principale, élément le plus spectaculaire de ce projet, aurait profondément modifié l'aspect de la capitale bavaroise.

Avant d'étudier les transformations plus modestes de la Königsplatz et de ses abords, qui ont lieu au cours de la première de ces trois phases, une incursion est nécessaire dans l'histoire de sa création, au début du XIX^e siècle, et des circonstances de sa construction que l'on peut considérer comme n'ayant jamais été achevée d'un point de vue urbanistique. Les propositions de modifications, dont elle a été et continue à être l'objet, sont la conséquence de cet état d'incomplétude, sans pour autant qu'aucun des projets étudiés n'ait semblé détenir les qualités décisives qui auraient pu lui valoir un accueil favorable de la part des Munichois, lesquels auraient pu pousser à sa réalisation. La période nationale-socialiste, en modifiant d'une manière radicale ce lieu, constitue donc une exception dans l'histoire de cette place, puisqu'elle rompt ce *statu quo* instauré depuis l'achèvement des Propylées en 1862. Cet épisode dura un peu plus de dix années. Dès 1947, l'élément le plus visible et le plus chargé de symbolique de ces transformations, les deux temples d'honneur, sont dynamités. Mais la Königsplatz doit attendre 1988, année de la démolition du revêtement de pierre qui la défigurait, pour retrouver la distinction élégante qui lui avait été ravie. Aujourd'hui cependant, les deux bâtiments placés le long de l'Arcisstrasse ainsi que les soubassements des temples, toujours visibles à l'angle de la Briennerstrasse, continuent à témoigner de cet intermède brutal de son histoire.

¹⁵⁵ Hans Zöberlein, « München die Stadt der Bewegung », in *Das Bayerland*, oct.1939, p. 589, cité par Rasp, *Ibid.*

¹⁵⁶ Rasp, *Ibid.*, p. 19.

À un moment où la conservation des vestiges architecturaux du national-socialisme connaît un regain d'intérêt en tant que témoignage historique, et comme héritage patrimonial, avoir, en quelque sorte sous la main, l'un des premiers exemples construits de l'architecture de cette période doit être considéré comme exceptionnel. Il y a peu de bâtiments de cette époque qui aient conservé, sans la moindre transformation¹⁵⁷, leurs façades et dont les espaces intérieurs, malgré divers remaniements, laissent assez bien percevoir leur état d'origine.

La création de la Königsplatz à partir de 1816 et pendant le règne de Louis I^{er} de Bavière

Après quelques hésitations quant à la destination de Maxvorstadt¹⁵⁸, nouveau quartier créé à l'ouest de Munich sous l'impulsion de Maximilien III de Bavière, Friedrich Ludwig von Sckell et Carl von Fischer en établissent, à partir de 1808, le plan de développement. Ainsi voit le jour une succession de places insérées dans ce nouveau tissu urbain, le long de l'axe qui relie la Résidence, située au cœur de la vieille ville, au lieu de villégiature des rois de Bavière, le château de Nymphenburg. Le long de la Bienerstrasse se succèdent la Karolinenplatz, de forme circulaire et bientôt entourée de villas, la Königsplatz, qui devait structurer ce quartier et marquer les nouvelles limites de la ville, enfin la Stiglmaierplatz, au-delà de laquelle la Briener Strasse devient la Nymphenburger Strasse (ill. 56).

La destinée de la Königsplatz est demeurée longtemps incertaine. Dès l'origine cependant, elle semblait devoir être liée au culte des morts et comporter des monuments commémoratifs. Ainsi, on observe sur le premier plan d'aménagement de Maxvorstadt, en 1808, au centre de l'espace réservé à la future Königsplatz, l'indication d'un monument (aux morts ?) de forme encore mal définie.

En 1809, Karl von Fischer reprend ce projet qui devient « un mémorial à l'armée¹⁵⁹ ». Au milieu du côté sud de la place, il dessine un édifice carré couvert d'une coupole, précédé d'un portique avec un fronton reposant sur six colonnes ioniques, encadré de deux cours bordées de péristyles ayant en leur centre un obélisque (ill. 57). À la fois église et hall des drapeaux, ce bâtiment, selon von Fischer, était destiné à « célébrer à des jours convenus une grand messe solennelle pour ceux qui restent, à déployer des étendards, distribuer des décorations et

¹⁵⁷ On verra dans les pages qui suivent que seuls les insignes et emblèmes du parti ont été déposés des façades de ces deux bâtiments.

¹⁵⁸ Il faut mentionner, en 1809, un programme au caractère nettement militaire qui prévoyait une église de garnison, une caserne, une école de cadets et une maison des invalides, vite abandonné : cf. W. Nerdinger, (dir.), *Leo von Klenze, Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, Munich, Prestel, 2000, p. 258-262.

¹⁵⁹ Il s'agissait d'ériger un mémorial à la mémoire des officiers tombés pendant les batailles des années 1805, 1806, 1807 et 1809 : W. Nerdinger (dir.), *Carl von Fischer 1782-1820*, catalogue de l'exposition de la Nouvelle Pinacothèque, Architektur Sammlung der Technischen Universität, Munich, 1982, p. 156.

conserver les trophées des glorieux champs de bataille¹⁶⁰ ». Ce projet, jugé dispendieux par le ministère de la Guerre, fut abandonné.

À partir de 1816, le prince héritier, futur Louis I^{er} de Bavière¹⁶¹, charge Leo von Klenze¹⁶² de l'aménagement de la place et de la construction de deux des bâtiments qui la borderont : la Glyptothèque au nord et les Propylées à l'ouest.

La construction de la Glyptothèque¹⁶³ (1816-1830) fut, en 1814, précédée d'un concours, de projets et de contre-projets de plusieurs architectes, à la demande du prince héritier qui savait habilement entretenir l'émulation entre les hommes de l'art.

On peut mentionner le projet de Karl von Fischer, en 1813, celui de Carl Haller von Hallerstein¹⁶⁴, qui deviendra sa contribution au concours de 1814, dont l'objet est de proposer un bâtiment d'un seul niveau destiné à servir de musée, devant présenter une façade sans ouverture dans le respect de l'obligation faite aux architectes « que le tout et ses parties devaient être absolument dans le plus pur style antique » (*aber ganzes wie Theiles wird [sic] im reinsten antiken Styl gefordert*)¹⁶⁵. Dans le cadre de ce concours, von Klenze présente un premier projet, puis plusieurs variantes, une grecque, une romaine et une renaissance, et, selon l'historien de l'architecture W. Nerdinger, adopte ainsi très tôt l'usage de dessiner des projets antiquisants, procédé dont Schinkel donnera plus tard un exemple d'anthologie, à Berlin, avec ses diverses propositions pour la Friedrichwerderscher Kirche¹⁶⁶. Le prince demande à von Klenze de modifier la façade et surtout le plan de sa première proposition, puis retient définitivement son projet, en 1816, sans plus tenir compte des autres participants du concours.

La disposition rigoureuse de la succession des salles d'exposition de la Glyptothèque, couvertes de voûtes et donnant sur un patio ouvert, présente en plan une solution muséographique originale (ill. 58). La façade est constituée d'un portique central aux huit colonnes élancées d'ordre ionique, encadré d'ailes moins élevées dont les murs nus, à l'imitation de l'architecture de la Renaissance italienne, sont ornés de six niches garnies de statues (ill. 59). L'équilibre de la façade, la rigueur et l'originalité du plan font de ce musée l'un des bâtiments les plus remarquables de l'époque néo-classique munichoise. En son état actuel l'intérieur de la Glyptothèque, restauré à la suite de fortes dégradations dues à la Deuxième Guerre mondiale, présente peu de ressemblance avec son aspect d'origine. L'appareillage brut des murs de briques, des voûtes à caissons et des

¹⁶⁰ Hans Lehmbuch, « Acropolis Germania, Der Königsplatz – Forum der NSDAP », in *Bürokratie und Kult*, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Munich, 1995, p. 17 à 45.

¹⁶¹ Louis I^{er} de Bavière règnera de 1825 à 1848.

¹⁶² Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze. Leben-Werk-Vision*, Munich, Beck, 1999, p. 137.

¹⁶³ La Glyptothèque était destinée à recevoir les sculptures antiques récemment acquises par le futur Louis I^{er} ainsi que les collections rassemblées depuis le XVI^e siècle par les Wittelsbacher.

¹⁶⁴ Klaus Vierneisel et Gottlieb Leinz (dir.) *Glyptothek München 1830-1980*, Munich, Leinz, 1980, p. 98-102 et 106-107.

¹⁶⁵ W. Nerdinger (dir.), *Leo von Klenze, Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, Munich, Prestel, 2000, p. 238-249.

¹⁶⁶ Avec Schinkel les projets pour cette église sont antiquisants, certes, mais pas seulement, puisqu'il propose aussi une solution gothique, laquelle sera construite.

pendentifs laisse difficilement imaginer les revêtements de marbre des salles d'exposition, les stucs et les fresques des voûtes qui constituaient un écrin précieux sur lequel se détachaient les collections royales.

En 1816, le prince Louis souhaite en outre ériger sur le côté sud de la place une église faisant pendant à la Glyptothèque : l'église des Apôtres. Un premier projet de von Klenze¹⁶⁷ (ill. 60) prévoyait un édifice de plan basilical avec une façade précédée d'un portique à dix colonnes corinthiennes encadré de deux ailes peu profondes, simplement dessinées pour équilibrer l'emprise de la façade avec celle de la Glyptothèque. Von Ziebland succède bientôt à von Klenze dans les faveurs du prince et dessine un nouveau projet. Mais l'intention de construire une église au sud de la place est finalement abandonnée en 1830. On lui substitue le projet d'un édifice destiné à l'exposition d'œuvres d'art. Il sera construit en 1838-1845 par von Ziebland. Ce bâtiment avec son portique d'ordre corinthien et ses murs pleins décorés de pilastres rappelle fortement la façade du second projet d'église de von Klenze de 1819, si l'on excepte la coupole qui dominait le portique, élément non retenu par von Ziebland.

Les Propylées (1816-1862) (ill. 61) devaient être le point extrême de Maxvorstadt et marquer à l'ouest l'entrée de la ville ainsi redéfinie. Mais bien avant que les Propylées ne soient achevées (leur construction eut lieu de 1854 à 1862), la ville s'était développée au-delà de la Königsplatz. La signification de ce monument s'en trouva modifiée : plus qu'une entrée triomphale, il devient un monument commémoratif de la guerre de libération de la Grèce et de sa domination bavaroise lorsque le fils de Louis I^{er}, Othon, fut proclamé roi de Grèce en 1832¹⁶⁸.

À la suite de la construction des Propylées au puissant portique d'ordre dorique, la Königsplatz pouvait légitimement être nommée par von Klenze forum hellénique (*hellenisches Forum*), puisque s'y trouvaient réunis les trois ordres de l'architecture grecque : l'ordre ionique de la Glyptothèque, l'ordre corinthien du musée de von Ziebland, et l'ordre dorique des Propylées enfin, qui convenait bien à l'aspect martial d'une porte de ville.

Le projet d'origine se réfère aux Propylées de l'Acropole. Mais von Klenze s'éloigna assez rapidement de la référence athénienne de ses premiers croquis et composa un bâtiment *sui generis*, dont le mélange des styles donne une œuvre forte qu'il aurait été cependant difficile d'imaginer dans le nord de l'Allemagne, où le néo-classicisme est empreint de plus d'élégance et d'une certaine sécheresse. L'imposant édifice est constitué d'un temple grec au plan traversant, dont le portique à six colonnes doriques présente un espacement central plus marqué afin de faciliter le passage des véhicules. Deux pylônes massifs l'encadrent et le dominent. La référence à l'architecture égyptienne est ici claire, bien que von Klenze ne parle jamais de la Königsplatz autrement qu'en la qualifiant « d'image

¹⁶⁷ Adrian von Buttlar, *op. cit.*, p. 136 et 137.

¹⁶⁸ Othon fut destitué en 1862, ayant mécontenté son peuple par son esprit d'économie et par la timidité de sa politique extérieure.

de l'hellénisme transplanté dans notre monde¹⁶⁹ ». Les pylônes reçurent un traitement particulier : une grande ouverture pratiquée au-rez-de-chaussée permettait l'accès des piétons à la place, le percement de baies séparées par des pilastres aux chapiteaux simplifiés, sur les quatre façades en partie haute, tempérerait quelque peu la massivité des tours.

L'apparent vide laissé par von Klenze, sans doute malgré lui¹⁷⁰ (ill. 62), sur le côté est de la place était partiellement compensé par la présence de deux bâtiments symétriques situés à l'angle de Brienner et d'Arcisstrasse. L'un fut construit en 1810 par von Fischer, qui en fit sa demeure, l'autre, en 1832, par Joseph Höchl, pour le compte de Schnorr von Carolsfeld (ill. 63). Von Klenze veilla en outre à ce qu'une légère pente soit pratiquée sur la surface de la place dont la partie centrale se trouva ainsi en contrebas d'environ 1,30 mètre par rapport aux côtés (travaux exécutés en 1824) ; le sol fut recouvert de pelouses. Par l'artifice de ce décaissement, et sans avoir recours à aucun élément constructif, l'espace de la place acquérait ainsi une certaine qualité qui compensait son manque de délimitation architecturale. Elle était traversée d'est en ouest par la Briennerstrasse ; du nord au sud, une allée piétonne reliait les deux musées.

Enfin, l'obélisque qui se trouve au centre de la Karolinenplatz - monument dédié aux morts de l'armée de Bavière pendant la campagne de Russie de 1812 - dessiné par von Fischer en 1833, soulignait l'axe de la perspective. Un œil perçant pouvait ainsi distinguer, pour qui tournait son regard vers le centre de Munich à partir de la Königsplatz, le point de départ de cette perspective : la Hofgartentor, premier bâtiment construit par von Klenze à Munich en 1816-1817, inséré dans le mur d'enceinte derrière lequel prennent place les galeries bordées d'arcades qui donnent sur le Hofgarten.

Avant de quitter la Königsplatz de l'époque de Louis I^{er} de Bavière, évoquons le projet dessiné par Friedrich von Gärtner en 1827 à la demande du prince, qui souhaitait doter Munich d'un bâtiment susceptible de recevoir la bibliothèque et les archives de la cour de Bavière¹⁷¹. Une première esquisse avait été faite par Martin Schrettinger, rapporteur en matière de construction (*Baureferat*) de la future bibliothèque. Elle proposait un schéma d'organisation en plan du futur bâtiment

¹⁶⁹ Sonja Hildebrand, *op.cit.*, p. 301.

¹⁷⁰ En effet dès 1815, von Klenze, avec sa proposition pour la Glyptothèque, présente pour les angles du côté est de la place le projet de palais de deux à trois étages entourés de jardins fermés de murs, afin de donner au tout un caractère de place de ville. En 1819-1820, à la demande du futur Louis I^{er}, von Klenze, dans une deuxième proposition, flanque la Glyptothèque et l'église des Apôtres de bâtiments presque symétriques. Quatre fontaines agrémentaient en outre les pelouses de la place. Enfin, il faut citer cet épisode certainement déplaisant dans la carrière de von Klenze : ayant reçu l'autorisation de construction partielle de la modification du côté est de la place, et alors que les bâtiments étaient en passe de recevoir leur toiture, Louis I^{er} en demanda la démolition. Malheureusement, aucun document graphique de ce projet ne figure à ce jour par les monographies écrites sur von Klenze. Ce dernier, pendant la démolition, devint la risée des Munichois. Dans ses mémoires, il prendra du recul par rapport à ce projet.

¹⁷¹ W. Nerdinger, (dir.), *Romantik und Restauration: Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848*, Munich, Hugendubel, catalogue d'exposition, musée d'architecture de la l'Université technique de Munich, 1987, p. 372-378.

tout à fait dans l'esprit, ou à l'imitation, du projet de Boullée pour une Bibliothèque royale à Paris (1784-1785). Von Gärtner dessine un deuxième projet ainsi que plusieurs variantes. L'emplacement choisi consistait en la réunion de deux morceaux de terrains disponibles, l'un au sud de la Königsplatz, l'autre le long de Louisenstrasse. Sans détailler ici les phases d'évolution de ce projet, que retenir de la proposition de von Gärtner ? Celui-ci dessine un édifice dont une aile basse, au mur aveugle, placée à l'arrière de la façade latérale de la Glyptothèque, se retourne sur Louisenstrasse, le long de laquelle se déploie toute l'ampleur du bâtiment principal doté d'une façade de dix-neuf travées qui présente à ses deux extrémités une légère avancée sur cinq travées (ill. 64). L'horizontalité du bâtiment est soulignée par le profil net des corniches qui séparent les trois étages. L'ensemble des baies se termine par un demi arc de cercle. Un soubassement rustique ancre le bâtiment dans le sol. Les seules décorations autorisées sont les statues placées dans des niches entre les baies des deux étages du corps principal. L'espace intérieur, organisé autour de deux cours symétriques, est remarquable par l'ampleur de la volée de l'escalier placé dans l'axe du bâtiment. L'emplacement de ce bâtiment sur la Königsplatz, peu favorable, portait en lui les raisons du refus, qu'on pouvait pressentir de la part du prince : le long corps de l'édifice, même s'il était en quelque sorte rejeté le long de la Luisenstrasse, concurrençait directement la Glyptothèque de von Klenze, déséquilibrait son élégance presque gracile. Il reste cependant que ce projet présente une tentative d'insertion d'un édifice monumental dans un très proche abord de cette place. Il montre la difficulté d'un tel exercice, rendu d'autant plus délicat que la parcelle de terrain dont on disposait n'occupait qu'un angle de la place, interdisant le recours aux symétries équilibrantes dont P. L. Troost saura user.

La bibliothèque du Land de Bavière trouve un emplacement plus favorable et définitif le long de Ludwigstrasse. En vingt-cinq impressionnantes travées, les arcs en plein cintre (*Rundbogenmotive*) de ses baies s'y déploient sur trois étages (ill. 65). Ce motif, qui aurait été emprunté aux palais romains de la Renaissance tardive¹⁷², devient caractéristique de l'architecture de von Gärtner le long de cette voie. Le soubassement rustique de son premier projet s'étend du sol aux appuis de fenêtre du premier étage. La seule variation permise dans cette façade austère, à l'imperturbable répétition de la même travée¹⁷³, consiste en un triple accès marqué par des portes imposantes dont l'appareillage, disposé autour de l'arc de cercle qui

¹⁷² On peut citer le palais Torlonia Giraud (XVI^e siècle) sur la rue de la Conciliation qui mène à la place Saint-Pierre, et bien sûr la superbe façade du palais de la Chancellerie (XV^e siècle), à deux pas du Campo de Fiori.

¹⁷³ Hermann Beenken qualifie cette façade comme suit, et on ne peut que partager son jugement, ou sa réserve : « Ces bâtiments munichoïses - chez Gärtner il ne s'agit pas d'autre chose que chez Klenze - sont seulement les œuvres d'un historicisme tourné vers le passé. Elles ne sont certainement pas des copies d'œuvres architecturales, en elles se trahit également d'une manière décisive le XIX^e siècle et elles sont aussi sans aucun doute portées par de nobles et grands sentiments. Mais ce qui cependant leur manque, c'est une idée créatrice qui leur soit propre, ce caractère neuf à la fois fondamental et conséquent dans ses développements que nous rencontrons chez Schinkel [...] dans presque tous ses bâtiments. », *Schöpferische Bauideen der Deutschen Romantik*, Mayence, Mathias Grunewald, 1952, p. 82-83.

les termine, affleure la corniche du premier étage. Un escalier à double volée y conduit. À l'intérieur de l'édifice, on peut admirer, ou être surpris, par l'ampleur de la volée de l'escalier (ill. 84) qui accueille le visiteur¹⁷⁴.

Il nous fallait évoquer la proposition restée sans suite de von Gärtner de modification de la Königsplatz, en 1827, avant de poursuivre au siècle suivant l'examen des transformations dont elle allait être l'objet. En effet, l'ombre tutélaire de ce grand architecte ne quitte pas ces lieux et continuera d'être perceptible dans les bâtiments que P. L. Troost construira cent ans plus tard, cette fois au nord de la Glyptothèque, le long de l'Arcisstrasse. Leur organisation intérieure, aussi, présentera quelques réminiscences de cette première proposition de von Gärtner.

Les projets de modification de la Königsplatz au début du XX^e siècle

La question de la clôture de la place revient à l'ordre du jour, à plusieurs moments, au cours des décennies qui suivent. Nous n'évoquerons ici que trois projets du début du XX^e siècle dans la mesure où ceux-ci, certainement connus par Troost quand il dessina la modification de la place, comportent des éléments dont la forte signification symbolique fut reprise et amplifiée dans la réalisation nationale-socialiste, dont on constatera que l'emprise des transformations architecturales resta bien en-deçà des solutions de transformation profonde restées dans les cartons des architectes des années 1920.

Les trois projets qui ont attiré notre attention sont celui de Carl Jäger en 1916, celui de Otho Orlando Kurz en 1924, enfin celui de Herman Sörgel en 1925. Leur analyse exhaustive a été faite par Klaus Altenbuchner¹⁷⁵. Nous en relevons ici les éléments marquants, qui aident à analyser le projet de P. L. Troost.

En 1921, Carl Jäger dessine un projet qui comporte des bâtiments d'exposition nouveaux, placés aux quatre coins de la place, avec un musée plus important dans l'angle sud-ouest (ill. 66). Des galeries ferment les côtés nord et sud ; leurs murs pleins, ornés de pilastres, se transforment de part et d'autre des Propylées en deux galeries ouvertes bordées de colonnes, dénommées « halls d'honneur » (*Ehrenhallen*). Le centre de la place est peu modifié. Les surfaces consacrées aux musées sont soulignées en élévation par des toitures dépassant la hauteur des galeries qui entourent la place.

Il est sans doute injuste de reprocher à ce projet, comme le fait Altenbuchner, d'avoir transformé la place en « un spécimen d'un historicisme en habits néo-

¹⁷⁴ On peut en effet s'étonner de l'ampleur quasi royale de cet escalier, qui a pour seule fonction de permettre au lecteur des riches collections de la *Staatsbibliothek* d'accéder aux fichiers et aux salles de lectures. Cet escalier était d'ailleurs initialement réservé au seul usage du prince.

¹⁷⁵ Klaus Altenbuchner, « Als wären die Bauten wie mit dem Schubkarren herangefahren. Klenze, Königsplatz und Konzeptionen », in *Münchener Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre*, F. Billeter, A. Günther, S. Krämer (dir.), Munich, Deutscher Kunstverlag, 2002, p. 36-49.

classiques¹⁷⁶ ». La hauteur des galeries n'est pas excessive, la silhouette des toitures des nouvelles zones de musées ne gêne en rien la prééminence des anciens musées et des Propylées et permet une bonne définition visuelle des nouvelles zones muséales ainsi créées. On pourrait simplement reprocher à Jäger d'avoir éludé le problème de la fermeture complète de la place. Pour le côté est, il prévoit seulement le retournement sur une travée des deux musées (*Münze und Antiquarium*) posés aux angles de la place, et une double rangée d'arbres pour clore au moins visuellement celle-ci.

Le projet présenté en 1924 par Otto O. Kurz¹⁷⁷ n'est pas très différent en plan de celui de Jäger (ill. 67). La zone de musée supplémentaire, située à l'ouest, est ici plus importante que dans le plan de Jäger. La place est bordée sur trois côtés par une galerie fermée, doublée de part et d'autre de la Glyptothèque, qui relie les deux musées aux Propylées. La façade de cette galerie, ornée de pilastres, est plus imposante que celle du projet de Jäger, car le faitage de sa couverture s'aligne presque sur celui des toitures des ailes de la Glyptothèque. La galerie se poursuit au sud-ouest de la place sans qu'aucun traitement particulier ne traduise en façade la présence de ce nouveau musée.

À l'est, la galerie est remplacée par un hall qui n'occupe pas tout le côté de la place et comporte en son centre un portique à six colonnes couronné par un attique pyramidal. Sur les murs de ce hall d'honneur sont inscrits les noms des hommes « qui ont fait preuve d'héroïsme pour l'Allemagne ».

Le long de l'Arcisstrasse, en direction du nord et du sud, le long de la Luisenstrasse vers le nord, la galerie qui entoure la place se retourne et se prolonge ainsi sur quelque distance.

L'intérieur de la place reçoit un traitement particulier : un revêtement - de gravier semble-t-il - remplace les pelouses et recouvre la totalité du sol. Au milieu de la place, au centre d'une zone carrée délimitée par quatre obélisques, Kurz installe un autel posé sur des degrés. Une flamme éternelle y est entretenue. De part et d'autre du portique de la Glyptothèque, huit sarcophages sont posés sur le sol et huit autres sarcophages disposés devant les ailes du musée des antiquités leur font face.

Kurz a ainsi créé un espace presque clos. Le traitement sévère des façades des galeries, l'adjonction, côté est, d'un hall dédié au culte des morts, la présence des seize sarcophages et de l'autel fumant entouré de quatre obélisques, tout ce mobilier urbain à caractère presque pathétique apporte une dimension nouvelle à ce lieu et le rend quelque peu oppressant. Kurz nomme la place ainsi transformée : place dédiée aux héros de la patrie (*Vaterländischer Heldenplatz*).

Peut-on souscrire aux remarques d'Altenbuchner prétendant que la Königsplatz est ainsi transformée en mausolée à ciel ouvert perdant au passage sa fonction de forum de l'art, et que les Propylées n'apparaissent plus comme monument dédié

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷⁷ *Der Baumeister*, 23, 1924, p. 58 et 60.

aux Wittelsbacher alors que les façades des musées sont transformées en coulisses dont la fonctionnalité se limite à un rôle de décor ?

Les modifications de la place afin d'en faire un lieu commémoratif, un lieu de culte, sont mises en place par Kurz avec efficacité, avec un certain pathos. Ce projet s'inscrivait dans une certaine tradition puisque dès 1812 von Fischer, on l'a vu, dans un projet monumental non exécuté dessinait un édifice majestueux à la mémoire des héros des guerres auxquelles avait pris part le Land de Bavière (ill. 57). Le projet de Kurz, autrement ambitieux, transformait toute la place en un lieu de mémoire.

La place n'a d'autre part jamais été considérée comme un forum de l'art. Elle a été baptisée par von Klenze « forum hellénique » en raison de l'aspect de ses façades qui présentent un emploi raisonné des trois ordres de l'architecture grecque, et certainement pas en référence à la fonction d'un forum antique transposé à Munich dans la première moitié du XIX^e siècle. Les activités réduites qui avaient lieu sur cette place, vaste et mal délimitée, ne permettent pas de la comparer aux lieux d'effervescence civile et religieuse que constituaient les forums antiques et leurs abords immédiats.

Enfin, dire que les façades des deux musées deviennent des « coulisses » revient à ignorer ce qui est peut-être l'une des caractéristiques de l'architecture néo-classique : la capacité à accueillir toutes sortes de programmes sans que les façades des édifices qui les abritent en soient en rien affectées. Il nous suffit d'observer cette seule Königsplatz, riche en projets divers au cours de la première moitié du XIX^e siècle, pour avoir un bel exemple de la manière de procéder des architectes de cette époque en Allemagne. Nous avons vu les programmes suivants être traduits en élévation par des traitements presque semblables : un mémorial aux héros des guerres bavaroises, une église consacrée aux Apôtres, un musée devant contenir des collections royales : activités très diverses pour lesquelles étaient dessinés des plans qui répondaient bien aux exigences fonctionnelles. Si une solution traditionnelle a été retenue pour l'église des Apôtres avec le choix d'un plan basilical, un parti beaucoup plus original a été trouvé pour le plan de la Glyptothèque. Les propositions de façade, par contre, s'éloignaient peu de l'organisation suivante : un portique central (ionique ou corinthien), surmonté ou non d'une coupole placée dans l'axe du bâtiment, encadré d'ailes, parfois réduites à des façades, et dont le traitement en élévation évoque soit la Grèce antique (une animation par des pilastres), soit la Renaissance italienne (les élégantes niches de la Glyptothèque).

Aussi ne peut-on sérieusement reprocher au projet de Kurz de « transformer les édifices (de la place) en coulisses », car d'une certaine façon ces belles façades (tout au moins celles des musées) étaient déjà des décors peu susceptibles d'informer l'observateur sur la nature des activités qu'ils abritaient.

Ici se fait jour une notion propre au néo-classicisme, cette notion de « belle apparence », de composition en élévation favorisant la symétrie, l'équilibre des formes, la prééminence d'un motif central (le plus souvent un portique arborant

l'un des trois ordres grecs), mais qui néglige par contre la traduction formelle des activités se déroulant à l'intérieur d'un édifice.

Cette façon de composer sera reprise par le national-socialisme, mais avec des simplifications, des lourdeurs de composition, des répétitions de motifs à l'infini, des accentuations grotesques d'éléments centraux de façades, toutes façons de procéder qui, on le verra, constituent un éloignement certain, parfois une rupture complète, avec l'architecture néo-classique.

En outre, une dernière remarque peut être faite sur le projet de Kurz : le retournement des galeries le long des deux voies qui bordent la place constitue un moyen habile pour rompre son enfermement et irradier ses effets architecturaux dans Maxvorstadt.

Avec le projet d'Herman Sörgel de 1925 (ill. 68) nous sommes confrontés à une proposition qui est davantage l'illustration d'une théorie de l'architecture, propre à l'auteur, qu'un projet que ce dernier pouvait raisonnablement espérer voir construire.

Il y a en effet quelque chose de surprenant dans ce projet qui prévoit la reproduction à l'identique des Propylées avec la construction de leur exact double sur le côté est de la place. Ce double enlève beaucoup de sa valeur symbolique et commémorative à l'œuvre de von Klenze et annule complètement le souvenir de sa fonction primitive, celle de porte d'une ville étendue aux limites de ce nouveau quartier, Maxvorstadt. Si tant est que le monument de von Klenze eût encore dans les mémoires la force symbolique que l'on vient d'évoquer, il semble peu probable que la proposition de Sörgel – en édifier une copie – ai pu être facilement plébiscitée par les habitants de Munich et donc construite.

Sörgel, en outre, entoure les quatre côtés de la place d'une galerie ouverte de faible hauteur. Soutenue par des colonnes ou des piliers, la galerie s'aligne sur la façade des Propylées, mais respecte par contre l'avancée de celles des deux musées à l'intérieur de la place. Ainsi, les musées, les Propylées et leur double (!), conservent leur prééminence dans cet espace. Le sol, entièrement dallé, présente une déclivité vers son centre. Quatre statues, placées aux angles d'une zone délimitée par une modification du pavement du sol, en constituent les seuls éléments décoratifs.

Sörgel crée ainsi une place intérieure (*Binnenplatz*) presque symétriquement composée autour de l'axe nord-sud. Une certaine confusion se produit pour qui entre en ce lieu, car le repérage de l'orientation, gêné par la duplication des Propylées, n'est plus immédiat. De même le lien qui unit la Königsplatz au-delà de Karolinenplatz avec l'Odeonplatz vers l'est, le long de cette voie qui aboutit à l'ouest, au château de Nymphenburg, n'existe plus (ill. 56). La belle composition urbanistique pleine de sens de von Fischer et de von Klenze est tout simplement ignorée.

Cette modification de la Königsplatz, qui se détourne si délibérément des intentions de ses créateurs, est une illustration des écrits de Sörgel et particulièrement

de l'un des points de vue centraux de sa théorie de l'architecture, telle qu'il la développe en 1921 dans son ouvrage : *Esthétique de l'Architecture*¹⁷⁸.

L'architecture est en effet, pour Sörgel, l'art « qui sert de mesure à l'espace » (*raummässige Kunst*). La tâche de l'architecte est donc de créer la profondeur (*Räumlichkeit*), de rendre compréhensible à l'homme le phénomène de l'espace. Pour fonder son projet de transformation de la Königsplatz, Sörgel part du constat de son manque de spatialité : « car le jardin avec ses buissons et ses arbres, avec ses feuilles et en hiver ses branches nues, ne pourra jamais remplacer, dans la fonction monumentale, la pierre et les murs de l'architecture¹⁷⁹ ». Avec les éléments mentionnés ci-dessus (une galerie, un sol dallé présentant une déclivité, de sobres éléments décoratifs), Sörgel pallie cette dilution des limites de la place dans son environnement immédiat en intensifiant sa présence, en créant une sorte « d'amphithéâtre spatial ».

Le doublement des Propylées se fonde sur un phénomène que Sörgel explicite ainsi : « la répétition de ce qui a fait ses preuves », tout en visant à éviter que la lassitude de la répétition d'effets esthétiques déjà connus ne s'instaure, ce qui pourrait conduire à des nouveautés de style ou à des transformations sans fin. Car : « Dans ce qui se répète ne peut devenir du grand style que ce qui a déjà fait ses preuves, que ce qui en soi porte des valeurs éternelles ».

Dernier point sur lequel insiste Sörgel et qui, selon lui, devrait donner une grande intensité à sa proposition architecturale : « le caractère spatial, les dimensions et proportions inhérentes aux forces artistiques, l'esprit et l'âme de l'espace s'exprimeront sans aucun doute tout autrement, elles naîtront davantage dans un accord qui s'intensifie ». Ainsi dans ce projet de transformation, la place devient plus qu'un lieu de rassemblement, elle devient un espace urbain « où le bon esprit de Munich à l'occasion de fêtes et de manifestations, non seulement se rassemble (*versammeln*) mais aussi peut se concentrer (*sammeln*) ». La Königsplatz à travers son architecture entre en corrélation avec l'homme. Sörgel dira : « l'architecture est la fine enveloppe de la vie de l'homme » (*Architektur ist Folie des Menschenlebens*) et c'est seulement les deux apparitions conjointes, l'enveloppement (*Rahmenwerk*) et la plénitude – la présence humaine (*Füllwerk*), qui produisent, dans un certain sens, la totalité du concept d'« architecture ». L'art de l'espace enveloppe la vie de l'homme.

Sörgel choisit l'exemple de la Königsplatz pour contredire certaines tendances de la société de l'époque : la multiplicité et l'isolation, l'éclatement, et la recherche de l'individualisme. De tels jugements critiques de la société des années vingt se retrouvent aussi dans l'ouvrage d'Oscar Spengler paru en 1921, *Le déclin de l'Occident*¹⁸⁰. L'optimisme de Sörgel lui fait percevoir une solution aux

¹⁷⁸ Herman Sörgel, *Architektur Ästhetik. Theorie der Baukunst*, 1921, rééd. Berlin, Gebr. Mann, 1998.

¹⁷⁹ Cité Klaus Anton Altenbuchner, « Der Königsplatz in München. Entwürfe von Leo von Klenze bis Paul Ludwig Troost », *Oberbayerisches Archiv*, t. 125, n° 1, 2001, p. 7-126, p. 76, ainsi que les déclarations de Sörgel qui suivent.

¹⁸⁰ Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Munich, Beck, 1923, (trad. fr. *Le déclin de l'Occident*, Paris, NRF, 1931-1933).

problèmes des grandes villes dans les bienfaits d'un urbanisme universel, capable de résoudre les difficultés d'ordre technique, économique et artistique.

Nous venons d'examiner trois projets très différents de modification de la Königsplatz. Les deux derniers ont quelques éléments communs avec la manière dont les architectes du III^e Reich transformeront la place et ses abords immédiats.

Le projet de Kurz modifie la totalité de la place : il la clôt par des galeries bordées d'austères façades et y place des éléments décoratifs ou commémoratifs (un autel, des obélisques, des sarcophages ...) renforçant le caractère solennel du lieu. Ce n'est plus seulement à un seul monument, les Propylées, qu'est confiée la tâche de commémorer les Wittelsbacher et leurs hauts faits, mais à la place toute entière, désormais destinée à célébrer la mémoire de *ceux qui sont tombés pour la patrie (die Gefallenen)*. Assez paradoxalement cependant on l'a vu, le prolongement des galeries le long des rues avoisinantes, au nord et au sud de la place, contribue à son rayonnement hors de ses limites. L'alternance régulière des pilastres qui ornent les façades des galeries placées le long de l'Arcisstrasse (vers l'est et l'ouest) et le long de Luisenstrasse (vers l'ouest seulement) accompagne les pas du promeneur. Subissant à son insu l'effet de ces éléments architecturaux répétitifs, il franchira presque inconsciemment ces limites et pénétrera dans cette espèce d'enclos sacré, hautement symbolique, que sera devenue la Königsplatz, dans le projet de Kurz (ill. 67).

On verra que Troost compose autrement tout en recherchant des effets très voisins : il concentre l'aspect cultuel et commémoratif de la Königsplatz, devenue une vaste esplanade destinée aux rassemblements du parti, dans les deux temples construits sur son côté est. En outre, si l'on observe les deux bâtiments symétriques qu'il dessine le long de l'Arcisstrasse, le bâtiment du Führer et le bâtiment administratif du NSDAP, une certaine parenté avec le projet de Kurz apparaît dans la composition architecturale qui comporte des différences notoires cependant : là où ce dernier dessine des galeries qui se retournent sur les rues avoisinantes, et d'intérieures à la place, lui deviennent extérieures, Troost projette la construction d'imposants bâtiments. Leurs impassibles façades, assez peu visibles de la Königsplatz, elles aussi, annoncent la place transformée. La répétition, avec très peu de variations, d'une travée verticale comme élément de composition de façade, apparaît comme un écho à la rigidité architecturale de la place modifiée, et contribue à en étendre le spectre d'influence.

Rien de tel chez Sörgel, qui parle de l'architecture comme d'un art susceptible de donner la mesure de l'espace, et dont l'intensification de l'effet ne se produit que par la conjugaison d'une enveloppe et de la présence humaine (*Architektur ist Folie des Menschenlebens*). Ce discours pourrait cependant rendre compte d'une façon presque prémonitoire de ce que seront les grands rassemblements nationaux-socialistes, canalisés et encadrés dans une enveloppe architecturale – construite ou non. Ces rassemblements en effet se sont parfois produits au sein d'une architecture éphémère, telle celles imaginées par Speer pour les grandes manifestations des

premières années du national-socialisme, avec les moyens de bord du moment : tribunes en bois, mâts, fanions, drapeaux, sans oublier la présence de colonnes de lumière verticales obtenues au moyen de projecteurs. Cependant l'état d'esprit provoqué par ce type de manifestations devait être sans doute fort éloigné de celui que prêtait Sörgel à la bonne ville de Munich, qu'il voyait comme seul susceptible de donner naissance au concept total d'« architecture », et dont l'apparition nécessitait – selon lui – la double présence d'un cadre architectural adéquat, et des habitants de la ville, rassemblés sur la Königsplatz pour des occasions solennelles.

2. Étude de la Königsplatz à l'époque du national-socialisme

L'environnement de la Königsplatz au début des années 1930

Le palais Barlow, situé sur le côté est de la Briennerstrasse, au nord de la Königsplatz, fut construit en 1828 par Jean-Baptiste Métivier. Acheté en mai 1930 par la direction du NSDAP, il est transformé par Troost à la demande de Hitler, afin de devenir le siège du parti : la « Maison brune »¹⁸¹. Il devient alors le lieu autour duquel le parti installe certaines de ses instances administratives et militaires, dans un périmètre délimité, au nord par la Gabelsbergerstrasse, au sud par la Karlstrasse, à l'est par la Barerstrasse et les rues qui débouchent sur la Karolinenplatz, enfin à l'ouest, par la Königsplatz. Maxvorstadt n'a pas été choisie au hasard : ce quartier distingué et bourgeois apportait sans doute au NSDAP une connotation de respectabilité qu'il pouvait rechercher au cours des années qui ont précédé sa prise du pouvoir (ill. 69). C'est ainsi qu'il se porte acquéreur en un temps très court d'un certain nombre de bâtiments ou de terrains se trouvant dans ce quadrilatère privilégié. Il est fort probable que les indemnités versées à l'occasion de ces transactions correspondaient peu à la valeur des biens acquis. Ceux-ci sont transformés en bureau ou démolis pour permettre l'édification des nouvelles constructions du parti..

Au sud de l'Arcisstrasse, le national-socialisme étend son emprise architecturale jusqu'aux limites du vieux jardin botanique en construisant un imposant bâtiment abritant un café (*Park-Café*). Édifié en 1935 par O. Bieber (ill. 70), la façade donnant sur rue est pourvue d'un impressionnant porche à quatre piliers et entablement simplifié surmonté d'un toit mansardé, alors que, côté jardin, elle offre l'aspect plus modeste d'une villa qui accueille un *Biergarten*. Il y aurait eu jusqu'à 68 bâtiments consacrés aux instances du parti dans ce quartier et pendant l'année 1942, considérée comme celle de l'extension maximum de ses activités à Munich, c'est jusqu'à 5 000 repas qui furent servis quotidiennement dans le réfectoire du personnel installé dans les murs de l'hôtel Europe (7, Barerstrasse). Nous citons seulement certaines des activités importantes qui avaient

¹⁸¹ Ulrike Grammbitter, « Braunes Haus, München », article en ligne consultable sur le site www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44454.

leur siège dans ce quadrilatère¹⁸² : l'État-Major du Führer et de son représentant, Rudolf Hess, la trésorerie du Reich, la direction de la Propagande, les bureaux de la presse (nationale et internationale), la direction de la Jeunesse du Reich, la direction de l'Architecture.

La mise en place des différents éléments du programme de transformation de la place : un lent processus qui se déroule de novembre 1931 à juin 1933

Ce passage reprend brièvement la description des circonstances qui ont accompagné la mise en place du projet, les obtentions tardives des autorisations administratives, la progression rapide du chantier. On en trouvera la chronologie détaillée dans les articles d'Ulrike Grammbitter et de Hans Lehbruch dans *Bürokratie und Kult*¹⁸³.

Si la nécessité de construire des bâtiments administratifs supplémentaires pour le parti se fait sentir dès 1930, le choix des bâtiments et la définition de leurs fonctions respectives, leur réalisation ainsi que celle des deux temples d'honneur, la modification de la Königsplatz enfin, ont demandé quelque trois années pour arriver à leur achèvement. Nous évoquerons les différentes phases de l'élaboration du projet, avant d'en examiner chaque élément.

Un premier projet voit le jour en juin 1931. Il ne concerne qu'un seul bâtiment administratif construit dans la partie arrière de la parcelle où se trouvait la Maison brune. Ce bâtiment de deux étages, sévère et rebutant, obtint difficilement son permis de construire. L'intervention de Hitler pour cette obtention est intéressante, puisqu'elle consiste en argumentations plus ou moins fallacieuses visant à obtenir l'autorisation administrative en allant à l'encontre des réglementations municipales.

À partir de l'été (ou de l'hiver) 1931, Troost travaille à l'élaboration des plans d'un bâtiment pour le parti national-socialiste. À cette époque, les deux fonctions d'administration et de représentation sont encore mêlées dans ses projets. L'emplacement prévu est celui du futur bâtiment du Führer.

En novembre 1932, l'achèvement des plans d'un nouveau bâtiment destiné à être construit sur l'Arcisstrasse est annoncé officiellement.

En 1933, les 22-23 avril, un article du *Völkischer Beobachte*¹⁸⁴ mentionne la décision de construire un bâtiment monumental, désigné comme « maison du parti » du côté nord de l'Arcisstrasse, près de la Briennerstrasse. Un seul bâtiment

¹⁸² Ulrike Grammbitter, « Das „Parteiviertel“ der NSDAP in München », *Bürokratie und Kult*, op. cit., p. 108-114.

¹⁸³ Ulrike Grammbitter, « Vom „Parteiheim“ in der Brienner Strasse zu den Monumentalbauten am „Königlichen Platz“; Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München », *Bürokratie und Kult*, p. 61-88 et Hans Lehbruch, ACROPOLIS GERMANIAE. Der Königsplatz – Forum der NSDAP, *Bürokratie und Kult*, p. 17-45.

¹⁸⁴ Le titre de cet article est le suivant : « Les projets d'édifices monumentaux d'Adolf Hitler pour Munich ».

est mentionné. Au cours de cette même année, après la prise du pouvoir par le NSDAP, le projet prend une nouvelle ampleur et se complexifie. Il est décidé de construire un deuxième bâtiment au sud de la Briennerstrasse. Les fonctions respectives de ces deux édifices sont enfin arrêtées : une fonction de représentation pour la maison du parti, qui devient le bâtiment du Führer, une fonction administrative pour le second qui sera construit au sud de l’Arcistrasse.

En août 1933, on peut voir réunis sur un premier dessin les quatre éléments projetés : les deux bâtiments le long de l’Arcistrasse avec, de part et d’autre de son intersection avec la Briennerstrasse, les deux temples des héros.

À ce moment, la question de la transformation de la place, dont, jusqu’alors, on ne s’était pas préoccupé, a dû se poser : Franz Hofmann¹⁸⁵ rapporte dans un article du *Völkischer Beobachter* daté du 15 octobre 1933 un entretien avec Troost qui mentionne son intention de modifier la Königsplatz, tout au moins son revêtement.

Une première maquette de transformation de la place a dû être construite en mai-juin 1933¹⁸⁶. Elle est photographiée, sans doute en décembre 1933 : Troost apparaît en contre-jour sur ce cliché, quelque peu méditatif devant son projet où sont aussi représentés les bâtiments du parti ainsi que les villas entourant la Karolinenplatz. C’est seulement le 7 novembre 1935 qu’elle est publiée dans *l’Illustrierter Beobachter* (ill. 101).

En mars 1934, une deuxième maquette, présentée à l’occasion d’une exposition tenue dans un pavillon du vieux Jardin botanique, montre un stade plus avancé du projet. Des plans accompagnent cette présentation qui a lieu après la mort de Troost, survenue le 21 janvier 1934.

Une dernière maquette est enfin présentée à la Maison de l’art allemand en 1938, à l’occasion de la première exposition « de l’architecture et des métiers d’art allemand » (22-1-38). Elle représente la Königsplatz dans son état définitif, à l’exception les éléments d’éclairage (ill. 102).

Brève chronologie du chantier

En août 1933 commence le chantier de la maison du Führer, située sur l’Arcisstrasse, au nord de la Briennerstrasse, alors que l’autorisation administrative ne sera obtenue qu’en février 1934. Le bâtiment est inauguré le 25 septembre 1935, à l’occasion de la visite de Mussolini à Munich.

En février 1934, le chantier du bâtiment administratif est enclenché, alors que lui aussi ne recevra les autorisations administratives définitives qu’en avril 1934. Positionné sur l’Arcisstrasse, symétriquement au bâtiment du Führer, selon

¹⁸⁵ Franz Hofmann était depuis 1934 le successeur de Hanfstaengl comme directeur du musée municipal de la Lenbachhaus, information donnée par H. Lehbruch in *Bürokratie und Kult*, *op. cit.*, p.28.

¹⁸⁶ La date exacte est incertaine ; selon Timo Nusslein, cependant, c’est bien en mai-juin 1933 que cette première maquette de transformation de la place a dû être construite.

un axe qui passe par Briennerstrasse, il en est exactement le double quant à l'aspect extérieur. Terminé en février 1937, il est transmis par le Führer au ministre des Finances du Reich, Schwarz.

En janvier 1935, les liaisons souterraines entre les deux bâtiments (*Rohrkanal*) sont établies et en mai 1935, les travaux de construction des temples débutent. Le 9 novembre 1935, la place et les temples sont inaugurés. À cette occasion, seize cercueils contenant les restes des partisans tombés lors du putsch de novembre 1923 sont transportés et déposés en grande pompe à l'intérieur des deux temples.

Le bâtiment du Führer et le bâtiment administratif

Élévation des deux bâtiments

Au moment où Troost se penche sur le dessin de ces deux bâtiments, Munich a déjà reçu le nom de « capitale du mouvement » (*Hauptstadt der Bewegung*)¹⁸⁷. À ce titre, en tant que lieu du siège de la direction du parti national-socialiste, elle se devait de comporter des édifices témoignant de son importance.

C'est un centre administratif doublé d'un édifice de représentation que Hitler souhaitait pour son parti, avec une surenchère quant à l'aspect culturel des nouvelles constructions – les deux temples –, qui ne sera pas sans influence sur la modification de la Königsplatz et de ses abords.

Il est intéressant de suivre les divers projets dessinés par Troost qui ont finalement abouti à la proposition définitive, arrêtée peu de temps avant sa mort, et dont la réalisation a été effectuée par l'atelier Troost, sous la direction conjointe de la veuve du premier architecte du Führer, Gerdy Troost, architecte d'intérieur, et de son chef d'agence, Leonhard Gall.

À l'époque des premiers croquis, il n'était encore question que de la construction d'un seul bâtiment : la maison du Parti. Troost étudia successivement diverses façades dont les premières sont nettement influencées par l'architecture locale de l'époque, dont on ne citera qu'un exemple : celui d'une aile de l'Institut technique, agrandi en 1923-1926 par German Bestelmeyer (ill. 71).

Si l'on suit l'évolution du projet, on voit Troost se détacher peu à peu de ces premières influences stylistiques et aboutir à une solution définitive, imposant un style architectural qui sera défini comme « style héroïque » par les commentateurs de l'époque.

Sur un premier croquis (ill. 72) de décembre 1931 est dessiné un bâtiment de deux étages comportant une façade de quinze travées, avec une partie centrale de neuf travées, et deux ailes qui viennent en avancée. Le bâtiment est couvert d'un toit à double pente. Les baies du rez-de-chaussée terminées par un arc en plein

¹⁸⁷ Hans Günter Hockerts « Warum war München die „Hauptstadt der Bewegung“? », *München und der Nationalsozialismus*, S. Hajak et J. Zarnsky (éds.), Berlin, Metropol, 2008, p.2 3-40.

cintre sont pourvues d'un encadrement rectangulaire. L'accès, souligné par une triple arcade, se fait dans l'axe du bâtiment. Le balcon du Führer est placé au premier étage dans l'axe de l'édifice.

Sur un second croquis (ill. 73), l'entrée a été rendue plus solennelle par l'ajout d'un porche constitué de trois arcades surmontées d'une terrasse accessible, qui fait fonction de vaste balcon du Führer. Sur ces deux premiers croquis, des balcons sont dessinés au premier étage, dans l'axe des ailes et un aigle aux ailes déployées est placé au centre du bâtiment à l'emplacement d'une baie supprimée au deuxième étage. Il constitue la seule décoration du bâtiment dont la façade est simplement enduite et ne comporte pas de revêtement de pierre, à l'exception des balcons, du porche, de l'entourage des baies au rez-de-chaussée et du soubassement.

Un croquis intermédiaire de janvier 1932 (ill. 74) fait état de baies pourvues d'arc en plein cintre également au premier étage. Les baies du rez-de-chaussée et du premier étage ont perdu leur encadrement rectangulaire, mais sont soulignées par un bandeau qui suit la courbe de l'ébrasement. Le porche du rez-de-chaussée a été remplacé par cinq hautes baies, terminées par un arc en plein cintre. Enfin, un élément décoratif apparaît entre le rez-de-chaussée et le premier étage : un double bandeau en pierre qui accentue l'horizontalité du bâtiment, impression renforcée par un soubassement plus important qui nécessite le franchissement de quelques degrés pour accéder au rez-de-chaussée.

Avec son toit à double pente, l'avancée des ailes latérales, les fenêtres arrondies, les façades presque entièrement ravalées et comportant peu d'éléments en pierre, la retenue des motifs décoratifs ou de partition de l'élévation, cette architecture neutre ne fait que reprendre des éléments de l'architecture citadine du moment à Munich, dont celle précédemment citée, de Bestelmeyer.

Un croquis de début 1933, pour lequel la question de l'intervention de Hitler reste posée (ill. 75), présente un bâtiment très différent, avec un changement important dans le traitement de la façade qui annonce le projet définitif. Certains éléments de cette façade, qu'on pourrait qualifier de surchargée, ne seront pas retenus dans la solution relativement modeste à laquelle Troost aboutira. Dans ce croquis, le nombre de travées est porté à 21, le toit à double pente est remplacé par un attique qui occupe un tiers de la longueur de la façade et est pourvu de divers motifs décoratifs (une riche balustrade, un aigle en partie centrale, deux niches latérales encore vides). Le bâtiment ne compte plus que deux niveaux, mais est posé sur un socle plus important percé de petites ouvertures carrées et grillagées. L'encadrement rectangulaire des baies, toujours terminées par un arc en plein cintre, a disparu. Des pilastres d'un seul tenant, du socle à la corniche, découpent verticalement la façade. L'attention se porte sur une entrée majestueuse doublement soulignée par une avancée du bâtiment sur une largeur de 11 travées, et par la présence d'un escalier central à deux volées. L'entrée occupe la largeur d'une baie et est surmontée par le balcon du Führer. Deux baies, de même dessin que la porte d'accès et surmontées aussi d'un balcon, sont placées symétriquement

à l'aplomb des paliers de l'escalier. Cette façade assez pompeuse est plus proche de certains croquis non réalisés de Speer pour Germania (1939) que de la solution qui sera retenue par Troost.

Le remplacement d'un accès central par deux accès latéraux, que l'on observe sur les croquis suivants (ill. 76) dès 1933, est certainement dû à la prise en compte de l'aménagement de la Königsplatz et de la construction projetée des deux temples, du remplacement d'un bâtiment unique, cumulant deux fonctions, par deux bâtiments le long de l'Arcisstrasse, décalés par rapport à la Königsplatz. Les deux porches de chaque bâtiment créent des symétries secondaires et équilibrent les deux longues façades de 21 travées. La perte de centralité du projet est tout de même étonnante, car elle conduit à une moindre lisibilité des bâtiments, qui ne comportent plus une entrée centrale et solennelle mais deux entrées relativement modestes, non plus un balcon du Führer mais deux balcons possibles (lequel est le bon ?), placés au-dessus des porches d'accès.

Les murs des façades sont recouverts de pierre calcaire gris clair, le socle est en calcaire coquillier. Les porches sont constitués de quatre fins piliers cannelés, pourvus de minces chapiteaux et de bases rectangulaires, exacte reproduction, en moins imposant, des piliers des temples des héros. Ils supportent une terrasse accessible du premier étage. L'axe principal du bâtiment est marqué par la présence d'un balcon du Führer au premier étage (il y aurait donc, sur cette façade, *trois* balcons du Führer possibles...) et par un encadrement plus riche de la baie qui donne sur ce balcon. Les mêmes éléments décoratifs sont repris pour les deux baies qui ouvrent sur les terrasses des porches d'accès.

Les seules sculptures que comporte la façade sont les deux aigles, emblèmes du parti, posés à l'emplacement d'une baie supprimée au deuxième étage, toujours dans l'axe des porches d'accès.

Un attique aveugle, orné d'une corniche, occupe les trois-quarts de la longueur du bâtiment. Il ne comporte pas de motif décoratif. Il n'assume pas non plus de fonction porteuse et sert à dissimuler les verrières qui couvrent les deux cours entourées sur trois niveaux de galeries (ill. 88 et 91). Cet éclairage zénithal marque bien l'importance attribuée à ces espaces dans les deux bâtiments. Bien entendu le choix d'un attique imposant et sans ouverture exprime aussi une volonté esthétique : situé en retrait par rapport au plan de la façade, il permet de terminer d'une manière satisfaisante une élévation assez lourde et agit comme élément de liaison visuelle entre les axes secondaires signalés par les porches d'entrée. L'effet souhaité n'est que partiellement réalisé, car le piéton qui longe l'Arcisstrasse n'a pas le recul nécessaire pour distinguer l'attique du bâtiment (ill. 77). Ce n'est donc qu'à vol d'oiseau, où éventuellement, latéralement et de loin en se positionnant au centre de la Königsplatz, que celui-ci est visible et peut être apprécié dans sa totalité.

Outre la présence des deux porches et du balcon du Führer, Troost a choisi deux sortes de traitement pour cette façade. L'un est destiné à accentuer l'horizontalité du bâtiment : deux bandeaux, dont l'un plus épais que l'autre, filent

entre les étages, un socle assez imposant (il faut monter huit degrés pour atteindre le hall d'entrée) et une corniche nettement en avancée sur la façade, renforcent l'assise de l'édifice (ill. 77 et 78). Enfin, le traitement des baies, soigneusement étudié, apporte quelque animation à cette élévation sévère. Le mur allégé dans lequel elles s'inscrivent est nettement en retrait par rapport au plan de la façade. Le passage d'un plan à l'autre se fait par l'intermédiaire de plusieurs feuillures au profil rectangulaire (ill. 79). Le premier effet de ce traitement est d'accentuer l'ombre portée des feuillures des ébrasements, et d'apporter au fil des heures, en fonction de la variation de la lumière, une certaine animation à l'édifice, sans avoir recours à des éléments décoratifs supplémentaires.

Les trois autres façades du bâtiment subissent le même traitement. La façade arrière, dépourvue d'entrée et donc de porche, présente assez curieusement un balcon central dont l'emprise s'étend sur la largeur de trois baies (ill. 80). Cette emphase ne s'explique pas pour une façade arrière où le Führer avait peu l'occasion de faire une apparition, et au pied de laquelle s'étend un maigre jardin peu susceptible d'accueillir les foules de ses admirateurs.

À l'avant de ces deux bâtiments et à la limite de la première marche d'accès du perron des porches, tout le long de l'Arcistrasse, prend place un parapet, qui reprend exactement le dessin de la rambarde des deux terrasses qui sont au-dessus des porches : alternance d'éléments verticaux plus ou moins épais et horizontaux, en pierre, élément de remplissage en treillis métallique (ill. 81).

Étude des deux bâtiments en plan

Ces deux bâtiments, rigoureusement semblables quant à leur aspect extérieur, ont des affectations très différentes. On l'a souligné : l'un est essentiellement dévolu à une fonction de représentation, il est destiné à recevoir des hôtes éminents ou des membres du parti invités par le Führer à des occasions solennelles¹⁸⁸, l'autre doit répondre aux besoins grandissants de l'administration du parti et à l'enregistrement de ses membres. Les importantes différences dans l'utilisation de l'espace intérieur, observées entre ces bâtiments, traduisent les besoins respectifs de leur programme. La structure de ces édifices, constituée, outre des façades porteuses, d'éléments structurels intérieurs en béton armé ou métalliques, permettait une certaine liberté dans la partition de l'espace (ill. 82 et ill. 83).

Néanmoins, certains modes de découpage de l'espace leur sont communs ou très proches. Leurs aménagements intérieurs sont en effet distribués sur trois niveaux autour de deux cours couvertes de verrières. Elles sont bordées de galeries

¹⁸⁸ Mussolini fut le premier hôte de marque invité par le Führer dans ce bâtiment. Il assista en effet à l'inauguration du Führerbau le 25 septembre 1937. Le 29 septembre 1938, la conférence de Munich, qui réunissait les chefs de gouvernement d'Angleterre, de France, d'Italie et d'Allemagne, se tint dans le Führerbau. Les accords de Munich signés par Chamberlain, Mussolini, Daladier et Hitler autorisent l'occupation des Sudètes par l'Allemagne, sous réserve que l'intégrité territoriale du reste de la Tchécoslovaquie soit respectée. On sait les suites qu'aura la signature de cet accord.

sur lesquelles donnent l'ensemble des pièces de réception ou de bureaux dans le bâtiment du Führer (ill. 82), alors que les bureaux destinés à l'enregistrement des membres du parti (1^{er} étage), ou les cellules administratives répétitives (2^e étage), s'ouvrent sur les coursives qui entourent les deux cours du bâtiment administratif (ill. 83).

Dans le bâtiment du Führer, la surface de ces cours est au deux tiers occupée au rez-de-chaussée par un escalier à une volée, avec un palier intermédiaire, qui conduit au premier étage (ill. 85). Le caractère solennel qu'on escomptait d'un tel escalier n'est pas cependant atteint et l'emphase recherchée se transforme en maladresse de composition architecturale. L'escalier semble enserré dans un volume insuffisant pour le recevoir et sa présence compromet l'indéniable qualité de l'espace des deux cours. Ici le rapprochement s'impose avec le traitement que fait von Gartner de l'escalier de la bibliothèque d'État (*Staatsbibliothek*), à Munich¹⁸⁹ (1832-1843) (ill. 84). Rien de tel dans le bâtiment administratif pour lequel une solution plus rationnelle est choisie : l'escalier est placé contre un des murs aveugles qui entourent le noyau central du bâtiment (ill. 87), occupé par la bibliothèque aux étages supérieurs et par la salle des fichiers au rez-de-chaussée. Outre une économie d'utilisation de l'espace, cette solution conserve une élégance discrète. Une telle disposition a déjà été retenue par Troost pour l'un des escaliers de première classe du transatlantique Europa dont il assura la décoration intérieure¹⁹⁰ (ill. 86).

Les cours sont bien éclairées par la lumière du jour qui traverse les verrières posées sur des charpentes métalliques dissimulées par un faux plafond de verre (ill. 88). Le soir, les lampes installées dans le volume des charpentes diffusent une lumière laiteuse à travers le verre dépoli de la verrière.

Dans le bâtiment du Führer, les galeries sont soutenues par des colonnes monolithes en marbre clair avec des chapiteaux et des socles proches de l'ordre toscan (ill. 89 et ill. 90). Un sol de marbre rouge, des murs recouverts de marbre du Jura, complètent la décoration recherchée de ces halls. Enfin les balustrades qui sont posées entre les colonnes ont quelque parenté avec le dessin du muret construit le long de l'Arcisstrasse : les éléments verticaux et horizontaux sont recouverts de marbre (alors qu'ils sont recouverts de pierre à l'extérieur), les éléments de remplissage sont constitués de croisillons métalliques.

Dans le bâtiment administratif, les piliers en béton qui soutiennent les galeries sont recouverts de marbre clair, le sol de la cour est en marbre rouge (ill.

¹⁸⁹ Il est en effet tentant—même si cette comparaison n'est pas tout à fait convaincante, puisqu'elle concerne des bâtiments dont l'usage est très différent — d'évoquer la maestria avec laquelle von Gärtner a su traiter avec beaucoup de majesté, voire d'emphase, la montée d'une volée d'escalier, enserrée entre deux murs et débouchant au premier étage sur une galerie circulaire, ouverte sur la cage d'escalier, dessinant ainsi un accès presque royal à un bâtiment destiné à accueillir... une bibliothèque. Dans le nouvel Ermitage, à Saint-Petersbourg (1839-1852), von Klenze reprend ce motif et en accentue la majesté par la richesse des revêtements qu'il choisit et le contraste de leurs couleurs.

¹⁹⁰ Similitudes soulignées par Eva von Seckendorff, « Monumentalität und Gemütlichkeit. Die Interieurs der NSDAP-Bauten am Königsplatz » in *Bürokratie und Kult*, op. cit., p. 126.

91). Une simple balustrade métallique sert de garde-corps le long des galeries. Les murs des galeries sont peints de couleur claire et décorés de pilastres de marbre rouge placés à l'aplomb des piliers qui soutiennent la galerie. Ils affectent ainsi de reprendre les charges des éléments structurels horizontaux des plafonds.

Autre élément commun : la manière dont est utilisé l'espace central de ces bâtiments. Ce noyau central est dédié à des fonctions importantes. Il consiste en une salle des congrès dans le bâtiment du Führer (ill. 82 n°9), et en une bibliothèque dans le bâtiment administratif (ill. 83 n°6 et 19). Un tel choix d'emplacement, au cœur de chaque bâtiment, s'explique par les activités prenant place dans ces lieux et qui apprécient particulièrement un éclairage zénithal : l'assemblée de participants à un congrès ou la consultation d'ouvrages.

La salle des congrès était primitivement destinée à remplacer la salle de conférence de la Maison brune baptisée « salle des sénateurs », grande pièce sévère meublée de lourds fauteuils de cuir et dont les murs étaient recouverts de placages de bois sombre, agrémentés d'insignes du parti. Ce lieu fut bientôt jugé trop exigu et Troost fut chargé par Hitler de prévoir un espace plus solennel, répondant à la même fonction, dans les murs de la maison du Führer.

Les premiers dessins de Troost évoquent aussi bien le bouleutérion (salle de conseil des cités de la Grèce antique) (ill. 323) que les amphithéâtres d'anatomie des architectes de la fin du XVIII^e siècle (Gondoin, à l'École de médecine de Paris) (ill. 92 a) dont Berlin possède un remarquable exemple avec le bâtiment royal d'anatomie de l'École vétérinaire construit par Carl G. Langhans en 1789-90 (ill. 92 b). Le nombre de siège prévu est très comparable : les rangs semi-circulaires superposés devaient accueillir 543 participants. Le mode de couverture diffère bien entendu. Sur le dessin en perspective de Troost (ill. 93), la salle reçoit un éclairage zénithal, les murs sont recouverts de marbre dans leur partie inférieure, peints et décorés de pilastres de marbre en partie haute. Un podium occupe le petit côté de cette salle. En cet état projeté, la salle ne fut jamais construite. L'utilisation prévue ne fut pas non plus maintenue : elle servit principalement à quelques réceptions officielles – dont la visite de Mussolini, qui y prit son petit déjeuner le 26 septembre 1937. Elle servit ensuite de lieu de réunion *intime* au Führer et à ses proches. Cette salle, trop grande et trop haute pour un tel usage, n'avait certainement rien d'intime : le sévère placage de palissandre sur la partie basse des murs, les grandes tapisseries représentant les neuf travaux d'Hercule accrochées en partie haute, le lourd encadrement de marbre sombre de Thuringe des portes, enfin, reste de l'usage primitif destiné à cette salle, la balustrade en marbre qui sépare la partie centrale du déambulatoire légèrement surélevé, rien dans cet ensemble décoratif assez lourd ne semblait favoriser l'atmosphère confortable de réunions autour d'une tasse de thé (ill. 94).

La fonction primitive de cet espace : réunion en séances ou en conférences, fut bientôt transférée à l'édifice destiné aux grands rassemblements du parti à Nuremberg : le bâtiment du congrès construit par L. et F. Ruff à partir de 1941 (voir chapitre VII). La salle destinée à 543 participants allait être transformée en un

gigantesque lieu de rassemblement susceptible de contenir 60 000 membres du parti...

Le noyau central du bâtiment administratif, bien calé entre les escaliers qui servent d'accès principal aux étages, est occupé par une bibliothèque. Soutenues par des piliers recouverts de placages en bois clair, des galeries se développent sur deux étages et donnent sur une salle de lecture de plan carré qui reçoit un éclairage zénithal. Des escaliers et un ascenseur aménagés dans les angles du plan sont réservés à son seul usage et permettent la circulation des lecteurs sur les deux niveaux de galeries, dont les murs reçoivent une partie des collections.

La bibliothèque actuelle, devenue bibliothèque de « l'Institut central d'histoire de l'art » (*Zentralinstitut für Kunstgeschichte*), a peu changé depuis sa création (ill. 95), hormis le fait que les deux niveaux de sous-sol abritent une partie de ses collections accessibles en libre-service, ce qui permet au lecteur une utilisation des plus satisfaisantes.

L'organisation des espaces et des salles, placés directement derrière les façades et à l'entour des deux cours intérieures, traduit des utilisations fort différentes : dans le bâtiment du Führer, l'espace est utilisé sans parcimonie et avec emphase, il s'agit avant tout d'un édifice de *représentation* ; dans le bâtiment administratif, une partition serrée des volumes intérieurs, hormis les cours étudiées ci-dessus, ne permet pas le gaspillage d'un seul mètre carré, car il s'agit ici d'un bâtiment strictement fonctionnel.

Le visiteur du bâtiment du Führer pénètre dans un vaste hall d'entrée qui occupe presque toute la longueur de la façade, à l'exception des pièces réservées à la surveillance, placées à ses deux extrémités (ill. 96). Cette volonté de mise en condition du visiteur, qui est particulièrement efficace dans la succession des salles qu'il faut traverser avant d'atteindre le bureau du Führer dans la Nouvelle Chancellerie à Berlin (Speer, 1938), ne produit pas ici l'effet escompté. Le visiteur ne longe pas cet espace mais le traverse (ill. 82 n°1) ; il échappe à son emprise, car après un détour éventuel par le vestiaire (qui occupe un assez grand volume au centre du rez-de-chaussée (ill. 82 n°4), il pénètre dans une des cours intérieures et se trouve face à la volée d'un des deux escaliers déjà mentionnés (ill. 82 n°3).

Sans examiner tous les détails du plan de ce bâtiment, on constate que le bureau du Führer (ill. 82, 13°) n'est pas situé dans l'axe de l'édifice mais qu'il occupe une pièce de taille relativement modeste donnant sur la terrasse située au-dessus du porche d'accès est du bâtiment. Ce choix a été arrêté probablement à cause de la vue privilégiée de cette pièce sur la Königsplatz. La grande salle placée dans l'axe de la façade (ill. 82, n°12) a une fonction floue : elle devait occasionnellement servir de salle de réception. Une porte-fenêtre au centre de la salle donne sur un troisième possible balcon du Führer. Hitler ne s'y est sans doute jamais montré, car s'il voulait être acclamé par la foule réunie sur la Königsplatz, la petite terrasse sur laquelle s'ouvrait son bureau (ill. 82, n°13), bien visible de la place, était un emplacement autrement favorable.

Dernière remarque concernant ce plan : la pièce la plus intime du bâtiment du Führer (ill. 82, n°7) est certainement la pièce de l'âtre (ill. 97) (*Kaminzimmer*), décorée à l'initiative de Gerdy Troost, qui choisissait avec soin un type d'ameublement et de revêtement de mur particulier pour chaque pièce¹⁹¹. Dans celle-ci, les murs sont habillés d'un placage de noyer dans lesquels sont insérés des panneaux tendus de brocart, le plafond à caisson est recouvert de peinture à la feuille d'or. Le choix des tableaux accrochés au mur, effectué par G. Troost - principalement des maîtres allemands du XIX^e siècle -, les sièges confortables assemblés autour de l'âtre ou regroupés autour de tables basses, créaient certainement une atmosphère agréable. La cheminée de marbre rouge et le tableau suspendu sur le mur au-dessus de l'âtre appellent quelques remarques. Il s'agit bien là d'un emplacement situé au cœur du bâtiment du Führer - si ce n'est en son centre de gravité. La cheminée est adossée au mur qui la sépare de la salle du congrès, pourvue elle aussi d'une cheminée, monumentale et jamais allumée, à l'emplacement originellement destiné à la tribune dessinée sur les premiers croquis. Il est remarquable d'apprendre qu'à la place du tableau choisi par G. Troost d'un maître allemand du XIX^e siècle pour décorer le trumeau de la cheminée de la *Kaminzimmer*, un tout autre type de peinture a été choisi par le Führer, qui imposa un peintre contemporain, Adolf Ziegler, reconnu et apprécié par le parti, puisqu'il était président de la chambre des Beaux-Arts du Reich. Ce tableau, un triptyque, représentait les quatre éléments (ill. 97). Ziegler le décrivait ainsi : « L'œuvre représente notre conception du monde. Son noyau philosophique. L'affirmation de la légalité de la nature est représentée à travers les quatre éléments : le feu, l'eau, la terre et l'air ». Cette conception est caractérisée par Ziegler comme « incunable de la compréhension de l'art par le national-socialisme »¹⁹².

Dans le bâtiment administratif, l'espace est utilisé au maximum de ses possibilités. Au rez-de-chaussée l'accès aux cours intérieures se fait sobrement par des halls d'entrée aux dimensions modestes, diverses pièces de taille variable servent de bureau. Au centre, une salle aveugle contient les documents d'enregistrement des membres du parti (ill. 83, n° 6).

L'immense salle des fichiers (ill. 83, n°4 ; ill. 98) occupe la longueur de la façade nord du bâtiment. Longue et étroite, cette salle est surchargée de meubles. De multiples employés de bureau s'adonnent à des activités répétitives : trier et consulter des fiches afin de les insérer dans des boîtes, lesquelles seront rangées dans de grands meubles métalliques. La répétition sans fin de cette activité administrative engendre une atmosphère qui donne presque à ce lieu l'allure d'un univers kafkaïen.

¹⁹¹ Pour une description détaillée de l'aménagement intérieur des deux bâtiments et de leur mobilier, se reporter à Eva von Seckendorff, « Monumentalität und Gemütlichkeit » in *Bürokratie und Kult*, op. cit., p. 119-146.

¹⁹² Cité par E. von Seckendorff, *ibid.* p. 135.

Aux premier et deuxième étages, des bureaux de petite taille sont placés côte à côte. Leur cloisonnement suit de près l'axe des murs qui sépare deux baies contiguës. Quelques exceptions sont à noter : les deux salles placées au premier étage derrière les terrasses situées au-dessus des porches d'accès, celle placée dans l'axe du bâtiment¹⁹³ et la grande salle de réunion du deuxième étage, au nord, ont un volume nettement plus important.

Les temples d'honneur

Les temples placés à l'est de la Königsplatz, aux angles de la Brienerstrasse et de l'Arcisstrasse, servaient visuellement d'éléments de transition entre les deux édifices du parti implantés le long d'Arcisstrasse. Nous l'avons vu, c'est à l'emplacement des deux maisons d'habitation construites par von Fischer et par Höchl, démolies début 1934, que les temples ont été construits. La forme définitive des temples ainsi que leur fonction n'ont pas été déterminées d'un seul jet.

Sur un croquis datant d'août 1933 - un plan de situation de l'atelier de Troost -, on distingue pour la première fois leur présence. Ils sont alors dotés sur chacune de leur façade de six piliers extérieurs, doublés, à l'intérieur, de quatre piliers.

Les temples n'étaient pas à l'origine destinés à recevoir des cercueils : début 1934, il était encore prévu qu'ils accueilleraient des plaques d'airain sur lesquelles seraient gravés « les noms des hommes qui ayant bien mérité de l'État et du Mouvement, s'étaient rendus éternels¹⁹⁴ ». Bientôt cette idée est abandonnée. Pour des raisons qu'on ne peut connaître, leur partie centrale est excavée et transformée en une sorte de crypte ouverte entourée de quatre marches. Les piliers intérieurs sont supprimés. Huit cercueils sont déposés dans chaque temple au fond de cette crypte (ill. 454).

Une des sources iconographiques de ces temples

Certains auteurs considèrent que la partie supérieure des Propylées aurait pu servir de modèle à Troost pour dessiner les temples d'honneur. Ils auraient, selon un commentateur, « un air de famille¹⁹⁵ ».

On a vu que trois maquettes ont présenté les diverses phases d'état d'avancement des modifications de la Königsplatz. Sur la première (ill. 101), on observe déjà que les temples sont périptères, bien qu'ils présentent une architecture plus trapue que ceux qui seront construits. Couverts d'un toit-terrasse, leurs angles sont ornés d'acrotères très visibles. À cet état d'avancement du projet, Troost

¹⁹³ Ces trois bureaux étaient destinés au trésorier du Reich (*Reichsschatzmeister*), au chef de l'État-major et au directeur administratif.

¹⁹⁴ Cité par Ulrike Grammbitter, « Vom „Parteiheim“ in der Briener Strasse zu den Monumentalbauten am „Königlichen Platz“ », in *Bürokratie und Kult*, op. cit., p.74.

¹⁹⁵ Hans Lembruch, « Acropolis Germania », in *Bürokratie und Kult*, op. cit., p. 29.

pouvait en effet avoir voulu rappeler, dans leur dessin, la partie supérieure des pylônes des Propylées.

Dans les maquettes suivantes, après ces hésitations quant à leur aménagement intérieur, les temples acquièrent leur allure définitive, et leur toit-terrasse apparaît nettement percé (ill. 102).

Le choix d'un plan de temple périptère, en référence à ce type de construction dans l'architecture grecque antique, nous paraît une source possible d'inspiration de Troost. Ce choix appelle cependant quelques remarques. Troost (ou l'Atelier Troost, après la mort de l'architecte) fait subir à son modèle, pris dans l'histoire de l'architecture grecque, une modification notoire, on pourrait dire une double amputation. Il supprime la *cella* et dépouille les temples de leur couverture, sans pour cela les transformer en ruines intéressantes.

Le *naos*, lieu sacré du temple depuis l'époque mycénienne, chargé de la dimension religieuse et culturelle que les peuples qui entourent la Méditerranée ont su lui donner, est ici remplacé par une sorte d'ersatz architectural constitué par une crypte à l'air libre où reposent seize cercueils (deux fois huit), dans lesquels ont été recueillis les ossements des partisans tombés devant le Feldherrnhalle à Munich, à l'occasion de la tentative de putsch de Hitler en 1923. Depuis cette date, ces partisans sont devenus « les témoins de sang du mouvement » (*Blutzeugen der Bewegung*). Un véritable culte leur est dévolu : le 9 novembre de l'année est érigé en « jour de deuil du NSDAP » afin de commémorer les événements du 9 novembre 1923. Il semble que la décision de la translation des ossements des victimes du putsch dans des cercueils installés dans ces temples vienne directement de Hitler ; décision qui eut pour conséquence de transformer la Königsplatz, le forum du parti, en un lieu où les « témoins de sang » recevaient enfin une sépulture officielle. Ainsi le NSDAP élit des victimes, les transforme en héros qu'il utilise à des fins de propagande tout en créant un décor propice à leur culte.

À l'intérieur des temples, la modification du toit-terrasse, tel qu'il apparaît dans la publication du *Völkischer Beobachter* de fin 1935 (ill. 101), son remplacement par une poutre en porte-à-faux au profil de corniche décorée de mosaïques, dont l'encorbellement s'avance très nettement au-dessus des huit cercueils (ill. 99), a une autre conséquence, plus architecturale que constructive. En effet le procédé constructif utilisé pour réaliser ce toit-terrasse percé, grâce au renforcement de la structure de la couverture par une armature métallique qui autorise un tel porte-à-faux n'a rien de particulièrement remarquable, il demande l'intervention d'un bureau d'étude de structures (Hermann Kloss, *Statisches Büro* à Munich)¹⁹⁶ afin de calculer et de dessiner un tel système de poutraison (ill. 100).

¹⁹⁶ L'architrave et son encorbellement en porte à faux sont renforcés par des éléments de raidissement métalliques (bien visibles dans le dessin de structure (ill. 100), encore jamais commenté) sur lesquels un revêtement de pierre est posé. La partie supérieure des temples est ainsi comme déposée sur les 12 piliers qui encaissent les forces statiques de ce couronnement. Ils n'ont pas à être renforcés aux angles, sont en pierre et ont la section nécessaire pour recevoir la charge qu'ils soutiennent. Ils travaillent uniquement à la compression et aucunement à la traction. Des éléments métalliques placés entre les tambours des piliers assurent leur solidarité. Si un renforcement des piliers d'angle n'est pas nécessaire, la confusion est grande pour l'observateur qui ne distingue pas l'armature de poutrelles

Mais ici se produit un effet curieux, presque inquiétant, qui engendre une sensation de malaise due à la gracilité relative des piliers cannelés, à la trop grande importance de leurs espaces intercalaires et à la large ouverture pratiquée au centre du toit-terrasse. Tous ces éléments concourent à donner l'impression, non pas d'une architecture *achevée*, mais d'un squelette structurel en attente d'achèvement (ill. 99 et 103). Sensation bien éloignée de celle que l'on éprouve à contempler les temples grecs dont Troost, sans doute, s'inspire ; très éloignée aussi de la manière dont les architectes néo-classiques allemands ont utilisé et interprété les modèles antiques dans leurs œuvres, pour lesquelles ils ne se seraient sans doute pas permis cette sorte de virtuosité structurale en contradiction intrinsèque avec la sérénité constructive des modèles auxquels ils se réfèrent.

Cette ouverture vers les cieux devait peut-être favoriser, dans une vision païenne de la nature, une osmose entre les mânes des héros et les éléments. C'est un exemple de l'intimité que le national-socialisme recherche avec la nature sous toutes ces formes. Le tableau de Ziegler, placé à l'endroit le plus retiré, au cœur du bâtiment du Führer, représente les quatre éléments ; les cercueils des héros du national-socialisme sont en plein vent, disposés au fond de cryptes ouvertes où ils reçoivent bourrasques et tempêtes de neige. Ils participent à ce nouveau culte des héros qui acquiert sans doute ainsi une partie de sa résonance au cours de ces grands bains cosmiques. L'étude des liens entre le national-socialisme et l'idée de nature reste à faire.

Il reste que cette interprétation des formes données aux temples d'honneur par Troost (et sans doute par Hitler) en référence à l'architecture grecque n'est pas la seule possible. Nous poursuivrons cette enquête au cours du chapitre IX, l'étude de ces temples pouvant presque subsumer certaines des caractéristiques de l'architecture national-socialiste tant par la charge symbolique dont ils sont dotés que par la pauvreté et la rigidité du langage architectural qui les caractérise.

La transformation de la place

La « mer de dalles » (*Plattensee*) tel est le surnom que les Munichois donnèrent à la Königsplatz quand elle reçut son nouveau revêtement en 1935. Ici la métaphore utilisée évoque l'impression de rigidité et d'immensité que devait ressentir le passant traversant la place revêtue de son quadrillage de dalles de pierres (ill. 105).

La transformation de la place est évoquée pour la première fois dans la presse le 15 octobre 1933, dans cet entretien déjà mentionné (*cf. supra* p. 88) entre Troost et Hofmann, dans lequel l'architecte s'exprime ainsi : « La place elle-même

métalliques du couronnement, dissimulée par le revêtement de pierre, alors que les piliers - eux - sont construits en pierre. Deux techniques de construction sont employées, l'une traditionnelle, les piliers, l'autre utilisant les calculs de l'ingénieur, l'architrave et son porte-à-faux intérieur, bardés d'armatures métalliques.

doit être recouverte de dalles de pierre, et les surfaces vertes et les arbres doivent être supprimés, en tant qu'additions romantiques qui ne se justifient pas. J'évoque par comparaison les places italiennes, comme elles sont à Florence et dans d'autres villes d'Italie. Elles sont à considérer comme un tout en pierre ». Hofmann rapporte que Troost lui fait la remarque qu'« il se cache là derrière quelque chose de plus général », et qu'il lui présente, dans un ouvrage sur le passé germanique, l'image d'une colonie (*Siedlung*) constituée de fermes au centre desquelles on peut observer une grande place rectangulaire. Nous en vîmes, après un regard comparatif aux cercles de chariot des vieux Germains, à la conclusion que ces formes, chez les peuples ariens, « ont été développés tout à fait généralement pour des raisons de mesures défensives » (*Völkischer Beobachter*, 15-10-33).

A ce moment, fin 1933, Troost voit la place comme lieu de rassemblement, comme lieu protégé. Il ne parle, dans cet entretien, ni des temples, ni d'une dimension commémorative. Après la mort de Troost, la place deviendra aussi un lieu dédié aux morts tombés pour le parti. Elle sera inaugurée en 1935 comme « lieu de la pensée aux morts » (*als Stätte des Totengedenkens*) dont le point névralgique, le centre de gravité se déportera à l'est, en un point situé entre les deux temples encadrés par les bâtiments de l'Arcisstrasse, faisant disparaître par la même l'orientation est-ouest originelle.

Si la place devient un lieu de culte, elle reste cependant un lieu destiné aussi aux rassemblements du parti, un lieu qui doit être propice aux déroulements de ses rituels. Quelques transformations s'imposent pour qu'elle soit susceptible de répondre à ces deux fonctions.

Après avoir enlevé la pelouse, on rehausse le niveau du sol et on le rend parfaitement horizontal. Le sol est recouvert de dalles de pierre. Du fait de l'élévation de son niveau, les deux musées perdent un ou deux degrés de leurs perrons et apparaissent un peu corsetés dans ce nouvel environnement minéral (ill. 104).

Les autres modifications prévues par l'atelier Troost sont assez simples : outre l'uniformisation de la surface de la place, celle-ci est entourée d'un parapet en pierre sur la totalité de ses grands côtés, et partiellement sur les côtés est et ouest (ill. 105). Au cours de l'évolution du projet, les statues, qui étaient prévues aux extrémités de ce parapet, là où il s'interrompait sur les petits côtés de la place, furent supprimées. La forme du parapet évolue, d'une hauteur d'environ 1,50 m il fut agrémenté d'un socle et pourvu sur toute sa longueur d'un banc de pierre tourné vers l'intérieur (ill. 106). Deux grands mâts d'une hauteur de 33 m, surmontés des insignes du parti (l'aigle et la croix gammée) sont placés à l'est de la place. Enfin, deux rangées de candélabres en bronze, régulièrement disposés sur les longs côtés, contribuent à accentuer l'orientation de la place en la direction des temples. La place, interdite aux véhicules, pouvait contenir jusqu'à cinquante mille personnes.

Avant de quitter la Königsplatz et ses abords au temps du III^e Reich, évoquons l'atmosphère qui habitait ces lieux à l'occasion de la réception du Duce par le Führer le 25-9-1937, événement rapporté par le *Völkischer Beobachter* avec

la phraséologie bien particulière à ce quotidien. Mussolini et Hitler apparaissent à un balcon du bâtiment du Führer (sans doute sur la petite terrasse, au dessus du porche est). C'est à un vocabulaire évoquant le déchaînement des éléments qu'a recours le chroniqueur. Nous avons rapporté en allemand certains termes de ce registre.

« les 10 000 [personnes] qui avaient attendu impatiemment sur la Königplatz depuis des heures, attendaient ce moment »... « un ouragan (*Orkan*) de salutations jubilatoires gronda (*brausen*) sur la vaste place. Pendant de longues minutes les tempêtes (*Stürme*) de l'exaltation firent rage (*umtosen*) autour des deux hommes, Benito Mussolini et Adolf Hitler qui, l'un à côté de l'autre sur le balcon de la maison du Führer, saluaient la foule. D'innombrables petits drapeaux aux couleurs italiennes et allemandes furent agités par dix mille mains et pendant plusieurs minutes, toute la place fut une seule mer (*Meer*) d'enthousiasme bouillonnant (*brodelnd*) et débordant (*überschäumend*) ». (*Völkischer Beobachter* 26-9-1937).

3. La Königplatz de 1945 à nos jours¹⁹⁷

Le bâtiment du Führer et le bâtiment administratif du parti national-socialiste, leur transformation en Galerie I et Galerie II

Le devenir de ces deux bâtiments, pendant les années qui suivent la guerre, reflète la conjonction de décisions pragmatiques prises dans l'urgence du moment et d'une vision à plus long terme concernant leur utilisation, exprimée tout d'abord par le Gouvernement Militaire Américain en Bavière, puis par l'administration de la ville de Munich, à partir du 21 septembre 1949, date de la fondation de la République fédérale *Bundesrepublik Deutschland* et de la fin du régime militaire en Allemagne.

Les temples d'honneur, que dès l'été 1945 Eisenhower donna l'ordre de détruire – décision qui ne sera exécutée que dix-huit mois plus tard –, cristallisent par contre les difficultés qu'a la ville de Munich (représentée par son maire et son administration) à définir une position claire vis à vis de ces restes architecturaux nationaux-socialistes. Ces édifices avaient comme première caractéristique d'avoir concentré une forte dimension symbolique pendant cette période, et comme particularité secondaire de présenter un aspect *inachevé* rendant leur utilisation immédiate – en l'état, au lendemain de la guerre -, impossible.

Un décret du 22 juin 1945 émanant du Gouvernement Militaire Américain ordonne à la ville de Munich de faire enlever tout insigne national-socialiste de ses rues et de ses bâtiments. Ce décret deviendra la directive n°30 du 13 mai 1946, s'étendant à toute l'Allemagne, qui prévoyant la liquidation des « monuments,

¹⁹⁷ La section qui suit est grandement redevable à l'article d'Iris Lauterbach, « Austreibung der Dämonen. Das Parteizentrum des NSDAP nach 1945 », in *Bürokratie und Kult*, op. cit., p. 157-180.

mémoriaux ou édifices qui tendent à préserver et à rendre vivante la tradition militaire allemande, à faire revivre le militarisme, ou à commémorer le parti nazi... ». La date limite de l'exécution de cette directive était le 1^{er} janvier 1947. Cependant une clause en limite la portée, car elle précise : « qu'un objet d'utilité publique essentielle ou de grande valeur architecturale peut ne pas être détruit ».

À la fin de la guerre, la ville de Munich manque d'édifices d'une certaine ampleur en bon état. Les deux bâtiments placés le long de l'Arcisstrasse font partie des quelques édifices de cette espèce encore debout, quoique ayant été soumis à des actes de vandalisme importants pendant les jours qui ont précédé la fin de la guerre. Dès juin 1945, il semble avoir été décidé par le quartier général du Gouvernement Militaire Américain de ne pas les détruire pour les utiliser à des fins culturelles.

Dans un premier temps ces bâtiments vont servir de lieu de stockage et protection des objets d'art dont le NSDAP s'était emparés. Baptisés respectivement Galerie I, et non plus bâtiment administratif, et Galerie II, et non plus bâtiment du Führer, ils deviennent le « Point de Rassemblement Central » (*Central Collecting Point ou C.C.P.*) des œuvres d'art. En 1947, à l'occasion d'une exposition du Gouvernement Militaire, ils sont désignés comme « bâtiments protégés ».

La MFA&A (*Museums, Fine Arts & Archives Section*) subordonnée à la « Branche de restitution » (*Restitution Branch*) du Gouvernement Militaire Américain, est responsable de la mise en sécurité de ces objets et de leur restitution à leur propriétaire.

Dès juin 1945, sous la direction de l'architecte Dieter Sattler, qui deviendra de 1947 à 1951 secrétaire d'État du ministère de la Culture bavarois, et avec l'aide d'anciens membres du parti réengagés parce que familiers des installations techniques des lieux, les deux bâtiments sont rapidement remis en état.

Galerie I, l'ancien bâtiment administratif du NSDAP

À la fin de la guerre, pour des raisons de sécurité, un très grand nombre d'œuvres d'art provenant des expéditions de pillages nationaux-socialistes avait été transporté dans divers lieux de Bavière : les châteaux de Neuschwanstein et de Herrenchiemsee, le cloître de Buxheim, et les mines de sel de la région de Salzbourg. Les œuvres entreposées provenaient des activités de l'état-major du Reichsleiter Rosenberg (*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*) chargé des confiscations des œuvres d'art en France, en Belgique et dans les Pays-bas, alors que Hans Franz poursuivait de semblables activités en tant que gouverneur de Pologne. Les œuvres d'art saisies appartenaient principalement à des collections privées juives, mais aussi à des églises et à des musées. Une partie du « fonds »¹⁹⁸ ainsi réunie devait s'intégrer à l'énorme ensemble prévu par Hitler pour le futur

¹⁹⁸ Une partie des œuvres destinées au musée de Linz furent stockées provisoirement dans les bunkers de défense anti-aérienne du bâtiment du Führer. Au deuxième étage de ce bâtiment, une « galerie de tableaux » devait probablement servir de lieu d'examen de ces œuvres. Afin d'éviter les risques de détérioration des œuvres par les bombardements, celles-ci, ainsi que les tableaux qui constituaient la décoration du bâtiment du Führer, avaient, dès 1943, été déplacés en lieu sûr.

musée de Linz, qui aurait du recevoir le nom de « centre d'art européen ». À ces œuvres s'ajoutaient les collections personnelles de Göring à Karinhall, transportées en Bavière et qui séjournèrent plusieurs mois dans des wagons abrités dans un tunnel avant qu'elles ne soient découvertes par l'armée américaine, les collections d'autres dignitaires nazis, les collections de musées munichoïses, ainsi que les œuvres réunies par la Maison de l'Art allemand.

À partir de juin 1945, commence le transfert de ces œuvres d'art vers le *Central Collecting Point*, et Munich devient ainsi le lieu de rassemblement provisoire d'objets d'art le plus important de la partie sud de la zone d'occupation américaine en Allemagne. Les objets d'art volés ainsi que ceux trouvés dans la maison de l'Art allemand sont alors soigneusement photographiés et répertoriés, et une partie de cette collection photographique entra plus tard dans la photothèque de l'Institut Central d'Histoire de l'Art¹⁹⁹ de Munich.

Le bâtiment administratif (Galerie I), possédant deux niveaux souterrains et de nombreuses pièces de stockage, est particulièrement apte à recevoir cette énorme masse d'objets. Le nombre élevé des œuvres fait aussi utiliser le bâtiment du Führer comme lieu d'entreposage, tout au moins dans les premiers mois.

Les objets sont déposés dans les cours centrales, enregistrés et restitués à leurs propriétaires. D'anciens experts nationaux-socialistes en commerce d'art et en pillage d'œuvres d'art sont questionnés, les enregistrements par fiche ou par photographies qu'ils avaient pu effectuer ayant été jugés très utiles. Ainsi la bibliothèque d'histoire de l'Art prévue pour Linz rendit de grands services dans l'identification des œuvres d'art et constitua l'état initial de la bibliothèque de l'Institut Central d'Histoire de l'Art, qui allait être bientôt installée dans l'ancien bâtiment administratif.

La première exposition d'art qui eût lieu à Munich après la guerre se tint dans la Galerie I.

À la suite de la coopération entre Américains et Allemands au sein du C.C.P., l'idée se fait très tôt de créer un Institut Central de l'Art. En novembre 1946 celui-ci était fondé. À l'automne 1948, l'Institut qui logeait dans l'ancien service postal national-socialiste, 6-8 Arcisstrasse, s'installe dans la Galerie I. D'innombrables instituts culturels s'y pressèrent au cours des mois qui suivirent la guerre afin d'occuper les parties encore libres de ces locaux.

Ainsi la dénazification²⁰⁰ de ce bâtiment et du bâtiment du Führer s'accomplit, dès la fin de la guerre, par le seul effet de leur réutilisation à des fins culturelles. Un projet d'énorme salle de concert est proposé aussi début 1947²⁰¹. En

¹⁹⁹ La photothèque constitue l'un des départements du *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, actuellement installé à Munich dans les murs de l'ancien bâtiment administratif, Arcisstrasse, rebaptisée Katharina von Bora Strasse.

²⁰⁰ À la suite du décret du 22 juin 1945, la dénazification « physique » des deux bâtiments de l'Arcisstrasse eut lieu pendant l'hiver 1945-1946 par la dépose des quatre emblèmes nazis situés au deuxième étage (ill. 107 et 108), au-dessus des porches d'accès.

²⁰¹ Après le dynamitage des temples en janvier 1947, l'architecte Ludwig Kroher propose au ministère de la Culture la transformation de la Königsplatz et des deux bâtiments construits le long de l'Arcisstrasse, ainsi que de la Briennerstrasse dans la direction de Karolinenplatz, en un forum de la

1948, la fraction du CDU du conseil de la ville, émet l'idée de transformer les deux bâtiments en grand hôtels porteurs de devises, car proches de la gare et situés dans un emplacement très calme (*Abendzeitung 17-9-1948*). En 1948, un atelier typographique cherche vainement à s'installer dans l'un de ces lieux, afin d'y fabriquer les nouveaux billets de banques allemands devant être imprimés à la suite de la réforme de la monnaie. L'attitude véhémement du représentant du MFA&A contre de telles utilisations, et défendant leur utilisation à des fins culturelles, les sauva de tels usages.

La tâche du CCP (entreposer avec sécurité des œuvres d'art et les restituer à leur propriétaire) n'était pas terminée quand le Gouvernement Militaire Américain, dissous en septembre 1949, en transmis la responsabilité aux autorités allemandes qui la passa en 1952 sous le contrôle de l'administration de tutelle pour le domaine culturel (*Treuhand-Verwaltung für Kulturgut*). La *Treuhand* poursuit ses activités jusqu'en 1962. Les objets dont les propriétaires n'avaient pu être retrouvés ou avaient été victimes de la solution finale (*Endlösung*), furent déposés dans les musées allemands avec le marquage « prêt à la RFA ».

Au cours de ces années, expositions et attributions de prix eurent lieu dans les cours vitrées. Les occupants momentanés des lieux déménagèrent peu à peu dans leurs bâtiments d'avant-guerre remis sur pieds ou dans de nouveaux locaux.

À la fin des années 1940, les occupants actuels étaient déjà présents : l'Institut Central d'histoire de l'Art, le Séminaire archéologique, la collection des moulages (ill. 109) – qui donne aux cours vitrées une atmosphère unique –, l'administration de la Glyptothèque, pour n'en citer que quelques uns.

Galerie II, l'ancien bâtiment du Führer

À la fin de la guerre, différentes institutions se succèdent dans ce bâtiment. En 1945, la Galerie II sert de lieu de dépôt complémentaire des œuvres d'art pour le CCP. Bientôt les archives et les collections de livres y sont rassemblées.

Les archives du Land de Bavière, qui avaient perdu pendant la guerre leur domicile de la Ludwigstrasse, bombardé, et avaient dû déménager, sont ramenées dans la Galerie II. Elles occupent les cours vitrées, les longs corridors et les sous-sols. En automne 1947, une salle de lecteurs peut y être également être établie. Ce n'est qu'en 1977-1978 que les archives du Land de Bavière seront définitivement déménagées dans un bâtiment neuf de la Schönfeldstrasse qui leur est destiné.

En 1961, les archives entreposées dans le château de Trausnitz (Landshut) et à demi-détruites par le feu, sont ramenées au 12 Arcisstrasse.

L'Institut d'histoire de la Bavière, l'Institut d'histoire du Droit et surtout la bibliothèque d'État, sont logés dans la Galerie II. En février 1948, une salle de lecture générale est ouverte, événement d'importance pour la vie culturelle et scientifique de la ville, qui reprend vie. En 1952, les installations de la bibliothèque

musique comportant plusieurs salles de concert, ce qui aurait donné à Munich le statut d'une « Métropole mondiale de la musique », cf. Iris Lauterbach in *Bürokratie und Kult, op. cit.*, p. 177.

d'État sont ramenées dans le bâtiment de F. von Gartner sur la Ludwigstrasse, enfin remis en état.

En 1948, la partie sud du bâtiment doit être libérée afin d'accueillir la « Maison de l'Amérique » (*Amerika Haus*) qui y prend ses quartiers. Cette institution culturelle a pour mission la rééducation du peuple allemand à un mode de pensée démocratique par l'organisation de contacts culturels visant à rapprocher les nations. Modèle de ce que seront les centres culturels contemporains, l'*Amerika Haus* propose une bibliothèque, des cours de langue, des films et des concerts, des rencontres avec les auteurs. Elle devient au cours des années de la guerre froide fortement empreinte d'anticommunisme. Le bâtiment dans lequel s'installe cette institution, en 1948, n'a d'ailleurs pas été jugé de manière négative. Encore une fois « les marbres des halls spacieux » de l'ancien bâtiment du Führer doivent être « démocratisés » grâce à leur nouvelle utilisation²⁰². Ce n'est qu'en 1957 que l'*Amerika Haus* abandonne le bâtiment du Führer pour s'installer Karolinenplatz, dans un bâtiment neuf où elle se trouve toujours.

C'est alors au tour de l'École Supérieure de Musique de s'installer dans les locaux libérés pendant l'été 1957, qu'elle occupe aujourd'hui en totalité.

Modification des deux bâtiments pendant les années qui ont suivi la guerre

La dépose des insignes du parti a eu lieu pendant l'hiver 1945-1946.

L'Institut Central d'Histoire de l'Art installe sa salle de lecture dans l'ancienne bibliothèque du bâtiment administratif du NSDAP. Des magasins de livres sont aménagés dans les sous-sols. Dans l'ancienne salle des cartes on crée de petits bureaux, certains escaliers et élévateurs sont fermés, un ascenseur est créé.

À partir de 1983, les profondes transformations intérieures rendues nécessaires par l'installation de l'Institut Central entraînent, avec 40 ans de retard, l'enlèvement ou la destruction pure et simple, de la décoration et du mobilier d'origine.

Dans le bâtiment du Führer, la salle de conférence du rez-de-chaussée sert à des représentations et à des séances de cinéma de l'*Amerika Haus* et à cette fin s'en trouve modifiée. L'École supérieure de musique l'utilisa comme salle de concert, après avoir exécuté de nouvelles modifications.

Les salles de représentation du bâtiment du Führer (salles des pas perdus et salle à manger) sont partitionnées afin d'abriter de petites pièces de répétition.

²⁰² Iris Lauterbach, *op. cit.*, p. 170, d'après Haynes R. Mahoney. « Windows to the West », *Information Bulletin*, août 1950, p. 3-6. Cet article intéressant et jamais cité décrit l'implantation des 25 centres d'informations (*America Houses*) établis dans les villes importantes de la zone d'occupation américaine (et aussi dans le secteur „américain“ de Berlin) et leur action auprès de la population allemande. Action culturelle tout d'abord, mais aussi destinée à « stimuler le développement de la démocratie allemande ». À Munich, l'*Amerika Haus*, qui prend place dans l'ancien bâtiment du Führer, est ainsi évoquée dans cet article :: « Today the Stars and Stripes has replaced the red and black Swastika on its severe graystone façade, and a large sign proclaims : „Amerika Haus“ ».

Le bâtiment administratif est dans l'ensemble mieux maintenu dans son état d'origine que le bâtiment du Führer.

Les temples d'honneur

En juin 1945, l'ordre d'Eisenhower de détruire rapidement les temples n'est pas exécuté de crainte qu'à l'occasion de leur dynamitage les bâtiments proches de l'Arcisstrasse et les précieux objets qu'ils abritent ne soient endommagés. On craint aussi d'abîmer le canal souterrain qui relie les deux bâtiments de l'Arcisstrasse et qui contient toutes sortes de canalisations, dont les installations de chauffage.

On enlève par contre les sarcophages des temples et les restes des « témoins de sang » (*Blutzeugen*) sont ramenés en juillet 45 dans leurs tombes d'origine – d'où ils avaient été retirés le 9 novembre 1935. De même le Gauleiter A. Wagner, enterré en avril 1944 derrière le temple nord est exhumé et éloigné. Les seize sarcophages et les huit coupes (qui devaient contenir une flamme éternelle) placés à l'intérieur des temples, sont broyés et fondus dans le plus grand secret par une firme munichoise choisie par l'administration militaire américaine.

Un argument supplémentaire, assez curieux, s'éleve contre le dynamitage des temples : l'enlèvement des temples laisserait derrière lui un « espace vide », qui évoquerait toujours le souvenir des édifices nationaux-socialistes...²⁰³

Les officiels locaux avaient préconisé une « normalisation », c'est-à-dire la modification des structures en place afin de conserver les temples tout en leur donnant de nouvelles fonctions. C'est pourquoi, à l'initiative de Dieter Sattler, l'architecte du gouvernement militaire, des projets proposèrent l'enrobage et la transformation des temples. Une exposition de la société des architectes munichois eût lieu au cours de l'été 1946 à son initiative. Un exemple extrême de remplacement (ou de refoulement²⁰⁴) de ces éléments d'architecture nationale-socialiste est bien celui du projet de F. Hertlein qui prévoyait la transformation des temples en pavillons de jardin rococos (ill. 110).

L'idée se fait aussi de construire des bâtiments d'exposition (à un moment où Munich semblait en avoir réellement besoin) le long de la Briennerstrasse. Ainsi le projet de Sattler habille les temples en les coiffant de toits à quatre pentes, les fait disparaître en les transformant, soit en édifices à l'allure néo-palladienne, soit en pavillons rustiques, ou bien les dote de façades qui évoquent les anciens bâtiments de von Fischer et de Höchl. Le long des deux côtés de Briennerstrasse, Sattler prolonge les temples de deux ailes destinées à abriter des galeries recouvertes de toit à double pente. Les temples eux-mêmes, transformés en bâtiments à deux niveaux, contiennent une série de petits cabinets d'exposition, placés le long des façades et une pièce centrale éclairée zénithalement (ill. 111).

²⁰³ Cité par Iris Lauterbach, *op. cit.*, p. 173.

²⁰⁴ Dans la langue allemande le terme *Verdrängung* a ce double sens.

D'autres propositions voient le jour. On mentionnera brièvement les plus surprenantes : celle d'installer des *Biergarten* dans les temples transformés en pavillons ; la proposition du cardinal de Munich, von Faulhaber, qui suggère d'y établir une chapelle catholique et une chapelle protestante, en reprenant le projet du maire, Karl Scharnagl, qui six mois plus tôt, en juillet 1945, avait imaginé de transformer les temples en lieux commémoratifs pour « la paix mondiale » et « la compréhension entre les peuples ».

Aucune de ces propositions ne fut retenue.

L'expiration des délais pour la démolition des temples (le 1^{er} janvier 1947) approchant, les arguments contre leur démolition (danger pour les édifices voisins, coût élevé, etc.) sont écartés et les 9 et 16 janvier 1947 les temples nord et sud sont dynamités (ill. 112) sans qu'aucun dommage ne soit constaté dans les bâtiments proches de l'Arcisstrasse ou dans le canal souterrain.

C'est avec un certain pathos que la presse illustrée rend minutieusement compte de ces opérations, qui rappelle le soin avec lequel Heinrich Hoffmann photographia la construction des temples ou les utilisa pour la propagande nationale-socialiste²⁰⁵.

Alors qu'on enlève encore les décombres des temples détruits - mais dont les socles sont toujours en place - ainsi que les ruines de la Maison brune et du palais Degenfeld, suivant l'avis du gouvernement militaire, la plus haute autorité en matière de construction, il est demandé en février 1947 à vingt-deux architectes locaux de présenter des esquisses pour la construction des angles des deux rues à l'intersection de l'Arcisstrasse et de la Briennerstrasse ainsi que pour les deux côtés de cette dernière jusqu'à la Karolinenplatz. D'autres architectes présentent aussi leurs projets, dont le projet de forum musical de Kroher déjà mentionné.

Des architectes « modernistes », dont G. Gsaenger, S. Ruf, H. Landauer, refusent de construire sur les fondations des temples d'honneur et demandent leur démolition et la plantation d'arbres et de buissons sur ces terrains. Des architectes plus traditionnels, dont D. Sattler, K. Hocheder et H. Leitenstorfer, suggèrent de construire au-dessus des socles des temples ainsi que le long de la Briennerstrasse.

Reinhold Strenger, ministre de la Culture de Bavière, encourage la construction sur les restes des temples ainsi que la plantation d'arbres entre les bâtiments du parti afin « d'en éliminer l'impact visuel » et de « restaurer la symétrie » de la Königsplatz²⁰⁶.

En mai 1947, le conseil des ministres approuve la proposition de Karl Hocheder. Son projet masque sous un épais rideau d'arbres les deux bâtiments. La totalité du terrain situé entre la Luisenstrasse et la Briennerstrasse se trouve entourée de murs, interrompus seulement à l'est et à l'ouest de la place. La Briennerstrasse qui traverse la place, à son débouché aurait du être encadrée par

²⁰⁵ Pour l'analyse de la manière dont certains photographes ont mis en scène l'architecture nationale-socialiste à des fins de propagande, se reporter à l'article d'Annette Philp, « Prägende Bilder. Die nationalsozialistischen Bauten am Münchner Königsplatz in Photographien von 1934 bis 1938 », *Bürokratie und Kult*, op. cit., p. 47-59.

²⁰⁶ Cité par Gavriel D. Rosenfeld, *Munich and Memory*, op. cit., p. 92.

deux sculptures de H. Hahn et de B. Bleeker, le « conducteur de chevaux » et le « dompteur de chevaux », qui avaient été installées en 1931 devant l'École Technique supérieure de Munich (ill. 113). La décision de placer des sculptures à un tel endroit fit immédiatement penser aux premiers projets de Troost sur la modification de la place, dans lesquels des sculptures étaient également prévues presque à un même emplacement, de part et d'autre des temples. Au-dessus des socles des temples, Hocheder dessine des pavillons pourvus d'un lourd attique, couverts d'une toiture ornée dans les angles d'acrotères très visibles. Au rez-de-chaussée cinq baies animent une façade ravalée. Légèrement en retrait par rapport aux pavillons, des ailes à usage de galeries d'exposition sont placées le long de la Briennerstrasse. Elles se terminent également par des pavillons carrés placés dans leur alignement, décalés en profondeur sur les jardins (ill. 114). Pendant l'été 1947 une maquette du projet à l'échelle de 1 cm p.m. faite de toile et de bois posé sur une structure de tubes d'acier, est érigée sur le socle du temple sud. Au même moment, commence le chantier du pavillon nord, selon les plans de Hocheder. Les murs du pavillon sont construits jusqu'à la hauteur des allèges des baies du rez-de-chaussée, les fondations devant servir aux socles des galeries étant déjà exécutées quand des protestations violentes s'élèvent parmi les experts et parmi le public, orchestrées par l'historien de l'architecture, Hans Eckstein. Il s'ensuit que les travaux sont interrompus et, en novembre, la firme qui avait en charge le chantier quitte les lieux, laissant sur place l'enrobage en pierre naturelle de la partie supérieure du socle du temple nord.

En novembre 1947, un nouveau concours restreint est ouvert par le ministère de la Culture : il s'agit de planter la Königsplatz et de construire de long de Briennerstrasse des bâtiments d'exposition.

De nouveaux projets sont présentés en janvier 1948 pendant qu'on démonte la maquette grandeur nature du projet de Hocheder. Celui de Elsässer prévoyait de construire au-dessus de la Briennerstrasse un bâtiment qui surpasserait en hauteur et volume les deux bâtiments du parti. Le projet de Gsaenger proposait une large promenade qui aurait uni la Königsplatz à la Karolinenplatz. Cet architecte présentait aussi une variante plus modeste mais surprenante : en camouflant les socles des temples en deux bassins ayant en leur centre des fontaines et quatre statues dans les angles, baptisées fontaine de la Faute et de l'Expiation. Parmi les trente participants, une majorité se détacha, favorable à la plantation et opposée à la construction des lieux.

Aucune proposition n'ayant été jugée satisfaisante, on laisse le site en l'état. Comme on ne sait pas quoi faire avec les socles des temples, on les entoure d'une haute palissade en bois, afin de soustraire à la vue ces « marques d'infamie » (*Schandmal*).

Pendant l'été 1956-1957 les palissades, en mauvais état, sont déposées. L'administration des châteaux bavarois enlève les gravats qui se trouvent à l'intérieur des socles des temples, y plante arbres et buissons après les avoir

remblayés. Ils font partie depuis lors de la liste des surfaces vertes protégées de la ville de Munich.

Enfin dernier épisode, un concours d'idée fut lancé en 1988-1991 pour une nouvelle utilisation de ce terrain à l'angle de la Briennerstrasse et de l'Arcisstrasse, afin de construire un nouveau musée pour la collection d'État d'Art égyptien, et une aile supplémentaire pour l'École Supérieure de Musique.

À l'occasion de ce concours, il semblerait que le souvenir même de la dimension historique et culturelle de ces reliques (les socles des temples, restes du passé national-socialiste) se soit effacé de la mémoire du passant et soit resté volontairement ignoré des responsables politiques (*Süddeutsche Zeitung* 12-7-91).

Ce dernier projet ayant rencontré de vigoureuses critiques fut abandonné par l'État bavarois.

La mer de dalles (*Plattensee*)

À l'initiative du Gouvernement Militaire, la place elle-même est rapidement isolée des bâtiments du parti par des rangées d'arbres et des buissons plantés le long de l'Arcisstrasse.

Les parapets qui limitent l'intérieur de la place sont démolis ; les candélabres de bronze et les deux mâts sont enlevés dès 1948.

Le revêtement de *Plattensee* allait cependant rester longtemps en place. L'élimination en était en effet coûteuse, et l'opinion publique semblait extrêmement partagée entre la restauration de la place en son état d'origine et le maintien du revêtement de l'époque du III^e Reich, cette dernière proposition l'emportant même légèrement sur la première. La place fut ainsi à nouveau livrée à la circulation automobile. Elle fut régulièrement utilisée comme parking et abrita même une compétition automobile. Son revêtement accusa une détérioration croissante.

En 1981, le Conseil de la ville approuve alors la restauration des lieux dans l'état où se trouvait la place avant les modifications de l'époque nationale-socialiste. C'est seulement en 1988 que les travaux d'enlèvement des plaques de granit sont exécutés, ainsi que le rétablissement de pelouses symétriques, traversées par la Briennerstrasse et par les chemins piétonniers conduisant aux musées.

4. Conclusion sur la Königsplatz

L'intervention urbanistique et architecturale de P. L. Troost

Si von Klenze arpenterait de nos jours la Königsplatz, il se sentirait peu dépaysé et retrouverait presque intacts les lieux tels qu'il les avait conçus.

Les Propylées et la Glyptothèque, ses œuvres, sont toujours là ; le musée qui abrite la collection des Antiquités, construit par son heureux rival, von Ziebland,

présente son austère porche corinthien et sert de pendant au plus gracieux péristyle ionique de la Glyptothèque. La partie est de la place a peu changé. Les deux bâtiments qui se trouvaient à l'angle de Briennerstrasse, construits par von Fischer et Höchl, ont été démolis, mais la disparition de leur silhouette, assez modeste, ne change pas grand chose à la physionomie des lieux, tout comme leur présence ne réussissait pas à clore visuellement la Königplatz quand on tournait son regard vers le centre historique de Munich. Von Klenze apercevrait sans doute à travers les frondaisons épaisses des arbres plantés le long de l'Arcisstrasse, l'angle et une partie de la façade de deux bâtiments de trois étages, recouverts de pierre grise, aux formes géométriques assez sèches, sans bien comprendre leur utilité. Il remarquerait aussi, et regretterait sans doute, la disparition du léger décaissement qu'il avait fait pratiquer sur toute la surface de la place. Un sol rigoureusement horizontal, recouvert de pelouses interrompues par la chaussée de la Briennerstrasse et par les accès piétons aux deux musées s'étend désormais entre les trois édifices qui bordent la Königplatz. La modification la plus regrettable reste sans doute la circulation automobile qui traverse la place et contourne les Propylées.

Cent cinquante ans après la mort de von Klenze le déficit architectural de la Königplatz reste entier. Les questions urbanistiques concernant cette place ont agité pendant plusieurs décennies les discussions entre von Klenze et Louis I^{er} de Bavière, n'aboutissant qu'à des projets sans cesse remaniés et à l'incident, certainement ressenti avec beaucoup d'amertume par von Klenze, de l'édification de bâtiments sur le côté est de la place, qu'à la demande de Louis I^{er} il dut faire démolir alors que le gros œuvre était déjà achevé. Les discussions et les projets sur la transformation de la place se sont poursuivis pendant plus d'un siècle. Le nombre de proposition de modification de la place elle-même, mais aussi de son proche voisinage jusqu'à la Karolinenplatz à l'est, jusqu'à l'ancienne Pinacothèque au nord, a de quoi surprendre.

L'épisode national-socialiste de transformation de la Königplatz est particulièrement intéressant par la manière dont P. L. Troost a résolu les difficultés liées à l'exécution d'une modification architecturale et urbanistique, qui devait tenir compte de la présence de trois édifices néo-classiques, pleins de sens pour la ville de Munich, sans pouvoir ignorer complètement l'esprit des lieux. La place se trouvait en effet placée sous la « protection des monuments » (*Denkmalschutz*) et Hitler, en continuateur de Louis I^{er} de Bavière, se considérait comme un mécène, protecteur de cet ensemble architectural.

Contrairement au mode d'intervention qui prévaudra dans la construction de bâtiments officiels : une sorte de *tabula rasa* des édifices existants, qui permettait la construction rapide de nouveaux bâtiments (sans état d'âme particulier, l'ancien ministère de la Guerre, non dénué d'intérêt architectural, avait été démolé en 1935 dans la Wilhelmstrasse à Berlin, afin de permettre la construction d'une aile du ministère de l'Air du Reich, cf. chapitre III), on observe à Munich l'exemple, rare

dans l'histoire du national-socialisme, d'une architecture qui, jusqu'à un certain point, cherche à s'intégrer et non à s'imposer.

Que ces choix architecturaux aient été dictés par Hitler lui-même, qu'ils aient été proposés par P. L. Troost et par l'atelier Troost, après la mort de ce dernier en janvier 1934, n'est pas établi. Une des raisons de ce mode d'intervention est peut-être l'époque à laquelle ce premier grand projet a été dessiné (de 1931 à 1934), avant et peu de temps après la prise du pouvoir, à un moment où le parti cherchait encore à se concilier l'accord des habitants de Munich dans ses propositions de transformation de la ville²⁰⁷.

Troost a agité avec une certaine habileté dans ses choix urbanistiques. Sa première intention de clore la place, par un projet pour lequel malheureusement aucun croquis ne nous est parvenu, a été vite abandonnée (évoquée dans l'entretien du 15-10-1933 du *Völkischer Beobachter*, rapporté ci-dessus). L'architecte du Führer ne s'est pas attaqué de front à la clôture de la place, à l'aménagement de son côté est, comme von Klenze au XIX^e siècle, Jäger, Kurz et Sorgel avec leurs projets des années 1920, et à partir de 1945, comme d'autres architectes ont tenté de le faire.

Les deux bâtiments qu'il a installés le long de l'Arcisstrasse sont des bâtiments compacts présentant en plan une organisation serrée des espaces intérieurs autour de deux cours vitrées. L'angle des deux bâtiments s'aligne presque sur une droite qui prolonge la première marche des escaliers d'accès aux deux musées situés sur la Königsplatz (Glyptothèque et musée des Antiquités). Ce n'est certainement pas un hasard. L'impact volumétrique des deux bâtiments est ainsi repoussé vers le nord et vers le sud de l'Arcisstrasse. Troost n'a pas cherché à favoriser une perception frontale de ces deux édifices, bien au contraire : seul l'angle des bâtiments et une fraction de leur élévation sont visibles de la Königsplatz. Ainsi leur volumétrie gêne assez peu la perception des trois édifices néo-classiques qui bordent la place. Les ayant placés relativement éloignés l'un de l'autre le long de l'Arcisstrasse, il restait à Troost à clore le côté est de la Königsplatz. L'espace béant y était devenu plus sensible, plus palpable, du fait de la nouvelle présence de ces deux puissantes constructions. On reviendra sur l'appréciation architecturale des deux temples que Troost décide d'édifier à l'intersection de la Briennerstrasse et de l'Arcisstrasse (chapitre IX). On ne peut leur enlever cependant quelques mérites : celui de servir d'élément de liaison entre les deux bâtiments du parti, celui enfin d'être transition visuelle entre la Königsplatz transformée et le tissu urbain assez lâche, constitué de villas entourées d'arbres, qui s'étend de part et d'autre de la Briennerstrasse jusqu'à la Karolinenplatz. La silhouette des temples occupe l'espace laissé vide entre les deux bâtiments du parti. Par leur transparence et leur espèce de gracilité ils n'entrent pas en concurrence avec les édifices de von Klenze et de Ziebland qui conservent ainsi leur prédominance.

²⁰⁷ Avec le grand projet de transformation de Munich que Giesler dessinera en 1939, le mode de planification n'est plus à la conciliation.

C'est avec relativement peu de moyens architecturaux que Troost a transformé la Königsplatz. Son intervention (cf. p. 94-95) se ramène à trois procédés qui empruntent autant à l'architecture qu'à l'utilisation, réfléchi quant à leurs effets, d'éléments simples de mobilier urbain : la minéralisation, la délimitation et la partition rythmique.

La minéralisation de la place, recouverte d'un sol rigide de dalles en pierre. Certains parleront de pétrification des lieux par l'établissement de cette sorte de gangue minérale qui enserrait les escaliers d'accès aux deux musées. L'ironique dénomination de *Plattensee* traduisait bien l'impression ressentie par qui arpentaient ce lieu, destiné surtout à servir de cadre aux grandes manifestations du parti.

La délimitation de la Königsplatz. Cette exigence aussi bien esthétique que pratique (contenir les masses de manifestants) a été résolue avec étonnamment peu de moyen : un parapet de pierre a été construit le long des quatre côtés de la place, s'interrompant à l'est devant les deux temples et à l'ouest de part et d'autre des Propylées. Ce parapet reposait sur un socle posé sur le dallage de la place.

La partition rythmique de son espace intérieur. Outre le quadrillage du sol par des dalles couvrant la totalité de la place et ne privilégiant aucune orientation, Troost posa huit candélabres en bronze sur chacun de ses longs côtés, et deux hauts mats de 33 mètres surmontés des insignes du parti (l'aigle et le svastika), devant les deux temples d'honneur. Une orientation est-ouest était ainsi créée qui incitait à tourner son regard vers les temples à l'est, encadrés par les silhouettes des bâtiments du parti.

Le centre de gravité de la place n'était plus, comme au temps de von Klenze, situé à l'ouest, vers les Propylées, monument traversé par l'axe qui unissait l'entrée du Hofgarten, au cœur de Munich, à la résidence d'été des rois de Bavière, le château de Nymphenburg. Il n'était pas, comme dans les projets de Kurz, de Jäger et de Sorgel, recentré sur l'espace intérieur de la place. Il se trouvait décalé vers l'est et se situait quelque part entre les temples des héros. La présence des deux bâtiments du parti contribuant à en déplacer le point d'ancrage.

Le « style héroïque » créé par Troost. Héritage de cette architecture

Troost devient l'architecte de Hitler à un moment où le NSDAP n'a encore rien édifié. Sa première mission d'importance est l'aménagement intérieur de la Maison brune. Il est ensuite chargé par Hitler de dessiner le projet du bâtiment du Führer.

En 1933, la ville de Munich était une métropole relativement peu perméable aux mouvements de l'architecture moderne, mais ouverte aux courants novateurs dans le domaine des arts décoratifs et de l'architecture intérieure²⁰⁸. Troost est lui-

²⁰⁸ Steffen Krämer, « „Mythos Kunststadt“ - Architektur der zwanziger Jahre in München », in *Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre*, Felix Billeter, Antje Günther und

même un assez brillant exemple de ce courant, créant une élégante architecture intérieure dans l'aménagement de paquebots à long cours, mais aussi, au cours des années 1920, dessinant les aménagements intérieurs de villas huppées pour une clientèle aisée²⁰⁹. Il dessine aussi des meubles et des éléments d'éclairage et de serrurerie, dont les deux bâtiments le long de l'Arcisstrasse nous livrent un témoignage : les poignées de portes, les lustres placés dans les halls d'entrée du rez-de-chaussée et les appliques posées dans les cages d'escalier des deux bâtiments ont été dessinés par Troost et ont fort belle allure (ill. 115).

Les premiers croquis de Troost (ill. 72 à 74), cependant, témoignent de beaucoup de convention et se rattachent à une architecture traditionnelle qui s'apparente à un *Heimatsstil* simplifié, comme s'il avait oublié cette période *art-déco*, pourrait-on dire, extrêmement inventive de sa création architecturale. En quelques semaines, Troost modifie profondément son projet (ill. 75 et 76) et dessine des bâtiments qui seront bientôt qualifiés par Hitler « d'œuvres de la plus noble tectonique allemande » et seront considérés par les critiques et historiens officiels comme exprimant une nouvelle architecture.

La volumétrie des bâtiments du parti, le long de l'Arcisstrasse, et la modénature de leurs façades ont déjà été étudiées²¹⁰. Peter Breuer qualifia l'architecture de Troost de « la plus véritable expression de la force spirituelle du III^e Reich », en insistant sur la simplification des rangées de colonnes, sur le caractère anguleux (de cette architecture), sur l'énergie des profils et des corniches, enfin sur l'aspect militaire des plans dessinés à l'équerre²¹¹.

Cependant Troost n'a pas oublié qu'il construisait à Munich et l'allure générale de ses bâtiments ainsi que certains éléments de composition de leurs façades, témoignent d'un attachement et d'un respect envers une certaine tradition.

Afin de vérifier l'existence d'une telle continuité entre von Klenze et Troost, nous examinerons deux projets de von Klenze datant de 1824 et de 1826, qui sont des propositions pour la construction du *Königsbau* à Munich²¹², édifice qui devait terminer la partie est de la Résidence et contribuer aux embellissements de la Max-Josephplatz.

Le premier dessin de von Klenze (1824) frappe par la compacité d'une façade constituée par vingt-et-une travées sur trois niveaux, recouverte d'un toit à double pente. La partie centrale de l'édifice est marquée par les hautes baies d'accès du rez-de-chaussée qui occupent cinq travées, que l'on retrouve aux

Steffen Krämer (eds.), Munich, Deutscher Kunstverlag, 2002, p. 10-35. Winfried Nerdinger, « Die „Kunststadt“ München », *Ibid.*, p. 93-111.

²⁰⁹ On peut désormais se reporter à l'ouvrage sur la vie et l'œuvre de Troost publié en octobre 2012, Timo Nusslein, *Hitlers Architekten. Paul Ludwig Troost (1878-1934)*, Vienne/Cologne, Böhlau Verlag.

²¹⁰ Hartmut Mayer, *Paul Ludwig Troost « Germanische Tektonik » für München*, Berlin, Wasmuth, 2007.

²¹¹ Peter Breuer, *Münchner Künstlerköpfe*, Munich, Callway, 1937, p. 347, cité par Eva von Seckendorff, « Erster Baumeister des Führers. Die NS Karriere des Innenarchitekten Paul Ludwig Troost », *Kunst und Diktatur, Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjet-Union, 1922-1956*, Baden, Grasl, 1994, p. 580-585.

²¹² Adrian von Buttlar, *op. cit.*, p. 222-224.

premier et deuxième étages (ill. 116). Ces baies sont terminées par des arcs en plein cintre et occupent presque la hauteur d'un étage. Leur présence instaure une zone de transparence au centre du bâtiment qui donne une impression de rupture par rapport au reste de la façade, dans laquelle les pleins et les vides des ouvertures s'équilibrent.

Sa deuxième proposition (1826) (ill. 117), qui sera à peu de détails près le projet construit (ill. 118), s'allège et s'homogénéise. Elle s'inspire des palais Pitti et Rucellai (ill. 119 et 120) de Florence²¹³, avec son appareillage à bossages réguliers, ses baies terminées par des arcs en plein cintre et séparées par de fins pilastres lisses. L'emprise du troisième niveau, réduite à neuf travées, marque l'axe de l'édifice dont l'entrée n'est signalée que par trois ouvertures centrales.

D'une certaine façon Troost dessine en respectant l'esprit de ce type de composition que l'on retrouve aussi dans certains palais construits au temps de Louis I^{er} de Bavière, le long de la Ludwigstrasse. Cependant, il alourdit la volumétrie de ses deux bâtiments le long de l'Arcistrasse en les dotant de trois étages compacts, comprenant vingt-et-une travées, auxquels il ajoute un quatrième niveau en lui donnant l'apparence d'un attique placé en retrait, dont la fonction est seulement décorative, et on l'a noté, l'emprise peu visible depuis la rue. Troost a résolu la question de l'accès d'une manière ambiguë en dessinant une double entrée soulignée par la présence des porches. Alors que l'axialité principale du bâtiment à peine marquée par un balcon et une corniche ornant la fenêtre du premier étage (ill. 77) semble céder le pas, pourrait-on dire, aux deux axialités secondaires, symétriques par rapport à cette centralité à peine suggérée, et bien marquées par l'avancée des porches et la sombre présence des aigles en bronze de Schmidt-Ehmen placés au deuxième étage. Autant d'éléments et de procédés de composition qui dramatisent quelque peu cette façade, sinon condamnée à la stricte répétition du même motif architectural...et la sauvent *in extremis* de l'ennui.

Enfin, dans le traitement des baies, Troost reprend un motif que l'on trouve dans certains des palais néo-classiques de Munich : les ouvertures se terminent par un arc en plein cintre et sont pourvues d'un encadrement rectangulaire.

²¹³ Curieux mélange que la composition du *Königsbau*. Il emprunte en effet son organisation générale et sa volumétrie au palais Pitti – deux étages de vingt-et-une travées et un troisième niveau de onze travées chez Klenze, là où il y en a treize au dernier étage du palais Pitti. La façade du *Königsbau* se rapproche, dans ses étages supérieurs, de celle du palais Rucellai, sans en adopter les fenêtres géminées. Le rez-de-chaussée s'éloigne des deux modèles et son traitement des ouvertures, presque à l'identique de celui des deux étages supérieurs, sans doute pour sacrifier aux besoins en éclairage des salles qu'il abrite, rend cette façade presque ennuyeuse, alors que dans les palais florentins la parcimonie des baies du premier niveau déplace le regard vers les étages supérieurs et donne à ces édifices un caractère presque défensif, qui bien sûr n'est plus de mise au temps de Louis I^{er} de Bavière. On peut conclure sans grande hésitation cette rapide analyse en soulignant que l'édifice munichoïse dans sa volumétrie n'a pas la force rustique du palais Pitti (architecte Brunelleschi, milieu du XV^e siècle), tandis que sa façade est loin de posséder l'élégance savamment calculée de celle du palais Rucellai (plans de L. B. Alberti, environ vers 1450).

L'héritage formel de l'architecture de Troost auprès des architectes du III^e Reich

Les piliers cannelés des porches d'accès aux bâtiments de l'Arcisstrasse, que l'on retrouve comme éléments porteurs des corniches des temples d'honneur, seront utilisés avec quelques modifications dans certains édifices de l'architecture officielle du III^e Reich.

En 1937 à Paris, pendant l'exposition universelle, s'impose l'image triomphante du pavillon allemand (Speer, 1937), face à un pavillon soviétique qui ne lui cède en rien quant à l'affirmation formelle. Dans le pavillon allemand le motif des piliers des temples de la Königsplatz est repris, mais ceux-ci ont perdu de leur gracilité. Ils forment des redents sur les quatre faces de la tour d'accès au pavillon, dont ils accentuent la verticalité et atténuent jusqu'à un certain point la lourdeur (ill. 121).

À Berlin, l'entrée solennelle de la Chancellerie (Speer, 1939) est marquée par la présence de quatre piliers au fut cannelé, pourvus de tailloirs et dont le socle est posé sur un piédestal. Leur hauteur, d'environ 10 mètres, les apparente aux piliers des temples de Munich. Leur massivité est accrue par le poids visuel de la partie supérieure de la façade qu'ils supportent : la frise, dont la surface est ornée d'un aigle aux ailes éployées tenant le svastika dans ses serres, repose sur une puissante architrave et est surmontée d'une corniche au généreux débord (ill. 122).

À Nuremberg, si l'on observe le long déploiement des deux portiques qui encadrent la tribune du Zeppelinfeld, construit par Speer en 1935, et si l'on s'arrête à l'examen d'un élément de ces portiques, il apparaît que celui-ci a aussi une parenté formelle avec les piliers des temples de la Königsplatz. Ici les fûts sont lisses et dépourvus de socle. Mais le chapiteau, réduit à son seul tailloir, est le même, et l'allure générale du pilier est proche de ceux dessinés par Troost. La répétition de cet élément sur plus de 120 m. de long, de part et d'autre de la tribune, fait oublier cette ressemblance (ill. 123).

A Berlin encore, et dans un registre très différent, il faut mentionner les modestes postes de garde placés de part et d'autre de l'axe Est-Ouest alors que celui-ci franchit la Grande Étoile, au cœur du Tiergarten (Speer 1937-1938). Ces petits édifices adoptent l'allure d'un temple grec au plan simplifié avec un péristyle constitué par quatre piliers à fin tailloir rectangulaire (ill.124). Ces piliers, dépourvus de cannelure, ont une certaine parenté avec le modèle troostien.

Enfin à Nuremberg, le dessin des baies du premier et du deuxième étage du hall du Congrès, construit par Ludwig Ruff, est très proche de celui des baies des deux premiers niveaux des bâtiments du parti à Munich. On observe quelques modifications cependant dans le traitement des pleins et des vides, et dans le passage du plan de la façade au plan d'insertion des baies (ill. 125 et 126).

On rencontre enfin cet élément emblématique de l'architecture de Troost qu'est le pilier cannelé, dans un certain nombre de projets non réalisés. Nous ne citerons qu'un seul exemple, le projet du monument du Mouvement à Munich (1933-1944). Le premier croquis aurait été dessiné par Hitler, selon H. Giesler, et

Hermann Alker, Albert Speer et Hermann Giesler auraient travaillé aussi sur ce projet²¹⁴. Le récit que fait Giesler de sa gestation, discutée cent fois avec Hitler au cours des années 1939-1944²¹⁵, ne manque pas d'intérêt. Il évoque plusieurs sources d'inspiration pour ce gigantesque pilier cannelé dont la section rectangulaire allait s'amincissant et devait servir de support à un aigle aux ailes déployées. Tout d'abord les pylônes qui encadrent la porte d'accès à la cour d'honneur de Schönbrunn²¹⁶, ensuite un projet de colonne pour la Constitution dessiné par von Klenze en 1830²¹⁷. Mais jamais Giesler ne mentionne l'influence de l'architecture de Troost dans le traitement de ce pilier. Le *premier architecte du Führer* sera évoqué cependant pour résoudre une autre difficulté, car il s'agissait aussi de poser ce monument sur un solide soubassement, dont les quatre faces devaient recevoir une imposante frise (ill. 127). Et ici Giesler désespère de trouver un sculpteur talentueux pour exécuter les bas-reliefs de cette première proposition. Il essuie les refus d'Arno Breker, occupé à Berlin, de Josef Thorak surchargé de commandes, et met à l'écart Bernhard Bleeker et Joseph Wackerle²¹⁸, certainement très talentueux, mais pour lesquels « l'âge pose ses limites », et pour lesquels aussi « la tâche dépasse les forces ». Puis Giesler met en doute l'utilité d'un tel bas-relief, « je crois que toute représentation plastique sur le socle est superficielle et fait un effet baroque [...] il pourrait manquer aussi à la frise un caractère de solennité ». Outre la question du thème de la frise – toujours pas décidé –, la prise en considération de l'effet de son emprise entraîne l'abandon définitif de cet élément pour le soubassement du monument, car elle apparaîtrait comme une barrière, ce qui est encore acceptable quand on l'aperçoit à partir du grand axe, mais aperçue des rues adjacentes – la Louisenstrasse et la Goethestrasse –, sa vue entraînerait une véritable dissonance « avec l'environnement néo-classique de la Königsplatz », précise Giesler.

Giesler dessine alors un nouveau projet de socle qu'il présente au Führer (ill. 128) et le décrit ainsi :

« Autour de ce bloc monolithe, je dessinais alors un troisième niveau, une galerie bordée de piliers avec un simple entablement constitué d'une architrave et d'une corniche. Par ce moyen je voulais adoucir ce bloc, élargir la base et installer une

²¹⁴ *Bauen im National-Sozialismus. Bayern 1933-1945*, Winfried Nerdinger (dir.), Munich, Klinhardt & Biermann, 1993, p. 353-354.

²¹⁵ Hermann Giesler, *Ein anderer Hitler. Bericht seines Architekten Hermann Giesler*, 2^e éd., Leoni am Starnberger See, Druffet-Verlag, 1977, p. 291-299.

²¹⁶ Selon Giesler, la première esquisse de Hitler était sans nul doute « une réminiscence de la porte-pylône de Schönbrunn ». Deux fins pylônes terminés comme des obélisques encadrent l'entrée de la cour d'honneur du château (architecte : Fischer von Erlach). Ils sont posés sur de puissants socles pourvus de niches à usage de corps de garde. La proportion des pylônes, qui portent des aigles aux ailes déployées, semble à Giesler frêle par rapport aux soubassements.

²¹⁷ Il s'agit d'une forte colonne dorique posée sur un stylobate constitué de trois marches, couronnée par un tailloir rectangulaire supportant un cylindre. La manière dont se terminait cette colonne n'était pas pour Giesler « une conclusion satisfaisante ».

²¹⁸ Giesler, *op. cit.*, p. 293.

référence lisible dans l'aménagement de la place. Mais je recherchais aussi consciemment un point de rattachement. Car cette galerie de piliers, avec sa forte couverture, ornée de caissons, n'est finalement rien d'autre que la rangée de piliers de la « garde éternelle » de Troost. Au centre de ce monument, au lieu de l'excavation pour les sarcophages, s'élève le monolithe, et avec lui la base hors de laquelle la colonne jaillit²¹⁹. »

²¹⁹ Giesler, *op. cit.*, p. 295.

Chapitre III

La construction du ministère de l'Air du Reich à Berlin Architecte Ernst Sagebiel

« Alors qu'aujourd'hui palais et grands magasins, derrière une façade surchargée et classique, alourdie et congestionnée par un esprit étranger, après seulement quelques décennies montrent déjà fissures et craquelures, ici se dresse fermement une construction à la fois simple et hardie, tout comme se tient debout, raffermie, la communauté du peuple. »

Hermann GÖRING 1935²²⁰

Avec l'instauration du II^e Reich en 1871 et, à l'instigation de Bismarck en 1878, l'installation de la Chancellerie au « 77, Wilhelmstrasse », une nouvelle géographie du pouvoir se dessine à Berlin. Wilhelmstrasse devient l'artère du pouvoir. Ainsi se trouvent réunis entre Wilhelmplatz et *Unter den Linden* de nombreux ministères, de même que la résidence du président du Reich. Au point extrême de ce quartier officiel, au-delà de la porte de Brandebourg et adossé à une boucle de la Spree, se dresse le Reichstag, construit par Paul Wallot, en 1884-1894.

À partir de 1933 le national-socialisme investit cet axe. Après l'incendie du Reichstag en février 1933, une chambre fantôme s'installe en face, dans l'opéra Kroll, mais c'est bien dans les murs de la nouvelle Chancellerie construite par Albert Speer en un temps record (1938-1939)²²¹, à l'angle de la Vosstrasse et de Wilhelmstrasse que le pouvoir se concentre. Cet espace devient le point central autour duquel il installe ses bâtiments officiels investissant d'anciens ministères et en construisant de nouveaux²²².

²²⁰ Extrait du discours tenu par Göring le 12 octobre 1935, à l'occasion du Richtfest du ministère de l'Air, Hermann Göring, *Reden und Aufsätze*, Erich Gritzbach (éd.), Munich, Zentralverlag der NSDAP, 1939, p. 194.

²²¹ Tout au moins selon la propagande véhiculée sur ce point par les journaux officiels. Sur l'établissement des plans de la Nouvelle Chancellerie et sur l'exact déroulement de ce chantier, il faut se reporter à l'ouvrage d'Angela Schönberger, *Die neue Reichkanzlei von Albert Speer*, Berlin, Gebr. Mann, 1981, qui est considérée comme une étude pionnière dans la mesure où pour la première fois, un bâtiment de l'époque nationale-socialiste fut examiné à partir des sources primaires relatives à cet édifice.

²²² *Die Wilhelmstrasse – Regierungsviertel im Wandel*, catalogue de l'exposition du même nom, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin, 2007.

Pourtant ce quartier, cristallisé autour de la Wilhelmstrasse, ne devait constituer pour Hitler qu'un lieu d'hébergement provisoire des instances du pouvoir, transition entre le bâtiment du Führer aux abords de la Königsplatz à Munich et une installation définitive à Berlin en un point stratégique de l'axe Nord-Sud dessiné par Speer. Sur la maquette du grand axe qu'il fit construire, aux abords de la Grande Place, le palais d'Hitler et la Chancellerie font face au Reichstag qui apparaît, au milieu de ces nouveaux symboles du pouvoir, écrasé par la gigantesque coupole du Grand Dôme, haute de 250 mètres (ill. 129) telle une relique d'une époque révolue. La juxtaposition de ces deux bâtiments, le Reichstag et le Grand Dôme, permet de comprendre, en un raccourci saisissant, que la première remarque à faire, si l'on veut appréhender la spécificité de l'architecture nationale-socialiste, est celle de la démesure, se traduisant par une nouvelle monumentalité qui ignore l'échelle humaine.

Le ministère de l'Air du Reich est fort bien placé puisque qu'il occupe toute la partie est d'un îlot urbain longeant la Wilhelmstrasse, délimité au nord par la Leipziger Strasse et au sud, par la Prinz-Albrecht Strasse (ill. 130). Deux édifices anciens importants s'y trouvaient inclus qui abritaient en leurs murs les deux chambres de la Diète de Prusse (*Preussischer Landtag*) : la chambre des Seigneurs (*Herrenhaus*) donnant sur Leipziger Strasse et la chambre des représentants (*Abgeordnetenhaus*) donnant sur la Prinz-Albrecht Strasse. Cet ensemble architectural, construit de 1892 à 1904 par Schulze, affichait le long de la Leipziger Strasse un double rez-de-chaussée en bossage rustique au-dessus duquel s'élevait un ordre colossal sur deux niveaux, alors que l'aile principale du *Herrenhaus*, placée en retrait, était ornée d'un portique à six colonnes. L'ensemble, à l'initiative de Göring changea de dénomination et devint la fondation *Preussenhaus* dont il assura la présidence. La pompe destinée à mettre en avant la dignité de l'Etat fut sérieusement modifiée quand Göring transforma le *Preussischer Landtag* en Maison des aviateurs (*Fliegerhaus*)²²³. Celle-ci rassemblait en ses murs diverses institutions dédiées à la promotion de l'aéronautique et abritait aussi le très célèbre Aero-Club. Á la demande de Göring, Sagebiel entreprit en 1935 de profondes transformations intérieures qui allaient doter l'ancienne Diète de Prusse de salle de conférences, de restaurants, bars, salles de billards afin de rendre ces lieux propres à la vie de Club d'une part, d'autres part d'offrir à certaines instances destinées à promouvoir le développement, surtout militaire, de l'aviation des espaces dignes de leur mise en avant. Enfin, en 1937, la transformation de la salle plénière en *Fliegersaal* – avec le remplacement de la coupole et la modification complète de la décoration murale –, donna à ce lieu, qui fut dépouillé de ses habits néo-renaissance, une emphase et un pathos que l'on ne retrouve que dans la salle d'honneur et la salle de conférence du ministère de l'Air.

A l'ouest de ces deux bâtiments, au milieu du parc, se trouvait aussi la villa d'Hermann Göring. Cet emplacement idéal lui permettait de gagner rapidement

²²³ Elke Dittrich, *Ernst Sagebiel, Leben und Werk 1892-1970*, Berlin, Lukas Verlag, 2005, p. 175-180.

deux des instances qu'il dirigeait : le ministère de l'Air et la maison des Aviateurs. Le long de la Leipziger Strasse se trouvait le ministère de la Guerre (ill. 131) construit par un élève de Schinkel²²⁴. On songea tout d'abord à conserver sa façade alors que son organisation interne, après l'avoir profondément remaniée, aurait permis son rattachement au nouveau ministère, dont il allait devenir un prolongement ou une annexe. Mais on verra (*infra*) qu'il en fut tout autrement.

Le programme architectural établi par Göring, fin 1934, consistait en la construction la plus rapide possible de deux mille salles de travail et de réunions et d'un garage souterrain de deux cent cinquante places, afin d'abriter les services du ministère de l'Air du Reich jusque là dispersés en divers lieux de Berlin.

La question des sources formelles du ministère de l'Air du Reich

Deux bâtiments méritent une attention particulière si l'on veut tenter de discerner quels sont les ouvrages dont Sagebiel a pu s'inspirer pour élaborer le ministère de l'Air.

Pour cela nous examinerons deux réalisations contemporaines, l'aile nouvelle de la Chancellerie, édifiée après concours sous la direction de Eduard Jobst Siedler (1928-1930) sur une parcelle vide entre le palais Borsig et le siège de l'ancienne Chancellerie, qui occupait un palais baroque au « 77 Wilhelmstrasse » ainsi que le projet élaboré en 1933 – si ce n'est sa réalisation, car celle-ci s'étendit de 1934 à 1940 et dépassa de loin la période très rapide de construction du ministère de l'Air – pour le nouveau bâtiment destiné à accueillir la Reichsbank, premier projet d'importance de l'ère national-socialiste à Berlin.

L'aile nouvelle de la Chancellerie (désignée comme *agrandissement* et non comme *création* d'un nouveau bâtiment par certains journaux de l'époque, ceci afin de l'inscrire dans une certaine tradition) devait répondre à deux exigences difficiles à concilier : par son insertion dans la Wilhelmstrasse et son adaptation stylistique à la Chancellerie et au palais Borsig, elle devait témoigner de son rattachement au II^e Reich malgré la rupture constituée par la Première Guerre mondiale et la République de Weimar, tout en exprimant cette rupture par sa modernité et ses formes objectives²²⁵.

Que le projet de Jobst Siedler ait répondu à ce dilemme est peu probable. La première version de son projet (ill. 133), de mai 1927²²⁶, proposait une transition

²²⁴ Un premier palais fut construit en 1736 au « 5, Leipziger Strasse » destiné au ministre de la guerre, par Franz Wilhelm von Happe. Il fut agrandi et rehaussé d'un étage en 1845-46 par Wilhelm L. Drewitz selon les plans de Friedrich August Stüler.

²²⁵ Hans Wilderotter, « Ein neuer Bau im neuen Reich-„Im neuen Reich ein neuer Geist“. Der Erweiterungsbau der Reichskanzlei (1928-1930) von E.J. Siedler und R. Kisch in der Wilhelmstrasse 78. », in Helmut Engel and Wolfgang Ribbe (dir.), *Hauptstadt Berlin, wohin mit der Mitte?: historische, städtebauliche und architektonische Wurzeln des Stadtzentrums*, Berlin, Akademie Verlag, 1993, p. 29-41.

²²⁶ Le projet de Jobst Siedler avait obtenu le deuxième prix au concours ouvert aux architectes résidents à Berlin et à quelques autres (Bestelmeyer, Kreis, Bonatz, Billing, Roth, Körner and Lahrs)

volumétrique intéressante entre la façade du palais Borsig et la silhouette plus ramassée des divers bâtiments à amples toitures du palais baroque qui abritaient la Chancellerie. Ce projet dut subir quelques modifications avant d'être accepté par la commission du budget du Reichstag, en 1928 (ill. 134). Ainsi la tour placée à l'arrière s'alourdit par une emprise au sol plus importante et par le découpage des fenêtres du dernier étage, régulièrement espacées et non plus placées en bande horizontale. L'escalier de verre posé le long de cette tour reçut un habit de pierre. La façade principale fut dotée, au premier étage, de baies agrandies dans le sens vertical, ornées de corniches et d'appuis supportés par des consoles au dessin géométrique très simple. Cet étage, par cette décoration particulière, devint un étage noble, apparence en accord avec les espaces qu'il abritait : les salles de travail du chancelier et des secrétaires d'État. Dernier élément remarquable qui a peu changé d'un projet à l'autre : la présence d'une corniche placée dans le prolongement de celle du palais Borsig, sans doute pour créer une continuité visuelle entre ces deux bâtiments. Cette corniche, avec son profil sec et son avancée agressive par rapport au plan de la façade, deviendra un élément habituel de terminaison verticale des façades des bâtiments officiels nationaux-socialistes.

Ce dessin de l'étage noble sera repris par Sagebiel pour les diverses élévations du ministère de l'Air, avec des modifications quant à la hauteur des baies et l'importance des éléments décoratifs qui les différencient.

L'ensemble des modifications que subit le projet de Siedler, quoique modeste, dota le bâtiment d'une certaine monumentalité et gomme les manifestations trop évidentes d'une modernité tempérée.

En son nouvel état cette façade n'eut pas l'heur de plaire à Hitler qui l'aurait qualifiée en 1933 « d'architecture de boîte (*Kistenarchitektur*) digne d'une fabrique de savons »²²⁷, ne lui reconnaissant aucun des grands traits dont il souhaitait voir dotés les bâtiments officiels. La modification apportée par Speer – avec la création du balcon du Führer – constitue le dernier avatar que subit cette façade (ill. 135). Hitler dessina une esquisse avec un balcon placé devant trois baies du premier étage ; Speer, limita l'emprise du balcon à deux baies. Ce célèbre balcon (construit en 1935) fut considéré par Hitler comme « le premier élément architectural décent²²⁸ ». Attribut architectural de sa prise du pouvoir, la signification de ce balcon est d'une importance extrême et devint l'élément indispensable de la mise en scène du Führer.

En ce qui concerne la Reichsbank²²⁹, elle fut dessinée dans le cadre du dernier grand concours qui eut lieu en Allemagne après la prise du pouvoir par le

pour « L'agrandissement de la Chancellerie à Berlin ». Rendu le 14 mai 1927. Aucun premier prix n'avait été décerné. Siedler était *ex aequo* avec Bestelmeyer et K. Mossner et O. Bieber. *Deutsche Bauzeitung*, 1927, a. 61, n° 54 et 58, « Wettbewerb um den Erweiterungsbau der Reichskanzlei zu Berlin », p. 81-87 et p. 89-92.

²²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²²⁸ Cité par A. Schönberger, *op. cit.*, p. 34.

²²⁹ Christian Welzbacher, « Im Fahrwasser Bismarcks. Die Erweiterung der Reichskanzlei (1924-30) », *Die Staatsarchitektur der Weimarer Republik*, Berlin, 2006, Lukas Verlag, p. 81-118.

national-socialisme, auquel un grand nombre d'architectes prestigieux prirent part²³⁰.

Rien d'étonnant à ce qu'aux projets d'un Poelzig, d'un Mies van der Rohe ou d'un Gropius, Hitler préféra la proposition de Heinrich Wolff²³¹. Ce dernier inscrivit dans une parcelle placée entre l'ancienne Reichsbank et le canal de la Spree, un édifice massif, dont la partition sévère des ouvertures des façades ne laissait pas deviner la structure métallique qui le charpentait. Le chantier de la Reichsbank s'étendit sur plusieurs années (1934-1940), mais le projet ne fut pas entièrement réalisé : l'aile nord et surtout les deux portiques, qui posés perpendiculairement à la façade principale auraient délimité une cour d'honneur en plein vent, ne furent jamais construits (ill. 136).

La composition des façades est austère (ill. 137 et 138). Les baies suivent une trame régulière avec une exception pour le premier étage où des ouvertures plus hautes constituent la seule animation des élévations latérales. Les baies s'interrompent loin des arrêtes du bâtiment afin d'en renforcer la massivité. Elles sont pourvues d'un encadrement en pierre plus claire que le revêtement de l'ensemble des façades.

Deux éléments donnent à ce bâtiment l'indéniable estampille d'une construction nationale-socialiste : la terminaison des façades par une corniche en nette avancée sur celles-ci ; enfin et surtout, le traitement particulier du rez-de-chaussée de la façade d'honneur où de puissants piliers engagés sur deux niveaux dans l'épaisseur du mur (ou de ce qui paraît comme un mur puisque ce bâtiment est constitué d'une structure métallique) supportent une architrave dépourvue de modénature (ill. 138). Il y a peu d'éléments décoratifs dans cette composition qui paraît empruntée à une architecture grecque simplifiée : les chapiteaux et les socles des piliers sont réduits à des éléments géométriques simples. La sévérité de l'ensemble était atténuée cependant par la présence des bas-reliefs de Josef Thorak placés entre les piliers au-dessous des baies verticales (ill. 139).

Sagebiel ornera la façade du ministère de l'Air donnant sur l'esplanade située à l'angle de la Wilhelmstrasse et de la Leipziger Strasse de semblables piliers supportant une architrave à la section également renforcée, placés le long du hall d'accès qui conduit à l'entrée principale (*cf. infra*). Le mur du fond de ce hall sera décoré d'un long bas-relief d'Arnold Waldschmidt représentant des colonnes de soldats en marche, sculpture de propagande auprès de laquelle les panneaux sculptés de Thorak semblent une illustration idyllique des travaux des champs.

²³⁰ *Bauwelt*, a. 31, 1933, p. 1-8.

²³¹ Parmi les trente candidats qui ont participé au concours pour le nouveau bâtiment de la Reichsbank, six furent retenus au second tour. Heinrich Wolff, directeur du département des travaux de la Reichsbank, n'en faisait pas partie, mais avait, avant le concours, établi un avant-projet qui ne fut pas montré aux candidats. Les six candidats du second tour étaient : Fritz Becker, Kurt Frick, Paul Mebes et Paul Emmerich, Pinno et Grund, Ludwig Mies van der Rohe, Pfeiler et Grossmann. Et comme des architectes tels qu'Emil Fahremppkampf mais aussi Heinrich Tessenow, Paul Schmitthenner et Wilhelm Kreis avaient participé au concours, on peut dire que tous les courants de l'architecture allemande de cette période étaient représentés.

L'évocation presque systématique, dans les études contemporaines²³², du bâtiment administratif de I G Farben, construit par Hans Poelzig à Francfort-sur-le-Main en 1929-1930, sous le prétexte des ressemblances formelles qu'il entretiendrait avec la partie arrière du ministère de l'Air²³³, est plus que contestable. Certes on retrouve dans ces deux bâtiments un dessin de plan présentant quelque similitude, en particulier une disposition en dent de peigne, d'ailes placées perpendiculairement à un bâtiment central. Mais c'est faire fi de la démarche conceptuelle architecturale qui se déploie dans les trois dimensions, que d'établir un parallélisme dans la conception de ces deux édifices à partir de leurs seules ressemblances typologiques en deux dimensions (ill. 140 et 143).

Hans Poelzig dessine un parti fort, avec la projection en avant des hautes façades de six bâtiments soudés à un élément de liaison central, dont la forme courbe évite un positionnement parallèle et rigide des ailes les unes par rapport aux autres (ill. 141). Cette composition, légèrement rayonnante, acquiert ainsi un indéniable dynamisme et presque une certaine agressivité. L'élément qui prime dans cet ensemble architectural est la projection, presque pathétique, des six ailes qui dominent l'ensemble construit.

Or c'est la nécessité de trouver des surfaces supplémentaires de bureaux qui a conduit Sagebiel à placer à l'arrière de l'aile centrale du ministère, quatre ailes perpendiculaires de hauteur plus modeste (de quatre niveaux), moins visibles des rues adjacentes, car entourées d'un jardin délimité par un mur d'enceinte relativement haut (ill. 142). Ces ailes sont ainsi décrites dans un journal de l'époque : « l'arrière du bâtiment est d'ailleurs complètement orienté vers les arbres et les pelouses du parc. Les ailes du bâtiment s'enfoncent dans le jardin et créent un équilibre harmonieux entre le bâtiment massif et l'image d'un parc dégagé²³⁴ ». Dans ce texte ces bâtiments secondaires sont appréciés pour ce qu'ils sont : des bâtiments administratifs, placés à l'arrière de l'aile du bâtiment principal qui les domine et dont ils assurent la transition volumétrique avec les espaces plantés.

Il faut enfin noter l'insistance avec laquelle les journaux de l'époque, décrivant l'évolution du projet et l'avancement des travaux, font état de l'expression de la volonté de Hitler ; sur les modifications demandées par ce dernier au cours de l'élaboration du projet, rien cependant n'est précisé.

Recherches et définition du plan-masse et de la volumétrie du ministère

Les toutes premières maquettes du projet du ministère sont en terre glaise, rapidement travaillée. On y observe déjà la présence d'une esplanade à l'angle de

²³² Elke Dittrich, *op. cit.*, p. 142.

²³³ Évocation inlassablement reprise pour expliquer les influences formelles du bâtiment tourné vers les pistes de l'aéroport de Tempelhof comportant quatorze tours placées sur sa façade arrière. Dans ce cas non plus la comparaison ne tient pas.

²³⁴ *Der Angriff*, 5-4-1935, n° 82, p. 3.

la Leipziger Strasse et de la Wilhelmstrasse (ill. 144). Pourquoi avoir créé une esplanade ? Nous allons tenter ici d'avancer une explication qui n'engagera que nous.

Sagebiel fut sans doute gêné dans un premier temps par la présence du ministère de la Guerre dont la façade s'interrompait à quelque soixante mètres de l'angle formé par ces deux rues. Comment unir cet ancien bâtiment à la façade bien dessinée dont le dernier niveau évoque l'élévation d'un palais de la Renaissance italienne, au nouveau ministère qui allait le dominer de plusieurs étages et présenter une tout autre modénature, une toute autre allure ? À l'intégration Sagebiel préféra la rupture, tempérée par la construction d'une aile perpendiculaire à la façade principale du ministère, donc peu visible de la rue. Le recul de cette aile de liaison et de la haute façade du bâtiment neuf libérait, à l'angle des deux rues, un espace où fut aménagée une esplanade. La question de l'intégration stylistique du ministère de la Guerre était ainsi résolue ou éludée : dans le prolongement visuel de son élévation, mais en retrait de quelque vingt mètres, se dressait la haute façade - de trois niveaux plus élevée - de l'aile principale du ministère de l'Air. Du fait de ce décalage en plan, la rupture stylistique et la différence de hauteur devenaient supportables (ill. 143 et 145).

Mais quand il fut décidé, en cours de chantier, de démolir le ministère de la Guerre (en effet de nombreuses fissurations et des désordres du bâti ne permettaient pas de le conserver sans la mise en œuvre de coûteuses mesures de consolidation)²³⁵, le chantier était bien trop avancé pour revenir sur le principe de l'esplanade. L'ancien ministère à la façade néo-classique fut donc remplacé par cette aile toujours présente le long de la Leipziger Strasse. La difficulté de la composition de cette façade, sa maladresse même, s'expliqueraient donc comme une conséquence de cette chronologie tardive dans l'ordre des décisions : elle n'aurait pas été conçue avant le démarrage du chantier, mais certainement dessinée dans une certaine hâte, au moment de la démolition du vieux ministère (on se reportera à la section suivante pour l'analyse des deux façades).

Si nous revenons aux maquettes de glaise et à l'évolution qu'elles présentent, on remarque qu'aucun *a priori* n'influencait l'organisation du plan-masse au moment des premiers essais d'organisation structurelle des éléments du futur ministère. Les caractéristiques de ces ébauches sont en effet l'absence d'axialité dans la composition et un déploiement de l'édifice autour de cours intérieures dont les bâtiments latéraux se prolongent d'abord par trois ailes, puis par quatre sur le jardin et où l'on voit que, malgré des modifications successives, on ne revient pas sur la présence, déjà évoquée, de l'esplanade. Très vite on en vint à choisir trois cours intérieures principales et non plus deux (ill. 146). La primauté fut donnée au bâtiment qui bordait l'esplanade, dont les sept étages se retourneront bientôt pour former l'épine dorsale du ministère.

²³⁵ La chronologie du chantier peut être suivie avec précision grâce aux nombreuses photos prises par Arthur Köster pendant la construction. C'est à la fin de l'été 1935 que la décision est prise de démolir l'ancien Ministère de la Guerre.

Dès la première maquette (ill. 144) – ô combien encore incertaine et malhabile ! – le principe de l'aménagement, au rez-de-chaussée de ce bâtiment principal, d'un hall d'accès bordé de piliers le long de l'esplanade est acquis (ill. 147). S'il y a bientôt trois cours, et si ce nombre prédispose à une organisation symétrique en plan, rien de tel n'apparaît dans ces premières ébauches, la cour centrale ne se distinguant pas des deux autres.

La seconde série de maquettes, plus soignées, fabriquées en carton, montre l'évolution de la mise en place de la longue façade qui borde la Wilhelmstrasse. À ce stade du projet, la géométrie des différents éléments du bâtiment, l'articulation des ailes perpendiculaires soulignée par leur légère avancée sur la Wilhelmstrasse, enfin l'allègement de l'ensemble grâce au percement d'une partie des façades du rez-de-chaussée pour aménager des accès ou des échappées visuelles sur les cours, sont des éléments qui constituent les caractéristiques d'un ensemble architectural, certes assez rigide, mais non dépourvu de modernité. Là encore, les trois cours intérieures et les bâtiments qui les délimitent restent rigoureusement identiques, si l'on excepte le surplomb que présente l'aile qui borde l'esplanade (ill. 148).

On tenta d'accentuer encore la stricte répétition de ces trois entités (construites autour des trois cours) en alignant la hauteur des ailes perpendiculaires à Wilhelmstrasse sur le faitage le plus élevé, celui du bâtiment d'angle (ill. 149). Modification vite abandonnée, puisque l'on décida de laisser définitivement la primauté à cette aile décrite comme : « un puissant saut en avant, une tête de bâtiment qui domine les ailes²³⁶ ».

Solemnisation du bâtiment : la cour centrale et ses modifications

Ce fut la décision consistant à souligner la présence de la cour centrale, en lui donnant l'aspect et le rôle d'une cour d'honneur, qui modifia le plus profondément l'allure du ministère.

La cour centrale fut d'abord signalée par l'abaissement de sa façade le long de la Wilhelmstrasse (ill. 150, en haut à gauche de la photo). Puis on en vint à supprimer ce bâtiment réduit en hauteur, placé à l'avant de la cour, et à ouvrir complètement celle-ci sur la rue. Il fut alors décidé de créer un nouveau bâtiment, placé au fond de cette cour, dont l'unique fonction fut d'abriter un hall d'honneur. La coupe (ill. 151) sur ce bâtiment, pourvu d'une ossature métallique, laisse apercevoir une salle d'honneur sur deux niveaux, qui occupe en plan toute la profondeur du nouveau bâtiment. Des sortes d'étages « moignons » (sans aucune profondeur en plan, sans hauteur de plafond satisfaisante) furent posés au-dessus de cette salle pour aligner la hauteur de cette nouvelle façade sur les élévations latérales de la cour à cinq niveaux.

Le ministère n'était ainsi plus seulement un bâtiment administratif de deux mille bureaux, à l'articulation claire et fonctionnelle, dont la volumétrie composée

²³⁶ *Bauwelt*, 1936, n° 96, p. 2

de trois groupes de bâtiments identiques le long de la Wilhelmstrasse n'entraînait pas nécessairement l'ennui. Avec la modification de sa cour centrale, il venait en quelque sorte de glisser d'une fonction strictement administrative dans celle d'un autre registre, celui de la représentation.

Un croquis intermédiaire entre ces deux états montre clairement l'évolution de la mise en place de la cour d'honneur. Il s'agit d'un dessin soigné au crayon et au fusain de la main de Sagebiel (ill. 152). À ce stade de la recherche, le bâtiment qui clôt la cour le long de la Wilhelmstrasse est toujours présent, et c'est à travers les vigoureux piliers qui le soutiennent au rez-de-chaussée que nous apercevons le premier projet de transformation de cette cour en train de changer de statut. Une triple entrée en haut de quelques marches, rendues solennelles par la présence sur les côtés de deux statues (sorte de sphinx ?), permet d'accéder au bâtiment en fond de cour, qui se trouve être l'aile transversale du ministère (haute de huit étages). Pour rendre plus solennelle cette façade, un long balcon est mis en place au deuxième étage, surmonté de dix baies étroites, qui d'un seul jet franchissent trois niveaux. Le dessin encore sec et nerveux de cette élévation ne plut sans doute pas à Hitler, qui aurait personnellement pris part à cette modification du ministère²³⁷.

Dans sa transformation définitive, la cour d'honneur prit l'aspect qu'elle a désormais avec la création de ce bâtiment en fond de cour – et de sa salle d'honneur –, tels qu'on peut les observer aujourd'hui, qui s'accompagna d'une transformation notoire de l'élévation : les baies monumentales s'élèvent sur deux étages et non sur trois, s'épaississent, comportent des meneaux et sont coiffées d'éléments décoratifs placés au-dessus de leur linteau. On observe enfin l'adjonction d'un portique d'honneur, positionné légèrement en avancée sur toute la largeur de la façade (ill. 153). Une élévation plus lourde, plus solennelle, l'abandon des hautes baies étroites du premier croquis (ill. 152), qui conservait peut-être dans cette espèce de nervosité du dessin quelques réminiscences de l'architecture moderne : telles furent les modifications qu'il fallut apporter à cette façade pour qu'elle obtienne l'assentiment de Hitler.

Avec l'apparition d'un axe de composition, auparavant inexistant, la monumentalisation de l'ensemble du ministère se poursuivit. Rigoureusement symétriques par rapport à la cour d'honneur, les deux autres cours, nommées d'après le nom d'aviateurs tombés pendant la première guerre mondiale, Immelmann-Hof et Boelcke-Hof, ont droit aussi à un traitement spécial par la présence de portique d'honneur au rez-de-chaussée (ill. 154). Ces cours fermées constituent en plan et en façade des symétries secondaires de composition. Leur présence est soulignée le long de la Wilhelmstrasse par l'aménagement de leurs accès : l'emprise du rez-de-chaussée des bâtiments longeant la rue est réduite aux éléments porteurs traversant afin que leurs façades intérieures soient visibles.

Enfin l'aile la plus basse, placée à l'angle aigu que forment la Wilhelmstrasse et la Prinz-Albrechtstrasse, fut d'abord traitée presque comme une entité indépendante du reste de la façade principale, avec une organisation

²³⁷ *Der Angriff*, op. cit., p. 3.

symétrique autour de l'axe formé par sa triple porte d'accès (ill. 155, dernier bâtiment à gauche). L'axialité de cette composition fût bientôt abandonnée et la façade modifiée en ce que l'entrée, d'une position centrale, fut déplacée sous le passage traversant aménagé à l'angle du bâtiment, devenant ainsi une entrée latérale, peu visible (ill. 156). Cette solution est certainement plus satisfaisante. En effet l'aile sud semblait en quelque sorte rapportée (ill. 155) et avait bien du mal à se raccorder aux trois éléments principaux de la façade donnant sur la Wilhelmstrasse (la cour d'honneur et ses deux acolytes Boelcke-Hof et Immelmann-Hof). L'abandon d'une composition axiale secondaire déplace l'attention sur le passage traversant qui agit comme un élément d'ancrage et de transition. Il introduit une dramaturgie ponctuelle à l'angle des deux rues, procédé que l'on retrouvera à l'entrée de l'aéroport de Tempelhof, sur la place Ronde, et que l'on peut considérer, comme l'un des éléments caractéristiques de l'architecture nationale-socialiste.

Remarques sur les accès dans le plan du ministère de l'Air

Les accès des bâtiments officiels nationaux-socialistes sont souvent insignifiants, cachés, et font preuve d'une maladresse dans la composition des plans qui ne manque pas de surprendre ainsi que l'a relevé W. Nerdinger²³⁸. Mal placés, ils ne préparent pas le visiteur au caractère solennel des espaces auxquels ils conduisent.

Cette remarque s'applique également assez bien au ministère de l'Air. Pour le visiteur non averti, l'accès principal paraît être celui de la cour d'honneur avec son portique monumental et le traitement particulier du premier étage, avec le soulignement de la composition du ministère autour d'un axe qui traverse cette façade. Par la cour d'honneur, on accédait en effet, après avoir franchi le portique et traversé un hall d'entrée, à une salle d'honneur au premier étage. Mais l'usage de cette salle avait un caractère exceptionnel et la cour d'honneur était réservée à la visite d'hôtes de marque, lors de rares occasions.

L'accès administratif et quotidien se faisait – et se fait toujours – en empruntant le hall bordé de piliers qui longe l'esplanade située à l'angle de la Leipziger Strasse. Cette entrée n'est pas particulièrement visible de la rue pour un visiteur non averti ; elle n'est pas positionnée dans l'axe de la colonnade, mais repoussée presque à l'angle ouest du hall d'accès. Une fois les hautes portes franchies, le visiteur doit ensuite effectuer un double changement de direction de quatre vingt dix degrés pour atteindre enfin le grand axe, nord-sud du ministère (ill. 157).

²³⁸ Winfried Nerdinger « A hierarchy of styles: Architecture between Neoclassicism and Regionalism », *Art and Power: Europ under the dictators 1930-1945*, catalogue d'exposition, Londres, 1995, p. 322-325.

Quand on observe le plan du rez-de-chaussée d'une des deux cours fermées, la Boelcke-Hof par exemple, on est surpris de découvrir derrière le majestueux portique placé dans l'axe de la façade, non pas quelque salle d'apparat, mais la juxtaposition de bureaux aux dimensions si modestes qu'elles en semblent mesquines en comparaison (2.75 m de large) (ill. 157).

Une remarque semblable peut être faite sur la composition en plan de l'aile située le long de la Leipziger Strasse, on le verra en examinant les façades. Ici la composition rigoureusement symétrique s'organise selon l'axe du bâtiment et détermine l'emplacement des fenêtres. Le plan surprend : il consiste en une succession de bureaux de taille modeste, positionnés le long des deux côtés d'un couloir étroit sur une longueur de plus de quatre-vingt mètres.

On voit là encore une façade solennelle renvoyer à des espaces strictement utilitaires.

Conclusions sur l'organisation en plan du ministère

Le schéma de composition adopté est simple et bien caractéristique de la conception architecturale nationale-socialiste : une organisation du plan-masse autour d'un axe principal avec des symétries secondaires. Ce principe de composition a peu tenu compte des données physiques du terrain sur lequel le bâtiment a été édifié (un trapèze bordé par trois rues), et de l'environnement préexistant : la Preussenhaus et la maison des aviateurs sont tout simplement ignorées ; le ministère leur tourne le dos. On ne peut parler « d'intégration » du seul fait que l'aile nord, le long de Leipziger Strasse, assure le raccordement des nouveaux bâtiments avec la Preussenhaus.

Telle n'était pas cependant l'opinion de Göring qui, le jour du *Richtfest*, le 12 octobre 1935, après avoir relevé l'incurie qui régnait dans l'ancien Landtag de Prusse où « des discours creux se déroulaient » et l'avoir opposée au sens du devoir, de l'obéissance et du respect des valeurs prussiennes qui étaient représentées par l'ancien ministère de la Guerre, concluait « ainsi nous voyons l'unique association de deux édifices destinés à des buts différents autrefois et, entre les deux, notre nouveau et puissant bâtiment, qui les prend dans ses bras ouverts, les attire à lui, communiquant à leur force et à leur tradition une nouvelle force et une nouvelle tradition...²³⁹ ».

Une telle volonté réorganisatrice est approuvée par les commentateurs de l'époque. La démolition du ministère de la Guerre est ainsi justifiée : « Qu'on doive démolir quelques anciens bâtiments dans la Wilhelmstrasse et plus tard aussi dans la Leipziger Strasse, peut peut-être rendre mélancoliques certains Berlinoises. Particulièrement lorsqu'il s'agit de l'ancien ministère de la Guerre, un bâtiment

²³⁹ Hermann Göring, « Die Bauten des Dritten Reiches. Rede beim Richtfest des Reichsluftfahrtministeriums am 12. Oktober 1935 », *Reden und Aufsätze*, éd. Erich Gritzbach (6^e éd.), Munich, 1942, p. 198.

d'allure vénérable et prussienne qui constituait pour la capitale du Reich, peu pourvue en monuments, une possession de valeur. Mais cela parle en faveur de la conscience d'une époque nouvelle, et cette époque écoute plus fortement son droit à l'existence qu'un sentiment, qui pourrait la gêner dans ses effets vigoureux... La nouvelle construction ne cherche pas avec angoisse à s'adapter quant à son volume ou par les particularités de son exécution. Ce bâtiment naît selon ses propres lois, et donne son échelle à ce qui l'entoure... Il y a un point où pour l'architecture, et pour l'architecte, commencent le droit et l'obligation à devenir principe naturel d'organisation et principe de détermination de la loi et de l'ordre²⁴⁰ ».

Quant à l'impact urbanistique du ministère de l'Air le long de la Wilhelmstrasse, la remarque de Julius Posener dans son article sur l'architecture du III^e Reich, paru dans *l'Architecture d'Aujourd'hui* en 1936, est intéressante : « Malheureusement tous ces bâtiments de grande échelle sont placés sur des terrains à peine suffisants et sans souci d'un rapport avec l'urbanisme de la ville. Le ministère de l'Air de Berlin en est un exemple frappant. Cette composition, dont la forme extérieure demande une grande place devant la cour d'honneur monumentale, étouffe entre les étroites artères de la Leipziger et de la Wilhelmstrasse, qui se croisent obliquement... Il paraît que les États fascistes n'ont pas le pouvoir dont jouissent les vraies tyrannies : d'exproprier de grands terrains afin de créer des forums nationaux, comme cela fut toujours le rêve d'Adolf Hitler²⁴¹ ».

Évolution du traitement des façades au XIX^e siècle et à l'époque national-socialiste à travers deux exemples de composition monumentale d'un bâtiment officiel le long de la Leipziger Strasse

La comparaison de ces deux façades, celle de l'ancien ministère de la Guerre et celle du nouveau ministère de l'Air du Reich, permet d'illustrer les manières très différentes dont la monumentalité officielle fut mise en place à Berlin au XIX^e siècle et à l'époque nationale-socialiste.

Le ministère de la Guerre, bâtiment néo-classique profondément transformé par Stüler au milieu du XIX^e siècle, possédait une façade à l'indéniable monumentalité (ill. 131). Celle-ci était obtenue par l'équilibre des pleins et des vides, par une élégante partition à l'aide de bandeaux horizontaux, et par la mise en valeur d'un deuxième étage, presque fastueux, dont l'aspect, avec ses baies séparées par des pilastres, était emprunté à la Renaissance italienne. Le parement des deux premiers niveaux de la façade était traité en bossages. Au-dessus de l'attique et de la corniche, une balustrade en pierre ayant à ses angles d'orgueilleux trophées terminait d'une manière altière l'édifice. Dans le dessin de la main de

²⁴⁰ *Bauwelt*, op. cit., p. 2

²⁴¹ Julius Posener, « L'architecture du Troisième Reich », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1936, n° 4, p. 9-27.

Sagebiel, où l'ancien et le nouveau ministère sont représentés (ill. 145), cette balustrade est remplacée par un bandeau horizontal à peine mouluré.

La monumentalité de l'aile principale du ministère de l'Air fut obtenue quant à elle par d'autres moyens et par d'autres artifices. Aujourd'hui encore, le bâtiment présente une tout autre dimension puisqu'il est doté de trois étages supplémentaires. Notons que les baies du dernier étage ont été supprimées sur cette façade, afin de ménager une zone sans ouverture au-dessous de la corniche. Mais elles sont à nouveau visibles quand cette aile se retourne sur le jardin, grâce à une sorte d'artifice de composition dont les architectes de cette période sont coutumiers. L'éloignement des ouvertures par rapport aux arêtes du bâtiment, l'organisation des éléments de la façade placés symétriquement par rapport à un axe, le hall d'accès monumental surmonté de baies d'une hauteur de deux étages, la conclusion de l'élévation par une corniche mince, mais dont l'avancée projette une ombre nette sur le plan de la façade : tels sont les quelques éléments simples au moyen desquels Sagebiel a cherché à donner à cet édifice un caractère monumental.

La mise en place de l'élévation de l'aile nord du ministère, le long de la Leipziger Strasse

Après la démolition du ministère de la Guerre, l'aile du nouveau ministère, construite à son emplacement, se déploya jusqu'à la Preussenhaus, dont elle devint mitoyenne. La façade de la maison de la Prusse avait ses deux premiers niveaux recouverts d'un rude bossage, remplacé aux deux étages supérieurs par une composition de baies séparées par des pilastres. Cette élévation offrait donc un exemple d'architecture berlinoise de la fin du XIX^e siècle avec un condensé d'emprunts architecturaux à deux époques de la Renaissance italienne : ses débuts avec les bossages des deux premiers niveaux, et le XVI^e siècle et l'élégance de ses palais plus tardifs avec les deux niveaux suivants et leur composition plus riche (ill. 158, à l'extrême droite de la photo).

Sagebiel tenta, dans son dessin de l'aile de la Leipziger Strasse, d'instaurer une sorte d'écho à l'élévation de la Preussenhaus. Il plaça ainsi ses baies de type monumental – soulignées par leur encadrement saillant, leur double linteau et leurs appuis posés sur des consoles – précisément à la même hauteur que les baies en plein cintre du deuxième étage de la Preussenhaus. Il constata sans doute que l'étage d'honneur (celui des grandes baies), du fait de son positionnement au-dessus de deux étages où les ouvertures ne se distinguaient par aucun traitement particulier, paraissait en quelque sorte flotter au milieu de la façade, alors que pour l'élévation de la Preussenhaus, les deux premiers niveaux, par l'artifice du bossage, se transformaient en un soubassement destiné à recevoir des étages supérieurs pourvus d'une tout autre modénature. Il n'est pas interdit de considérer les bas-reliefs rectangulaires (ill. 159) que Sagebiel fit placer entre les baies du deuxième

étage, comme une tentative de variante stylistique à la solution de la Preussenhaus, mais dont l'effet recherché était le même : équilibrer la façade, lui donner une certaine dignité, et, dans le cas de l'aile de Sagebiel, assurer à son élévation, lestée par cet élément décoratif rapporté, l'ancrage au sol qui lui manquait un tant soit peu

L'état actuel de la façade dépourvue de cette diversion visuelle, les reliefs sculptés ayant été enlevés, donne une impression de raideur malhabile dans le positionnement inadéquat des baies monumentales, à peu près placées sur un axe horizontal central de l'élévation (ill. 160).

Sagebiel dessina en outre, de part et d'autre de l'élément central du bâtiment, légèrement en retrait sur la rue, deux éléments d'encadrement à la composition neutre, au-dessus desquels n'apparaissent pas les baies monumentales du corps central, mais où, au rez-de-chaussée, se distingue une triple entrée surmontée d'un linteau colossal. Ces éléments latéraux de l'élévation fonctionnent comme des champs neutres susceptibles de reposer le regard et d'assurer la transition formelle, difficile, du ministère avec la partition de la façade de la Preussenhaus (ill. 158).

De quelques caractères stylistiques propres au bâtiment

C'est du traitement de la moulure placée le long des tableaux et sous les linteaux que dépend l'aspect plus ou moins monumental de ces éléments essentiels dans la scansion des façades que sont les baies du ministère. Les croquis (ill. 161) réunis en une seule page montrent les différents traitements que subissent les baies selon leur importance. Le premier croquis concerne les baies dont l'encadrement est posé légèrement en retrait par rapport au nu de la façade (croquis B, ill. 161). Ce traitement s'applique surtout à celles qui sont placées au premier étage des façades sur rue ; elles ont une allure discrète et ne produisent aucune ombre portée. Le second traitement concerne les baies dont l'encadrement, posé sous le linteau et le long des tableaux, se détache légèrement de la façade sur laquelle ils projettent une fine ombre portée (croquis C, ill. 161). Ce traitement concerne l'ensemble des baies du ministère à l'exception des baies du premier étage (ci-dessus mentionnées) et des baies monumentales. Le dernier traitement enfin est réservé aux baies monumentales (croquis A, ill. 161). Ce sont les baies du deuxième étage de l'aile donnant sur la Leipziger Strasse et du deuxième étage des bâtiments qui ferment, les deux cours latérales, le long de la Wilhelmstrasse (ill. 162). Elles occupent la totalité de la hauteur de l'étage et se distinguent par des avancées latérales, un couronnement et un appui nettement en avant de la façade : de l'ordre de 40 cm en avancée pour les appuis. Le but d'un tel traitement est la monumentalisation d'une élévation et aussi son animation par la présence d'ombres portées violentes.

On trouve une variante de ce type sur la façade de la cour d'honneur (ill. 163) et sur la façade de l'aile principale qui longe l'esplanade (ill. 164). Là les baies, agrandies à deux étages, ont une partition de vitrage avec des meneaux,

lesquels sont en pierre dans la cour d'honneur. Ces dernières bénéficient en outre d'un traitement particulier destiné à leur donner un surcroît de dignité : la présence de panneaux sculptés placés au-dessus du linteau – avec les emblèmes du parti (que la dénazification a fait disparaître, d'où leur absence : ill. 163) – et protégés par un élément horizontal supporté par des consoles.

C'est véritablement une obsession de l'architecture nationale-socialiste que de signaler l'accès des bâtiments officiels ou administratifs par un **portique**, le plus souvent complété par une terrasse accessible du premier étage. Avec le renforcement de la modénature de la baie centrale donnant sur la terrasse, celle-ci peut être transformée en « balcon du Führer », comme à Munich, où l'on observe sans doute la première apparition de cet élément architectural sur la façade de la maison du Führer²⁴².

Dans le cas du ministère de l'Air les trois occurrences de portiques y sont traitées assez différemment, avec solennité dans la cour d'honneur, et plus simplement dans les cours latérales.

Le portique de la cour centrale (ill. 163) est constitué d'un balcon soutenu par des piliers sans décoration, posés sur un socle de quatre marches. Au premier étage, le garde-corps en pierre est orné de deux bandeaux au profil simple avec des éléments verticaux en ressaut dans le prolongement des piliers. Le caractère solennel de ce portique est quelque peu tempéré ou équilibré dans la composition de la façade par l'importance des baies du premier étage. Une légère avancée du bâtiment en plan contribue à souligner cet ensemble architectural.

Dans les cours latérales²⁴³, les façades ne comportent aucun traitement particulier à l'aplomb de leur portique, excepté la présence au premier étage de portes-fenêtres ouvrant sur le balcon (ill. 154). Le portique est posé sur un socle formé par un perron de six marches. Le bandeau inférieur du garde-corps est accentué et vient en saillie sur les linteaux. Il est orné en sous-face par des larmiers. Le nombre de piliers, ramené à neuf, permet un meilleur centrage du portique sur la façade. Enfin, le garde-corps est allégé par des grilles métalliques posées entre les éléments verticaux à l'aplomb des piliers qui remplacent une partie du remplissage en pierre.

Quant au portique d'accès, placé au rez-de-chaussée de l'aile longeant l'esplanade, il mérite une attention particulière. Les piliers et le linteau de ce hall sont revêtus de pierre naturelle alors que les façades du ministère, à l'exception de l'entourage des baies, ont un revêtement en pierre coquillière (ill. 168 et 177).

Cette aile ainsi que l'édifice construit au fonds de la cour d'honneur sont les seuls à avoir reçu une structure métallique (voir les deux coupes ill. 165), sans

²⁴² Voir chapitre II : Le premier exemple de *style héroïque* de l'architecture officielle : les transformations de la Königsplatz, (ill. 77). Exception faite du balcon dessiné par Speer pour ennoblir la façade du bâtiment construit par Siedler, ci-dessus mentionnée, pour l'agrandissement de la Chancellerie.

²⁴³ Seule la cour Boelckehof a retrouvé son aspect d'origine, la cour Immelmannhof n'a plus son portique, qui a sans doute été jugé trop abîmé pour être restauré.

doute à cause de sa capacité à couvrir la volumétrie exceptionnelle des deux salles d'honneur du ministère. Sur le plan (ill. 157), on peut observer la section des piliers du portique placé le long de l'esplanade, artificiellement gonflée par un revêtement de pierre plaqué en surépaisseur sur la structure métallique des éléments porteurs. Une telle remarque vaut certainement aussi pour le traitement des linteaux.

La composition du rez-de-chaussée de cette façade, avec ses piliers et son épais linteau, renvoie à un mode de construction en pierre avec des éléments porteurs et des linteaux mais dont l'absence d'éléments décoratifs n'autorise plus, comme modèle stylistique, l'évocation du néo-classicisme ou tout simplement du classicisme. Sur ce durcissement des éléments architecturaux dans la composition d'une façade, nous reviendrons longuement au cours du chapitre IX. Ici, un tel procédé peut être critiqué pour le manque de correspondance entre l'élément horizontal porteur réel – une poutre métallique pas nécessairement placée au niveau du revêtement en pierre des linteaux – et la belle apparence (*schöner Schein*) qu'on a cherché à donner à ces lourds linteaux. Cet artifice est condamné par Petsch : « le motif de la poutre et de son support (*Stütze-Last-Motif*) simule la prétendue fonction porteuse²⁴⁴ ».

Un traitement semblable est adopté le long de la Wilhelmstrasse pour les linteaux posés au-dessus des puissants piliers soutenant les cinq étages des bâtiments qui clôturent les deux cours (ill. 162). Sur l'aile qui longe la Leipziger Strasse, les deux entrées latérales sont aussi pourvues de linteaux à la section hypertrophiée.

Les éléments décoratifs du ministère de l'Air

La décoration murale du hall d'accès conduisant à l'entrée latérale du ministère a été étudiée avec soin à l'aide de maquettes extrêmement précises. Ce long mur, bien visible de l'esplanade, appelait en effet un traitement particulier.

Plusieurs projets ont été examinés en tenant compte de leur insertion dans l'architecture du ministère et surtout de leur impact visuel vis-à-vis d'un observateur traversant l'esplanade à l'angle des deux rues. Mais c'est certainement la capacité à transmettre par son iconographie un contenu en accord avec la vision du monde nationale-socialiste qui fut le critère définitif qui orienta le choix du maître d'ouvrage et bien sur en accord avec le thème que devait représenter ce haut-relief : tout simplement l'armée allemande (*Die Deutsche Wehrmacht*).

Le premier bas-relief (ill. 166, en haut) renvoie clairement à une composition presque symétrique qui pourrait orner la frise d'un temple grec : cavaliers et guerriers en pied se font face, éventuellement s'affrontent, ou rapportent des trophées. L'exécution a quelque chose de baroque dans l'élan qui saisit les personnages et dans le fait que les silhouettes ont l'air de se détacher avec peine d'une sorte de gangue primitive (ill. 167).

²⁴⁴ Joachim Petsch, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich*, Munich, Hanser, 1976, p. 100.

La deuxième proposition (ill. 166, au centre) est strictement militaire : des rangées de soldats, dont le traitement en perspective multiplie le nombre, défilent sous la protection d'un grand aigle aux ailes déployées, de plus de quatre mètres de haut.

La troisième proposition (ill. 166, en bas) est celle d'un cortège formé de soldats brandissant armes et flambeaux, de quelques cavaliers et de silhouettes féminines, le tout conduit par un porteur des insignes nazis. Ici aussi, mais différemment que sur la première proposition, une sorte de fièvre semble s'être emparée des participants de ce long cortège.

À ces trois propositions, on préféra le bas-relief d'Arnold Waldschmidt (ill. 168 et 169), véritable morceau d'anthologie de propagande nationale-socialiste. Cette sculpture exécutée dans une pierre très sombre représentait des rangées de soldats casqués, défilant les armes à la main, des étendards claquant au vent... Le visiteur qui longeaient une telle *œuvre d'art* était déjà mis en condition avant même d'avoir franchi les hautes portes placées au bout du hall d'accès. Les silhouettes, là encore multipliées par l'effet de la perspective, étaient impressionnantes par leur échelle (environ une fois et demi supérieure à la taille normale), et par le traitement grossier, par larges aplats simplificateurs : les traits des visages et les détails des mains étant à peine ébauchés. Détail peut-être significatif, à l'encontre des trois précédents projets dans lesquels soldats et cortèges étaient orientés vers l'entrée du ministère, ici les colonnes en marche se dirigent dans la direction opposée, vers l'est (ill. 169). Faut-il y voir un signe prémonitoire des intentions de Hitler quant à ses futures campagnes, à l'est de l'Allemagne ?

Les portraits en relief des « grands chefs militaires prussiens-allemands de Clausewitz à Hindenburg²⁴⁵ », de Douglas Hill, occupaient l'espace situé entre les baies du deuxième étage de l'aile longeant la Leipziger Strasse (ill. 159). Et ce n'est sans doute pas par hasard que cette aile et ce lieu ont été choisis : à l'emplacement même de l'ancien ministère prussien de la guerre qui avait fait place au ministère de l'Air du Reich, on cherchait peut-être à rappeler au passant, en un raccourci saisissant, 150 ans d'histoire de l'armée allemande.

Deux aigles en bronze du sculpteur W. E. Lemcke, tenant dans leurs serres des croix gammées entourées de couronnes, étaient placés sur les piliers qui, interrompant la grille fermant la cour d'honneur, en encadraient les grilles d'accès (ill. 170). On peut remarquer que parmi les dernières maquettes, une variante non

²⁴⁵ Hermann Seeger, *Öffentliche Verwaltungsgebäude*, Leipzig, Gebhardt, 1943, p. 28.

Il s'agissait des personnalités militaires suivantes : Scharnhorst (1755-1813), Blücher (1742-1819), Clausewitz (1780-1831), Gneisenau (1760-1831), Roon (1803-1879), Moltke (1800-1891), Schlieffen (1833-1913), Ludendorff (1865-1937), Hindenburg (1847-1934). Clausewitz, théoricien de la stratégie moderne, semble ici être – au milieu d'un tel aréopage – comme la caution intellectuelle de ces personnalités militaires souvent doublées d'homme d'État : Blücher vainqueur avec Wellington de Napoléon à Waterloo, Gneisenau et Scharnhorst, grands réformateurs de l'armée prussienne, Roon et Moltke, généraux et hommes d'État qui ont concouru avec Bismarck à la création de l'État prussien, Thomsen, l'un des fondateurs de l'Armée de l'air, Schlieffen dont le plan d'attaque de la France, qui porte son nom, fut en partie appliqué en 1914, Ludendorff, général en chef de l'armée allemande pendant la Première Guerre mondiale, Hindenburg, chef d'état-major de l'armée allemande et président de la République de Weimar.

retenue avait proposé que de hautes colonnes reçoivent des aigles aux ailes éployées, ceux-ci se trouvant élevés à la hauteur des corniches de la façade (ill. 171).

Au-dessus des linteaux des baies monumentales de la façade d'honneur de cette même cour se trouvaient des bas-reliefs représentant en alternance une croix gammée et une croix de fer (ill. 170).

Les puissants piliers traversant (ill. 172) qui, tout en permettant l'accès aux deux cours latérales, soutiennent des bâtiments de cinq étages, présentaient des incrustations exécutées dans la pierre par W. E. Lemcke et représentant des insignes nazis ou se référant à l'histoire de la Prusse.

Les balcons des baies monumentales du deuxième étage de ces mêmes bâtiments étaient ornés d'aigles aux ailes éployées, exécutés en bronze (ill. 173). S'agit-il d'une oeuvre de W. E. Lemcke ?

Un aigle au traitement géométrique, tenant une croix gammée dans ses serres, oeuvre du sculpteur W. E. Lemcke, ornait une des ailes donnant sur le parc à l'arrière du ministère, bien visible de Prinz-Albrechtstrasse (ill. 174).

Le ministère était donc riche en iconographie nationale-socialiste de diverses factures. Si les emblèmes nazis étaient représentés, cela n'empêcha pas les emprunts à l'histoire de la Prusse et de l'Allemagne. Le rappel sélectif des héros prussiens et la spectaculaire représentation des colonnes en marche le long de l'esplanade restent les deux éléments les plus marquants de cette décoration. Étaient-ils là pour rappeler ce qu'en principe le bâtiment tout entier était susceptible de transmettre, à savoir que « dans la discipline de l'architecture se reflète la discipline de la communauté du peuple²⁴⁶ » ?

Outre les fins de propagande de ces divers éléments décoratifs, on a vu aussi qu'ils participaient à la composition architecturale. Ils pouvaient aider à équilibrer le dessin d'une façade (ill. 158), ou souligner la transition entre une façade sur rue et une aile tournée vers le jardin (ill. 174). Nous reviendrons plus longuement sur ce point dans le chapitre VIII.

De l'ancien ministère de l'Air du Reich au ministère fédéral des Finances²⁴⁷

On peut adhérer sans hésiter à cette remarque que le bâtiment de l'ancien ministère de l'Air reflète jusqu'à nos jours, en forme et en utilisation, les étapes mouvementées de l'histoire allemande de ces soixante dernières années²⁴⁸ : la montée et la chute du national-socialisme, la division de l'Allemagne et la

²⁴⁶ Hermann Göring, « Die Bauten des Dritten Reiches ». Rede beim Richtfest des Reichsfahrtluftministeriums am 12. Oktober 1935, *op. cit.*, p. 192-201.

²⁴⁶ *Bauwelt*, 1936, n° 96, p. 2

²⁴⁷ Laurenz Demps, Eberhard Schultz, Klaus Wetting, *Bundesfinanzministerium. Ein belasteter Ort ? Strassen, Plätze und Bauten Berlins*, Berlin, 2002.

²⁴⁸ *Demokratie als Bauherr. Die Bauten des Bundes in Berlin 1991-2000*, Bundesministerium für Verkehr, Bau und Wohnungswesen (éd.), Berlin, Junius Verlag 2000, p. 245.

dissolution de l'ancienne RDA, la réunification de l'Allemagne et le transfert de la capitale fédérale de Bonn à Berlin²⁴⁹.

La dénazification du bâtiment a été faite par l'enlèvement des aigles et insignes nazis. La disparition de ces emblèmes n'enleva rien au pathos et à la dureté de son architecture et, on l'a observé, la dépose des bas-reliefs représentant les personnalités de l'histoire militaire allemande – quelque soit leur valeur artistique – a quelque peu perturbé l'équilibre de composition de la façade donnant sur la Leipziger Strasse.

Le bas-relief d'Arno Waldschmidt, « l'armée allemande » placé contre le mur de la galerie qui longe l'esplanade a été déposé en 1951. Une céramique murale de Max Lingner au titre évocateur : « La signification de la paix pour le développement culturel de l'humanité et la nécessité d'interventions militantes pour cette paix » le remplace depuis 1953 (ill. 176). Les composants essentiels de l'état socialiste y sont représentés : l'agriculture et l'industrie, tous deux d'ailleurs présents depuis 1952 en tant que ministères dans *la maison des ministères*.

Rien n'est moins certain, quelques décennies plus tard, que la survie de l'ancien ministère de l'Air au moment où s'organise le déménagement des instances gouvernementales de Bonn à Berlin définitivement scellé par le vote du 20 juin 1991²⁵⁰. Aux partisans de la démolition de bâtiments « historiquement contaminés » s'opposent ceux dont la conviction « que l'utilisation de bâtiments anciens grâce auxquels les strates de développement de la société et de la ville de Berlin seront rendus visible est une idée épatante » (Irmgard Schwätzer contre Klaus Töpfer²⁵¹). Ne pas réinventer Berlin de toute pièce et défendre cette idée qu'« avec l'utilisation d'une substance ancienne d'un édifice en un langage

²⁴⁹ Après la chute du national-socialisme, les différentes utilisations de l'édifice sont les suivantes : ayant traversé la guerre sans destruction trop importante, il est d'abord utilisé comme siège de l'administration militaire russe (1945-1948) et à partir de 1947 comme siège de la Commission d'État pour le Plan. Ensuite son histoire est liée à celle de la RDA : il devient le siège du Conseil du peuple allemand (*Volksrat*), remplacé le 7 octobre 1949 par le Parlement de la République démocratique allemande (*Volkskammer der DDR*) (ill. 175). Ce même jour de la fondation de la RDA, la constitution est votée et Wilhelm Pick est élu comme premier président. Le bâtiment est ensuite utilisé en tant que « maison des ministères » (*Haus der Ministerien der DDR*) (1951-1990). Le 16 juin 1953, en tant symbole du pouvoir, il est le point de mire des manifestants, ouvriers du bâtiment qui travaillent sur la Stalinallee, et le lieu du déclenchement de l'insurrection du 17 juin. Après la réunification on y installe la succursale du ministère des Finances. De 1991 à 1995, la *Treuhandanstalt* (agence fiduciaire chargée de privatiser les anciennes entreprises d'Etat de la RDA) y a son siège principal. En 1991, après l'assassinat de Detlev-Rohwedder, premier président de la *Treuhand*, l'édifice porte le nom de *Detlev-Rohwedder-Haus*. Le 1^{er} octobre 1997, le bâtiment devient le siège du ministère fédéral des Finances.

²⁵⁰ C'est par seulement 338 voix contre 320 que le déménagement du gouvernement de Bonn à Berlin a été voté par le Parlement.

²⁵¹ La ministre de la construction, Irmgard Schwätzer, s'oppose violemment à la réhabilitation d'anciens ministères de l'époque nationale-socialiste ou d'instances gouvernementales de la DDR et demande leur démolition. Klaus Töpfer, ministre de l'environnement et chargé du déménagement de Bonn à Berlin, est d'un avis contraire et souhaite le maintien de « l'héritage du passé » et que « l'histoire construite soit utilisée comme lieux de travail pour les ministères ».

architectural moderne le gouvernement et le parlement portent la responsabilité de l'histoire allemande, même en ses chapitres les plus sombres²⁵² ».

Dans un rectangle délimité de l'est à l'ouest par Alexanderplatz et la porte de Brandebourg et, du nord au sud par la Spree et la Leipziger Strasse des milliers de mètres carrés d'édifices ou de terrains appartenant à l'État, comme un trésor inexploité, peuvent recevoir les instances gouvernementales transférées de Bonn. Encore faut-il que les ministres concernés l'acceptent et que des travaux de réhabilitation soient faits. En 1993, la décision de conserver et de réhabiliter les anciens bâtiments est prise et, début 1994, on renonce, à l'exception de la chancellerie, à construire des bâtiments nouveaux pour le gouvernement.

Il reste en ce qui concerne l'ancien ministère de Göring destiné à recevoir le ministère des Finances à entreprendre une phase d'expertise de l'état du bâtiment avant que ne démarrent les travaux proprement dits. Celle-ci est menée par le bureau Pitz & Hoh Werkstatt für Architektur und Denkmalpflege, sous le haut contrôle du *Denkmalpflege* de la ville de Berlin²⁵³.

Les travaux de réhabilitation des façades, des cours et de l'espace intérieur ont lieu de 1996 à 2000 sous la direction du bureau d'architecture HPP International. Ils répondent à l'exigence suivante : conserver et réhabiliter l'édifice de telle façon que son état reflète les différentes phases de son histoire.

L'esplanade, à l'angle de la Wilhelmstrasse et de la Leipziger Strasse, dépourvue de tout élément décoratif tri-dimensionnel et dont le sol était recouvert de dalles de granit a eu son revêtement remplacé par des dalles en béton en 1970. Le souhait de la mise en place en ce lieu - dont la substance originale du revêtement du sol avait disparu - d'un monument à la mémoire des victimes du 17 juin 1953 voit le jour en 1993. La chambre des députés charge le Sénat d'en préciser l'emplacement, le contenu et la forme. Un symposium réunit à cet effet historiens, artistes et témoins de ces journées, qui décident que ce monument devait soulever des questions et stimuler le dialogue²⁵⁴. Il devait en outre, dans sa forme, respecter une exigence de planéité afin de ne pas nuire à l'effet de l'architecture stricte des façades donnant sur l'esplanade ainsi qu'à la linéarité et à la lisibilité de la décoration murale de M. Lingner. A la suite d'une mise à concours, le Sénat choisit en 1999 le projet de Wolfgang Rüppel qui remporte le deuxième prix. Une photographie des événements du 17 juin est enterrée dans le sol, visible et protégée par une épaisse vitre posée à la surface de l'esplanade (ill. 177). Il s'agit certainement d'une synthèse réussie où la modernité de l'œuvre d'art ne nuit en

²⁵² Interview de Klaus Töpfer : « Was wichtig ist, kommt nach Berlin », *Der Tagespiegel*, 18-06-2011; « Alles abreissen », *Der Spiegel*, 27/1991, p. 37-38 ; « Die Macht der Mauer », *Der Spiegel*, 22/1998, p. 48-54. Merci à Elke Dittrich de nous avoir transmis ces trois articles et fait remarquer que la question de la destruction du ministère de l'Air s'était sérieusement posée.

²⁵³ *Denkmalpflege* : entretien des monuments. À Berlin, une instance du Sénat est chargée de l'entretien et de la réhabilitation des monuments et peut aussi avoir son mot à dire sur la conservation et la démolition des témoignages de l'architecture du XX^e siècle.

²⁵⁴ Afin de respecter les différents points de vue des événements du 17 juin 1953 qui dans les deux Allemagne avaient été perçus très différemment et instrumentalisés. <http://www.bfgg.de/projekte/denkmal-17-juni-1953.html>

rien à l'histoire du lieu où elle est insérée. Afin cependant d'en rendre la lisibilité plus parfaite – tout au moins pour les nombreux visiteurs de Berlin, peu au fait de l'évènement commémoré – des panneaux ont été placés sur un des côtés de l'esplanade où sont décrites non seulement ces deux journées mais toute l'histoire de l'édifice depuis sa construction en 1934.

Les trois cours donnant sur la Wilhelmstrasse ont conservé leur revêtement de sol ou celui-ci a été restauré à l'identique. Il fallu cependant répondre aux exigences des futurs utilisateurs demandant « plus de verdure », ce qui a conduit à une réinterprétation du revêtement de sol des deux cours symétriques placées de part et d'autre de la cour d'honneur. L'espace central de ces cours comportait une surface de 25 x 19 mètres en décaissement d'environ 50 cm délimité par trois marches. Sans doute un moyen formel choisi par Sagebiel pour accentuer l'austérité d'espaces entourés de façades percées de baies strictement alignées sur une trame dont la seule variation, aux angles de chaque cour, est celle de hautes fenêtres rectangulaires derrière lesquelles sont placées les circulations verticales (ill. 154). Les deux châtaigniers plantés en avant du porche placé dans l'axe de la façade principale²⁵⁵ ainsi que des bandes de gazon concouraient à ce même effet. La cour sud perdit son porche pendant la guerre, mais les deux cours avaient gardé la plus grande partie de leur substance architecturale d'origine. La réfection des sols se fit en remplaçant les dalles manquantes abîmées par des carrés de végétation tout en conservant le décaissement central. Des arbres furent à nouveau plantés et la cour nord reçut en 2001 une sculpture en acier de 40 tonnes de Robert Schad : « Courante ».

Le sol de la cour d'honneur pour des raisons de résistance fut doublé d'un revêtement de dalles en granit dont seulement un petit nombre provient du revêtement original qui a pu être restauré et conservé. Quelques éléments supplémentaires : mats de drapeaux, éléments d'éclairage et (hélas) barrières qui commandent les accès, transforment légèrement l'aspect de cette cour qui a retrouvé son rôle d'entrée représentative de l'édifice.

Le long de la Leipziger Strasse et de la Wilhelmstrasse la succession des bureaux ouvrant sur de très longs couloirs (le couloir de l'axe principal du bâtiment mesure 235 mètres) interrompus seulement par la séquence des halls de cage d'escaliers aux décorations diverses a été conservée et débarrassée des éléments de morcellement mis en place à l'époque de la RDA qui compromettaient le dynamisme et le rythme de ce cheminement. De même, les encadrements de portes en pierre, les rampes et grilles de rambarde d'escalier en aluminium, les équipements installés le long des murs ou encastrés dans les cloisons des bureaux : armoires, coffres, étagères, lave-mains etc... ont été conservés.

²⁵⁵ Parmi les particularités de cette mise en scène voyante, on a déjà remarqué que ce porche, auquel on accédait par sept marches, quelque peu pompeux avec sa rangée de piliers, son aigle aux ailes déployées posé sur la rambarde du balcon, ne conduisait à aucune entrée permettant l'accès au bâtiment.

La grande salle d'honneur (*Ehrensaal*), dont les baies ouvrent sur le balcon donnant sur la cour d'honneur, avec son revêtement de sol dallé de marbre dont la grille reprenait celle du plafond à caissons et l'aigle gigantesque en mosaïque se détachant sur un fond d'or, œuvre d'Otto Douglas-Hill placé sur un de ses petits côtés, avait subi à l'époque de la RDA une complète transformation : la dépose des revêtements de sol et de plafond, la mise en place de chapiteaux sur les pilastres le long des murs la rendait certainement méconnaissable. On a essayé de rendre à cette salle son aspect des années 1946/1947.

La salle de conférence donnant sur l'esplanade, plus modeste mais remarquable par ses revêtement muraux en placage de bois sombre et son plafond à caissons, retrouve jusqu'à un certain point son aspect original. Si les placages muraux après enlèvement des couches de peinture qui en cachaient l'aspect ont été conservés, l'atmosphère sombre et secrète de l'époque national-socialiste a fait place au confort et aux équipements nécessaires pour le bon fonctionnement d'un lieu baptisé « Euro-saal » et destiné à la tenue de conférences internationales ou de séances de commissions du ministère des Finances. Les couleurs claires du revêtement de sol et du plafond dont l'éclairage intégré dans des éléments parallèles rectangulaires reprend le dessin de l'ancien plafond, les cabines destinées aux traducteurs installées derrière un panneau de verre sur un des petits côtés de la salle dont le mur percé est devenu un *Medienwand*, enfin la table de conférence circulaire dont le revêtement de bois rappelle l'essence du revêtement des panneaux muraux conservés, cet ensemble forme un compromis satisfaisant et non dépourvu d'élégance entre le maintien d'un état d'origine en partie détruit et les exigences techniques et de confort d'une salle de réunion moderne et prestigieuse.

Les quatre ailes dessinées par Sagebiel à l'ouest du bâtiment s'enfonçaient telles les dents d'un engrenage dans la verdure des restes du parc dessiné par Linné à l'arrière du ministère de la Guerre. L'ensemble de ce jardin, dont les plantations se prolongeaient à l'intérieur des trois cours ouvertes, fut fortement abîmé pendant la guerre. Un certain nombre de cheminements, de rampes d'accès, d'escaliers étaient aménagés dans cet espace et permettaient l'accès du ministère à l'ouest. Ils furent dans la mesure du possible rétablis, mais la cour centrale disparut afin de laisser place à la construction d'un restaurant (1960), alors que le cheminement nord-sud le long des façades fut rétabli. Le bâtiment qui abritait « le complexe de préservation des données » a été démoli car par sa présence il faisait l'effet d'un verrou au sud du jardin. L'ensemble de ces aménagements permet de retrouver un axe de perspective et un point de vue nord-sud tel qu'il existait dans le bâtiment original.

Chapitre IV

Des aérodromes aux premiers aéroports : la recherche d'une forme architecturale *sui generis* dans l'Allemagne des années 1920

Dans les pages qui suivent, l'étude d'Ulrike Gärtner²⁵⁶ a servi de fil conducteur pour la mise en évidence des caractéristiques de deux décennies de recherches de formes et de fonction, en Allemagne, autour de ce nouveau venu dans l'architecture des transports, le terminal d'un aéroport. Les écrits de Wolfgang Voigt²⁵⁷ sur le développement de l'aviation considérée comme un phénomène mondial et son corollaire indispensable, l'aménagement des aéroports, enfin son attention particulière envers l'aéroport de Hambourg-Fuhlsbüttel ont également été précieux.

De l'aérodrome à l'aéroport : au lendemain de la Première Guerre mondiale, le contexte politique, un encouragement indirect au fulgurant développement de l'aviation civile ?

Il n'est pas possible dans le cadre de ce chapitre de retracer en détails l'histoire de la naissance de l'aviation en Allemagne. Nous rappelons cependant, dans l'encadré qui suit, le contexte politique qui conditionne ce développement fortement marqué avant la Première Guerre mondiale par la préférence et la protection accordées à la construction des aéronefs. L'accident d'août 1908 de l'aéronef LZ4²⁵⁸, ressenti comme une catastrophe nationale, déclenche un don public de 6 millions de marks et conduit à la création de la *Deutsche Luftschiffahrts Aktiengesellschaft (DELAG)*, première compagnie aérienne créée au monde, destinée à promouvoir un trafic régulier de personnes sur des aéronefs dont la construction est effectuée au sein de la *Luftschiffbau Zeppelin*. Cet incident tragique, loin de sonner le glas de ces prestigieux et lents appareils qui bénéficient des faveurs du public, en prolonge l'existence de quelques années au détriment l'aviation à moteur

²⁵⁶ Ulrike Gärtner, « Flughafen Architektur der 20er und 30er Jahre in Deutschland », thèse de doctorat, Philipps-Universität, Marburg/Lahn, 1990.

²⁵⁷ Wolfgang Voigt, « From the Hippodrome to the Aerodrome, from the Air Station to the Terminal: European Airports, 1909-1945 », *Building for Air Travel*, éd. John Zudowsky, Prestel, Munich, New-York, 1996, p. 27-49 et Id., *Vom Flugbahnhof zum Terminal. Flughafen Hamburg 1929-1999*, Niggli, 1999, p. 13-45.

²⁵⁸ L'aéronef LZ4, énième version du ballon dirigeable rigide inventé en 1899 par le comte Zeppelin, effectuait un vol d'essai d'endurance de 24 heures près du lac de Constance lorsque, pris dans un orage, il s'écrasa à Echterdingen et fut immédiatement détruit par une explosion d'hydrogène.

naissante²⁵⁹. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, alors que le traité de Versailles interdit toute poursuite d'activité dans le domaine de l'aviation militaire, l'Allemagne maintient et développe une aviation civile balbutiante. Les préalables à un tel développement restent cependant fort nombreux, car il nécessite les progrès techniques d'appareils permettant la création d'un réseau de lignes régulières qui deviendra le premier au monde, mais aussi la mise en place de modes de financement indispensables pour la construction des aéroports, le développement enfin d'un volume de trafic qui rende ce mode de transport accessible au grand public et non plus réservé à une élite fortunée.

Le concept de « stade de l'air » précède celui d'aéroport. Les termes de *Luftstadion*, *Luftbahnhof* et *Lufthafen*, à peu près synonymes, désignent au début du siècle des terrains pourvus de tribunes où des manifestations sportives ont lieu, le plus souvent bordés d'ateliers, de hangars susceptibles d'accueillir des avions²⁶⁰. Sur l'adoption d'un terme adéquat pour désigner ce lieu ou cet édifice sans précédent : aérodrome (*Flugplatz*) ou aéroport (*Flughafen*), on hésite quelque peu. Les premiers aéroports s'apparentent aux gares, aux appontements de navires à long court, ou même aux tribunes de champs de courses sans oublier l'exceptionnel projet de l'architecte italien Mattè Trucco à Turin qui installe une piste d'essais - devenue historique - pour les voitures de l'usine Fiat sur le toit du bâtiment qui contient les ateliers de fabrication et de montage : le fameux Lingotto (1918-1920). Aucune de ces affectations particulières ne rend compte du caractère unique et sans équivalent de ce nouveau venu dans l'architecture des transports pour la désignation duquel on retint finalement le terme d'aéroport (*Flughafen*).

L'aspiration vers une architecture – pour ce nouveau venu : l'aéroport - qui porte l'empreinte « de la précision technique de l'aéronautique » et renvoie à « un espace de formes simples, à un système d'éléments cubiques, à l'emploi de nouveaux matériaux et des dernières possibilités techniques²⁶¹ » est très vite exprimée par la seule critique architecturale. Elle est dans un premier temps loin d'être exaucée, car si le rapide développement du trafic aérien va de pair avec l'intense concurrence entre des cités souvent importantes qui projettent de construire un aéroport, leurs besoins de représentation les conduisent à choisir des

²⁵⁹ Il faut remarquer cependant que le comte Zeppelin, ayant eu des doutes sur la validité de son invention, créait dès 1913 une succursale, la VGO (Versuch **G**otha Ost), qui produira des bombardiers géants de conception classique ainsi qu'un département d'aviation au sein de la *Luftschiffbau Zeppelin*, dirigé par Claudius Dornier et qui sera chargé d'une recherche plus poussée sur les avions métalliques, http://fr.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_von_Zeppelin.

²⁶⁰ Une remarquable architecture de hangar se développe avant et parallèlement à celle des aéroports. Elle appartient plus au domaine de l'ingénieur qu'à celui de l'architecte par les exigences de couvertures de grande portée réalisées le plus souvent en Allemagne en charpente métallique. La rationalisation de l'ouverture et de la fermeture des portes de ces hangars, leur éclairage sont aussi des éléments à prendre en compte. La satisfaction de l'ensemble de ces exigences fonctionnelles n'empêche pas des solutions techniques d'une grande élégance. Ainsi en est-il particulièrement à Munich- Oberwiesenfeld avec le hangar dessiné par Karl Mossner en 1928.

²⁶¹ Max Osborn, 1925, p. 961, cité par U. Gärtner, *op. cit.*, p. 33.

formes de bâtiment *ayant fait leurs preuves*²⁶² et ainsi à refuser aux architectes la possibilité de réaliser les solutions innovatrices qu'ils proposent. De telles recherches existent cependant et nous verrons que certains des projets présentés à l'occasion des concours des années 1925-1927 se singularisent en adoptant des organisations de plan originales et des élévations directement inspirées par la nouvelle architecture.

Le premier aérodrome à voir le jour, en 1909, est celui de Johannisthal. C'est vaste terrain destiné à accueillir un public passionné à l'occasion de manifestations sportives. Avec trois grandes tribunes en bois, d'innombrables hangars et entrepôts, mais aussi un restaurant, un aéroclub et un hangar à aéronef en construction, le tout installé à la périphérie du terrain d'aviation, il s'agit bien là d'un stade de l'air (*Luftstadion*) véritable arène sportive qui accueille des manifestations de tous ordres liées à l'aéronautique.

Jusqu'en 1912, les aérodromes sont ainsi simplement équipés de tribunes, d'un hangar souvent spectaculaire généralement encadré sur trois côtés d'ateliers. La construction des hangars donne lieu en 1908 à un concours²⁶³ qui montre quel intérêt la nation allemande porte encore à la construction des aéronefs. A ce moment, l'espoir du développement des voyages à long court que l'on pourra accomplir à bord de ces confortables appareils est encore vif.

Les premiers aéroports en Allemagne, l'exemple de Schleissheim et de Königsberg-Devau

Le premier aéroport purement militaire est construit à Schleissheim près de Munich. En 1912 sur ordre du prince-régent de Bavière, Luitpold, le premier commando d'aviateurs bavarois s'installe sur un terrain proche du château de Schleissheim. Des hangars en bois y sont rapidement construits ainsi que le bâtiment du commandant, la *Kommandantur*, en maçonnerie des plus simples. A la suite de l'importance que prit la base de Schleissheim pendant la Première Guerre mondiale en tant que centre d'entraînement et lieu de ravitaillement, on décide de construire un hangar susceptible de contenir jusqu'à 20 avions avec des bâtiments

²⁶² Ulrike Gärtner entend par là des formes ou des organisations de plan qu'on a tendance à trouver dans l'architecture des gares par exemple.

²⁶³ Sans donner une description détaillée des 74 projets qui furent présentés à ce concours, on peut observer que pour certains d'entre eux l'entrée des hangars se pare de tours qui rappellent l'architecture des gares. Fort justement U. Gärtner fait remarquer qu'à l'occasion de ce concours, un bâtiment purement technique s'émancipe du domaine de la fabrication ou de la production et, en adoptant certains éléments de l'architecture des gares, exprime par là l'espoir encore vague d'un développement des aéronefs qui serait comparable à celui du trafic ferroviaire. D'autres participants cependant dessinent une enveloppe de béton assez proche, quant à la forme, des hangars pour dirigeable que Freyssinet construira en 1921-1923 à Orly. Dans ces projets, la distinction entre mur et plafond s'efface au profit de la belle courbe enveloppante d'une structure en béton armé (projet de Carl Brandt, 1908).

En décembre 1917, la première compagnie d'aviation autorisée à transporter des civils dans des appareils à moteur est créée en Allemagne : la *Deutsche Luftreederei GmbH* (DLR). D'autres compagnies sont créées en 1920, favorisées par la fondation de la IATA (International Air Transport Association) en 1919, qui réunit des compagnies aériennes de plusieurs pays et développe des lignes de transport internationales. Le premier vol entre Berlin et Weimar a lieu le 5 février 1919. Dès cette année là, huit aérodromes sont à la disposition de l'aviation civile. Avec l'allocation à partir de 1920 de financements d'État pour l'aviation civile, d'autres compagnies aériennes sont créées et un nouveau réseau de communications se développe qui bientôt dessert aussi les aéroports étrangers. En 1927, l'Allemagne compte 70 aéroports. On assiste à une véritable concurrence entre villes voisines, petites ou grandes, qui cherchent à se rattacher à ce réseau.

Les articles 198, 199, 201 et 202 du traité de Versailles (28 juin 1919) « mettent un point final au premier chapitre de l'aviation militaire allemande ». Ils interdisent l'existence d'une aviation militaire, la fabrication ou l'importation d'avions et prévoient la livraison de l'ensemble du matériel d'aviation dans un délai de trois mois. Ces interdictions sont partiellement levées par la conférence de Londres en juin 1920. En février 1922, cette même conférence autorise à nouveau, à partir de mai 1922, la construction d'appareils avec cependant des limitations techniques (de vitesse, de durée de vol, d'embarquement de fret etc...) bien inférieures au degré de développement du moment. S'agissait-il par là de freiner le développement de l'aviation civile allemande afin d'en éliminer la concurrence au sein d'un marché mondial en train de voir le jour ? La convention de navigation aérienne de Paris met un terme à ces limitations seulement en 1926.

La création, en février 1923, de la *Deutsche Aero-Lloyd AG* avec la participation de compagnies aériennes (dont la DLR), de firmes commerciales, de constructeurs d'avions et de banques permet à l'aviation civile de s'imposer à un moment où la situation politique et économique est moins que favorable : occupation de la Ruhr par les armées belges et françaises, effondrement de la monnaie allemande qui s'ensuivit. Le constructeur d'avions Junkers (qui avait une branche « transport aérien ») ne participe pas à cette fondation, désireux qu'il est de poursuivre la création à l'étranger de sociétés de transport aérien dont il souhaite garder le contrôle. La concurrence et l'expansion de ces deux *Konzerne* conduisirent à l'extension des lignes de transport aérien. Le réseau aérien interne de la Junkers Luftverkehr AG reliait 40 villes en 1925 et contribuait à la création de compagnies aériennes en Amérique du sud - Colombie et Bolivie. Malgré les réticences de Junkers, les négociations autour de la fusion des deux *Konzerne* commencent à l'automne 1925. Elles s'achèvent début 1926 et, avec la participation du Reich qui en est le principal actionnaire, aboutissent à la création de la Luft Hansa AG. La Lufthansa fut chargée par l'État de la poursuite du développement de l'aviation civile, particulièrement par l'établissement de liaisons avec des villes européennes les plus importantes dont les liens commerciaux devaient être maintenus. Elle reçut d'importantes subsides du ministère de Transports, des Länder et de l'industrie privée.

Le 21 mai 1926, la convention de Paris entre l'Allemagne et les ex-alliés sur le transport aérien annule l'ensemble des restrictions prévues par Londres (1922). Plus aucune limite ne restreint le développement technique de la construction des appareils sous réserve de ne comporter aucun armement. Les années 1926-1932 sont marquées par l'accroissement constant du trafic aérien civil, alors que l'interdiction de l'aviation militaire est maintenue et que toute subvention à l'Aviation dite de sport est interdite. La traversée de l'Atlantique par Lindbergh, en mai 1927, ouvre les perspectives d'un trafic transocéanien.

Le développement de l'aviation civile reste cependant de 1920 à 1932 sous la responsabilité de la section spéciale « trafic aérien » (*Luftamt*) du ministère des Transports.

Mais pendant ces années l'Allemagne n'a de cesse de contourner ces restrictions envers tout développement de l'aviation militaire²⁶⁵. Elle y parvient de diverses façons :

²⁶⁵ Se reporter à l'étude historique de Georges Castellan, *Le réarmement clandestin du Reich 1930-1935*, Paris, Plon, 1954, p.139-198.

. par la propagande en faveur de l'aviation civile qui aboutira en 1933 à la création de la *Deutscher Luftfahrt Verband D.L.V.* qui regroupe les associations aéronautiques et assure la formation des pilotes non commerciaux ;

. par la création, à l'initiative des principaux constructeurs allemands²⁶⁶, de filiales à l'étranger qui échappent au contrôle des alliés : *Junkers*, qui conçoit à Dessau des appareils civils et militaires, installe en 1925 en Suède, à Limmham, près de Malmö, une filiale la *Flygindustri* dans les ateliers de laquelle sont construits des appareils militaires vendus à la Russie, à l'Espagne, à la Lettonie la Chine etc...*Junkers* installe également, en 1923, en Russie, une usine près de Moscou, à Fili, qui prévoit fabriquer 300 avions de combat par an. *Heinkel* de Warnemünde, reprend en 1924 la *Svenska Aero*, filiale fondée en 1923 à Lindingen près de Stockholm par les établissements Caspar de Travemünde. Cette usine construit des appareils militaires de type *Heinkel*. En Hollande, *Dornier* a une filiale, la société *Aviolanda* (1927), qui construit des hydravions qu'elle fournit à la marine militaire hollandaise. Une autre firme, la *Nederlandsche Vliegtuigenfabrick*, dont les usines étaient à Amsterdam, avait été fondée en 1919 par la société *Fokker* après liquidation de ses établissements d'Allemagne. En Suisse, *Dornier*, transforme les appareils civils en appareils militaires dans ses ateliers de la rive helvétique du lac de Constance et effectue des travaux interdits en Allemagne : construction d'un avion de chasse et d'un avion torpilleur, équipement militaire de deux D.O.X. commandés par l'Italie. Ce constructeur a une autre filiale importante en Italie, *la Marina di Pisa*.

L'interdiction de missions militaires à l'étranger (art. 179 du traité de Versailles) est principalement levée par la *collusion germano-russe*²⁶⁷, qui se manifeste par le traité de Rapallo²⁶⁸. Dès 1922 on peut constater l'existence d'une collaboration entre la Reichswehr et l'armée Rouge qui se manifeste par l'échange de missions militaires entre les deux pays et la livraison par l'Allemagne d'une partie des stocks de la Grand Guerre ayant échappé à la Commission de Contrôle à la Russie.

Deux phases se succèdent :

. de 1924 à 1926, celle d'un trafic d'armes important entre l'Allemagne et la Russie à travers le golfe de Finlande (passage par l'Estonie ou, au départ de Hambourg ou de Stettin, à destination de Leningrad). Les cargaisons sont en principe commerciales ; création de sociétés russo-allemandes, *Gefu et Wiko*, également en principe commerciales, mais en relations étroites avec le *Reichswehrministerium*. On peut enfin constater l'activité d'usines d'armes interdites travaillant pour la Reichswehr (entre autre dans le domaine chimique : gaz de combat fabriqués par un succursale de la firme *Stolzenberg* montée près de Samara). Les missions militaires allemandes et russes se croisent. Le Russie reconstruit son industrie en faisant appel à des marchands de canons allemands, alors que *Junkers, Krupp, Stolzenberg* se livrent à des expériences dans leur usines de Russie.

. à partir de 1927, des aviateurs allemands qui ont achevé leur formation théorique sont mis en congé provisoire et continuent leur instruction en Russie – ils sont rayés des cadres et réapparaissent après un certain temps sur l'annuaire avec l'insigne d'aviateur –. Ils s'entraînent sur le camp d'aviation de Lipetsk et dans une école d'aviation à Katchinska près

²⁶⁶ Les firmes les plus importantes étaient *Junkers* qui occupait la première place – avec une usine à Dessau employant 2500 ouvriers, *Dornier* – qui portait son effort sur l'aviation de gros tonnage, dont le D.O.X., son hydravion géant-, *Rohrbach* –spécialisé dans les très grands appareils-, *Heinkel* – qui s'orientait vers des avions rapides, des avions amphibies et hydravions catapultés-, *Focke Wulf*, et *Bayerische Flugzeugwerke* –dont la situation financière était difficile- .

²⁶⁷ Selon Castellani, terme habituellement employé par le 2^e Bureau de l'État-Major Français, *ibid.* p. 177.

²⁶⁸ Le traité de Rapallo, signé par l'Allemagne et la Russie le 16 avril 1922, permet aux deux signataires de renoncer aux réparations qu'elles se doivent l'une à l'autre et rétablit des relations diplomatiques et commerciales entre les deux pays. Il met aussi en place une collaboration militaire secrète qui durera jusqu'en 1933 avec des camps d'entraînement allemands en URSS dont une école de gaz de combat à Saratov. Un accord complémentaire est signé le 5 novembre 1922 qui étend l'application du traité aux républiques socialistes d'Ukraine, de Biélorussie, de Géorgie, d'Azerbaïdjan, d'Arménie et d'Extrême-Orient.

de Sébastopol qui accueille pilotes russes et allemands. D'autres officiers s'exercent à l'emploi des chars d'assaut près de Kazan (camp de Kama).

En 1933, après la prise du pouvoir par Hitler, le commissariat du Reich pour l'aviation est créé et ce département y est transféré. Quelque mois plus tard a lieu la création du ministère de l'Air avec Hermann Göring à sa tête. Enfin, avec la centralisation de l'aviation allemande, qui devient « objet du Reich », les Länder perdent toute la compétence qu'elles avaient jusqu'alors en ce domaine. A l'automne 1933, le retour des officiers stagiaires en Union Soviétique marque la fin des échanges d'officiers. La collaboration militaire entre la Russie soviétique et l'Allemagne est terminée. Hitler donne carte blanche aux militaires pour leurs expériences en Allemagne.

Le 10 mars 1935, Göring annonce au monde, par l'intermédiaire de Ward Price, correspondant du Daily Mail, que l'Allemagne a désormais une aviation militaire.

annexes à usage d'atelier, le tout destiné à l'entreposage et aux réparations des appareils. Après de multiples échanges avec le surintendant du château (échanges qu'il est inutile de rapporter ici), on s'oriente finalement vers un hall central ouvert sur les pistes dont la structure est en béton, entouré de trois bâtiments de deux niveaux qui sont des ateliers. La destination de ces bâtiments n'apparaît plus, tant ils reprennent dans le dessin de leur élévation des éléments de composition de la façade du vieux château du lieu²⁷¹ (ill. 178, 179 et 180) : leur façade principale et représentative, à l'arrière, comporte en effet des pilastres et un appareillage rustique de pierres d'angle, des fenêtres classiques, le tout couronné d'un toit en croupe. Enfin en 1917, une tour de guet spectaculaire est érigée près du vieux bâtiment de la *Kommandantur*. Elle s'inspire beaucoup dans son allure des deux tours placées à l'entrée architecturée qui encadrent l'accès à la cour d'honneur de la Résidence de Schleissheim.

U. Gärtner conclut assez justement, en mentionnant ces ajustements multiples : « l'adaptation aux formes représentatives du vieux château revalorise certainement quant à leur architecture l'ensemble des bâtiments techniques ; cependant, elle disqualifie en même temps ces nouveaux bâtiments au rang de dépendance du jardin et des installations baroques du château ».

Dans ce qu'il est convenu d'appeler la phase de consolidation du trafic aérien civil (1919-1926), bridée ou marquée par les exigences du traité de Versailles, les aéroports restent des lieux où se déroulent encore des fêtes de l'Air²⁷² – héritage de la passion que montra l'Allemagne pour les manifestations sportives aériennes, mais ils sont amenés à satisfaire de nouvelles exigences. Leur bâtiment principal doit adopter des dispositions qui répondent à des fonctions de plus en plus variées mais il doit abriter en premier lieu un hall d'embarquement et de débarquement et des services administratifs. Quant à ses formes architecturales, elles n'ont aucun précédent alors que l'on sait construire depuis longtemps des

²⁷¹ Il y a à Schleissheim trois châteaux : le vieux château proche du terrain où est installé l'aérodrome (1616-1623), le nouveau château datant du début du XVIII^e, enfin, au fond d'un très beau parc baroque, le château de Plaisance (1684).

²⁷² A ce moment de l'aviation civile naissante, on espérait des subsides complémentaires du public venant assister à des meetings aériens.

hangars dont certains ont attiré l'attention de la critique. On peut remarquer cependant que les tribunes en bois des anciens aérodromes sont souvent transposées dans le corps même de ce bâtiment. Certains aéroports de grande ville voient ainsi leurs façades, côté pistes d'envol, s'orner de terrasses aménagées sur des étages en retrait et se terminer par un toit-terrasse susceptible d'accueillir le public attiré par de telles rencontres. On pourrait presque appeler ces bâtiments stades de l'air (*Luftstadion*), tant les dispositions qu'ils adoptent rappellent celles des installations destinées aux spectateurs dans les stades : ainsi en est-il à Berlin-Tempelhof et à Hambourg-Fuhlsbüttel. Mais cette réminiscence de l'époque héroïque de l'aviation - où les meetings aériens supplantaient de loin les activités de transport -, n'est pas un absolu dans le dessin des nouveaux aéroports et on verra que bon nombre de projets y renoncent ou placent les zones destinées au public au sol, de part et d'autre du bâtiment principal ou uniquement sur son toit-terrasse (ainsi en est-il déjà à Königsberg-Devau).

Les aéroports présentent souvent un caractère presque défensif et empruntent des éléments de leurs façades à l'architecture militaire. L'aéroport de Königsberg est exemplaire en ce sens, tout comme ceux de Chemnitz et de Dortmund-Brackel (ill. 181 182). Dans des villes moyennes ou de peu d'importance et dont les moyens financiers sont réduits, on pare au plus pressé : l'administration se contente d'un ou deux bureaux, la salle d'attente n'est pas plus grande que la pièce réservée aux douanes et l'unique hangar destiné à accueillir quelques appareils fait souvent partie intégrante du bâtiment (ill. 184). L'architecture peut être modeste mais néanmoins résolument moderne, à Rudolstadt par exemple (ill. 183), ou se référer à quelque illustre moment de son histoire, ainsi à Giessen (ill. 185) où certains commentateurs discernent une réminiscence de la villa Borghèse, à Rome...

A Königsberg, ville portuaire isolée du Reich et capitale de la Prusse orientale, l'aéroport (ill. 186) construit sur l'ancien terrain de manœuvre de Königsberg-Devau adopte la silhouette de la Königstor (ill. 187), célèbre tour néo-gothique de la ville. Il doit énoncer clairement par son allure, en réaction envers les amoindrissements territoriaux du traité de Versailles²⁷³ dont la cité est la première victime dans son isolement loin du Reich, la volonté de la ville de développer des liens commerciaux avec la Russie et d'être le support essentiel du trafic aérien entre l'ouest et l'est. Elle entend par là rétablir ces liens qui existaient précédemment et qu'officialise en 1921 la création de la compagnie aérienne germano-russe *Deruluft* (*deutsch-russische Luftverkehrsgesellschaft*) chargée d'assurer un trafic régulier entre les deux pays. En mai 1922 est établie la liaison aérienne Königsberg-Moscou. Cette même année, la signature du traité de Rapallo qui rétablit les relations diplomatiques entre l'Union-soviétique et l'Allemagne est

²⁷³ L'Allemagne perd la Prusse occidentale et Posen qui (re ?) deviennent polonais, le territoire de Memel devient lituanien. Ce qui reste de la Prusse orientale, dont Königsberg est la capitale, est donc séparé du Reich par la Pologne, de la Russie, par la Pologne et la Lituanie, alors qu'elle avait précédemment à l'est une frontière commune avec l'URSS. Dantzig devient une ville libre.

un autre facteur favorable à cette conquête du trafic englobant les cités baltiques et la Russie.

A cela doit contribuer grandement la création d'un aéroport²⁷⁴. Le premier aéroport civil d'Allemagne voit ainsi le jour en 1922. Ses dispositions serviront de prototype à l'architecture de bon nombre d'aéroports de cette décennie. Hanns Hopp, qui en est l'architecte, dessine un bâtiment principal contenant le hall d'embarquement et l'administration, bordé symétriquement de deux hangars. Avec une composition pyramidale de trois niveaux, un revêtement de façade de couleur brique ornée seulement d'une modénature de fins pilastres qui filent verticalement, enfin avec un couronnement de toiture-terrasse marqué aux angles par des éléments polygonaux, cet ensemble architectural emprunte certains de ses traits à la Königstor mais pas uniquement. Hopp utilise aussi d'autres citations et se réfère à l'architecture néo-classique et néogothique telle que Schinkel la conçut pour le bâtiment de l'Académie d'architecture à Berlin (*Bauakademie*) et surtout pour le château de Kamenz en Silésie. Les fins pilastres structurant la façade de la *Bauakademie*, les tours d'angle du château de Kamenz, interprétation fantaisiste plus décorative que défensive d'une architecture de château-fort du moyen âge, se retrouvent à Königsberg-Devau : les premiers structurent les façades du bâtiment alors que les secondes sont placées sur la terrasse, à ses angles. Dans cette utilisation d'un langage architectural emprunté à la Prusse du XIX^e siècle, Hanns Hopp exprime le souhait de la Prusse orientale d'être à nouveau rattachée à l'Empire et rappelle le temps où la ville était le cœur (*Kernland*) de l'Etat Prussien²⁷⁵.

Cette aéro-gare apparaît – dans un sens figuré – comme une moderne tour de ville tournée vers la Russie. La fonction de porte de ville est pour la première fois transposée dans celle de l'architecture des transports aériens. Et l'exemple de Königsberg-Devau montre bien – si on le rapporte à d'autres aéroports de cette époque – « que le langage architectural des bâtiments doit faire ressortir les intérêts économiques et politiques aussi bien des villes que de la nation²⁷⁶ ». Königsberg-Devau est aussi remarquable par un schéma d'organisation de plan, hangar-terminal-hangar (ill. 188), qui est ici inventé et sera réutilisé à tout autre échelle à Hambourg-Fulhsbüttel, par exemple, et à Berlin-Tempelhof également.

²⁷⁴ Mais pas seulement. La régénération de la ville - et de la région - s'effectue aussi par la (re ?) construction du port de Königsberg, l'établissement d'un site destiné aux foires, la construction de la « maison de la technique ». L'architecte-conseil de la ville, Hanns Hopp, est l'un des principaux acteurs de ces transformations qui doivent faire de la ville « un médiateur entre le Reich et les États de l'est », Gabriele Wiesemann, *Hanns Hopp. 1890-1971 ; Königsberg, Dresden, Halle, Ost-Berlin ; eine biographische Studie zu moderner Architektur*, Schwerin, Helms, 2000.

²⁷⁵ U. Gärtner, *op. cit.*, p. 61.

²⁷⁶ U. Gärtner, *op. cit.*, p. 50.

La mise à concours des terminaux des aéroports de Berlin, Hambourg et Munich

Les années 1925-1926 sont marquées par le souhait des trois villes les plus importantes d'Allemagne, Berlin, Hambourg et Munich d'avoir un aéroport.

À Berlin, Johannisthal étant définitivement jugé trop lointain et appelé à devenir un centre de construction et de recherche aéronautiques, c'est sous l'impulsion de Léonard Adler (*cf. infra* chapitre V, le récit plus détaillé de la naissance de l'aéroport de Tempelhof) que l'ancien champ manœuvre de Tempelhof, par sa situation au sud-est de la ville et l'importance de sa surface libre, va être accepté comme un lieu approprié pour un nouvel aéroport. Dans une première publication, L. Adler en détermine l'emplacement (au nord du terrain) et les dispositions. Les projets que Heinrich Kosina et Paul Mahberg présentent en 1924 à la *Berliner Flughafengesellschaft* (BFG) sont rejetés, à l'exception des hangars placés de part et d'autre du bâtiment principal de leur deuxième proposition. Ces hangars sont en partie construits et bénéficient d'une extraordinaire résonance dans la presse spécialisée. Loués en tant que représentants d'une architecture fonctionnelle, sobre (*schlichte nüchterne Architektur*) et sans verbiage (*phrasenlos*), une architecture d'acier, avec pour les hangars situées à l'ouest, un bâtiment central intégré à usage d'atelier, légèrement surélevé (ill. 215) dont l'architecture en béton armé rappelle celle de l'École des arts appliqués de van de Velde à Weimar. Un système de portes pliantes (électriques dans la deuxième version des hangars situés à l'est, 1925-1926) permet leur ouverture maximale. Ils sont alors réduits à ce qui semble un long bandeau de verre horizontal posé sur les portes repliées aux deux extrémités (derrière lesquelles se trouvent les éléments porteurs de la structure métallique), image certes très moderne d'une version de verre et d'acier du vieux motif poteau-poutre.

Il restait donc à trouver un bâtiment central aux formes qui satisfassent la FG et la ville de Berlin, d'où la mise à concours d'idées, en 1925, d'un projet pour la construction de ce terminal.

À Hambourg-Fuhlsbüttel, les présupposés de la construction d'un aéroport digne de la plus importante ville hanséatique d'Allemagne sont quelques peu différents. En 1911, la *Hamburger-Luftschiff-Gesellschaft* (HLG) est créée afin de promouvoir le développement des transports aériens par les aéronefs et permettre à la ville rien de moins que la conquête de l'air au dessus des mers. Il s'agit avant tout de devancer une dangereuse et prestigieuse rivale : Brême. Après avoir ouvert en 1920 l'aérodrome de Neuenlandersfeld, la cité au bord de Weser projette de construire un deuxième aéroport destiné aux gros hydravions (*Bremen See*) sur l'île de Nordeney afin de relier Londres et les États-Unis. Ce projet, pas plus que le projet commun aux villes de Kiel et Altona, n'aboutissent. Hambourg participe avec Lübeck de 1926 à 1928 à la transformation d'un aérodrome placé sur la presqu'île de Priwall à Travemünde, où se trouvaient depuis 1914 des ateliers et une école de pilote, en un aéroport de terre et de mer (*See-und Land-Flughafen*). L'architecte Fritz Schumacher y construit un remarquable hangar dont il reprendra

la conception à Hambourg. Dès 1926 la Lufthansa ouvre la ligne Berlin-Lübeck-Travemünde-Copenhague. Il est donc grand temps que Hambourg se réveille et ne se contente plus d'installations désuètes, d'un terrain d'atterrissage de plus en plus déserté par les pilotes car installé sur un sous-sol marécageux, et montre quelle place elle souhaite tenir parmi les cités hanséatiques. A l'initiative de F. Schumacher et avec l'accord de la HLG, le deuxième concours d'idées pour la construction d'un aéroport en Allemagne est lancé en février 1926. Il concerne le bâtiment principal de l'aéroport de Hambourg-Fuhlsbüttel et est ouvert aux architectes établis à Hambourg, Altona et Wandsbeck. Le terrain de Fuhlsbüttel possédait depuis 1912 diverses installations destinées aux aéronefs qui furent démontées selon les exigences du traité de Versailles. Un premier hangar avait été construit en 1925, un deuxième par F. Schumacher en 1926. Le concours prévoit, comme à Berlin, que le bâtiment principal de trois étages soit dessiné le long d'un axe placé entre les deux hangars existants et, en outre, que les façades soient revêtues de *klinker*. Des avancées en terrasse doivent être aménagées sur chaque niveau afin d'accueillir le public lors de meetings aériens. La totalité de la toiture-terrasse est aussi destinée au public. Une attention particulière doit être portée au non empiètement des différentes fonctions que doit satisfaire le terminal. Le jugement du concours est rendu en juin, cette même année. Sur les 112 propositions 12 seulement nous sont connues.

Munich, capitale de la Bavière, ville tournée vers l'art et la culture²⁷⁷ cherche à compenser une situation économique difficile par une politique renforcée en faveur du tourisme. Elle doit attendre 1926 pour qu'un concours d'idées soit lancé pour la construction d'un aéroport sur l'ancien champ de manœuvre d'Oberwiesen (*Oberwiesenfeld*), qui était utilisé militairement et servait ponctuellement d'aérodrome pour le trafic postal et le transport de politiciens vers Weimar, Vienne ou Berlin.

Après en avoir arrêté le lieu – au sud-ouest du terrain, à peu de distance de la gare principale de la ville – Franz Hailer, directeur de la *Münchner Flughafengesellschaft* et Botho von Römer présentent en 1925 un avant-projet du bâtiment principal. La Ville de Munich soumet à un concours d'idée ce nouvel aéroport auquel l'ensemble des architectes actifs en Bavière peuvent prendre part.

Que conclure si nous examinons les projets présentés et primés à la suite de ces concours décidés par les trois villes les plus importantes d'Allemagne ; que dire enfin des trois aéroports qui furent construits entre 1926 et 1929 à la suite de ces concours ? Il ne s'agissait rien de moins dans ce premier concours d'idée – celui de

²⁷⁷ Munich inaugure avec éclat son Musée allemand (*Deutsches Museum*), vaste édifice consacré à l'histoire des sciences et à la technique dont la construction a commencé en 1906, selon le projet de Gabriel von Seidl, et qui voit son achèvement seulement en 1925. Les transformations ultérieures du musée avec les ailes supplémentaires qui seront construites en 1932 et 1935 en font un bon exemple de l'évolution architecturale d'un édifice municipal monumental, sans doute le plus grand, le plus célèbre et le plus spectaculaire musée d'Allemagne avec sa situation/localisation imprenable sur une île, au milieu de l'Isar.

Berlin – que de trouver un prototype qui réponde à de nouvelles fonctions aussi diverses que multiples et permette d’arriver à formuler la « loi²⁷⁸ » d’un nouveau type de bâtiment. On est certes surpris en examinant les projets de leur peu d’inventivité, de leur incapacité à exprimer ou à employer des formes architecturales, des façons de construire dont l’audace ou la modernité irait de pair avec la nature d’un moyen de transport nouveau. Bridés, ces projets le sont par le désir de représentation de leur donneur d’ordre, les villes qu’ils doivent desservir, et s’ils sont modernes, c’est dans la seule réduction et simplification de l’emploi de formes architecturales traditionnelles : pilastres, colonnades, arcades, corniches. Et pour certains, si les façades ont une allure quelque peu fonctionnelle, leur plan ne suit pas et se cantonne encore à des solutions qui ont fait leur preuves : composition symétrique avec un bâtiment central et des ailes en avancée (architecture des gares), linéarité de façades pathétiquement interrompue en leur milieu par une colonnade ou une triple arcade, tel le projet *Globus* (ill. 189) de Rudolf Waller²⁷⁹. L’exemple le plus extrême de cette tendance est le projet de Tidemann et Waller, qui soumettent le plan et l’élévation de leur terminal à une organisation spatiale quasi seigneuriale (ill. 190) : le bâtiment se déploie sur quatre ailes disposées autour d’une vaste cour intérieure, la façade de l’aile principale est ornée d’une colonnade.

On peut remarquer également que les réminiscences de l’époque où les aérodromes attiraient le public influencent le dessin des terminaux, comme si l’on ne pouvait se détacher de l’euphorie provoquée par ces fêtes de l’air et comme si l’on comptait encore sur les subsides supplémentaires qu’elles apportaient aux différentes sociétés de gestion des aéroports *Flughafen Gesellschaft* (projet *Simpel* de Ludolf Veltheim et *Richthofen* de Paul et Klaus Engler, (Ill. 191 et 192).

La construction des aéroports des trois villes principales de l’Allemagne

À Berlin-Tempelhof, le projet *Richthofen* de Paul et Klaus Engler est retenu par le jury. Une partie seulement du projet initial est construite de 1926 à 1929, non pas dans sa forme initiale mais avec des simplifications. Celles-ci concernent surtout la façade tournée vers la ville qui voit disparaître les cinq corps de bâtiment qui articulaient l’édifice. La partie centrale du hall d’embarquement avec ses fenêtres à claustra en bandes verticales (ill. 193) rappelant vaguement les colonnes d’un portique classique, côté pistes, doit être supprimée car son avancée gêne la circulation, côté ville (ill. 194). Les architectes dessinent des toits terrasses aménagés sur chaque niveau par le recul de la façade donnant sur les pistes (Ill. 195). Ici on s’oriente vers une architecture de stade alors que la façade arrière – dans la version qui ne sera jamais construite – reprenait les typologies de certaines

²⁷⁸ Ainsi le formulait M. Osborn en 1925, p. 961, U. Gärtner, *op. cit.*, p. 74.

²⁷⁹ La façade tournée vers la ville du projet *Globus* serait une copie de l’Anhalter Bahnhof à Berlin, alors que la façade côté pistes rappellerait l’ambassade d’Allemagne à Saint-Pétersbourg, U. Gärtner, *op. cit.*, p. 76.

gares : son portique placé tout le long du rez-de-chaussée rappelait avec moins d'emphase la galerie bordée de hauts piliers qui occupe une bonne partie de la façade de la célèbre gare de Paul Bonatz à Stuttgart (1925-27).

À Hambourg, le jury décerne le premier prix au projet *Flu-Ha-Fu-Bü* des architectes Friedrich Dyrssen et Peter Averhoff. On a loué ce projet pour la solution organique que ses auteurs ont su imaginer quant au positionnement du terminal par rapport aux deux hangars déjà construits : c'est selon une courbe épousant un arc de cercle de trente degrés (dont le centre est le milieu du terrain d'atterrissage) que le terminal est dessiné et relié ainsi visuellement à ses deux hangars latéraux. Entre le bâtiment principal et ceux-ci des espaces plantés sont destinés aux spectateurs. Chaque étage de la façade tournée vers les pistes ménage par son recul une avancée en forme de terrasse et le dernier étage en sa totalité sert également de terrasse à l'usage du public. Le terminal porte ainsi avec éclat dans son organisation l'empreinte des hippodromes et des installations dédiées aux spectateurs des premiers aérodromes (ill. 196).

Côté ville, les éléments de la façade renvoient à l'utilisation des lieux : au rez-de-chaussée, les hautes baies signalent le hall d'embarquement. Les fenêtres en bande des deux étages sont rythmées par un poteau vertical en béton qui toutes les trois baies signale des éléments structurels qui reçoivent les fermes de la charpente (ill. 197). On peut constater que la demande d'un zoning interne rigoureux est parfaitement respectée grâce à une stricte répartition des fonctions²⁸⁰. Ce zoning s'applique aussi à la distribution des usagers et W. Voigt fait justement remarquer que dans le dessin des circulations de l'aéroport, spectateurs et passagers ont leurs cheminements respectifs soigneusement séparés afin que la clientèle encore rare et huppée de ce nouveau moyen de transport ne soit pas mêlée à celle du bon public venu assister à des meetings aériens. A l'arrière du bâtiment, ce sont par des escaliers situés de part et d'autre de l'avancée centrale, un peu plus haute que le reste de la façade et qui en interrompt heureusement la linéarité, que les spectateurs accèdent au restaurant placé sur la terrasse de l'aéroport.

Enfin, le terminal est couronné par une tour de contrôle qui prend place au centre du deuxième étage, une calotte de verre et de métal de forme ronde, sans doute la première tour de contrôle intégrée dans un terminal (à l'exception de celle de l'aéroport de Croydon à Londres).

À Munich, les solutions présentées dans le cadre du concours sont rarement nouvelles. Ainsi le projet *Merkur* (ill. 198), qui obtient le premier prix mais ne sera

²⁸⁰ Les fonctions sont distribuées selon les différents niveaux du bâtiment : au sous-sol le transport du fret, des bagages et du courrier ; au rez-de-chaussée tout ce dont peuvent vouloir disposer les voyageurs : les comptoirs des compagnies aériennes, la poste, les boutiques et aussi la douane et la police le tout distribué dans un hall de 76 mètres de long ; au 1^{er} étage l'administration de l'aéroport et sa direction technique, la météo, le logement du gérant du restaurant, un hôtel pour le personnel ; au 2^e étage un restaurant pour 300 personnes ; enfin sur le toit une tour de signalisation pour la régulation du trafic installée sous une calotte de verre circulaire.

pas construit, rigoureusement symétrique, est marqué par des formes à mi-chemin entre néo-classicisme et modernité. L'architecte Karl Johan Mossner obtient la commande. En un premier temps, il construit en 1928 un gigantesque hangar d'acier et de verre, remarquable par la possibilité d'ouverture complète de ses portes pliantes sur trois côtés. Celles-ci sont dissimulées dans des « tours » métalliques placées aux angles du bâtiment. Revêtues de verre, elles abritent également les supports des fermes de la charpente et des escaliers (ill. 199). Ce bâtiment monumental²⁸¹ est un exemple intéressant d'une belle coopération entre un architecte et une firme de construction métallique.

Beaucoup plus modeste est le bâtiment principal dessiné par Mossner qu'il qualifie d'ailleurs de « sans effet gratuit et dépourvu de toute modernité recherchée » (ill. 200 et 201). Ce terminal de trois étages présente un niveau supplémentaire à ses angles ce qui lui donne une allure de moderne tour de ville. Ce motif de tour jumelle offre dans la composition de sa façade quelque ressemblance avec le pavillon de Gropius et Meyer pour l'exposition du Werkbund, en 1914, à Cologne²⁸². Coté pistes, l'avancée du rez-de-chaussée, afin de ménager au 1^{er} étage une terrasse destinée à accueillir le public, est la seule concession faite par Mossner à la tenue de manifestations sportives²⁸³ ce qui ne fait en rien basculer son bâtiment dans la catégorie d'un stade de l'air *Luftstadion*. Tout s'y oppose : la linéarité du plan, la stricte symétrie de la composition, la compacité de l'édifice, l'organisation de fenêtres reliées par des moulures au fin profil rectangulaire en avancée sur la façade. Un bâtiment à l'apparence conventionnelle dans la mesure où il emploie des partitions et des éléments de composition d'un classicisme simplifié. Dans son allure générale d'édifice formé d'éléments cubiques ou cristallins juxtaposés, dans la neutralité et la monotonie des grilles de positionnement des baies et dans leur éloignement des angles du bâtiment (sauf au 4^{ème} étage), on assiste à la mise en place d'une organisation de volumétrie et de tout un vocabulaire de formes qui annoncent une façon de construire et de composer qu'adoptera peu d'années plus tard le III^e Reich. L'ensemble donne une impression de modernité conservatrice. Pourquoi s'en étonner d'ailleurs, Munich n'est en aucun cas « un lieu de la modernité » *eine Vorort der Moderne*.

Le terminal construit de 1929 à 1931 est très vite jugé insuffisant. Dès 1936 le ministère de l'Air souhaite la construction d'un nouvel aéroport. Si la ville de Munich reste le maître d'ouvrage, c'est Ernst Sagebiel, architecte du ministère

²⁸¹ La monumentalité du bâtiment construit en structure métallique provient bien entendu de ses dimensions : la portée des fermes est de 63 m, l'ouverture des portes entre les « tours » transparentes est de 32 m. Beaucoup plus traditionnellement, des ateliers et des lieux d'entreposage abrités dans un bâtiment de trois ailes, tel une grande tour d'accès construite en *klinker* sombre, étaient prévus à l'arrière du hangar. Par là, Mossner ne renonçait pas à une certaine forme de monumentalité plus traditionnelle (cf. remarque de U. Gärtner à ce sujet, p. 99).

²⁸² Il est plus difficile de souscrire avec U. Gärtner à une imitation des Propylées de von Klenze sur la Königsplatz ou bien à l'élévation de la gare de Bavière de Leipzig, construite par Eduard Poetzsch en 1984, dans le dessin du terminal de Munich-Oberwiesenfeld.

²⁸³ Dans son projet initial Mossner, prévoyait cependant que la toiture du troisième étage serait recouverte d'un hall vitré reliant les deux tours où prendrait place un restaurant.

de l'Air, qui assure la conception et dirige la construction d'un nouvel aéroport à l'ouest de Munich, à Riem (1937-1939).

L'innovation à travers les résultats des concours et dans certaines réalisations

L'innovation existe cependant pendant ces années là. On a vu qu'elle concerne tout d'abord le dessin des hangars : leur magnificence et leur forme généreuse écrase sans nul doute l'allure et la volumétrie des premiers aéroports, ainsi en est-il à Travemünde où le bâtiment destiné aux voyageurs est des plus modestes. De très grands architectes ne refusent pas de s'intéresser à leur construction : Peter Behrens en 1916 à Hanovre (ill. 202), Fritz Schumacher en 1926 à Travemünde puis à Hambourg-Fuhlsbüttel (ill. 203), Heinrich Kosina et Paul Mahlberg à Berlin-Tempelhof (ill. 215), l'exceptionnel hangar de Karl Mossner à Munich-Oberwiesenfeld (1928-1929) enfin (ill. 199). Selon un schéma d'organisation qui a fait ses preuves, ces hangars sont le plus souvent entourés de bâtiment de moindre importance généralement construits en brique. Ils abritent les ateliers de réparation et d'entretien des appareils, le tout constituant un ensemble de bâtiments appelé *Werftgebäude* ou *Werftanlage*. Kosina et Mahlberg innovent en plaçant de tels ateliers non plus à la périphérie mais en les intégrant en un élément visible se détachant par sa volumétrie et son architecture de la silhouette horizontale des hangars juxtaposés.

Mais certains projets de concours portent aussi l'empreinte d'une indéniable originalité : celui de Kosina et Mahlberg, *Poros*, avec son avancée sur les pistes le long de laquelle, telle une jetée, les avions semblent venir accoster (Ill. 204).

Le projet *Simpel* (ill. 191) de Ludolf Vetheim et Peter Friedrich (élèves de Hans Poelzig) mêlent une architecture sobre, côté piste, avec le recul de chaque étage ménageant des terrasses pour le public, à une monumentalité mise en scène par la présence de quatre ailes perpendiculaires au bâtiment principal, côté ville, que l'on peut considérer comme des tours garnies d'escalier²⁸⁴ conduisant à la terrasse placée en toiture de l'aéroport qui devient alors un véritable stade de l'Air. Poelzig empruntera tout simplement à ses élèves une telle organisation avec le plan en forme de peigne de son célèbre bâtiment pour la J.G. Farbenindustrie à Francfort (1929).

La modernité se trouve aussi dans les aéroports de certaines villes qui entre 1926 et 1928 s'entendent sur un projet et décident de construire un seul aéroport. Les villes de Essen-Mühlheim dans la Ruhr et de Halle-Leipzig en Saxe, ayant des

²⁸⁴ Ces « tours » comportent également des surfaces de bureau à tous les étages. Quand Sagebiel construit de telles tours à l'arrière du bâtiment tourné vers les pistes, à Tempelhof, elles n'ont d'autre fonction que de permettre l'accès du public à la gigantesque terrasse, dernier et grandiose avatar d'un *Luftstadion* de l'histoire des aéroports en Allemagne et une relique de l'architecture des années 1920 ?

intérêts économiques parallèles, s'accordent ainsi sur la construction d'un aéroport commun.

A Essen-Mühleim l'architecte chargé du projet, Artur Brocke, adopte un plan asymétrique avec un bâtiment circulaire de trois étages abritant un hall d'embarquement, une salle d'attente et un restaurant, relié par un corps de bâtiment étroit à deux niveaux, abritant l'administration, à une tour de sept étages (ill. 205). Les fenêtres en bandes, les balcons en avancée qui structurent la tour, le simple crépi blanc qui recouvre les façades font indéniablement penser à l'architecture du Bauhaus. De telles organisations spatiales étaient certainement dans l'air du temps : en 1928 Gropius construit à Dessau une coopérative (*Konsumverein*), bâtiment de cinq étages au rez-de-chaussée destiné à des surfaces commerciales (ill. 206) dont l'allure réapparaît à Essen-Mühlheim, magnifiée, dans la tour de sept étages du terminal, alors que l'articulation spatiale du siège de l'agence pour l'emploi (*Arbeitsamt*), dont il a également la commande, en 1928 à Dessau (ill. 207 a et b), se retrouve dans le dessin du hall d'embarquement circulaire auquel est accolé un bâtiment longiligne. D'autres projets ont pu influencer Brocke, précisément ceux publiés après la mise à concours de l'aéroport de Stettin²⁸⁵, remarquables par leur modernité et le choix fait par plusieurs architectes de plans asymétriques pour le terminal qu'ils dessinent. Ainsi l'architecte Grünberg, lauréat du concours, dessine un bâtiment parallépipédique de deux niveaux se terminant par une avancée semi circulaire de même hauteur *Maikäfer* (ill. 208). D'autres projets, celui de Hans Reichow *Minimum* et celui de Alfred Wegner *Zum Greifen* (ill. 209) ainsi que celui de Wilhelm et Hans Stubenrauch *Luftikus* (ill. 210) articulent des corps de bâtiments longilignes de deux ou trois niveaux autour d'un immeuble tour (*Hochhaus*), qui signale la présence de l'aérogare. Faut-il y voir une allusion – relativement modeste – aux projets utopiques d'immeubles-tours prévus pour accueillir des appareils atterrissant sur leur terrasse comme le suggère U. Gärtner ? La première tranche de l'aéroport d'Essen-Mühleim est construite en 1932. Le bâtiment terminé en 1934 ne respecte qu'en partie le projet initial : le hall d'embarquement circulaire n'est pas construit et la tour perd quatre de ses niveaux supérieurs. Amputé de ses éléments les plus spectaculaires, il ne manque certainement pas d'une certaine élégance et affiche avec retenue ses liens avec l'architecture du Bauhaus (ill.211).

Leipzig possède depuis 1912 un aérodrome à Mockau. Occupé militairement jusqu'à 1918 il passe ensuite aux mains de l'administration civile. En 1921, on souhaite ériger en ce lieu un aéroport digne d'une cité dont la foire est mondialement connue. Deux ans plus tard, à l'occasion de l'ouverture de la foire annuelle, le président Ebert honore Mockau du titre « d'aéroport mondial » (*Weltflughafen Leipzig*) et souligne ainsi la prétention de la ville à compter parmi les cités commerçantes les plus importantes d'Allemagne si ce n'est d'Europe. La

²⁸⁵ « Wettbewerb Verwaltungs und Abfertigungsgebäude Flughafen Stettin », *Deutsche Bauzeitung*, 14 septembre 1927, a. 61, n° 18, p. 113-120.

ville voisine, Halle, construit en 1925 sur l'aérodrome de Nietleben un hangar des plus modernes accompagné d'un modeste bâtiment administratif. En 1926, Mockau déménage à Schkeuditz où deux ans plus tard l'architecte G. Wünschmann construit un terminal destiné aux villes de Halle et Leipzig *Flughafen Halle/Leipzig*. Ce terminal de deux niveaux, construit en béton avec des façades recouvertes de *klinker*, possède à ses angles deux éléments aux parois de verre abritant des escaliers.

En 1926, l'architecte Paul Thiersch, qui dirige jusqu'en 1928 l'école des arts décoratifs Burg Giebichenstein à Halle, fait une proposition monumentale pour un nouvel aéroport à Schkeuditz. Dans ce projet (ill. 212) le bâtiment principal de l'aérogare et les deux hangars qui l'encadrent ne forment plus qu'une seule entité architecturale. Le hangar placé à l'est se déploie autour d'une vaste cour intérieure alors que celui qui est à l'ouest est un énorme hall destiné à abriter de gros appareils. Rien ne distingue dans le dessin de la façade la présence des hangars car une baie unique en forme de bandeau horizontal se déploie au-dessus des zones d'ouverture de leurs portes et se poursuit dans la partie centrale où prend place le terminal. Ce projet monumental « devait mettre en évidence par son langage architectural moderne la nature d'un moyen de transport nouveau ». Malheureusement après le désengagement financier de Leipzig, seule une partie du projet est construite en 1926/27 : le hall destiné aux petits appareils. Le reste du projet est abandonné et un bâtiment provisoire en bois abrite l'administration et sert de hall d'embarquement.

Après la mort de Paul Thiersch, qui survient en 1928, l'architecte suisse Hans Wittwer est chargé un an plus tard de terminer l'aéroport. Hans Wittwer, associé à Bâle avec Hans Meyer, enseigne au Bauhaus de Dessau dont Meyer est le directeur du département d'architecture ouvert en 1927. H. Wittwer présente deux projets à la modernité affirmée : un premier projet au plan en forme de peigne comprenant trois ailes de quatre étages placées perpendiculairement à l'arrière du bâtiment principal de trois étages dont la façade est tournée vers les pistes. Son deuxième projet adopte une forme concave et donne également la prééminence à la façade tournée vers les pistes (ill. 213). La zone du hall d'embarquement, placée au centre et de forme trapézoïdale se distingue par un traitement en vitrage de serre.

Si ces deux projets sont refusés, H. Wittwer attire l'attention de la critique architecturale avec son remarquable projet de restaurant, qui est construit en 1931, où modernité et sobriété vont de pair : une structure légère avec des poutres en cantilever soutenues par six points d'appui centraux permet une façade de verre, véritable mur rideau entourant une salle de restaurant dont la surface occupe tout le premier étage. Moderne et avant-gardiste sans aucun doute, le restaurant de Wittwer s'intègre bien dans l'ensemble des bâtiments de l'aéroport de Leipzig/Halle où le hangar de P. Thiersch est construit depuis 1927 (ill. 214).

Chapitre V

L'aéroport de Tempelhof à Berlin

C'est à Leonhard Adler²⁸⁶, on l'a noté (*cf. supra* p.149), que revint l'idée de la construction d'un aéroport au sud de Berlin, entre Neukölln et Tempelhof, sur un vaste terrain utilisé pour les parades et les exercices militaires, dont les dimensions convenaient à un tel projet²⁸⁷.

En avril 1923, il est mentionné²⁸⁸ pour la première fois dans *Bauwelt*²⁸⁹ les dispositions prises pour la construction de hangars qui devaient abriter un nombre limité d'appareils. Une pittoresque baraque signala tout d'abord l'existence d'un aéroport. Elle fut bientôt remplacée par deux hangars en bois et un bâtiment de dimensions modestes destiné aux voyageurs et à l'administration.

En octobre 1923, le trafic aérien démarre sur l'aéroport naissant de Tempelhof et la destination du terrain sur lequel il s'implante est définitivement scellée : il sera consacré au transport aérien, alors qu'il avait été longtemps envisagé de garder cette importante réserve foncière appartenant à la ville de Berlin à d'autres fins ; on avait pensé par exemple à le transformer en parc d'expositions internationales. Ce qui encourageait la mise en œuvre d'un tel projet, lequel contribuerait à affirmer la position de Berlin face aux aéroports des grandes capitales européennes, consistait particulièrement en la localisation exceptionnelle de Tempelhof dans la très proche banlieue de la capitale, à quelques minutes de voiture ou de métro du cœur de la ville.

Les sociétés aériennes Aero-Lloyd et Junkers, chargées du trafic aérien et, avec la ville de Berlin, des premières constructions, furent remplacées en mai 1924 par la *Berliner Flughafengesellschaft* (BFG) dont l'objet principal était « le

²⁸⁶ Ingénieur en chef chez AEG, Leonhard Adler vint ensuite à Berlin et participa à la création de la BVG (Berliner Verkehrs Betriebe) ; de 1920 à 1932 il sera conseiller en matière de transport auprès de la Ville de Berlin. Se reporter à la note biographique le concernant : annexe n° 5.

²⁸⁷ Des associations sportives utilisaient aussi le terrain de Tempelhof. Ce fut également un lieu de démonstrations ouvrières et, en 1933 et 1934 (cette année-là en présence de 1,5 millions de spectateurs), le NSDAP y déroula les festivités du 1^{er} mai (*Tag der Deutschen Arbeit*), pour lesquelles Albert Speer érigea une tribune et pour la première fois fit usage de son système d'illumination qui utilisait les projecteurs de défense aérienne, *cf.* Karl Ardnt, « Architektur und Politik » in *Albert Speer Architektur*, Propyläen, 1978, p. 118 ; Albert Speer, *Au cœur du troisième Reich*, (trad. fr.), Genève, éd. Famot, 1974, t. 1, p. 43, (édition originale, Berlin, Propyläen), 1969 et aussi *Zentralblatt der Bauverwaltung*, n° 21, a. 54, 23 mai 1934, p. 277-283.

²⁸⁸ Pour ce qui suit, sur le développement de l'aéronautique à Berlin au cours de ces années pionnières, sur l'histoire de Tempelhof enfin, se reporter à *Landing on Tempelhof. 75 Jahre Zentralflughafen. 50 Jahre Luftbrücke*. Ausstellungskatalog, Bezirksamt Tempelhof, Berlin, 1998.

²⁸⁹ *Bauwelt*, n° 18, 1923.

développement et l'exploitation de l'aéroport sur le terrain de Tempelhof et d'autres installations relatives au trafic aérien à Berlin ». Leonhard Adler fut nommé président du conseil d'administration de cette société.

Au cours des années qui suivirent une partie du terrain disponible (d'une surface d'environ 1 500 000 m²) sera aplanie et renforcée afin de supporter le poids des avions. Enfin, les constructions existantes en bois seront remplacées en 1924 par des hangars dessinés par les architectes Paul Mahberg et Heinrich Kosina (cf. Chap. IV) (Ill. 215). Entre les emplacements de ces hangars, il restait à construire un bâtiment destiné aux voyageurs et aux visiteurs toujours plus nombreux, ainsi qu'à l'administration. Préalablement à la construction de cet édifice, un concours fut organisé en 1925 auquel soixante et onze architectes participèrent. On a noté que les architectes Paul et Klaus Engler reçurent le second prix (aucun premier prix ne fut attribué). Le jury loua l'insertion du projet parmi les bâtiments présents (les quatre hangars de P. Mahberg et H. Kosina) ainsi que les dispositions de l'esplanade tournée vers Berlin, mais regretta la présence d'une partie centrale surélevée, par le fait qu'elle « compromettait le déroulement sans accroc de la voie est-ouest²⁹⁰ ».

Le projet sera donc modifié à la demande du jury et partiellement construit (seules deux tranches du bâtiment verront le jour) entre 1927 et 1929 (ill. 216 et 217). Ce bâtiment de trois niveaux était constitué d'une structure métallique avec un remplissage de maçonnerie et un parement de façade en *klinckers* de Backhorn²⁹¹. Le choix du jury s'était arrêté sur une architecture élégante et sobre dont la toiture terrasse, les bandeaux des fenêtres courant tout le long de la façade au premier et au deuxième étages, le dégagement sans point d'appui apparent sur un tiers de la longueur du rez-de-chaussée (côté accès tourné vers la ville) déclinaient, pour un bâtiment dédié au trafic aérien, les caractéristiques de l'architecture moderne en Allemagne. Le revêtement de façade en brique vernissée constituait une référence discrète à l'architecture du nord de l'Allemagne sans qu'aucune fantaisie décorative n'apparaisse, ce qui sans doute semblait superflu pour un bâtiment à la forte définition fonctionnelle.

Avec le développement rapide du trafic aérien, l'aéroport de Tempelhof se plaça bientôt en tête des grands aéroports européens. Au début des années trente le nombre de voyageurs et le volume du fret transporté avaient triplé depuis la création du premier aéroport. Il n'était déjà plus question d'agrandir les installations existantes et on parlait de la création d'un nouvel aéroport. L'avantage de la localisation de Tempelhof – si proche du centre de Berlin –, et les réserves foncières encore disponibles jouaient en faveur du maintien de ce site pour la

²⁹⁰ *Wasmuths für Baukunst und Städtebau*, 1925, n° 52, « Ernstes und weniger Ernstes vom Berliner Flughafen-Wettbewerb. », p 447-453 ; *Die Baugilde*, 1929, « Empfangsgebäude des Flughafens Berlin-Tempelhof », p. 104-106.

²⁹¹ Backhorn, ville située à 80 km de Brême. La qualité et la diversité de la brique qu'on y fabrique depuis 250 ans est célèbre. Les revêtements de brique vernissée aux diverses colorations de brun profond constituent le parement de façade de bâtiments célèbres de l'architecture expressionniste des villes du nord de l'Allemagne pendant les années 1920.

construction d'un aéroport plus vaste et plus moderne. Mais l'impulsion décisive pour que ce projet voie le jour fut donnée par Hitler en janvier 1934, quand il fit part au directeur de vol de la BFG de ses intentions concernant Tempelhof, en lui faisant parvenir une esquisse de sa main. Sur ce croquis se lisaient le rattachement du futur aéroport à l'axe Nord-Sud, l'augmentation importante de la surface destinée à l'aéroport (qui passait par l'annexion des terrains avoisinants) et peut-être, mais rien n'est moins sûr ce croquis n'ayant pas été conservé, le plan schématique des futures constructions. Henri Kosina, architecte officiel de la BFG, fut chargé de dessiner un projet qui prenne en compte l'ensemble des vœux exprimés par Hitler.

Ce dernier rendit visite en octobre 1934 à la BFG et examina attentivement les esquisses dessinées par H. Kosina²⁹². Dans un premier temps il les approuva. Les propos de Hitler à l'occasion de cette visite, rapportés par Böttger, directeur de l'aéroport, méritent qu'on s'y arrête : il estimait le rattachement de l'aéroport à l'axe Nord-Sud comme indispensable, car ils formaient un tout. Le futur aéroport devrait être « le plus grand et plus bel aéroport civil du monde », sur lequel tous les ans le III^e Reich présenterait au peuple allemand les nouvelles forces aériennes militaires. Hitler chercha à minimiser l'ampleur des modifications prévues pour la ville de Berlin le long de l'axe Nord-Sud ainsi que l'augmentation conséquente du terrain affecté au nouvel aéroport en les comparant au premier geste urbanistique d'ampleur que connut Berlin : « Quand un roi de Prusse (Frédéric II) a eu l'audace, lorsque Berlin ne comptait encore que 40 000 habitants, de porter l'avenue *Unter den Linden* à une largeur de 65 m, il a fallu certainement plus de courage pour faire cela, que pour lui (Hitler), de décider de planifier l'axe Nord-Sud selon une largeur de 135 m et de prévoir le triplement de la taille de l'aéroport de Tempelhof, alors que la ville de Berlin comporte à présent 4,5 millions d'habitants. »

Pour la première fois Hitler évoquait le fait que l'aviation civile et l'aviation militaire allaient ensemble et que la transformation de Tempelhof en un aéroport unique faisait partie de l'effort de réarmement nécessaire²⁹³. En outre les travaux devaient commencer le plus rapidement possible.

²⁹² Le compte-rendu de cette entrevue est reproduit par Jost Döffler, Jochen Thies et Josef Henke, *Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich*, Cologne, Böhlau, 1978, p. 108-111.

²⁹³ Certes l'armée allemande était réduite à 100 000 hommes par les termes du traité de Versailles (article 160), le service militaire était aboli (art.173) et les forces militaires ne pouvaient comprendre aucune aviation (art.198). Entre les deux guerres cependant, et bien avant la prise du pouvoir par le N.S.D.A.P., l'Allemagne n'a de cesse de se réarmer : discours de Scheidemann le 16-12-1926 à la tribune du Reichstag sur les actions du ministère de la Guerre hors d'Allemagne, action du général von Seck, à partir de 1919 et surtout après le putsch de Kapp (1923), qui prépare « le passage de l'armée de 100 000 hommes à l'armée nationale ». Dans le domaine de l'aviation on étudia à Berlin des prototypes qui sont mis au point à l'étranger par des sociétés constructrices allemandes à travers leurs filiales (maison Junkers en URSS, maison Rohbach au Danemark, qui monte une fabrique d'avions et une école de pilotage en Turquie, maison Fockler en Hollande et en URSS ; d'autres sociétés en Suède et sur la rive suisse du lac de Constance). Cependant, malgré la rumeur de chiffres de production fantastiquement élevés (on cite à la tribune du Palais Bourbon un chiffre de production de 3 000 avions en *un mois*), le nombre d'avions possédés par l'Allemagne serait en 1935 de l'ordre de 500 à 600 appareils, selon le discours de Baldwin du 1^{er} mars 1935 à la chambre des Communes cité par Jacques Benoist-Méchin p.575, dans *Histoire de l'armée allemande*, (éd.originale, Paris, Albin

Au ministère de l'Air (dont un représentant siégeait au conseil d'administration de la BFG), on commença à s'intéresser aux transformations de Tempelhof alors que la difficulté de financement d'un tel projet se faisait jour.

C'est alors qu'en juin 1935 Hitler laissa entendre qu'on pouvait affecter une partie du budget du ministère de l'Air du Reich (*Reichsluftfahrtministerium*), richement doté, au démarrage des travaux, alors estimés dans un premier temps à 5 millions de Reichmarks²⁹⁴. On assista ensuite à un dessaisissement de la responsabilité de la BFG et de la ville de Berlin, représentée au conseil d'administration de la BFG et propriétaire d'une partie des terrains de Tempelhof. C'est ainsi qu'en juillet 1935 le projet passa des mains de H. Kosina – dont les esquisses avaient été jugées sans doute trop modestes étant donné les exigences exprimées par Hitler – à celles d'Ernst Sagebiel, conseiller en matière de construction auprès du gouvernement (*Regierungsbaurat*).

Enfin le 18 mars 1936, il est fait état d'un coût de 75 millions de marks pour la construction de l'aéroport : « l'aéroport, qui il est vrai est utilisé par l'aviation de transport (sous-entendu par l'aviation civile), doit en tant qu'aéroport central du Reich être construit selon un point de vue militaire » ; ainsi se justifie la prise en charge des coûts par le budget de l'armement (*Finanzierung aus den Rüstungsmitteln*).

Le 26 mars 1936 Hitler donna son accord sur cette mesure et le financement de l'aéroport ne fit plus partie du budget du grand Plan de transformation de la ville de Berlin²⁹⁵.

Présentation des divers éléments du plan-masse de l'aéroport

L'aéroport dessiné par Sagebiel occupe l'angle nord-ouest du terrain de Tempelhof ? formé par Columbiadamm et Tempelhoferdamm, alors que H. Kosina avait placé les bâtiments de son projet à l'ouest du terrain, sur une ligne parallèle à l'axe Nord-Sud (ill. 218).

La courbe des pistes d'atterrissage s'inscrit sans heurt dans les limites du terrain disponible et détermine une surface presque ellipsoïdale, tangente selon son grand axe aux deux avenues ci-dessus mentionnées. Sagebiel dessine les différents éléments de son projet : tout d'abord le bâtiment tourné vers les pistes qui abrite la zone d'embarquement encadrée par deux vastes hangars; puis, passant par le centre de ce bâtiment et confondu avec la bissectrice de l'angle formé par Columbiadamm et Tempelhoferdamm, l'axe autour duquel s'organisent les divers autres bâtiments qui composent l'aéroport. À partir du moment où la forme de départ était choisie, incarnée – si l'on peut dire – dans le long déploiement de la courbe du grand hall

Michel, 1964), Paris, R. Laffont, 1984, p. 572-576, chiffre très différent de ceux qu'avance Erich Gritzbach, *Hermann Göring. Werk und Mensch*, Munich, 1937, *Goering l'homme et son œuvre*, op. cit., 2001, p. 80.

²⁹⁴ Reproduit in Jost Düffler, J.Thies et J.Henke, op. cit., 1978, p. 114.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 120-121.

tourné vers l'aire d'atterrissage et où l'axe principal était posé, Sagebiel n'était presque plus maître du projet qu'il créait, car le caractère impérial de la dominance de cet axe ordonnateur forçait en quelque sorte sa main, organisait les symétries.

Ainsi se succèdent du sud-est au nord-ouest, en partant du hall d'embarquement : *le hall d'enregistrement* avec son monumental espace intérieur, centre de gravité et épine dorsale de l'aéroport, *le bâtiment d'accueil* avec sa haute façade, *la cour d'honneur* animée par des galeries ouvertes au rez-de-chaussée des bâtiments qui bordent ses longs côtés, enfin *la place Ronde* sur laquelle donnent les édifices qui abritaient les diverses administrations du ministère de l'air et de la BFG (ill. 219). La cour d'honneur et la place Ronde, les constructions plus modestes entourant des cours intérieures construites le long de Tempelhofdamm et de Columbiadamm, constituent un ensemble architectural dont, en plan, la contre-courbe, tournée vers la ville de Berlin, s'oppose au dessin du hall d'embarquement et des hangars tournés vers les pistes d'atterrissage. Au centre de ce plan le hall d'enregistrement fonctionne comme un élément de liaison entre ces deux entités. La totalité du plan-masse offre une belle image équilibrée (ill. 220) dont la symétrie aurait été presque parfaite si les bâtiments situés au sud-ouest de la place Ronde avaient été construits.

Il faut enfin, pour apprécier la manière dont l'aéroport de Tempelhof s'insère dans la ville, observer le grand plan de Berlin imaginé par Hitler et Speer – ou les maquettes construites à partir de ce plan – sur lequel apparaît l'axe Nord-Sud. Une certaine qualité urbaine de l'aéroport devient alors perceptible. Elle se manifeste par l'habile utilisation du terrain où il est implanté, et par l'espèce de tension que produit la jonction de l'axe de Tempelhof avec l'axe Nord-Sud de Berlin, qui s'exécute selon un angle d'environ 30°, tandis que la forme parfaite du terrain apporte au contraire une certaine plénitude à cet ensemble architectural²⁹⁶ (ill. 221).

En observant l'organisation du plan-masse on pressent déjà que deux mondes cohabitent, se tournent le dos et sont irréconciliables. Une impression de paix et de sérénité, évocatrice aussi de l'aventure aéronautique, du voyage et du rêve, influe sur l'état d'âme du voyageur qui pénètre sous la verrière du hall d'embarquement et descend l'escalier qui le mène au pied des avions. Il subit l'impression alors presque magique de la qualité de l'espace générée par cet élégant bâtiment (ill. 222). Une toute autre vision attend le voyageur qui arrive par avion à Tempelhof et se dirige vers la capitale. La monumentalité du hall d'enregistrement et du hall d'accueil qu'il traverse le met déjà dans un certain état d'esprit. Enfin la présence

²⁹⁶ Tout autre eut été l'impact de Tempelhof dans la ville de Berlin, si son axe principal avait été dessiné soit perpendiculairement (projet de H. Kosina), soit parallèlement à l'axe Nord-Sud (aéroport de P. et K. Engler). Le spectacle offert par la place Ronde et la cour d'honneur n'aurait pas été si harmonieux pour qui vient de Berlin par Tempelhofdamm. Enfin, la perspective formée par le long déploiement du bâtiment d'embarquement (avec ses deux hangars) tourné vers les pistes est fort intéressante quand on arrive par le sud à Berlin. Ce spectacle aurait été tout simplement impossible avec un axe est-ouest, ou brutalement offert à la vue dans sa totalité, si un axe nord-sud avait été choisi.

d'une architecture sévère et monumentale, celle de la cour d'honneur avec ses angles droits (ill. 223), et de la place Ronde avec l'enveloppement des façades, achève de créer cette atmosphère particulière dont la tonalité dominante est celle d'une rigide monumentalité. En contrepoint, l'imposant défilement des tours qui scandent la façade arrière du hall d'embarquement (ill. 241) participe à cette mise en condition.

La transition entre ces deux mondes suit une ligne invisible qui se confond avec la courbe du hall d'embarquement. Cet édifice porte en lui, avec une évidence et une clarté dont son auteur n'avait sans doute pas conscience, l'impossible réconciliation entre ces deux visions. Nous verrons comment l'architecture traduit cette contradiction en utilisant deux registres formels qui n'ont rien en commun, l'un pour la façade tournée vers les pistes, l'autre pour la façade tournée vers Berlin.

Les sources formelles de l'organisation du plan et de l'élévation

Les modèles formels ayant influencé Sagebiel dans l'élaboration de son projet ont été analysés avec précision²⁹⁷. Nous avons évoqué dans le chapitre précédant la difficile mise en place, au cours des années 1920, d'un langage architectural digne de ce nouveau venu dans l'architecture des transports : l'aéroport. L'existence enfin des premiers bâtiments officiels construits pendant cette période à Berlin, tels que la Reichsbank (architecte H. Wolff, 1934-1938) et le ministère de l'Air (dont Sagebiel est l'architecte, 1935-1936), a certainement été déterminante dans l'adoption d'un vocabulaire formel déjà éprouvé.

L'organisation en plan de l'aéroport devait tenir compte de l'exigence de Hitler concernant la construction d'un stade de l'air, d'où serait née naturellement l'ample forme concave du bâtiment tourné vers les pistes, dont les terrasses comprenaient des tribunes susceptibles d'accueillir 60 000 spectateurs. D'autres influences formelles sont perceptibles. Sagebiel en effet ne pouvait ignorer les propositions en matière de construction d'aéroport faites à l'occasion de concours en Europe ou aux États-Unis. Ainsi qu'on l'a observé, certains des projets présentés aux concours qui ont précédé la construction du premier aéroport de Tempelhof²⁹⁸ et la construction de l'aéroport de Munich²⁹⁹ adoptent une forme de plan courbe où hall d'accueil et zone réservée au trafic aérien forment une seule entité architecturale. Leurs façades ont un dessein résolument moderne. Dans le projet *Simpel*³⁰⁰ la courbe du plan s'agrément de bâtiments disposés en dents de

²⁹⁷ Elke Dittrich, *op. cit.*, p. 157-159. Axel Drieschner, in *Historic Airports, Proceedings of the International 'l'Europe de l'Air' Conferences*, Bob Hawkins, Gabriele Lechner et Paul Smith (dir.), Londres, 2005, English Heritage, p. 100-111.

²⁹⁸ *Wasmuths für Baukunst und Städtebau*, 1925, p. 447-453.

²⁹⁹ *Deutsche Bauzeitung. Wettbewerbe*, janvier 1927, n° 6, p. 1 et suivantes.

³⁰⁰ *Wasmuths, Ibid.*, p. 450.

peigne, greffés sur la façade tournée vers Berlin (ill. 191 et 224). Ce plan annonce les tours que Sagebiel placera finalement à l'arrière du hall d'embarquement.

Sur d'autres projets (déjà évoqués dans le chapitre précédent), l'aspect monumental des cours d'honneur se réfère clairement à un certain néo-classicisme prussien : ainsi dans le projet de Josef Tiedemann (ill. 190 et 225) le voyageur est accueilli par un imposant portique de quinze colonnes nettement en avancée sur une façade à la composition néo-classique ; dans le projet *Aufstieg* (ill. 226), il traverse une place très architecturée non dépourvue d'une certaine qualité urbaine avec ses façades et ses portiques décoratifs qui renvoient aussi à un mode de composition néo-classique³⁰¹. Étranges décors pleins de pompe qui renseignent peu le voyageur sur le fait qu'il pénètre dans un aéroport. Ici l'imagination de l'architecte renâcle, ne se montre pas susceptible d'inventer un langage formel et structurel en accord avec une programme et des fonctions nouvelles : construire des bâtiments qui accueillent le trafic aérien en Allemagne à la fin des années 1920, avec toutes les inventions techniques qui accompagnent ce nouveau moyen de transport. Les cours d'accueil de ces deux derniers projets annoncent la cour d'honneur de Tempelhof dont la monumentalité sera encore accentuée, alors que les références à l'architecture néo-classique seront en quelque sorte épurées, réduites à un vocabulaire décoratif très simple dont on a déjà étudié les éléments dans les façades du ministère de l'Air.

Évolution des maquettes et du plan d'ensemble de l'aéroport de Tempelhof

La multiplicité des maquettes d'étude montre que le plan d'ensemble de l'aéroport n'a pas été trouvé d'un seul coup de crayon³⁰². Elle témoigne aussi du soin avec lequel les projets dessinés ont été testés à l'aide de représentations tridimensionnelles.

Les premiers projets frappent par la modernité de leur architecture. L'aire d'embarquement (*Flugsteig*) est tout d'abord abritée sous une dalle recevant un bâtiment d'un seul niveau dont les deux ailes encadrent un édifice central de plusieurs étages, à l'aspect compact, à la fois hall d'accueil et hall d'enregistrement (ill. 227). Les bâtiments latéraux reposent sur des éléments porteurs parallélépipédiques qui abritent les circulations permettant aux visiteurs d'atteindre les terrasses transformées en tribunes et aux voyageurs de descendre au niveau de l'aire d'embarquement. Les avions peuvent accéder aux deux hangars placés latéralement à l'arrière du bâtiment principal en passant sous les ailes des bâtiments d'embarquement et sous une rampe d'accès qui unit la cour d'honneur au bâtiment central.

³⁰¹ *Ibid.*, p.449 et 451.

³⁰² Elke Dittrich, *Der Flughafen Tempelhof in Entwurfszeichnungen und Modellen 1935-1944*, Berlin, Lukas Verlag, 2005, 35 p.

Les variantes de ce projet portent tout d'abord sur l'aspect du bâtiment central qui s'anime et s'allège grâce au retrait partiel de ses étages supérieurs et à la multiplication des baies verticales en partie haute de ses façades latérales. Des tours apparaissent à l'arrière des deux « ailes » de l'édifice, éléments porteurs qui émergent au-dessus du niveau des terrasses (ill. 228).

Les hangars situés à l'arrière seront bientôt placés dans le prolongement des deux ailes du bâtiment principal. On s'approche de la solution finale, mais l'hésitation marque le choix constructif : une juxtaposition de petits hangars isolés de part et d'autres du hall central, renforcés ou non pas des tours aux angles de leur façade arrière (ill. 229), alors que l'adjonction de tours avait été tout d'abord réservée au seul bâtiment central (ill. 230). On peut noter la transformation formelle et constructive du projet : l'élégante silhouette courbe de cette longue façade d'un seul étage, posée sur les socles que l'on voit sur les premières esquisses (ill. 231), a disparu. Le sentiment de légèreté équilibrée dû à la longue portée libérée entre des éléments de soutènement discrets, contrebalancés par un édifice central compact, n'existe plus.

Finalement le hall d'embarquement et les hangars qui l'encadraient acquièrent leur amplitude définitive en une courbe ininterrompue de 1 300 mètres, tournée vers les pistes (ill. 232). La cohérence structurelle et fonctionnelle des premiers projets, le traitement de cet édifice comme une seule entité constructive ne furent pas maintenus. La solution technique choisie, côté pistes, était cependant d'une élégance remarquable et d'une économie de moyen optimale quant à l'espace couvert. En effet Sagebiel, avec l'aide du bureau d'étude du docteur A. Schleusner³⁰³, choisit un système de portiques en porte-à-faux, constitués de trois éléments indépendants en acier qui furent assemblés sur le chantier (ill. 233). La présence de ces portiques permit d'abriter l'aire d'embarquement dite « à sec » de 380 m x 50 m³⁰⁴ (ill. 234), et, encadrant cette zone centrale, de couvrir deux vastes hangars destinés à l'entretien des appareils. Nous reviendrons sur l'analyse des caractéristiques formelles contradictoires des deux façades de ce hall d'embarquement, l'une tournée vers les pistes, l'autre vers Berlin, qui nous amènera à le qualifier de bâtiment à double visage.

Sur cette dernière maquette (ill. 232) on remarque que le bâtiment central a subi une rotation de 90° et a été scindé en deux éléments. La rampe d'accès a été supprimée et remplacée par le *hall d'enregistrement* à la belle volumétrie inté-

³⁰³ *Bauwelt*, 1938, n° 9, p. 13-16.

³⁰⁴ L'idée d'embarquement « à sec » n'est pas nouvelle. Elle préoccupe les organisateurs du concours de l'aéroport du Bourget, énoncée ainsi dans le devis programme donné aux concurrents : « ...une variante peut-être présentée, comportant des dispositifs fixes ou mobiles, permettant aux voyageurs de faire le trajet entre le bâtiment et l'avion, ou vice-versa, sans être soumis aux intempéries, ou bien conçue de manière à ce que les avions puissent être placés sous abri couvert, au départ ou à l'arrivée (Hall séparés, ou auvents de grandes dimensions, permettant d'abriter deux avions à l'arrivée et deux avions au départ, ayant 70 mètres d'envergure et 35 mètres de longueur) ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, février 1936, n°2, le concours de l'aéroport du Bourget, p. 4-17. On voit que Sagebiel est allé bien au-delà de ces exigences en aménageant un espace « à sec » de 380 m x 50 m.

rieure. On y accède en traversant le *hall d'accueil*, nouvel édifice dont l'altière façade domine la cour d'honneur.

La cour d'honneur trouve lentement sa forme définitive. Tout d'abord vaguement trapézoïdale (ill. 232), elle sera finalement rectangulaire avec ses longs côtés occupés par des bâtiments de deux étages et, au rez-de-chaussée, des galeries sur lesquelles des commerces et un bureau de poste devaient donner. Quand le plan de la place Ronde est enfin dessiné, espace circulaire d'un diamètre de 250 m, on peut observer comment l'architecture de Tempelhof irradie dans le tissu urbain avoisinant par le prolongement de ses façades le long de Tempelhoferdamm et de Columbiadamm.

Enfin, il est intéressant d'observer dans les premières maquettes la manière dont Sagebiel traite *le rattachement de Tempelhof à la gare Sud*, par un axe qui part de la cour d'honneur de l'aéroport et atteint le sommet de la colline de Kreuzberg, à partir duquel il oblique vers l'ouest pour aboutir au parvis de la gare. La plus ancienne maquette nous présente une large coulée sableuse bordée de deux voies carrossables, agrémentée d'une végétation clairsemée (ill. 235). Le monument de Schinkel, qui était au sommet de Kreuzberg, a disparu et est remplacé par un édifice au mur circulaire épais ayant en son centre un monument, qui deviendra – sur une deuxième maquette – une sorte de temple circulaire sans couverture, formé de colonnes supportant une architrave (ill. 232). Cet édifice, accessible par une rampe interrompue de paliers, est entouré d'une végétation épaisse qui semble sauvage et ressemble peu au parc Victoria qui entourait le monument de Schinkel. Sagebiel ne s'est pas exprimé sur la signification de ce monument qui pourrait s'apparenter à un lieu de culte. Pas plus qu'il n'a donné les raisons de la suppression du monument de Schinkel destiné à commémorer les guerres de libérations de l'occupation napoléonienne ; édifice qui aurait dû en principe ne pas déplaire au national-socialisme.

La gare Sud est bientôt déplacée au sud de Tempelhof, sur un des anneaux dessinés par Speer autour de Berlin. L'axe de liaison de Tempelhof à la première gare Sud n'a plus de raison d'être. Sur la maquette soignée présentée à Munich pour la deuxième exposition de l'architecture et de l'artisanat du 10-12-1938 le monument de Schinkel réapparaît au sommet de Kreuzberg et une scénographie qu'on pourrait qualifier de baroque (ill. 236) est péniblement mise en place par Sagebiel : une cascade, bordée de terrasses en gradins soutenues par des arcades, dévale la pente de Kreuzberg et disparaît bientôt sous terre. La place Ronde est touchée par cette exubérance architecturale : la pièce d'eau placée en son centre reçoit cinq sculptures massives, contrepoint aux huit statues placées le long de la cascade à chaque changement de palier, dans l'ascension de la colline. La succession des terrasses se conclut au niveau de la place par la présence de deux obélisques trapus (dont l'élévation dépasse largement le faîtage des autres bâtiments) ayant à leur pied des galeries couvertes ornées d'une colonnade à l'ordre dorique simplifié. Le monument de Schinkel, toujours présent, paraît cependant quelque peu écrasé par cette spectaculaire mise en scène.

On est passé du registre de la célébration d'un culte, sur les premières maquettes (ill. 232 et 235), avec la transition presque mystérieuse de cette surface végétale posée entre deux entités architecturales – l'aéroport de Tempelhof et la gare Sud –, à la surabondance de signes et à la redondance d'un langage architectural emprunté à l'époque baroque, mais qui n'en a pas l'élégance. On pense aux fontaines de Sans-Souci ; on songe aussi à l'habile dénivelé de cascades, en partie enterrées, en partie ressurgissantes, qui sur un fort dénivelé unissent à Gotha les terrasses du château à la place de l'hôtel de ville située en contrebas³⁰⁵ (ill. 237).

Tout ce registre architectural n'a d'ailleurs rien à voir avec le reste de Tempelhof, dont l'architecture est marquée par la monumentalité, certes, mais dont les éléments décoratifs restent cependant assez sobres. Cette partie du projet ne sera jamais construite.

Le hall d'embarquement et ses ambiguïtés : un bâtiment à double visage

La façade sud-est, tournée vers les pistes

La notion même de « stade de l'air » pour désigner ce bâtiment, dont la longue façade tournée vers les pistes d'envol ne laisse indifférent aucun visiteur, peut à la rigueur se justifier par la présence de tribunes aménagées sur ses terrasses, où les spectateurs devaient prendre place à l'occasion de la journée annuelle de présentation des forces aériennes du Reich³⁰⁶. Une telle présentation n'eut d'ailleurs jamais lieu. Cependant ce n'est pas à l'architecture des stades mais plutôt à celle des hangars que Sagebiel emprunte le système constructif de ce bâtiment. L'examen du plan du rez-de-chaussée montre bien la préoccupation qui a présidé à ce choix : il fallait créer et couvrir une belle volumétrie, autorisant le va-et-vient des avions, grâce à un système constructif nécessitant le minimum d'emprise au sol. Sur le plan du rez-de-chaussée de ce bâtiment se distingue à peine la trace légère de la section horizontale des quatorze portiques qui soutiennent la couverture de l'aire d'embarquement (ill. 220 : grande courbe supérieure du plan). On observe aussi une grande sobriété dans le traitement des structures de cette partie de Tempelhof. Les portiques, la charpente métallique et la couverture sont laissés tels quels. Aucun faux plafond n'a été suspendu afin de dissimuler l'ensemble de la charpente (ill. 238).

³⁰⁵ Les fameux « jeux d'eau » de Gotha, en Thuringe, furent construits en 1895. Ils sont alimentés par des eaux détournées du canal de la Leina.

³⁰⁶ Cette idée est presque banale à l'époque du développement rapide de l'aéronautique. Ainsi encore, dans le préambule au devis-programme donné aux participants au concours du Bourget, on peut lire : « Enfin, l'aérogare de Paris doit constituer un Centre de Propagande aéronautique, et les locaux ouverts au public doivent pouvoir se prêter à de larges manifestations », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, février 1936, n°2, p. 4-17. Ce qui est certes étonnant, c'est que les manifestations envisagées par Hitler concernent avant tout la démonstration des forces aériennes de l'armée de l'Air du Reich et que l'aviation civile n'est même pas mentionnée.

La volonté de *Sachlichkeit*³⁰⁷ est tout aussi visible dans la façade particulièrement bien dessinée qui constitue l'arrière-plan de l'aire d'embarquement (ill. 239). Cette façade utilise avec élégance quelques-uns des modes de composition de l'architecture moderne des années 1920 : les baies horizontales placées à l'affleurement du parement sur toute la largeur de la façade et sur deux niveaux ; comme revêtement, une pierre de couleur claire dont la luminosité fait bien ressortir les fines huisseries métalliques foncées des fenêtres. Enfin pour seule animation de cette élévation, outre sa courbure en plan, l'avancée de *bow-windows* au premier étage, et, au rez-de-chaussée, l'armature métallique sombre des escaliers, qui, à espace régulier, conduisent les voyageurs des salles d'attente au pied des avions.

Surmontant les deux étages de cette intéressante élévation, et placés en retrait, se distinguent des éléments de « l'envers » de ce bâtiment, de sa façade tournée vers Berlin (ill. 233). On perçoit l'emprise du mur aveugle de l'arrière des tours, entre lesquelles côté tourné vers Berlin, les grandes baies verticales alternant avec les raidisseurs en béton armé apparaissent (ill. 241).

La façade nord-ouest, tournée vers la ville de Berlin, et son évolution formelle

Une modernité relative caractérisa tout d'abord la façade nord-ouest telle qu'on peut l'observer sur les premières maquettes d'étude (ill. 240). Le percement de nombreuses baies pratiqué sur toute la largeur de la façade des tours trapues et sur cinq étages, alléga leur volumétrie. Entre les tours, les élévations placées en retrait apparaissaient dans un premier temps selon leur réalité constructive : de grandes baies verticales séparées par de fines menuiseries, surmontées dans un même plan par un bandeau percé de petites ouvertures carrées. Une impression de légèreté se dégageait de cette élévation et la faisait apparaître comme un mur-rideau régulièrement interrompu par des tours presque cubiques, néanmoins généreusement pourvues de baies.

Les tours perdirent leur relative légèreté et s'alourdirent : on remplaça les ouvertures multiples par huit fenêtres verticales, placées par paires dans l'axe de la façade et très éloignées de ses arêtes. Les élévations entre les tours s'articulèrent différemment. Le bandeau s'épaissit, perdit ses percements et fut posé en encorbellement par rapport à la partie centrale de la façade. Des raidisseurs en béton armé recouverts d'un parement de pierre apparurent, prenant la place des menuiseries qui séparaient les baies. Ils semblaient en outre avoir pour fonction de soutenir le lourd bandeau par l'intermédiaire de corbeaux (ill. 241). L'aspect de la

³⁰⁷ *Neue Sachlichkeit* : la Nouvelle objectivité est un mouvement artistique des années 1920, qui développe en Allemagne en réaction à l'expressionnisme. Il prône un retour au réel et au quotidien et se distingue par sa froideur, son cynisme et sa critique de la société. Quelques années plus tard, l'œuvre de George Grosz, par exemple, sera classée comme « dégénérée » par le national-socialisme ainsi que celles de beaucoup d'autres représentants de ce mouvement, condamnés à l'exil. En architecture *Neue Sachlichkeit* et *Neues Bauen* (nouvelle construction) sont des termes à peu près synonymes.

façade ne traduisait ainsi plus du tout sa réalité structurelle : en effet à l'aplomb d'un corbeau sur quatre un élément de raidissement assure une réelle fonction de contreventement ³⁰⁸ (voir coupe : ill. 233). L'ensemble des corbeaux sont ainsi placés sous le linteau pour leur seule apparence. Quant à ce dernier, avec son apparente massivité, il est visible sur l'une photographie prise en cours de chantier (ill. 242) qu'il n'a aucune réalité constructive et est constitué d'une structure métallique légère habillée d'un mince revêtement de pierre, placé verticalement à l'arrière des tribunes.

Ainsi cette façade emprunte dans sa composition un des éléments de l'architecture militaire de la fin du moyen âge, le chemin de ronde ³⁰⁹, dont elle imite la forme en l'affinant tant soit peu et en la rendant plus abstraite par l'utilisation de matériaux modernes. L'on peut concevoir que le tout premier projet avec la tension et la sobriété de son architecture (ill. 231) était irrecevable pour le national-socialisme car ses références à la nouvelle architecture étaient bien trop évidentes. Mais pourquoi avoir transformé la proposition des maquettes intermédiaires, avec son alternance de façades légères et de tours, dont les multiples ouvertures faisaient penser aux architectures métaphysiques d'un Chirico (ill. 240), par une combinaison d'éléments architecturaux qui renvoie à une architecture militaire et défensive d'une autre époque ?

Le seul élément constant à ces divers projets reste le traitement des deux premiers niveaux de ce bâtiment, décalés en avant, dont l'organisation de l'élévation est en accord avec le reste des façades de l'aéroport tournées vers Berlin, alors que la façade tournée vers les pistes de ce même bâtiment adopte un traitement architectural des plus modernes.

Le hall d'enregistrement, un exemple de style héroïque ?

Le système constructif de ce haut bâtiment est constitué par une charpente en béton armé, comportant quinze poutrelles en treillis qui reposent sur deux rangées de poteaux d'une section de 1m x 2 m (ill. 243 et 244). Ainsi a pu être libéré un beau volume d'une surface de 32 m x 120 m au sol et d'une hauteur de 19 m. Des bas-côtés d'une largeur de 9 m longent ce vaisseau central. L'ensemble est clos latéralement par de hautes baies vitrées (ill. 245).

Une proposition intermédiaire présente une variation dans le traitement des façades latérales de cet élément central de l'aéroport. Des redents verticaux, qu'on pouvait assimiler à des contreforts mais qui n'avaient aucune fonction structurelle, apparurent sur une maquette d'étude (ill. 240). Ces renforcements latéraux

³⁰⁸ À l'intérieur d'un de ces éléments verticaux sur quatre se trouve un tirant placé à l'arrière de chacun des portiques du hall qui vient s'ancrer au sol dans un lourd sabot de béton armé. Ce tirant participe à la stabilité des portiques et n'a aucune fonction porteuse, car il travaille uniquement en tension. Le bâtiment situé à l'arrière des portiques a une complète autonomie structurelle.

³⁰⁹ À l'époque où les chemins de ronde, placés en encorbellement au sommet des murs et des tours des châteaux forts, et supportés par des corbeaux, ont été construits non plus en bois mais en pierre.

constituaient peut-être une sorte d'écho, dans le registre d'une architecture militaire, à la volumétrie de la façade arrière du hall d'embarquement avec l'avancée régulière de ses tours.

Cette variante fut abandonnée et l'on s'en tint à la stricte alternance des éléments verticaux en béton armé revêtus de pierre et des hautes baies (ill. 246), le tout surmonté par un linteau qui ne supporte pas grand-chose, puisque la structure portante de ce hall est assurée par les poutres en treillis déjà mentionnées.

Tant de sobriété dans le traitement de cette façade peut étonner. Sa composition nous offre un nouvel exemple de mise en œuvre du « motif poteau-poutre » (*Stütz-und-Last Motiv*) cher à l'architecture nationale-socialiste, mais dessiné ici avec une certaine élégance et sans insister d'une manière excessive sur la lourdeur d'un linteau ou sur la solidité d'éléments porteurs verticaux. Avec sa simplicité un peu brutale, le dessin de cette façade est un bel exemple d'une manière de construire qu'on trouve, surtout pendant le régime hitlérien, dans le domaine des bâtiments industriels. Décider du statut formel de ce bâtiment n'est pas aisé, car il n'appartient pas au même registre que la façade très moderne, côté pistes, du hall d'embarquement examinée ci-dessus, mais ne présente pas non plus les caractéristiques monumentales du reste de Tempelhof.

Un tel traitement de façade renvoie peut-être aux exemples étudiés par R. B. Raith dans le domaine des édifices religieux et qu'il décrit comme appartenant à « un autre moderne³¹⁰ ».

On pourrait plus simplement expliquer cette liberté dont s'est prévalu Sagebiel dans le traitement des élévations latérales de ce grand hall, par le simple fait que le visiteur ne voyait pas les dites élévations. Pour les apercevoir, il fallait en effet prendre le temps de contourner l'aéroport et de traverser les cours, en principe réservées au fret, et nullement aux voyageurs pressés ou aux visiteurs. Ces façades latérales, aperçues de loin seulement (ill. 247), ont été peut-être oubliées par Speer qui omit de donner à Sagebiel des instructions particulières à leur égard. Aucune surcharge décorative ne leur a été imposée : pas d'encadrement des baies par un élément saillant en pierre, ni de soulignement horizontal des linteaux, et pas de corniche fortement en débord pour terminer la partie supérieure de la façade, mais une corniche à la dimension modeste. Ces façades ont ainsi bénéficié d'une grande sobriété dans leur traitement, qui reste, hormis le revêtement recouvrant la structure en béton armé, très proche de la réalité structurelle du bâtiment.

Ceci – l'indifférence de Speer – ne reste bien sûr qu'une simple hypothèse pour expliquer l'autonomie formelle de cette partie de l'aéroport de Tempelhof.

L'intérieur du grand hall fut envisagé cependant dans un esprit très différent et l'on veilla à ce que la monumentalité du volume s'accompagne d'une certaine pompe dans le traitement de ses éléments décoratifs. Si les piliers rectangulaires habillés d'un revêtement en pierre se terminent par un petit chapiteau sec, assez discret (ill. 248), il n'en est pas de même du plafond, qui devait être orné de rosettes, du sol, qu'on recouvrit de marbre et enfin des groupes de statues prévues

³¹⁰ Frank-Bertolt Raith, *Der heroische Stil, op. cit.*, 1997.

de part et d'autre du départ du grand escalier (ill. 249). Sur les longs côtés de cet espace et à mi-hauteur des piliers principaux courait une mezzanine accessible aux visiteurs. Des comptoirs occupaient la partie centrale du hall destinés à l'accueil et à la répartition des voyageurs selon leurs différentes destinations. L'idée de clore ce bel espace par de grandes baies vitrées permettant une vue immédiate sur les pistes était fort séduisante³¹¹.

Le hall d'accueil : un pur décor vertical sur la place d'honneur ?

En allant vite on pourrait dire que ce hall d'accueil ne sert pas à grand chose, si l'on oublie ses étages supérieurs en principe destinés à des bureaux.

Le visiteur qui traverse ce hall n'a pas le temps de percevoir cette étonnante volumétrie : 90 m de haut, 15 m de large et seulement 9 m de profondeur (ill. 250).

Il est actuellement difficile d'imaginer l'impression qu'on ressentait en arpentant cet édifice, puisqu'à la suite de la destruction partielle de ses éléments décoratifs à la fin de la seconde guerre mondiale, il fut décidé de construire un étage intermédiaire. Ce qui constituait la partie supérieure de ce hall se visite et est restée dans l'état où elle se trouvait à la fin de la guerre. Le plafond à caissons est toujours présent ainsi que les armatures restées à nu sur les piliers latéraux, dans l'attente du revêtement en pierre qui devait, en augmentant la volumétrie des piliers, leur conférer une puissante dignité (ill. 251). On perçoit aussi, en partie horizontale du plafond, les réserves laissées devant chaque pilier dans le revêtement en plâtre, là où devait s'insérer l'habillage de pierre.

Les façades de la cour d'honneur et de la place Ronde, le tribut de l'aéroport de Tempelhof au schöner Schein de l'architecture nationale-socialiste

Peu après sa nomination en tant qu'Inspecteur général de la construction pour la capitale du Reich (*Generalbauinspektor*) en janvier 1937, l'intrusion de Speer – si l'on peut dire – dans la détermination de la physionomie de l'aéroport de Tempelhof se fit rapidement sentir. Les rendez-vous entre Speer et Sagebiel se multiplièrent. L'aéroport constituant sans aucun doute un élément important dans l'ensemble des édifices représentatifs de la future Germania³¹², il y avait lieu d'en contrôler tout au moins l'aspect extérieur. À cette date la construction de l'aéroport était déjà bien avancée. C'est donc sur des éléments de détail, sur la peau, la belle apparence (*schöner Schein*) que portèrent les instructions de Speer.

³¹¹ Actuellement un restaurant a été aménagé à cet emplacement accessible par la mezzanine qui entoure le hall sur trois côtés. Aucune visibilité des pistes n'est plus possible à partir du grand hall.

³¹² Sur les transformations et destructions de Berlin prévues dans le grand plan de Berlin dessiné par Speer entre 1937-1943 se reporter à Hans J. Reichardt et Wolfgang Schäche, *Von Berlin nach Germania*, Berlin, 1998, et aussi à Lars Olof Larsson, *Albert Speer. Le plan de Berlin 1937-1943*, Bruxelles, AAM éditions, 1983, (éd. orig. allemande, 1978).

L'examen des maquettes est là aussi passionnant. La manière d'intervenir des maîtres d'ouvrage du régime en matière de bâtiments officiels, ici encore, se fait jour. On souligne le plus souvent les axialités, on crée des symétries secondaires, on alourdit et monumentalise les élévations en regroupant les baies et en les éloignant des angles des façades des bâtiments. On n'hésite pas non plus à procéder à une sorte de coup de pinceau final qu'il est toujours temps de donner à une façade pour la rendre plus imposante, plus monumentale.

Si l'on peut ajouter foi aux propos de Fritz Vellguth³¹³, qui participa à la direction des travaux de construction de l'aéroport de Tempelhof, l'influence de Speer décida de la transformation des bâtiments courbes (autour de la place Ronde) qui furent pourvus de porches d'entrée. Les fenêtres placées au-dessus de ces porches furent accentuées par l'ajout de divers éléments décoratifs. Toutes modifications destinées à donner une allure « plus digne » à ces bâtiments.

La façade du *hall d'accueil* subira des transformations de ce type : une disposition resserrée et un recentrement de ses ouvertures. Les premières maquettes montrent, au niveau des trois derniers étages, des percements de fenêtres sur toute la largeur de la façade alors que de grandes baies verticales, relativement espacées, correspondaient à la hauteur du hall d'entrée (ill. 252). À ce moment la cour d'honneur avait son grand axe parallèle à la façade du hall d'accueil, les galeries latérales n'existaient pas, et au rez-de-chaussée la seule avancée d'un porche modeste protégeait l'arrivée des voyageurs. Les bâtiments courbes qui venaient en avant de la cour d'honneur avaient des formes peu convaincantes. La place Ronde n'était pas encore dessinée.

Sur une maquette plus tardive la cour d'honneur apparaît avec sa forme définitive (ill. 253), son grand axe est maintenant perpendiculaire au bâtiment d'accueil et des galeries sont placées sur ses longs côtés. Au rez-de-chaussée de sa façade principale un long portique est destiné à accueillir les voyageurs. Les hautes baies correspondant à la hauteur du grand hall du rez-de-chaussée sont réservées à la seule partie qui donne sur la cour principale. Elles sont supprimées quand la façade donne sur les cours latérales (réservées au fret, n'ayant donc besoin d'aucune monumentalité...), alors qu'en plan le volume du hall occupe presque toute la largeur de la façade. Les baies des bâtiments donnant sur la cour d'honneur et sur la place Ronde sont systématiquement éloignées des arrêtes des façades afin d'augmenter leur apparente massivité.

Enfin la décoration de cette façade sera longtemps incertaine et les essais concernant les éléments décoratifs nombreux. Il s'agissait surtout de décider du nombre et de l'emplacement des aigles et des emblèmes nationaux-socialistes : plusieurs aigles posés à intervalles réguliers au-dessus de l'auvent du rez-de-chaussée, un seul aigle accroché en partie haute de la façade, quitte à aveugler plusieurs fenêtres pour permettre un tel accrochage ? Finalement un seul aigle fut

³¹³ Archives de Wolfgang Schäche, protocole de la conversation à l'occasion d'une interview de Fritz Vellguth, octobre 1974, rapporté par Elke Dittrich, *op. cit.*, 2005, p. 165.

retenu et placé sur un piédestal dans l'axe du bâtiment, au dessus de la généreuse corniche. Le piédestal est toujours visible (ill. 254) ; la tête de l'aigle (brisé pendant la guerre) est posée sur un socle dans la cour d'honneur (ill. 255). Nous revenons sur les hésitations multiples et passionnantes à observer sur le positionnement du noble animal au cours du chapitre VIII.

La place Ronde ayant trouvé sa forme définitive, les façades des bâtiments de trois étages qui la bordent seront organisées en fonction d'une composition symétrique : dans l'axe de chaque bâtiment un porche accueille le visiteur, surmonté de baies regroupées par trois. L'angle des bâtiments qui viennent en avancé sur les trottoirs, sera percé au rez-de-chaussée de passages couverts (ill. 410).

Les porches sont constitués de quatre piliers ornés de chapiteaux au dessin assez simple. Une corniche débordant largement l'aplomb des piliers et un balcon en pierre en constituent les autres éléments (ill. 256). Un des éléments intéressants de ces porches très caractéristiques de l'architecture nationale-socialiste est le traitement de la sous-face de leur terrasse, recouverte de mosaïque agrémentée ou non d'une décoration de croix gammées (ill. 257).

Un des exemples des interventions de Speer qui va dans le sens d'une plus forte monumentalisation des façades de la place Ronde peut s'observer dans une étude de modification en fin de chantier. Au-dessus de l'un des porches de la place, les éléments décoratifs sont renforcés par l'encadrement des baies constitué d'une bordure de pierre plus claire et surtout plus saillante que celle des autres baies du même bâtiment, au dernier étage leur linteau est souligné par une corniche, la baie centrale est décorée d'un svastika entouré d'une couronne (ill. 259). Il s'agit d'une photo prise en cours de chantier pour tester une tentative de décoration qui ne sera pas nécessairement retenue.

Le bâtiment situé au nord de la place Ronde se distingue par la présence de trois porches permettant en principe un triple accès (ill. 258). On s'attendrait en traversant ceux-ci à pénétrer dans des espaces tant soit peu solennels, en accord avec leur monumentalité. En effet, en franchissant les portes du porche central, on traverse une entrée intermédiaire de la largeur du porche avant d'accéder à un grand hall qui conduit à deux longs couloirs sur lesquels ouvrent divers bureaux (ill. 260). Par contre, les deux autres porches donnent, par leur seule porte centrale, sur une entrée étroite. Les portes latérales sont transformées en fenêtres destinées à des bureaux placés au rez-de-chaussée. L'examen d'un étage (ill. 261) montre aussi que derrière les regroupements de baies placés dans l'axe des porches, alors qu'on pensait trouver un seul espace éclairé par ces triples ouvertures, le cloisonnement du plan fait fi de la composition de la façade : les baies placées au-dessus du porche de gauche dissimulent trois bureaux étroits et deux bureaux pour le porche de droite. Dans ces deux cas, encore une fois l'absence d'intérêt accordé à la cohérence entre l'aspect extérieur d'une façade et l'espace intérieur éclate.

Chapitre VI

La maison de l'Éducation allemande à Bayreuth ou la représentation en trois dimensions des notions de *Kampf und Sehnsucht*³¹⁴ ?

L'époque nationale-socialiste a laissé sur Bayreuth, ville de moyenne importance et chef-lieu de Haute-Franconie, une indéniable empreinte, tout à la fois urbanistique et architecturale. certain nombre de bâtiments de cette époque. Nous nous attacherons dans ce chapitre à l'examen de l'édifice le plus spectaculaire construit à Bayreuth pendant cette période, dont la conception et l'exécution reviennent à l'architecte Hans Reissinger: la maison de l'Education allemande³¹⁵.

L'apparence architecturale et la force symbolique, dont en principe était doté ce bâtiment, sont d'un grand intérêt ; son insertion au cœur du vieux Bayreuth est un exemple frappant de la façon de procéder des architectes et urbanistes du III^e Reich en milieu urbain ancien.

Enfin, la modification discutable que subit ce bâtiment au cours des années qui suivirent la guerre, témoigne de l'incapacité dans laquelle se trouvait alors une municipalité de moyenne importance, pour préconiser un traitement satisfaisant d'éléments encore existants de l'architecture nationale-socialiste, éventuellement ordonner leur démolition.

De la fondation de la fédération des enseignants nationaux-socialistes (*Nationalsozialistischer Lehrerbund*) à la pose de la première pierre de la maison de l'Éducation allemande

La maison de l'Éducation allemande était destinée à recevoir le siège de l'association des enseignants nationaux-socialistes (NSLB), créée à Hof en 1929 par Hans Schemm.

³¹⁴ « Combat et nostalgie », devise relevée par Waldemar Hartmann, prononcée par Hitler lors de son discours le jour de l'inauguration de la Maison de l'Art allemand à Munich, le 13 juillet 1937, voir note *infra* n° 350.

³¹⁵ Winfried Nerdinger (éd.), *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945, op. cit.*, p.116-117 ; Helmut Weihsmann, *Bauen unterm Hakenkreuz : Architektur des Untergangs. Ein Reiseführer in die Bauwelt des Nationalsozialismus, op. cit.*, p. 116-117. Karlheinz König, « Das „Haus der Deutschen Erziehung“ in Bayreuth (1933/36 bis 1943/45). Überblick über die Baugeschichte der NSLB-Verwaltungs-und-Schulungszentrale sowie über die Organisation und die Arbeit des Hauptamtes für Erzieher (HfE) und des Nationalsozialistischen Lehrerbundes (NSLB) », *Handbuch der Geschichte des Bayerischen Bildungswesens*, t. 3., *Geschichte der Schule in Bayern von 1918 bis 1990*, Bad Heilbrunn, Liedtke Max (éd.), 1997, p. 322-387.

Hans Schemm³¹⁶, né à Bayreuth en 1891, devient bien vite une « personnalité » incontournable du Bayreuth national-socialiste. Éducateur pendant de nombreuses années, membre du NSDAP depuis 1925, il s'engage très activement à partir de 1926 en faveur du parti à l'occasion de la campagne électorale pour le conseil municipal de la ville ; ses discours sont fortement empreints d'antisémitisme et d'anticommunisme. Son ascension au sein du parti est rapide : en mai 1928, il entre à la chambre des députés de Bavière en tant que Gauleiter de Haute-Franconie ; en 1930, il est membre du Reichstag en tant que député de Haute-Franconie, et devient porte-parole du NSDAP en matière de culture et d'éducation. Enfin, selon un arrêté de Hitler de janvier 1931, la NSLB et Schemm « forment un service de contrôle pour les questions culturelles³¹⁷ ». Les ouvrages, brochures, articles sur les questions de culture sont soumis à ce double contrôle, avant leur publication. En 1933, la Haute-Franconie est réunie au Haut-Palatinat et à la Basse-Bavière pour former le Gau de la Marche de l'est bavarois, dont Schemm devient le Gauleiter. Cette même année, il est nommé ministre des Affaires culturelles de Bavière. Cette ascension rapide est brutalement interrompue à la suite d'un accident mortel d'avion, en mars 1935.

Pédagogue *éclairé*, Schemm prône une « révolution de l'éducation » et « la suppression radicale des buts et des méthodes de l'éducation destructrice, criminelle, marxiste et libérale³¹⁸ ». Mais, pendant les années qui précèdent la prise du pouvoir³¹⁹, le peu de clarté de la NSLB en matière d'éducation laisse transparaître la véritable raison d'être de cette association, qui est « non pas de défendre les intérêts particuliers des enseignants, mais de répandre la *Weltanschauung* du parti parmi [ce] corps³²⁰ », et donc « rien de plus, rien de moins, que de former un des bataillons de combat d'Adolf Hitler » pour rapprocher le NSDAP de la prise du pouvoir. Après l'accession au pouvoir du parti, en 1933, et la mise au pas de l'ensemble des organisations d'enseignants, la NSLB compte 300 000 membres. En 1934, il est créé une haute administration pour ceux-ci, dont le siège est installé à Bayreuth, et la direction assurée par Schemm. Après la disparition de celui-ci, Fritz Wächler prend la tête de la NSLB et continue à s'occuper de l'administration de l'association, mais non du contenu de

³¹⁶ Benedikt Lochmüller, *Hans Schemm*, 2 tomes, Munich, Deutscher Volksverlag, 1935, 224 p. et 752 p.; Franz Kühnel, *Hans Schemm – Gauleiter und Kultusminister (1891-1935)*, Nuremberg, Schriftenreihe des Stadtarchivs, 1985, 454 p. ; Rudolf Endres (éd.), *Bayreuth-Aus einer 800 jähriger Geschichte*, Cologne, 1995, Böhlau, p. 186 et suivantes.

³¹⁷ F. Kühnel, *op.cit.*, p. 253.

³¹⁸ R. Endres, *op.cit.*, p. 188.

³¹⁹ La période de « conquête du pouvoir » (*Machtergreifung*) est désignée par les historiens comme l'espace de temps séparant la nomination de Hitler comme chancelier, le 30 janvier 1933, à la mort de Hindenburg, le 2 août 1934.

« Le matin du 30 janvier 1933 Hitler était le chef d'un parti. Dix-huit mois plus tard il cumulait les fonctions du président du Reich de l'Empire allemand [...], de chancelier du Reich [...], et de Führer de l'unique parti autorisé. En l'espace de dix-huit mois une démocratie bien structurée était devenue un état totalitaire à parti unique, défini par la personne de Hitler. », Ernst Deuerlein, *op. cit.*, p. 123.

³²⁰ F. Kühnel, *op. cit.*, p. 252.

l'enseignement. La crise de la NSLB s'accroît pendant la guerre et quand l'association est dissoute, en 1943, c'est sans rencontrer beaucoup d'opposition³²¹.

Avant la prise du pouvoir, Schemm a déjà projeté la construction d'un bâtiment administratif à Bayreuth. En 1933, une nouvelle direction centrale devient nécessaire pour ce qui est devenu la plus puissante organisation d'enseignants d'Allemagne. Le maintien du siège de la NSLB à Bayreuth garantit en outre, pour Schemm, son indépendance et évite ainsi son rattachement – à Munich ou à Berlin – à la direction du Reich du NSDAP, ou au ministère de l'Éducation du Reich.

En juillet 1933, Karl Schlumprecht, devient maire de Bayreuth – et le plus jeune maire d'Allemagne. Après la mise en place d'un parti unique au conseil municipal et l'élimination des derniers conseillers démocrates, il demande à l'architecte Hans Reissinger d'établir les plans de la future maison de l'Éducation allemande. En août 1933, ce dernier est officiellement chargé du projet. En septembre, la première pierre est posée. L'inauguration du bâtiment a lieu avec pompe, le 12 juillet 1936, en présence de 30 000 enseignants.

Le financement de l'édifice repose sur la NSLB dont chaque membre est convié, en tant « qu'enseignant dans le nouvel État », à acheter une « pierre » pour le chantier³²², mais le coût du bâtiment s'élevant à 2,5 millions de Reichsmark, cet apport reste insuffisant. La NSLB, qui a bénéficié de la cession gratuite du terrain destiné à recevoir le futur édifice par la ville de Bayreuth, obtient, grâce à Schemm, l'aide financière supplémentaire de 280 000 Reichsmark, obtenue par la réalisation de la totalité des avoirs de la « société d'aide aux déficients mentaux de Haute-Franconie » (*Oberfränkischer Schwachsinnigenhilfsverein*). Les statuts de cette société, fondée en 1913, prévoyaient qu'elle avait pour objet d'éveiller « l'intérêt et la compréhension chez les enfants déficients mentaux du district de Haute-Franconie susceptibles d'être éduqués ». La société prenait en charge en particulier « la construction et la transformation (si elles existaient) d'institutions destinées à l'éducation et à l'enseignement de tels enfants, enfin, leur hébergement dans ces institutions³²³ ».

En obtenant du gouvernement de Haute et Moyenne-Franconie la dissolution de la *Schwachsinnigenhilfsverein* et le transfert de ses avoirs à la NSLB, Schemm s'assure un financement supplémentaire et laisse « au nouvel État le soin de prendre en main les déficients mentaux³²⁴ ».

Le jour de la pose de la première pierre, en septembre 1933, K. Schlumprecht remercie l'association des éducateurs allemands d'avoir jugé Bayreuth « digne d'être le siège et la direction centrale de l'association des éducateurs allemands et par cela digne de donner à la ville une signification qui la hausse bien au-delà du

³²¹ Fritz Schäffer, « Nationalsozialistischer Lehrerbund (NSLB), 1929-1943 », *Historisches Lexikon Bayerns* [en ligne]. Bayerische Staatsbibliothek. Munich, Allemagne, 28 novembre 2009 [réf. du 22 juillet 2011]. Disponible sur : http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44923.

³²² F. Kühnel, *op. cit.*, p. 280.

³²³ Je remercie les archives de la Ville de Bayreuth de m'avoir transmis ce document.

³²⁴ Remarque de F. Kühnel, *op. cit.*, p. 280.

quotidien, et la rattache plus encore à la totalité de la vie culturelle et spirituelle de notre nation ». Il conclut son allocution en saluant la maison de l'Éducation allemande comme « deuxième symbole visible » de l'importance culturelle de Bayreuth, à côté des festivals wagnériens³²⁵.

Ce même jour, Hans Schemm rappelle dans son allocution : « qu'il va de soi que les grandes pensées et les grandes idées s'expriment en pierre et en marbre et que cette maison doit se dresser *comme un impératif de pierre*³²⁶ pour l'éducation allemande, maintenant et pour le futur. » Puis il évoque les grands éducateurs allemands et conclut : « Ces hommes sont les parrains de notre maison. Wagner, Chamberlain, Pestalozzi et Fichte sont réunis. Wagner et son œuvre, Chamberlain et sa philosophie, Pestalozzi avec son amour inexprimable de l'humanité et Fichte avec ses pensées généreuses sur la patrie et l'État.³²⁷ »

Parmi les descriptions de ce bâtiment dans la presse, la présentation de Hans Reissinger, publiée dans la revue de l'association des éducateurs allemands, *Der Junge Staat*, évoque l'impact sur la ville et l'importance de la volumétrie de ce bâtiment, dont la haute signification symbolique en fait presque oublier la fonction administrative³²⁸ :

« Depuis la place de l'hôtel de ville, du Vieux château ou de l'Opéra, le regard embrasse le bâtiment monumental qui occupe une position dominante conforme à sa signification. Par sa volumétrie, la forme de son toit et le grès de Franconie avec lequel il est construit, il s'intègre à son environnement et symbolise son insertion dans la tradition, ainsi que la crainte respectueuse que le problème de l'éducation, comme devoir, contient en lui-même. Par l'élan rythmé de sa partition architecturale et sa position avancée, par contre, il symbolise l'esprit nouveau... »

« La maison de l'Éducation allemande est d'abord symbole et ensuite seulement bâtiment administratif. Claire dans sa forme de base, cherchant à s'élever harmonieusement, elle se transforme en un temple allemand solennel... »

C'est donc sous le double aspect de son rapport avec l'environnement et des caractéristiques propres à son architecture que nous examinerons ce bâtiment.

Le lieu d'insertion du bâtiment

Il est décidé de construire cet édifice tout près du cœur historique de la ville de Bayreuth, précisément dans l'angle sud-ouest de Luitpoldplatz, rebaptisée Hans Schemm. L'édifice a la particularité d'être construit sur le cours même d'une partie du canal du Moulin (*Mühlkanal*) que longe la Kanalstrasse (ill. 265), et de se positionner en avancée par rapport à l'alignement du côté ouest de la place (ill. 266, à droite).

³²⁵ « Das Haus der deutschen Erziehung », *Der Junge Staat*, 1933, n° 5, p. 30-32.

³²⁶ Souligné par Schemm.

³²⁷ *Der Junge Staat*, 1933, n° 5, p. 47-50.

³²⁸ *Ibid.*, p. 19-28.

Cet emplacement est dominé, au sud, par la silhouette du Vieux Château et par sa tour octogonale, véritable symbole de la ville³²⁹. En venant de la gare, on y accède après avoir franchi le Main rouge et longé la succession des intéressantes façades qui constituent une partie du côté ouest de Luitpoldplatz, particulièrement celles de l'hôtel de ville (ancien Palais Reitzenstein) et de la maison Layritz (ill. 262). L'Opéra des margraves est aussi très proche : on y parvient en empruntant une rue bordée de belles demeures du XVIII^e siècle.

Les jardins du Vieux Château sont aussi transformés par H. Reissinger³³⁰ : la démolition de diverses maisons anciennes permet de dégager la vue des deux demeures construites par Carl von Gontard³³¹, entre lesquelles est créé un escalier conduisant à la cour du château (ill. 263). Les terrasses aménagées dans la partie ouest du jardin offrent une vue privilégiée sur la maison de l'Éducation allemande et s'achèvent devant la maison de la sténographie et celle de la photographie et du film, dont Reissinger est également l'architecte.

Placés en retrait par rapport à la maison de l'Éducation allemande, ces deux bâtiments s'accordent architecturalement avec celle-ci, mais par la simplicité du traitement de leur façade semblent lui être subordonnés. L'examen de photographies de l'époque (ill. 264) laisse percevoir un certain mimétisme entre le traitement de leur élévation et celles de la maison Layritz et de l'hôtel de ville. Mais ni la présence de lucarnes sur la toiture, ni le percement des façades par des baies trop régulièrement positionnées sur trois niveaux, ne parviennent à rompre l'ennui et la rigidité de cette élévation.

À l'occasion de la construction de la maison de l'Éducation allemande, l'ancienne Luitpoldplatz (devenue Hans Schemm Platz) subit de notables transformations : les plantations qui occupaient sa partie centrale sont déplacées à

³²⁹ L'Âge d'or de Bayreuth est bien celui du Baroque et du Rococo, que la présence du festival wagnérien fait un peu oublier : c'est l'époque du margrave Frédéric III, qui épousa en 1731 Frédérique Sophie Wilhelmine, sœur de Frédéric II, l'époque de fondation de la première université de Bayreuth (1742), de la construction de l'Opéra des Margraves* (1745 à 1748) et du Château Neuf (1753-1764) par l'architecte Joseph Saint-Pierre, qui transforma aussi le château et le parc de l'Ermitage, situés à quelques kilomètres de la ville. Outre son intérêt pour l'architecture et la création de jardins ornés de ruines et de fabriques, Wilhelmine se fit remarquer par ses talents d'écrivain (la margrave écrivit ses mémoires), et son goût pour le théâtre et l'opéra. Elle sut transformer, de son avènement (1735) à sa mort (1758), le margraviat de Bayreuth en l'un des centres artistiques les plus brillants d'Europe. Frédérique Sophie Wilhelmine, (1709-1758), *Mémoires de Frédérique Sophie Wilhelmine, margrave de Bayreuth, sœur de Frédéric le Grand, depuis l'année 1706 jusqu'à 1742. Écrits de sa main*. Nouvelle édition continuée jusqu'à 1758, Leipzig, Barsdorf, 1888 ; Jean Mistler, *Richard Wagner et Bayreuth*, Paris, Hachette, 1980, p. 19-21. L'Opéra baroque de Bayreuth a été classé le 6 juillet 2012 au Patrimoine mondial de l'Unesco en tant que « monument unique de la culture européenne du festival de la musique baroque ». Il constitue le 37^e site allemand classé sur la liste mondiale.

³³⁰ C'est à la demande du maire de Bayreuth, K. Schlumprecht, qu'à l'occasion de la construction de la Maison de l'Éducation allemande, Reissinger fut chargé du réaménagement de ses abords. *Zentralblatt der Bauverwaltung*, juillet 1937, p. 430.

³³¹ Carl von Gontard (1731-1791), architecte célèbre de Bayreuth. En 1765, Frédéric II le fit venir en Prusse, dont il devint l'un des architectes les plus importants, construisant à Berlin et à Postdam de nombreux édifices publics et privés.

l'est et réduites à une seule rangée d'arbres, dégagant ainsi une vaste surface libre propice aux défilés du parti (ill. 266).

Reissinger s'explique dans un article de 1937 sur sa conception des modifications nécessaires à apporter aux places de Bayreuth³³². Il oppose les places anciennes, caractérisées par la continuité des façades qui délimitent un espace clos central, et le caractère déchiré des places modernes, où la continuité des façades est remplacée par une succession de bâtiments indépendants séparés par des parcelles vides, où l'espace central est morcelé par les voies de circulation entre lesquelles s'insèrent des îlots d'espaces verts. Cette fragmentation, qu'il réprovoque, serait un reflet de la mise en morceaux de l'unité d'esprit de l'époque. Mais, avec la nouvelle Allemagne, la notion de peuple renaît, et avec la nécessité de manifester ensemble de grands sentiments, s'éveille à nouveau le besoin de vastes places où se rassembler. Les donneurs de forme ne sont qu'indirectement des créateurs. Dans les grandes et les petites villes allemandes, l'esprit du temps fait son œuvre et réveille la compréhension pour de grandes places de rassemblement. Reissinger poursuit son article en présentant les modifications des places dont il est l'auteur à Bayreuth.

Dans les revues d'art et d'architecture contemporaines, on approuvait sans restriction le bouleversement urbain – le terme n'est pas trop fort si on examine les photos avant et après la construction de ce nouveau bâtiment –, que provoque la présence de la maison de l'Éducation allemande. Son emplacement, au milieu d'un ensemble architectural ancien remarquable, est désigné par certains commentateurs nationaux-socialistes comme « foyer de la ville considérée comme organisme » (*Brennenpunkt im Stadtorganismus*)³³³ (ill. 269).

Alors que la revue *Zentralblatt der Bauverwaltung* approuve sans restriction les transformations urbanistiques que l'on peut constater : « Pour rendre justice à la maison de l'Éducation allemande, on doit [...] aussi examiner le contexte urbain dans lequel elle se trouve ». La place (il s'agit de Luitpoldplatz) n'était pas mise en valeur et présentait, « au niveau de Kanalstrasse, un vide de construction ». Mais après le réaménagement de celle-ci et la construction de la NSLB, elle est ainsi perçue : « ...surtout, la longue étendue de la place présente vers le sud une suspension grâce à un puissant corps de bâtiment ; la maison de l'Éducation allemande sépare la forme trop longue de la place en deux morceaux spatialement intelligibles : la place Hans Schemm et les jardins du Château. En même temps, par sa position, ce bâtiment [...] est aussi comme haut point urbanistique, porté en avant, sans que par cela il fasse éclater les cadres du tout³³⁴ ».

La célèbre revue munichoise, *die Kunst*, loue ainsi la transformation de l'ancienne Luitpoldplatz : « Le rythme vivant de l'image d'une ville qui se forme

³³² *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, « Alte und neue Plätze in Bayreuth », a. 32, mars 1937, p. 25-31.

³³³ *Baugilde*, 1937, « Das Haus der Deutschen Erziehung in Bayreuth », n° 23, p. 780.

³³⁴ *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit «Zeitschrift für Bauwesen»*, a. 57, n° 30, 28 juillet 1937, p. 749 et p. 752.

progressivement sera, par la nouvelle forme de l'espace de la place et par le bâtiment lui-même, pris en charge et intensifié d'une manière heureuse³³⁵ ».

Selon certains commentateurs de l'époque, enfin, l'impact de ce nouveau bâtiment est ainsi décrit : le vide urbain est « suspendu » et le « haut point urbanistique », que constitue la maison de l'Éducation allemande, contribue à « l'intensification du rythme de l'image d'une ville ». Qu'en est-il réellement ?

Pour le promeneur qui, traversant l'ancienne Luitpoldplatz, a l'habitude d'observer le côté ouest de la place, avec sa succession de demeures et leur échelonnement de toitures, et de tourner ensuite son regard, sans rencontrer aucun élément de rupture, vers le cœur de la vieille ville, la présence de la maison de l'Éducation allemande instaure une notable modification des lieux. Un espace jusqu'alors fluide se trouve partagé en deux zones distinctes : l'espace (vide) de Hans Schlemm Platz et l'espace, certes plus mouvementé, du Vieux Château avec ses terrasses aménagées. Cette césure, provoquée par l'insertion d'un élément architectural nouveau (ill. 268, en rouge), s'accompagne aussi de l'instauration d'une gêne visuelle définitive (ill. 267). Il n'est plus possible, à partir de la place transformée, d'apprécier la façade du Vieux Château dans sa totalité car elle est en partie cachée par l'avancée de la maison de l'Éducation allemande.

Une vue aérienne d'une maquette d'étude met en évidence l'intrusion du siège de la NSLB dans ce tissu urbain ancien (ill. 269). Sa volumétrie excède nettement celle de l'hôtel de ville et l'amplitude de sa façade latérale entre en rivalité avec l'élévation du Vieux château qui par sa position surélevée conserve cependant une certaine prééminence. Quant à la toiture de ce nouveau bâtiment, avec son volume et son haut faitage, elle est, sans doute possible, la plus spectaculaire de Bayreuth, en 1936.

Le changement d'échelle par rapport aux constructions voisines est perceptible quand on examine le géométral des bâtiments du côté ouest de l'ancienne Luitpoldplatz que Reissinger a pris soin de dessiner et de compléter en insérant la silhouette de son projet (ill. 270). Sur ce dessin, sont représentés le palais Reitzenstein, construit par Carl von Gontard en 1760-1767, et la maison Layritz, construite par Rudolf Richter en 1755-1757. Ces deux édifices, aux élévations bien composées, figurent parmi les plus élégants exemples d'architecture du Bayreuth de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Avec le palais Reitzenstein (ill. 271), von Gontard se réfère à la façade du palais Mancini de Rome, édifice de 1662 qui deviendra l'Académie de France. Il lui emprunte une composition où une partition horizontale prévaut, l'étage noble étant marqué par l'alternance, au-dessus des fenêtres, de frontons triangulaires et de frontons en arc de cercle, tandis que l'accès l'est par la présence dans l'axe du bâtiment d'un portique orné de quatre colonnes toscanes. La transition entre la façade et le toit à quatre pentes s'opère sans heurt par une corniche garnie de mutules. La noble et tranquille assise de cet important

³³⁵ *Die Kunst*, t. 77, Munich, 1938, p. 90.

édifice de treize travées fait clairement état du rang de son propriétaire. C'était, à l'époque de sa construction, le bâtiment privé le plus important de Bayreuth³³⁶.

La maison Layritz (ill. 272), de moindre ampleur avec ses sept travées, offre une très élégante élévation dont la partition verticale est effectuée par quatre pilastres colossaux s'élevant sur deux étages. Les angles du bâtiment sont soulignés par des pilastres renforcés, le rez-de-chaussée comporte un appareillage rustique. La présence de festons sous les appuis de certaines baies et la curieuse variation des corniches au-dessus des trois fenêtres centrales du bel étage donnent une certaine fantaisie à cette façade bien composée³³⁷.

Sans tenir compte des façades de von Gontard et de Richter qui bordent Luitpoldplatz, de la silhouette du Vieux Château qui domine le cœur de la ville, et, un peu plus éloignée mais très visible, de la façade de l'Opéra, Reissinger, avec une certaine rudesse, implante son bâtiment. On a vu qu'il ne respecte pas les servitudes d'alignement et place l'édifice *en avant* de la limite constituée par le côté ouest de Hans-Schemm-Platz (ill. 266). Le changement d'échelle et le surdimensionnement du bâtiment, déjà mentionnés, s'observent aussi par la hauteur des portes de bronze de la façade, qui excède de beaucoup celle du linteau du porche de l'ancien palais Reitzenstein (devenu hôtel de ville), qu'on ne saurait accuser de mièvrerie. De même, la ligne de faitage de la couverture du *Weihehalle* dépasse de plusieurs mètres celle de l'hôtel de ville. D'autres éléments architecturaux participent à cette rupture d'échelle, dont le plus visible est certainement le socle sur lequel repose l'édifice (ill. 270).

En lisant les mémoires de Reissinger, nous apprenons quelle fut l'appréciation de Hitler face à ce bâtiment. Ce dernier, en tant que wagnérien enthousiaste et familier de la villa Wahnfried dans laquelle il est régulièrement reçu³³⁸, est un habitué de la ville de Bayreuth. Pendant la construction de la maison de l'Éducation allemande (de 1934 à 1935), il garde longtemps une certaine réserve vis-à-vis de ce bâtiment, « détournant même ostensiblement le regard d'un autre côté, quand il passait en voiture le long du chantier ». C'est seulement le 26-7-

³³⁶ Astrid Fick, *Postdam. Berlin. Bayreuth. Carl von Gontard. 2000*, Petersberg, éd. Michael Imhof, 288 p., p. 36-38 et p. 157-158.

³³⁷ *Ibid.*, p. 45 et p. 150-151.

³³⁸ Hitler rencontre pour la première fois Siegfried (fils de Richard Wagner) et Winifred Wagner, son épouse de nationalité anglaise, avec lesquels il se liera d'amitié, en 1923 à Bayreuth. Il deviendra de 1925 à 1933 un familier de la villa Wahnfried, mais n'assistera pas au festival de Bayreuth, car le rôle de Wotan « était tenu par le juif Schorr ». Après la mort, en 1930, de Cosima Wagner à l'âge de 90 ans et de Siegfried, Winifred, membre du parti national-socialiste depuis 1926, prend la direction administrative du festival qui devient un lieu de culte national-socialiste. Hitler ne manque pas de séjourner quelques jours chaque été dans la villa Wahnfried et d'assister, en wagnérien consommé, à des représentations du festival. Le théâtre du festival, qui sera désigné par Thomas Mann comme « théâtre de cour de Hitler », fut bientôt délaissé par les spectateurs étrangers, qui seront remplacés par de « simples soldats du mouvement » (chemises brunes, membres méritant des SA, enseignants du NSLB, soldats blessés du front etc.) qui obtenaient des places gratuites et dont l'hébergement et le ravitaillement étaient pris en charge pendant leur séjour à Bayreuth par l'organisation Force par la Joie (*Kraft durch Freude*) qui administra le festival jusqu'en 1944. Rapporté par Rudolf Endres, « Bayreuth in der N.S-Zeit », *op. cit.*, p. 184.

1936, peu de temps après l'inauguration du bâtiment et à l'occasion d'une visite détaillée de l'intérieur, qu'il fait, satisfait, ce commentaire : « beau, vraiment beau ». Ce jugement lapidaire et l'unique visite – de 10 minutes – que fait Hitler du bâtiment sont considérés par Reissinger comme une forme de reconnaissance approbative. Celui-ci note dans ses mémoires, après avoir relaté la visite du Führer : « Ainsi pour moi une bataille était gagnée³³⁹ ».

D'autres membres éminents du parti national-socialiste manifestent peu d'enthousiasme envers cette construction. Joseph Goebbels, par exemple, la qualifie de : « sinistre bicoque dépourvue de style. Sans but et sans signification³⁴⁰ ». Les habitants de Bayreuth, qui ne s'abusent pas sur le contenu symbolique de cet édifice, le dénomment rapidement « grange de la culture » (*Kulturscheune*).

Le bâtiment lui-même

Reissinger définit ce bâtiment comme un « temple allemand solennel ». Il est couramment désigné dans la presse du parti comme un « hall consacré » (*Weihehalle*). Le jour de la pose de la première pierre, le 24-9-1933, Hans Schemm parle de « la maison de l'Éducation allemande, un symbole, pour tous les temps, de la déclaration de foi des éducateurs allemands au service de la jeunesse allemande, de la famille allemande et du peuple allemand³⁴¹ ».

Outre cette fonction symbolique intense, la maison de l'Éducation allemande est l'élément principal d'un centre administratif comprenant plusieurs constructions : dans son prolongement se trouvent un bâtiment contenant de nombreux bureaux, une salle de conférence, une salle de tournoi et, dans les combles, un dortoir. À l'est, relié par une arcade, un troisième bâtiment abrite la bibliothèque municipale et un réfectoire.

L'extérieur

L'édifice a une partition de façades qui rappelle celle d'un temple grec. L'organisation de son plan et sa volumétrie intérieure l'apparentent à une basilique mais aussi à une ferme allemande traditionnelle. Par la forme de son toit et sa couverture d'ardoise, par un revêtement de façade en grès de Franconie, il cherche aussi à s'intégrer à l'architecture de la ville des Margraves³⁴².

Sur un croquis en perspective (ill. 273) dessiné par l'agence de Reissinger et repris dans une maquette d'étude détaillée (ill. 274), nous pouvons distinguer

³³⁹ *Mémoires de Hans Reissinger*, non publiés, archives de la Ville de Bayreuth, B 2400, p. 138-139.

³⁴⁰ Rapporté dans les pages consacrées à Schemm dans : *Wer ist wer in Bayreuth ?* : www.bnb.de/~tr1035/bt/wer/schemm.htm, consulté en 2000.

³⁴¹ *Der Junge Staat*, op. cit., p. 41.

³⁴² *Zentralblatt der Bauverwaltung*, a. 57, n° 30, 28 juillet 1937, « Das Haus der deutschen Erziehung in Bayreuth », p. 753.

divers éléments qui ne seront jamais exécutés : une architrave au profil simple posée sur des chapiteaux au discret dessin géométrique. Ce croquis présente une élévation qui se réfère à une sorte de néo-classicisme simplifié.

L'édifice construit n'a pas conservé les chapiteaux et l'architrave dessinés sur ce croquis d'étude. La transition qu'opéraient ces éléments architecturaux, qui semblaient supporter le poids de la couverture, n'existe plus. La façade a perdu cette assiette constructive aussi bien que visuelle, rassurante pour l'observateur. L'effet produit est étrange : les hauts piliers disparaissent sous l'avancée de la toiture. L'impression de malaise qui en résulte est accentuée par l'ombre portée de la couverture qui vient nettement en débord sur les façades (ill. 275).

Ainsi Reissinger semble ne pas savoir résoudre l'apparente contradiction qu'on perçoit entre le rythme de la partition verticale de l'édifice et sa lourde couverture, pas plus qu'il ne traite correctement le passage de l'un à l'autre. À Munich, Troost prend soin de cacher les verrières qui recouvrent les cours intérieures des deux bâtiments placés le long de l'Arcisstrasse, par un attique purement ornemental. Au ministère de l'Air du Reich et à l'aéroport de Tempelhof, Sagebiel procède différemment : il couvre les bâtiments de toits à pentes faibles, mais sans doute peu satisfait de cette référence à une architecture proche du *Heimatstil*, réussit presque à dissimuler ces toitures par l'avancée généreuse des corniches, tout au moins sur les façades des bâtiments principaux. Dans un contexte historique très différent, à Bayreuth, ville marquée par la présence de hautes toitures recouvertes d'ardoise, von Gontard on l'a vu, a su élégamment allier façades néo-classiques et toitures traditionnelles. Le palais Reitzenstein en est le meilleur exemple (ill. 271).

Peut-on encore parler de néo-classicisme pour caractériser les façades de ce bâtiment, ornées de fins piliers dont l'élancement et la section laissent apparaître la modernité du mode de construction ? En mettant en avant ce qui semble être la structure du bâtiment, en rendant visible une partition verticale vigoureuse par de fins piliers élancés Reissinger fait un choix plus esthétique que constructif. Quel est-il en effet le mode de construction de ce bâtiment ? Une photographie prise au moment du *Richtfest*³⁴³, le 8 décembre 1934, montre la structure métallique de la maison de l'Éducation allemande (ill. 276) : à l'intérieur de ce squelette viennent s'insérer des murs de remplissage. Les éléments porteurs verticaux métalliques reçoivent un revêtement de pierre. Assez curieusement ce revêtement est posé en continuité sur les murs et les piliers, façon de procéder qui crée une sorte d'ambiguïté (ill. 277) : celle d'une solidarité entre ceux-ci, alors que Reissinger a choisi de souligner l'élan, le rythme des éléments verticaux de son bâtiment, en les disposant en avant de la façade.

Si l'allusion au néo-classicisme est toujours perceptible dans cette façade, il s'agit d'une version à laquelle on a ôté tout élément décoratif traditionnel (socle, chapiteau, entablement, corniche). Les colonnes cèdent la place aux piliers, lesquels sont amincis à l'extrême ; la seule animation résulte de l'ombre portée des

³⁴³ Voir note n° 80.

éléments verticaux répétitifs associée à la zone d'ombre qui enveloppe le porche aménagé dans la façade du bâtiment (ill. 278).

Avant de pénétrer dans l'édifice, revenons sur la question cruciale de sa toiture. En nous appuyant sur des commentateurs de l'époque, il est possible de présenter une hypothèse, au-delà de l'aspect constructif, sur les raisons du choix de Reissinger pour une telle couverture.

La question de la toiture de la maison de l'Éducation allemande

L'ample couverture à quatre pans est revêtue d'ardoises. Sa pente, de quarante cinq degrés, s'adoucit légèrement en partie basse, au dessus des gouttières. L'étrangeté de la silhouette de ce bâtiment, si curieusement coiffé, laisse perplexe.

La lecture récente d'une remarque contenue dans l'étude réalisée par Renate Presslein en 1988, et jamais publiée³⁴⁴, apporte un élément nouveau intéressant. L'auteur y rapporte une conversation entre Hans Schmitz, architecte en chef de la ville de Bayreuth et un ami, alors qu'ils contemplent en le longeant le *Weihetempel*. Ce dialogue mérite d'être cité intégralement :

« Oui, c'est quelque chose de tout à fait unique : tendu vers le ciel comme une construction gothique, les piliers isolés extrêmement élancés, presque comme des piliers en bois et un toit jeté là-dessus comme un toit de chaume des maisons paysannes de Basse-Saxe (ill. 279 et 280).

– Juste, mon cher ! C'est exactement ce que voulait l'architecte et ce à quoi songeait Hans Schemm, le maître d'ouvrage du bâtiment. Le modèle de la maison commune (*Einheitshaus*) vieille allemande est resté le mieux conservé en Basse-Saxe et c'est ici que les vieilles maisons allemandes, construites initialement en bois, ont commencé à être construites en pierre, à peu près comme en Grèce la maison en bois des origines avec son toit plat a servi de modèle au temple grec³⁴⁵ ».

Il n'a pas encore été possible d'examiner les croquis d'étude et les éventuels échanges écrits de Reissinger avec Schemm et le maire de Bayreuth, préalablement à l'établissement du projet définitif³⁴⁶. Ces documents, s'ils existent, rendraient plus explicites les raisons du choix d'une forme appartenant au patrimoine rural de l'Allemagne des années 1930, patrimoine ayant peu varié au cours des décennies, si ce n'est des siècles précédents.

Si cette explication est pertinente, la maison de l'Éducation allemande présente l'exceptionnelle association de façades au néo-classicisme épuré et appauvri – avec l'insistance sur les éléments structuraux du bâtiment, on l'a noté –,

³⁴⁴ Je remercie les archives de la Ville de Bayreuth de m'avoir permis de lire ce document.

³⁴⁵ Benedikt Lochmüller, *Hans Schemm*, vol. 2, 1920-1935, Dt. Volkerverlag, Bayreuth, 1935, p. 423, cité par Renate Presslein.

³⁴⁶ Nous attendons avec la plus grande impatience la publication de la thèse de Karlheinz König, dont un chapitre est consacré à la genèse, et dont certaines photographies, jamais encore publiées, expliquent d'une manière satisfaisante l'évolution de la forme du projet de la Maison de l'Éducation allemande.

et d'une couverture dont la forme renvoie, avec un certain changement d'échelle, à l'architecture rurale de Basse-Saxe, si l'on s'en tient aux propos rapportés plus haut. L'édifice est ainsi un exemple de cet opportunisme architectural souligné par Barbara Miller Lane, qui remarque que l'emploi d'un style folklorique, dans l'architecture du III^e Reich, a pour but de créer une impression de vie rurale, là où elle n'existe pas³⁴⁷. C'est à la couverture que revient une telle fonction dans l'édifice de Reissinger, alors qu'une forme de modernité distingue le socle du bâtiment.

De cette improbable association naît un édifice étrange, car formé de deux expressions formelles qui n'ont rien en commun : la lourdeur de la couverture tend à contredire le volontarisme et le dynamisme des éléments verticaux. Cet édifice traduit en trois dimensions deux courants de pensée qui en principe s'ignorent : les partisans de l'utilisation d'un néo-classicisme modernisé qui permet de « rendre l'esprit grec contemporain » (parmi lesquels se trouvait peut-être Hitler, selon B. Miller Lane, mais là encore nous avons émis quelques réserves, dans le chapitre I, sur une opinion bien tranchée qu'il aurait eu en matière d'architecture) et les partisans d'une architecture liée au sol et au sang³⁴⁸. Ceci explique peut-être le peu d'enthousiasme de Hitler face au bâtiment de Reissinger et la condamnation sans appel de Goebbels.

En examinant enfin le plan de la maison de l'Éducation allemande et en le comparant aux plans de certaines fermes importantes (*Bauernhof*), toujours en Basse-Saxe, on ne peut qu'être frappé d'une parenté structurale et d'organisation (ill. 281 et 282) : même emplacement des éléments porteurs – peu importe qu'ils soient en bois ou en béton – en une double rangée parallèle dégagant ainsi un vaste volume libre intérieur qui repousse sur les longs côtés les espaces secondaires, installation à l'arrière de l'âtre, avec plus ou moins d'opulence selon l'importance du fermier, des espaces de vie du maître de maison et de sa domesticité. Les dimensions en plan de telles fermes, sans atteindre celles de la Maison de l'Éducation allemande, pouvaient aller jusqu'à 17 m sur 25 m, ce qui donnait à ces édifices ruraux une certaine majesté.

Bien entendu l'usage (ill. 281 et 283 à comparer avec ill. 282) et la symbolique attachés aux différents espaces sont radicalement transformés dans l'édifice de Reissinger. Le cœur de la ferme collective de Basse-Saxe est le foyer, placé le plus souvent dans l'axe du porche d'entrée, au centre du petit côté qui lui est opposé. Exactement à cet emplacement, dans le *Weihetempel*, se trouve la statue de la « mère allemande », surmontée par un svastika placé sur le mur du fond de l'édifice. Le grand espace central où les membres de la ferme communautaire se réunissaient (pour les travaux exécutés l'hiver, les repas, les fêtes...) est à Bayreuth devenu le grand espace abritant le cérémonial nazi,

³⁴⁷ Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*, Cambridge (É.-U.), Harvard University Press, 1985 (1^{re} éd. 1965), p. 199.

³⁴⁸ Richard Walther O. Darré, *La Race, nouvelle noblesse du sang et du sol*, Paris, Sorlot, 1939, (éd. orig. allemande, Munich, 1933).

éventuellement l'espace plus intime réservé à des concerts. Les espaces servants latéraux de la ferme communautaire (consacrés aux animaux, au fourrage, aux instruments de la ferme et aussi aux chambres des domestiques) sont, dans la maison de l'Éducation allemande, destinés à recevoir les étendards des *Gaue* et, à honorer la mémoire de Hans Schemm.

On peut remarquer enfin que de tels édifices ruraux supposent que la vie communautaire et l'exercice des diverses tâches de la vie rurale s'exécutent sous un seul toit. Avec la différenciation des tâches réalisées en des édifices indépendants, et surtout la recherche d'une vie plus confortable et d'une certaine intimité, la fin du XIX^e siècle voit la disparition de ce type de ferme. Les édifices conservés sont utilisés autrement : à l'usage exclusif de grange ou, après réhabilitation complète et partition intérieure, à l'usage d'habitation. Les recherches effectuées au début du siècle par des historiens du patrimoine rural (notion qui sans doute n'existait pas alors) permirent la préservation de ces fermes. Le discours, qui accompagne la présentation de ces bâtiments, mêle à des considérations techniques et architecturales l'évocation de valeurs allemandes prétendument attachées à de tels édifices, et laisse transparaître des accents qui annoncent une idéologie liée au sol et au sang³⁴⁹. De telles références n'auraient certainement pas déplu à Hans Schemm.

Deux notions enfin sont relevées par Waldemar Hartmann³⁵⁰, historien de l'art national-socialiste, en 1938, dans un article sur « l'unité de l'Art allemand », où il met en avant la devise percutante prononcée par Hitler à l'occasion de son discours tenu le jour de l'inauguration de la maison de l'Art allemand à Munich : « Combat et nostalgie » (*Kampf und Sehnsucht*). La maison de l'Éducation allemande à Bayreuth ne réalise-t-elle pas, aussi, l'union et la traduction formelle de ces deux notions ? Combat : il s'agit bien de créer, dans l'esprit de H. Schemm, par l'association des éducateurs nationaux-socialistes un groupement d'enseignants dont le but principal est d'aider à la conquête du pouvoir par le parti, puis une fois le pouvoir conquis, d'utiliser ses membres comme fer de lance d'un mode d'éducation proprement national-socialiste devant éliminer toute trace d'éducation « destructrice, criminelle, marxiste et libérale ». L'élan, l'inflexible volonté du mouvement, sont traduits ici dans le rythme serré des éléments verticaux des façades. Nostalgie (*Sehnsucht*³⁵¹ terme dont la consonance en allemand évoque une sorte de repli sur soi méditatif) : la préservation des valeurs anciennes allemandes,

³⁴⁹ Telle cette remarque de Willi Pressler, *Das altsächsische Bauernhaus*, Vieweg, Brnnswick, 1906 : « Les Saxons ont pour caractéristiques, avant les autres peuples d'origine allemande, le plus pur type humain germanique, [...], un style de construction originel. ». Se reporter aux pages consacrées à l'architecture paysanne de Base-Saxe :

<http://www.kirchner-raddestorf.de/heimat/regional/ndswohn.htm> [réf. du 22 juillet 2011], une visite du musée en plein air de Cloppenburg en Basse-Saxe est également conseillée : Helmut Ottenjann (éd.) *Museumführer, Museumsdorf Cloppenburg*, Niedersächsisches Freilichtmuseum, Cloppenburg, 1998.

³⁵⁰ Waldemar Hartmann, « Die Einheit deutscher Kunst », *Nationalsozialistische Monatshefte*, 1938, a. 9, n° 100, Munich Zentralverlag der NSDAP.

³⁵¹ Pour être tout à fait exact, le terme *Sehnsucht* est expliqué par Waldemar Hartmann comme traduisant la nostalgie de la réalisation de soi, déterminée par le sang.

la re-création d'une préhistoire, d'un art folklorique et populaire intact transmis à travers les siècles. Et les amples pans de cette couverture renvoient aux exemples les plus remarquables d'une architecture rurale, mis en exergue par les partisans de l'idéologie du sol et du sang.

 l ments de transition et intérieur de l'édifice

La maison de l'éducation allemande repose sur un socle en granit de huit marches qui a pour fonction d'assurer une transition entre la vie profane et l'espace sacré de l'intérieur de l'édifice, mais aussi, en haussant le bâtiment par rapport aux constructions voisines, de lui donner une certaine pr eminence. Ce passage entre deux mondes est aussi marqué par le porche d'accès, qui occupe les deux tiers de la largeur de la façade, et les deux portes en bronze d'une hauteur de six mètres (ill. 278) qu'il faut franchir pour pénétrer dans le *Weihehalle*. Ce porche pourrait être désigné par le terme de *pronaos* si la référence à un temple grec était soutenable. Mais, dès qu'on pénètre à l'intérieur de l'édifice (ill. 284) la comparaison ne tient plus ! La section réduite des éléments porteurs par rapport à leur hauteur, la haute volumétrie de ce vaisseau qui s'élève au-delà de la barrière horizontale d'un faux plafond, détermine un espace qui s'apparente plus à celui d'une  glise du gothique tardif dont un élément horizontal, un plafond posé en haut des colonnes, aurait dissimulé la conclusion du développement des piliers en croisées d'ogive (ill. 284 et 285).

Reissinger n'essaye pas de maintenir une cohérence constructive rigoureuse en plan entre les éléments porteurs de la façade et ceux de la nef. L'organisation de la façade prévaut : les piliers engagés dans les murs de la façade et posés à l'avant du porche ne sont pas positionnés dans l'alignement de ceux de la nef (ill. 286). Un tel procédé aurait été considéré comme une hérésie dans le dessin du plan d'un temple grec.

Reissinger, cependant, entend bien se rattacher à la grande tradition des architectes allemands du Moyen-âge par la manière dont il établit le plan et la coupe de son bâtiment.   partir d'un svastika (qui aurait dû être gravé dans les dalles du sol) dessiné à l'intérieur d'un disque solaire, lui-même inscrit dans un carré, il construit un octogone dont la croissance régulière, par le même procédé, détermine les éléments principaux du plan (ill. 287). De même, il établit la coupe du bâtiment à partir d'un triangle équilatéral inscrit dans un cercle (ill. 288). Par ces procédés de construction, basés sur le nombre d'or et l'enseignement des proportions, Reissinger apporte aussi sans doute une dimension ésotérique à son édifice.

La partie dédiée aux cérémonies est constituée par une vaste nef délimitée par des piliers de dix-huit mètres de haut et couverte d'un plafond à caissons en bois de mélèze (ill. 284 et 289). Les bas-côtés, qui ont une hauteur réduite à cinq mètres, car deux étages sont réservés à des salles de travail, ne reçoivent aucun

éclairage naturel. Et c'est dans cette demi-pénombre, que l'on dépose solennellement les 600 étendards des *Gaue* et des districts, le 12 juillet 1936, jour de l'inauguration du bâtiment.

La nef reçoit un intéressant éclairage indirect, qui, passant par les vasistas installés dans la pente de la toiture, traverse les claustras posés en partie haute entre les piliers. Cet éclairage remplit l'espace principal du hall « d'une atmosphère unique, pleine de mystère³⁵² » (ill. 284 et 285 : coupes).

La coupe de ce bâtiment, avec ses piliers élancés, fait penser à celle d'une église gothique qui ayant oublié l'usage des arcs d'ogives, a recours à une charpente traditionnelle, dissimulée par un plafond à caissons. Reissinger, cependant, allège sa couverture en choisissant une charpente métallique.

Les éléments décoratifs de la maison de l'Éducation allemande

Le programme des éléments décoratifs du bâtiment de la maison de l'Éducation allemande est ambitieux tout autant que didactique : il s'agit d'honorer les grands éducateurs allemands et de les intégrer dans un projet symbolisant le renouvellement de l'éducation.

Deux sculptures en bronze sont prévues à l'extérieur, l'une symbolisant « l'éducation de la volonté » : Fichte (symbole de l'amour de la patrie), placée en haut du soubassement sur lequel repose le bâtiment, à gauche de la façade ; l'autre, symbolisant « l'éducation du cœur » : Pestalozzi (symbole de l'amour de l'éducation), constituée d'un groupe qui aurait dirigé son regard vers Hans Schemm Platz, doit prendre place à droite, près du chêne conservé (symbole de la force allemande). Le thème retenu pour ces sculptures répond à une double exigence : il permet de « souligner et approfondir les pensées allemandes sur l'éducation » et de « maîtriser leur intégration dans le rythme de l'architecture de la place ».

Les participants au concours n'ont pas l'obligation de représenter les deux figures de l'éducation allemande (Fichte et Pestalozzi) et restent libres d'interpréter d'une autre manière les « pensées symboliques de l'éducation³⁵³ ».

L'importance accordée à ces deux sculptures se traduit par l'organisation d'un concours ouvert à tous les sculpteurs allemands (482 propositions sont présentées). Parmi les sept membres du jury ne figurent pas moins de quatre représentants éminents du monde des arts : le peintre Adolf Ziegler (Munich), vice-président de la chambre des Beaux-Arts du Reich, les sculpteurs Josef Wackerle (Munich) et Willi Hoselmann (Dusseldorf), enfin, comme seul architecte, Hans Reissinger, qui propose Wackerle comme président du jury.

³⁵² *Zentralblatt der Bauverwaltung, op.cit.*, p. 754.

³⁵³ Hans Reissinger, « Der grosse Bildhauerwettbewerb. Zur Erlangung von Entwürfen für zwei Aussenplastiken am *Haus der Deutschen Erziehung* in Bayreuth », *Nationalsozialistische Lehrerzeitung, NR7*, 1935, Bayreuth. p. 2-3 et 14-15.

Les sculptures en bronze d'Albert Glenz³⁵⁴, à qui le jury décerne le premier prix (parmi 26 envois retenus), n'ont jamais pris place sur les deux socles qui les attendaient.

Sous le porche et au-dessus des portes en bronze, se détache un « puissant relief en pierre » de Willi Hoselmann représentant un aigle tenant dans ses serres un drapeau orné du svastika (ill. 278). Il est décrit ainsi (peut-être par Reissinger) : « Plein d'élan, l'aigle du Reich s'élève vers la lumière et porte dans ses puissantes serres le drapeau de la nouvelle époque³⁵⁵ ».

Quand on pénètre dans le bâtiment, s'il l'on excepte les panneaux en bois de mélèze posés sur les murs de la nef ou le plafond suspendu du même matériau, le seul élément décoratif qui se détache contre le mur du fond de l'abside, est la haute statue représentant la « mère allemande », forme blanche colossale de 8,5m de haut, en marbre de Kehlheim, exécutée par Willi Hoselmann (ill. 284 et 290). La mère, ce symbole de l'éducation allemande, est représentée avec ses enfants jouant dans le sable, le plus âgé tenant un glaive et un livre entre ses mains. Un svastika inscrit dans un disque solaire, exécuté en mosaïque, se détache sur le mur de l'abside au-dessus du groupe³⁵⁶.

Lui faisant face, à l'autre extrémité de la nef, au-dessus de l'entrée surmontée d'une tribune, prend place un buffet d'orgue. L'administration de la NSLB organise des concerts hebdomadaires en ce lieu. Une photographie (ill. 290), prise à l'occasion d'une telle manifestation, rend perceptible l'échelle de la « mère allemande » comparée à celle des membres de l'orchestre.

Deux autres œuvres intéressantes ornent les murs des halls d'accès à la partie administrative de ces bâtiments.

Un tableau d'Oskar Martin-Amorbach représentant « le semeur dans un champs labouré » est placé sur l'un des murs du hall, qui se trouve à l'arrière de la nef de la maison de l'Éducation allemande. La haute silhouette du semeur se détache sur un arrière-plan de collines recouvertes d'une marqueterie de champs cultivés et de quelques bois. Au deuxième plan, un laboureur se penche sur le soc de sa charrue tirée par un attelage de bœufs (ill. 291).

Dans le deuxième hall d'accès donnant sur la cour à l'arrière, un vitrail de Sepp Frank³⁵⁷, à la facture assez moderne, représente en un triptyque la figure de l'homme faustien et son lien au cosmos. Sur une banderole on peut lire une des pensées favorites de Schemm : « Non pas la parole, mais la personnalité » (ill. 292).

³⁵⁴ Un compte-rendu sur les sculptures de Glenz est publié dans le numéro de la revue *Die Kunst*, Munich, Bruckmann, avril 1937.

³⁵⁵ *Der Junge Staat*, n° 5, p. 28.

³⁵⁶ Cet élément décoratif déjà mentionné était primitivement prévu, gravé dans le sol de la nef, comme élément de départ de la construction en plan du bâtiment. Il fut déplacé (pour une raison inconnue) sur le mur du fond de l'abside.

³⁵⁷ *Die Kunst*, a. 73, 1936, p. 25-251.

L'extrême sobriété de l'architecture intérieure de ces deux halls doit être soulignée : le traitement des baies, de l'éclairage et le choix des matériaux constituent un ensemble qui aurait pu être dessiné par un élève du Bauhaus (ill. 293 et f .294).

Les transformations du bâtiment après la guerre

La ville de Bayreuth subit d'importants bombardements pendant la seconde guerre mondiale. À la fin de la guerre, 30% de la ville est à reconstruire. De la maison de l'Éducation il ne reste qu'une carcasse de maçonnerie, surmontée d'éléments en partie brûlés de sa charpente métallique. La structure portante du bâtiment est intacte cependant. La question du devenir de cette « ruine » se pose rapidement (ill. 295).

En 1950, une première modification de la façade a lieu (ill. 296). En 1951, la société bavaroise de distribution de l'électricité, BELG (*Bayerische Elektrizitäts Lieferungs Gesellschaft*) s'intéresse au bâtiment. Franz Hart, architecte d'un certain renom et professeur depuis 1948 à l'Université technique de Munich, est chargé de faire des propositions de transformation. Reissinger présente un projet qui prévoit, autour d'une cour centrale, des commerces au rez-de-chaussée et des bureaux dans les étages. Ce projet n'est pas retenu.

Avant de s'entendre sur l'acquisition du bâtiment auprès du bureau d'urbanisme de la ville de Bayreuth, la BELG émet quelques exigences qui ne sont pas sans effet sur l'allure du futur bâtiment et qu'il faut mentionner pour comprendre la stupéfiante transformation qui s'ensuit :

- un accord sur la transformation du toit à quatre pentes en toit plat et sur la création d'un étage supplémentaire ;
- pas d'obligation en ce qui concerne les matériaux, ni de fin précise quant à l'exécution des travaux ;
- enfin, lié à tout ceci, on attend de la ville une attitude conciliante quant aux autorisations en matière d'architecture et d'activités professionnelles.

En 1952, la ruine est achetée à la ville par la BELG. Celle-ci demande à l'architecte F. Hart d'assurer la « dé-monumentalisation » du bâtiment et sa transformation en siège administratif.

En 1964, la démolition du socle de marches et des petits socles destinés à recevoir les statues de Glenz s'accompagne d'une nouvelle modification, avec la construction de l'élément en avancée sur la façade principale.

En 1970, une dernière modification donne à ce bâtiment son aspect actuel (ill. 297).

Il est aujourd'hui le siège de l'administration de EON (*Energieversorgung Oberfranken A.G.*).

Peu convaincu par ces transformations, Reissinger commente ainsi dans ses mémoires la transformation de l'édifice : « Ainsi, ma conception du bâtiment était détruite³⁵⁸ ».

On est en effet surpris, voire atterré, en découvrant le nouvel aspect que prend ce bâtiment de l'époque nationale-socialiste à la suite des transformations que l'on vient d'évoquer.

La monumentalité de cet édifice n'est pas atténuée (ill. 297), mais accrue, particulièrement par l'adjonction d'un quatrième étage, et par l'ajout d'un corps de bâtiment en avancée sur la façade (ill. 298 et 300). Les artifices secondaires tels que le placement des baies non dans l'axe entre chaque piliers, mais décalées, l'interruption des piliers au quatrième étage, l'introduction d'un revêtement de briques (ill. 299), le décalage en façade de l'élément ajouté, qui n'est pas placé dans l'axe de celle-ci (ill. 298), sont autant de choix esthétiques très peu convainquants qui font de ce bâtiment national-socialiste, reconstruit et transformé, un exemple lourd et maladroit d'une architecture médiocre des années 1960.

On ne peut que reprendre les conclusions et les questions émises, en 1988, par Renate Presslein après qu'elle eut mentionné ces modifications :

« La tentative est de faire disparaître cette monumentalité par des matériaux étrangers au lieu, des murs en briques, le recul du toit à quatre pentes, une construction devant la façade [...] je la considère comme non réalisée. On a simplement réussi à créer une confusion quant à l'origine du bâtiment.

Afin d'atténuer la monumentalité « étrangère à la ville » du bâtiment, on aurait du, non pas l'accroître encore par le quatrième étage supplémentaire et l'addition du bastion, mais démolir complètement le bâtiment.

Mais pourquoi cette *mémoire de la ville* doit-elle être supprimée ? [...] Mais pourquoi n'était-il pas possible, déjà en 1950, de prévoir une utilisation pour le *Weihehalle* qui soit telle que sa fonction antérieure reste encore lisible, quelque chose comme un lieu d'exposition pour l'histoire du temps (*Zeitgeschichte* ??), comme un musée ou comme un lieu d'archives de la ville de Bayreuth ? »

Une réflexion sur une nouvelle utilisation du bâtiment au lendemain de la guerre, sur sa dé-monumentalisation, sa réhabilitation – dans le sens de le rendre apte à un nouvel usage –, sur son éventuelle démolition enfin, était difficile à mener en 1945. La ville de Bayreuth avait d'autres préoccupations, celles liées à la reconstruction d'une ville détruite à 30%. La municipalité fut sans doute soulagée de céder la « ruine » à la BELG et d'échapper ainsi aux coûts de reconstruction et de transformation d'un tel bâtiment. L'esprit du temps n'était pas encore mûr pour mener une réflexion sereine sur le traitement à réserver aux bâtiments nationaux-socialistes.

Conclusion

Après avoir souligné la brutalité de l'insertion de la maison de l'Éducation allemande dans le tissu urbain existant, nous avons privilégié dans cette étude les

³⁵⁸ *Mémoires de Hans Reissinger*, archives de la Ville de Bayreuth, B 2400, p. 140.

choix constructifs et les influences idéologiques qui nous ont semblé déterminer l'allure finale de l'édifice : depuis l'ambition de Hans Schemm, qui cherchait à favoriser son ascension au sein du parti par la mise en place de la NSLB et le maintien de son siège administratif dans la capitale d'une région dont il était le Gauleiter, jusqu'aux recherches formelles de Reissinger, dont le projet a certainement aussi été modifié à la demande de ses commanditaires, le Gauleiter Schemm et le maire de Bayreuth.

L'aboutissement de tous ces facteurs a été la construction d'un édifice étrange, peut-être le plus étrange que le national-socialisme ait construit, tout au moins par la vigueur avec laquelle deux expressions formelles, en principe étrangères l'une à l'autre, ont été amenées à cohabiter. L'échec de Reissinger pour associer en un langage architectural cohérent le rattachement à une tradition, celle de l'architecture de Bayreuth à l'époque des margraves, et la traduction en trois dimensions d'une certaine vision du monde *Weltanschauung* nationale-socialiste est incontestable. Cette confrontation entre deux façons de procéder, deux conceptions de l'architecture et de l'urbanisme est parfaitement formulée dans les remarques qui suivent, émises en 1983, par Sylvia Habermann, historienne de l'art à Bayreuth³⁵⁹. Son appréciation du projet de forum de Gau dessiné par Reissinger s'applique, sans qu'il soit nécessaire de rien y ajouter, à l'exemple de la maison de l'Éducation allemande :

« On observe, chez de nombreux architectes nationaux-socialistes, qu'ils se sont efforcés de justifier la brutalité de leur architecture en prétendant à la reprise d'une tradition historique [...] Que Hans Reissinger se rattache au langage des formes de l'architecture des margraves tient à la proximité de Bayreuth. Mais des façades en grès, quelques toits à quatre pentes, des entablements de fenêtres et des corniches grossièrement profilées sont bien loin de représenter le rattachement à une culture qui remonte à deux siècles. Enfin, l'architecture des margraves ne consiste pas en formes vides, dont on peut à volonté accroître l'échelle, que l'on peut dépouiller de leur finesse, et finalement, dont on peut, comme s'il s'agissait d'éléments décoratifs, transplanter les éléments dans une autre époque, qui a une toute autre façon de penser. Un tel procédé méconnaît et dégrade tout simplement l'architecture pleine de qualité du Bayreuth du XVIII^e siècle. Les caractéristiques de cette architecture étaient l'échelle humaine, tant invoquée à nouveau aujourd'hui, un sens exceptionnel de l'harmonie des proportions, et une discrétion pleine d'exigence, toutes qualités que l'on cherche en vain dans les plans du forum du *Gau*³⁶⁰. Les architectes du margrave Frédéric renoncèrent à toute architecture qui cherchât à s'imposer. Ils disposaient à leur époque d'un répertoire de formes bien établi, à l'aide duquel ils pouvaient laisser entendre si le propriétaire pour lequel ils dessinaient un projet était de haute condition, très influent, ou simplement aisé. Néanmoins, chaque maison possédait un aspect individuel et affable. Les blocs massifs et rigides du forum de Gau cherchent au contraire avant tout à intimider l'observateur. Devant eux il doit, littéralement et dans un sens figuré, devenir conscient de sa petitesse. Derrière une telle architecture se tient une concentration de puissance négative et

³⁵⁹ Bernd Mayer, *Bayreuth. Die letzten 50 Jahre*, Ellwanger, 3^e éd., Bayreuth, Ellwanger, 1988, p. 61-62.

³⁶⁰ Le projet de forum de *Gau* pour la Ville de Bayreuth occupa longuement Reissinger (et Hitler). La maquette de ce projet est conservée dans les caves de la *Graserschule*. S'il avait été construit, ce projet aurait supposé la démolition d'environ 80 immeubles et maisons, et le bouleversement complet de la partie sud de la ville, en entraînant sa désertification. Voir B. Mayer, *op.cit.*, p. 56 et suivantes.

menaçante. Aussi quand Reissinger tenta de se saisir de détails de l'architecture du XVIII^e siècle pour le forum de *Gau*, en comparant son projet avec la substance originale de Friedrichstrasse³⁶¹ (ill. 301), il apparaît très clairement que l'architecture est toujours l'expression d'une attitude de l'esprit, et non pas la simple addition de formes constructives. De plus, on ne peut imaginer de contraste plus vif entre un prince, que servaient Saint-Pierre, Richter et Gontard, et le Führer, pour lequel Reissinger établissait ses projets ».

Il a été impossible, enfin, d'é luder la question du devenir de la maison de l'Éducation allemande au lendemain de la guerre. L'étonnante transformation qu'elle a subie demande en effet quelques éclaircissements. Il n'y a pas lieu ici de prendre part à la discussion que la présence des restes de l'architecture du III^e Reich a soulevé au lendemain de la guerre et continue à provoquer. L'espèce d'embarras dans lequel se trouvait la municipalité de Bayreuth face à cette ruine, la manière peu satisfaisante dont elle a autorisé la transformation de l'édifice, enfin le peu d'inventivité des choix formels faits par un architecte d'un certain renom, tout cet ensemble de circonstances a conduit, paradoxalement, à la re-construction d'un édifice à l'expression d'une nouvelle forme de monumentalité, là où le mot d'ordre pressant était celui de la dé-monumentalisation.

Dans une étude des composantes symboliques, stylistiques et constructives de la production de l'architecture nationale-socialiste monumentale, rendre compte, ne serait-ce que rapidement, de ce dernier avatar de la maison de l'Éducation allemande ne sort pas du cadre de cette recherche.

³⁶¹ « Le plus bel exemple d'un ensemble typique de rues et d'édifices du temps des margraves ». Construite au milieu du siècle (de 1745 à 1760), selon les plans et l'intervention des architectes Joseph Saint-Pierre, Rudolf Heinrich Richter et Carl von Gontard, remarquable par la succession de ses demeures « de grande allure, représentatives de la volonté d'un développement de la ville au-delà de ses murs » – selon Karl Müssel, *Bayreuth in acht Jahrhunderten. Geschichte der Stadt*, Bindlach, Gondrom, 1993 –, la Friedrichstrasse abritait les demeures des plus marquantes personnalités de la ville.

Chapitre VII

Le hall du Congrès à Nuremberg. Introduction de la notion de « tectonique allemande »

« L'architecture est passée de la monumentalité la plus corsetée à une dynamique flexible, qui est en complète opposition avec le caractère pompeux des façades figées, revêtues de pierres. »

Sigfried GIEDION³⁶²

« C'est la disparition du poids, du rôle de la résistance, qui vous laisse insatisfait dans l'architecture moderne ; déjà le gothique vous faisait tourner la tête... C'est ce que j'aime (et ce que tout le monde aime aujourd'hui dans le style roman) : le poids, « poise », le poids moral. »

Paul MORAND³⁶³

Ce n'est pas sans raison que Helmut Weihsmann³⁶⁴ établit une sorte de synonymie entre la ville de Nuremberg et le national-socialisme. En 1927 et 1929, le congrès du parti se déroule à la fin de l'été dans cette ville. Il s'y déroulera tous les ans à la fin de l'été, jusqu'en 1938. Ce rassemblement³⁶⁵ avait pour but d'attirer l'attention sur le parti, d'en montrer la force, de rassembler des masses chaque année plus nombreuses autour de son chef. Ce n'était en aucun cas un lieu de discussion ou de formation de l'opinion. Joseph Goebbels³⁶⁶ le caractérisera ainsi quelques années plus tard :

« Le congrès du parti n'offre aucune possibilité de discussions stériles. Il doit au contraire donner au public une image d'unité, de solidarité et de combativité inébranlable du parti et mettre en évidence l'attachement interne entre les dirigeants et les partisans. À l'occasion des journées du parti, ses membres doivent rassembler un courage nouveau et des forces nouvelles. L'harmonie du pas de marche des bataillons de

³⁶² Sigfried Giedion cité par Hubert Schrade, *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*, Leipzig, Armanen-Verlag, 1936.

³⁶³ Paul Morand, « 14 juillet 1973 », *Journal inutile 1973-1976*, Paris, Gallimard, 2001.

³⁶⁴ Helmut Weihsmann, *op. cit.*, p. 717 à 727.

³⁶⁵ Le premier congrès du parti eut lieu à Munich en 1923 ; le second se tint à Weimar en 1926 Hitler étant, après le putsch de 1923, sa condamnation à la prison de Landsberg où il fut incarcéré un peu plus d'un an et sa libération anticipée, sous le coup d'une interdiction de tenir des discours publics en Bavière.

³⁶⁶ Joseph Goebbels, *Kampf um Berlin. Der Anfang*, Munich, Eher, 1938, p. 225, cité par Alexander Schmidt, *Geländebegehung. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Nuremberg, Sandberg Verlag, p. 105.

SA ainsi que la formulation précise et sans compromis de la décision arrêtée doivent les élever et les fortifier ; ils doivent, après le congrès du parti, retourner tout ragailardis à leur ancien travail. »

Gagnant à chaque occurrence en ampleur, ces journées s'imposèrent peu à peu dans une ville dont le maire, Hermann Luppe, et la majorité socialiste du conseil municipal appréciaient peu le bruit de bottes et les combats de rue nocturnes qui accompagnaient leur déroulement. Sous la direction du trop célèbre Gauleiter de Franconie, Julius Streicher, qui fonde dès 1923 le journal haineux et violemment antisémite *der Stürmer*, la Franconie était devenue un des bastions les plus actifs du national-socialisme dans sa période « de combat »³⁶⁷.

En 1933, la ville est déclarée par Hitler « ville du congrès du parti du Reich ». En 1935, y sont votées les lois raciales de Nuremberg qui légalisent l'exercice de la terreur antisémite et préparent l'extermination des Juifs.

À partir de 1934, sur un vaste terrain situé au sud-est de la ville, le chantier des divers bâtiments du *Reichsparteitagsgelände* démarre. Le congrès s'y tiendra six années de suite à la fin de l'été et portera à chaque occurrence une dénomination particulière : « congrès de la Victoire » en 1933, « congrès de l'Unité et de la Force » en 1934, « congrès de la Liberté » en 1935, « congrès de l'Honneur » en 1936, « congrès du Travail » en 1937 et « congrès de la Grande Allemagne » en 1938. Cependant à partir de 1939 et avec le commencement de la guerre, l'avancement du chantier des constructions en cours est sérieusement ralenti, si ce n'est arrêté.

En 1945, le procès de Nuremberg se tiendra dans les murs du palais de justice, un des rares bâtiments officiels encore debout dans une ville à 90% en ruine. Un tribunal militaire international jugera vingt-quatre hauts dignitaires et huit organisations du régime nazi.

Nuremberg, cité au passé historique remarquable, capitale de la Franconie et deuxième ville de Bavière après Munich, était l'une des villes les plus importantes du Reich. Mais ce n'est sans doute pas sa dimension historique qui fit choisir cette cité comme lieu de célébration des grandes « messes » du parti³⁶⁸, mais un ensemble de circonstances dont la conjonction a concouru à y fixer leur déroulement : le remplacement, en avril 1933, de H. Luppe par un maire national-socialiste, Willy Liebel, la bienveillance d'un chef de la police, Heinrich Gareis, qui avait su fermer les yeux sur les exactions des membres et sympathisants du parti à l'occasion des rassemblements de 1927 et 1929, et surtout, l'emplacement favorable que constituait *Luitpoldhain* (le bosquet de Luitpold), entouré de terrains

³⁶⁷ Période qui s'étend du putsch du 9 novembre 1923 à la nomination d'Hitler au poste de chancelier le 30 janvier 1933 et à la relative victoire électorale du NSDAP en mars de la même année. La main-mise définitive du parti sur le gouvernement est scellée le jour du vote de la loi « sur les pleins pouvoirs » le 24 mars 1933, à l'opéra Kroll, où siégeaient les députés après l'incendie du Reichstag.

³⁶⁸ Ainsi a-t-on souvent désigné les grands rassemblements annuels qui se tenaient à Nuremberg, à la fin de l'été, de 1933 à 1938. L'aspect quasi religieux de ces manifestations a été souligné par Dieter Bartetzko, *Zwischen Zucht und Ekstase zur Theatralik von NS-Architektur*, Berlin, Gebr. Mann, 1985.

disponibles propices aux grandes réunions, le tout constituant un ensemble de vingt-quatre hectares que le national-socialisme n'aura de cesse de s'approprier.

Le site sur lequel s'édifient les bâtiments destinés au congrès du parti, était un lieu apprécié des habitants de Nuremberg. Autour d'un vaste plan d'eau dénommé *Dutzendteich* (l'étang de Dutzend) (ill. 302), se trouvaient les espaces verts et le bosquet de chênes de Luitpoldhain ainsi qu'un jardin zoologique créé en 1912. Des bâtiments construits en 1906 à l'occasion de l'exposition du jubilé du Land de Bavière subsistaient un phare placé en bordure des étangs, figure emblématique de ce havre consacré aux loisirs (ill. 303), ainsi que l'ancien hall des machines transformé en hall d'expositions. Plus au sud se trouvaient deux édifices qui méritent l'attention : un stade d'une architecture moderne remarquable (ill. 304), du à Otto E. Schweize, construit de 1926 à 1928, et le monument aux morts de la première guerre mondiale (ill. 305) dont le style est proche de ce qu'on peut appeler « l'architecture héroïque », œuvre de l'architecte Fritz Mayer, édifié de 1927 à 1929.

Ces éléments seront en partie ou détruits : le jardin zoologique est supprimé et transporté à la demande des habitants de Nuremberg à Schmausenbuck ; ou démolis : dès 1933, les allées d'ormeaux, les bosquets de chênes, le château d'eau et les fontaines disparaissent de Luitpoldhain, le phare est dynamité ; intégrés dans les nouvelles installations : le monument aux morts devient un lieu essentiel des cérémonies qui se tiennent à Luitpoldarena, et le stade accueille les Jeunesses hitlériennes pendant les journées du congrès ; ou encore défigurés : le grand hall des machines subit de telles transformations qu'il devient méconnaissable.

Luitpoldarena et Luitpoldhalle³⁶⁹ points de départ de l'aménagement du Reichsparteitagsgelände

La toute première décision d'aménager ce qui deviendra le site du congrès du parti concerne Luitpoldhain et Luitpoldhalle³⁷⁰, selon les souhaits de Hitler qui veut transformer en un lieu de rassemblement l'ensemble du terrain situé au sud-est du monument aux morts (ill. 306). La ville et son maire W. Liebbel, le Gauleiter de Franconie, J. Streicher et le directeur de l'urbanisme de la ville, Alfred Hensel, mettent en œuvre ces transformations, qui dureront de 1933 à 1939.

Dès 1929, en effet, alors qu'il n'avait pas encore été inauguré, le monument aux morts était devenu le lieu de déroulement des cérémonies de commémoration des morts de la première guerre mondiale, moment « sacré » du rituel des

³⁶⁹ L'arène de Luitpold, la halle de Luitpold : en choisissant ces dénominations, Hitler prétend perpétuer cet hommage au prince régent Luitpold de Wittelsbach, initié par la ville de Nuremberg en 1906, lors du jubilé de l'État de Bavière. Luitpold, oncle d'Otto 1^{er} de Bavière, assura la régence de 1886 à 1912, Otto 1^{er} étant atteint d'une grave maladie mentale.

³⁷⁰ Yasmin Doosry, „Wohlauf, lasst uns eine Stadt und einen Turm bauen...“. *Studien zum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Berlin, Wasmuth, 2002, p. 150-211.

manifestations des journées du parti. Ce qui fit de ce monument, en quelque sorte, le point à partir duquel s'est élaboré le plan du *Reichsparteitagsgelände*.

Luitpoldhain est bientôt transformé en une place d'armes susceptible de contenir 150 000 participants et 50 000 spectateurs. Cette transformation est exécutée par Alfred Hensel, qui intervient en tant que directeur des jardins de la ville. Hitler, cependant, en « donne personnellement les grandes lignes et décide de la partition de l'espace du terrain, nommé selon ses souhaits *Luitpoldarena* ». Il détermine aussi chacun des bâtiments à réaliser et arrête leur destination. En 1934, une maquette du projet (ill. 307) est présentée par A. Hensel dans les pages du *Zentralblatt der Bauverwaltung*³⁷¹ où il tente de préserver l'aménagement du terrain situé autour du stade dont il est l'auteur, et pour lequel il obtint une médaille d'or à l'occasion des jeux olympiques de 1928, à Amsterdam. On y observe que l'étang de Dutzend (*Dutzendteich*) est presque intact. À l'intérieur de sa rive sud vient se lover, en avancée sur une presqu'île, une forme blanche et cylindrique, *première proposition architecturale d'un hall des congrès*. Immédiatement contigu, au sud, se trouvent les installations de Luitpoldarena dont les tribunes en bois ont été remplacées par des gradins en pierre (ill. 308). Le monument aux morts de la Première Guerre mondiale, avec ses sobres arcades précédées d'un parvis bordé d'une double rangée de pylônes, est conservé et fait face à la tribune de l'orateur, dont il est séparé par une allée dallée de 240 mètres de long et 18 mètres de large. Sur cette première maquette (ill. 307) on peut remarquer que le jardin zoologique situé entre Luitpoldhalle et Dutzendteich est intact. C'est l'unique – et ultime – tentative de créer un espace réservé aux défilés du parti en le reliant – si ce n'est l'intégrant – aux installations existantes : le jardin d'acclimatation, une partie des bosquets de Luitpoldhain non détruits, ainsi que le stade et les équipements sportifs qui l'entourent.

Au sud-est de l'arène, le grand hall des machines datant de 1906, devenu hall d'exposition et enfin salle des fêtes, fut destiné à recevoir temporairement les réunions du parti car il pouvait contenir 16 000 personnes. Il subit à cette fin une sorte de *lifting* – on pourrait dire de camouflage – qui mérite qu'on s'y attarde. En effet cette modification de l'aspect du bâtiment, due à A. Speer, constitue l'un des premiers exemples d'intervention de l'architecture national-socialiste sur un bâtiment officiel.

L'architecture de ce hall (ill. 309) à l'indéniable allure d'un bâtiment *Jugendstil*, où le verre et le métal prédominaient, était en effet jugée « laide³⁷² » par les journaux professionnels de l'époque, et impropre à sa nouvelle destination. Qui plus est, son immédiate proximité avec Luitpoldarena rendait en quelque sorte indispensable les modifications de sa façade. Il fallait donc, afin de rendre ce lieu digne d'abriter de futures manifestations du parti, le mettre aux normes du goût esthétique de ses dirigeants (ou de Hitler ?). Le crayon de Speer s'y emploie. Il habille les élévations et livre un projet surprenant : la façade principale a son

³⁷¹ *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1934, a. 54, p. 795-798.

³⁷² *Rundschau deutscher Technik*, 8 septembre 1938, n° 36, p. 2.

axialité soulignée avec emphase par la lourde avancée d'une tour presque aveugle, encadrée d'éléments verticaux placés en retrait, sur lesquels sont fichées les hampes de longues bannières portant le svastika, motifs décoratifs favoris de Speer³⁷³ (ill. 310). La partie haute « des laides fenêtres d'usines » des façades latérales est recouverte de plaquages horizontaux qui en dissimulent la courbe. De même, par l'adjonction d'un attique décalé placé en partie haute, la couverture et ses éléments d'éclairages sont cachés. À l'intérieur – faute de moyens ? – des tentures et des bannières dissimulent presque complètement la structure métallique³⁷⁴, et l'on installe le plus gros orgue existant en Europe contre le mur du fond³⁷⁵. Enfin, un revêtement en calcaire coquillier contribue à la nouvelle solennité du bâtiment et l'intègre, quant à ses finitions, aux éléments construits de Luitpoldarena. Ce bâtiment, modifié, aurait ainsi acquis une apparence satisfaisante, correspondant « aux traits du nouveau style ».

³⁷³ Speer se décrit lui-même comme une sorte de décorateur en chef. C'est peut-être d'ailleurs le plus authentique talent qu'il déploya : à la fête des moissons à Buckeberg (1934), à Tempelhof pour le 1^{er} mai (1934-35), au Lustgarten de Berlin, pour le 1^{er} mai 1936, enfin sur le *Reichsparteitagsgelände* (1934-38), celui de mettre en place des installations éphémères très spectaculaires. Quant aux nombreux commentaires et publications que suscita son architecture, on peut expliquer un tel phénomène éditorial par la position très particulière qu'il occupa auprès de Hitler, par son attitude au procès de Nuremberg et enfin par l'originalité de sa triple vie (pendant le nazisme, à Spandau, pendant 20 ans, après sa libération, enfin), très bien mise en avant par ses propres publications. Les ouvrages qui lui ont été consacrés (par Joachim Fest, Heinrich Breloer, Gitta Sereny et beaucoup d'autres...) contribuèrent aussi à en faire l'architecte phare du III^e Reich. Cet ensemble de circonstances, certainement exceptionnelles, a concouru à maintenir dans l'ombre d'autres architectes importants de cette période, qui n'ont pas eu la faveur des éditeurs, tout au moins en France : Ernst Sagebiel, Clemens Klotz, Wilhelm Kreis, Hermann Giesler et bien entendu Paul L. Troost pour ne citer que quelques noms.

³⁷⁴ En 1938, l'architecte scénographe Benno von Arendt est chargé de la transformation complète de l'intérieur de Luitpoldhalle. Ce projet n'alla pas au-delà de la présentation d'une maquette en plâtre : Alexander Schmidt, *Geländebegehung. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Nuremberg, Sandberg Verlag, 2005, p. 32-33.

³⁷⁵ Cet orgue, inauguré le 26 octobre 1936, avait été construit par la firme Walcker & Co de Ludwigsburg, fondée en 1781, en collaboration avec la firme W. Sauer, établie en 1857 à Francfort-sur-le-Main. Il remplaça un premier orgue construit en un temps record début août 1935 à la demande de Bormann puisqu'il servit, pour la première fois, en septembre au congrès du parti de cette même année. Cependant cet orgue fut jugé d'une puissance insuffisante étant donné l'ampleur de ce premier hall (*Luitpoldhalle*) destiné à la tenue des congrès dans lequel il fut placé. Les spécifications de ce qui a été le plus grand orgue du monde furent établies par Franz Adam, le directeur de l'orchestre symphonique du Reich national-socialiste. Seuls les facteurs d'orgues allemands Steinmeyer et Wackler furent susceptibles d'y répondre, et ce fut Wackler qui emporta le contrat. Sans s'étendre sur ses caractéristiques techniques, on peut souligner qu'il était conçu pour accompagner l'orchestre et les masses chantant pendant les meetings, mais qu'il devait surtout « faire sortir l'esprit de ces réunions du parti ». L'orgue disparut ainsi que Luitpoldhalle dans les bombardements de la fin de la guerre. Il n'aura pas eu l'opportunité – en tant que confiscation comme propriété du parti – après son démontage et son remontage sous d'autres cieux, « d'une nouvelle vie sous des doigts démocratiques. » www.walckerorgel.de

L'évolution du plan-masse du Reichsparteitagsgelände

Albert Speer devient en automne 1934 le planificateur en chef du *Reichsparteitagsgelände*. Le bureau d'urbanisme de la ville, dirigé par Walter Brugmann bientôt remplacé par Heins Schmeissen, dirige l'exécution du projet.

Le cadre juridique dans lequel s'inscrivent les modifications et restructurations prévues pour la ville de Nuremberg est la « loi pour la nouvelle forme des villes allemandes » du 4-10-1937. Deux décrets du Führer du 9-4 et du 1-6-1938 prévoient pour la ville et le site des journées du parti un programme de construction, d'extension des moyens de transports, de création de nouveaux quartiers ; mais aussi un programme de « nettoyage » : à l'intérieur de la ville des rangées entières de maisons sont démolies, et l'écîrêtage de certains immeubles, quand ceux-ci constituent une gêne visuelle pour les cérémonies du parti, devient une pratique courante.

Avec l'entrée de Speer en scène et son pouvoir grandissant en tant que planificateur de la totalité du site, le programme architectural se différencie et l'éradication des derniers éléments encore présents dessinés par Hensel se poursuit. La mise en place des bâtiments s'exécute cependant par tâtonnements successifs et sans vision d'ensemble préalable. En témoigne la multiplicité des transformations du plan-masse dont on ne mentionnera que les étapes décisives.

Le premier plan-masse est présenté par Speer en octobre 1934 (ill. 311). Luitpoldarena n'a pas encore sa forme définitive, le hall des Congrès a sa façade tournée vers le sud. Dutzendteich est encore intact et le Zeppelinfeld occupe sa rive sud avec une étendue trois fois supérieure à ce qui sera sa surface finale. Les trois bâtiments respectent encore les installations en place : à l'ouest du hall des Congrès, les espaces verts et le paysage autour des étangs sont intacts.

Sur le plan suivant, de décembre 1934 (ill. 312), on observe une sévère mise en forme de Dutzendteich qui perd sa forme vaguement patatoïde et est coupé en deux par un nouvel élément : la Grande-Avenue. Ses rives modifiées sont presque tirées au cordeau afin d'accueillir autour d'une vaste place (aussi vaste que le Zeppelinfeld, considérablement réduit par ailleurs) : à l'est, le hall des Congrès qui a pivoté de 90° ; à l'ouest, le bâtiment destiné aux manifestations culturelles (*Kulturhalle*) au nord, un étrange bâtiment longiligne destiné à la tenue d'expositions, curieusement placé contre le mur de soutènement des tribunes sud de Luitpoldarena. La Grande-Avenue, qui débouche au nord sur la grande place, se termine assez abruptement, au sud, devant le champ de Mars (*Marzfeld*) destiné aux parades militaires, entouré par les camps qui hébergeaient une grande partie des participants aux congrès (SS, SA, Jeunesses hitlériennes, membres du service du travail du Reich).

Le stade, comportant 405 000 places, apparaît pour la première fois sur le plan de 1935 (ill. 313) ainsi qu'une gare, placée au sud de Marzfeld, par laquelle transitaient les organisations du parti logées dans les camps de toiles et les baraquements déplacés au sud de la liaison ferroviaire.

À cette date le plan-masse dans ses grands traits est pour ainsi dire terminé (tout au moins sur le papier). Il ne subira que des modifications de détail (ill. 314). Le vaste terrain de vingt-quatre hectares est réparti en constructions de pierre et village de tentes, divisés par un axe de liaison ferroviaire. Il est longé à l'est par la vieille voie qui relie Nuremberg à Ratisbone et, au-delà, à Vienne. Les installations temporaires, au sud de la gare, sont définitivement organisées selon un quadrillage orthogonal digne d'un camp romain. Elles pouvaient héberger 500 000 hommes.

Les bâtiments construits sur le terrain n'auront jamais entre eux de relations satisfaisantes et existeront comme des entités séparées. L'évolution du plan-masse et des diverses maquettes est ainsi jugée par Siegfried Zehnhefer qui souligne le manque d'idée directrice du projet :

« le régime national-socialiste tituba dans l'entreprise de mise en place du *Reichsparteitagsgelände* dès la première heure, sans ligne claire, sans concept réaliste. Le développement d'un objet de représentation pour les « camarades », mais aussi pour l'étranger, était déterminé par des hasards, des décisions *ad hoc*, des transformations non réfléchies et des souhaits incalculables du Führer...³⁷⁶ »

Werner Rittich, dans son opuscule sur *La nouvelle architecture allemande* (traduit en français en 1941) est d'un tout autre avis³⁷⁷ :

« Le plan et la structure des différents emplacements et constructions sont déterminés par leur buts : la consécration des étendards et les cérémonies des différentes organisations exprimant une nouvelle forme du sentiment national. La grande tâche de l'architecture pour ériger ces bâtiments est d'amener les hommes à concentrer leurs pensées sur le Führer, et d'exprimer la relation existant entre le Führer et la communauté. Pendant les cérémonies du soir, à l'appel des chefs politiques sur le champ du Zeppelin, la noble architecture des tribunes, les drapeaux flottant entre les piliers et le svastika sur les tribunes, brillent dans la lumière des projecteurs. Le Führer, la communauté, l'architecture et les symboles sont encore plus reliés lorsque les lumières des centaines de projecteurs forment un dôme au-dessus d'eux. »

De l'ancienne cité impériale à la « ville des journées du Parti »

Jusqu'à un certain point la disposition de la vieille cité impériale, entourée de ses murs et dominée par sa forteresse, aura une influence sur l'organisation des bâtiments destinés au déroulement du congrès du parti. La mise en scène des manifestations de ces journées cherchera aussi à établir un lien entre l'histoire de la ville et l'histoire en train de se faire, à placer le mouvement dans une certaine continuité historique. En 1937, une exposition du musée national germanique

³⁷⁶ Siegfried Zehnhefer, « Bauen als Vorgriff auf den Sieg, Zur Geschichte des Reichsparteitagsgeländes », in *Kulissen der Gewalt, Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Munich, Hugendubel, 1992, p. 45.

³⁷⁷ Werner Rittich, *La nouvelle architecture allemande*, Berlin, Institut Terramare, 1942, traduction abrégée de *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, Berlin, Rembrandt-Verl, 1938.

s'intitulait ainsi : « Nuremberg, ville allemande. De la ville des journées de la Diète à la ville des journées du Parti³⁷⁸ ». L'évocation de quelques-unes des dates importantes qui ont marqué son histoire n'est donc pas inutile.

Nuremberg, fondée au XI^e siècle par l'empereur Henri III, se développe sur la rive droite de la rivière Pegnitz au pied du château impérial, forteresse qui la domine sur son rocher de grès. Elle est dès son origine marquée par une intense activité marchande et artisanale et devient en 1219 ville franche par la volonté du futur Frédéric II. Ayant maintenu de haute lutte son indépendance, elle entre, au XIII^e siècle, dans la ligue des villes rhénanes et s'entoure de murailles protectrices. En 1256, elle se dote d'un conseil de patriciens et étend son influence sur un territoire qui ne cesse de s'agrandir. Lieu de séjour privilégié de l'empereur, elle reçoit de nombreuses Diètes d'Empire³⁷⁹. En 1356, Charles IV promulgue la Bulle d'Or³⁸⁰ et officialise ainsi le fait que chaque nouvel empereur tiende en ses murs sa première Diète d'Empire. Il réunit en une seule cité les deux villes situées de part et d'autre de la Pegnitz, Saint-Sebald et Saint-Laurent.

Le caractère symbolique de Nuremberg, comme l'une des principales villes de l'Empire, fut souligné avec éclat en 1424, lorsque l'empereur Sigismond lui confia, « à partir de 1424 et pour l'éternité... », la garde du Trésor impérial : les insignes du pouvoir, les bijoux de la couronne et la collection de reliques de l'Empereur. Cette prégnance de la tradition impériale est visible dans la disposition même de ses églises où l'on rencontre plus de tribunes impériales que dans toute autre ville d'Allemagne.

Dès le XIII^e siècle, la ville était devenue un des lieux d'échange et de commerce les plus importants d'Europe, grâce à son emplacement particulièrement favorable et à la qualité de son artisanat. Au cours des XIV^e et XV^e siècles Nuremberg accroît son territoire et atteint sa plus grande postérité. Elle saura maintenir son indépendance, et ne fut jamais conquise jusqu'à son intégration, en 1806, au royaume de Bavière.

Son âge d'or se situe aux XV^e et XVI^e siècles, marqué par la présence en ses murs d'artistes de renom tels que les sculpteurs Adam Krafft et Veit Stoss, le peintre de retables Michael Volgemut et son disciple Albrecht Dürer, pour ne citer que les plus prestigieux.

Rappelons le cheminement du cortège impérial au temps de Charles IV, quand l'empereur rendait visite à la cité (ill. 315) : mené par les patriciens de la ville, le cortège se déployait à partir de la Spitteltor, passait devant la Stadttor des Weissens, empruntait la Karolinenstrasse, voie centrale parallèle à la Pegnitz, pour

³⁷⁸ *Nürnberg, die deutsche Stadt. Von der Stadt der Reichstage zur Stadt der Reichsparteitage*, catalogue d'exposition du musée national germanique, Nuremberg, Amt Schrifttumspflege, 1937.

³⁷⁹ La Diète d'Empire, assemblée des divers chefs que comptait l'Empire, se réunissait à des époques irrégulières, se tenant tantôt à Nuremberg, Augsbourg ou Ratisbone.

³⁸⁰ La Bulle d'Or : charte de constitution du Saint-Empire romain germanique. Promulguée par l'empereur Charles IV le 10 janvier 1356, elle attribue le choix du roi à sept princes-électeurs. Le royaume allemand devient la force dirigeante de l'empire. La coupure avec Rome est consommée. http://fr.wikipedia.org/wiki/Bulle_d'or.

atteindre Saint-Laurent. Après s'être tourné en direction du *Kaiserburg*, le cortège, franchissant la Pegnitz, arrivait sur la place du Marché. Il longeait l'église Notre-Dame pour s'arrêter devant l'hôtel de ville. L'empereur, du haut d'une tribune, y recevait le serment et les hommages des représentants de la ville. Le cortège se dirigeait enfin vers Saint-Sebald dans lequel l'empereur pénétrait.

Hitler saura habilement raviver une telle tradition. À cet effet, il n'hésitera pas à recourir à un moyen de propagande, des plus modernes et encore peu utilisé, le cinéma. Un film est tourné en 1935 pendant les journées du congrès de la Liberté. Il avait sous la main la cinéaste encore fort jeune et talentueuse, Leni Riefenstahl, qui à cette occasion dirige: « Le triomphe de la Volonté », son œuvre la plus célèbre et la plus controversée.

Le cortège du Führer suit cependant un tout autre chemin que le cortège impérial, car il démarre sur le site du congrès à 2 km au sud-ouest de la ville, emprunte la Regensburgerstrasse, la Lorenzerstrasse et la Königstrasse, puis traverse la Pegnitz et s'arrête devant l'hôtel *Deutscher Hof*, dans lequel séjournait Hitler. Les premières séquences du film montrent comment la cinéaste a su habilement mêler les plans décrivant la vieille cité et ses habitants et ceux consacrés à Hitler et aux organisations du parti (ill. 316).

Bien avant que Nuremberg ne soit nommée « ville des journées du Parti » en 1936, la scénographie du cheminement des cortèges officiels, depuis le *Reichsparteitagsgelände* jusqu'au cœur de la ville, était parfaitement réglée. Les premiers plans du « Triomphe de la Volonté » nous montrent un avion qui traverse les nuages et survole la cité. En contre-plongée on aperçoit les colonnes disciplinées qui défilent dans les rues qu'empruntera bientôt le cortège officiel. À bord de son avion, Hitler, tel un messie sauveur, descend du ciel vers son peuple et « apporte une meilleure vie aux gens situés en-dessous... »³⁸¹. L'avion ayant atterri, le Führer, accueilli par quelques fidèles, monte avec son escorte de paladins dans d'imposantes Mercedes décapotables qui se dirigent lentement vers la ville. La foule enthousiaste est massée le long de la route. La caméra filme l'extraordinaire foisonnement de toits pointus et de clochers de la cité médiévale, s'attarde le long des tours élancées de Saint-Sebald, balaye enfin les rangées de fenêtres où des silhouettes acclament le Führer. Des bannières portant les insignes du national-socialisme claquent au vent. Elles voisinent avec les anciens drapeaux du Reich. Les voitures s'arrêtent devant l'hôtel *Deutscher Hof* d'où Hitler salue, dans un dernier plan.

Dans cette habile introduction sont montrés en alternance la technologie moderne dont dispose le parti (avion et puissants véhicules), les colonnes disciplinées en marche, non armées mais qui pourraient le devenir – puis l'évocation d'une Allemagne éternelle et paisible, avec son architecture moyenâgeuse, l'enthousiasme bon enfant de ses habitants, la présence des paysans

³⁸¹ Cette intéressante comparaison est empruntée à un historien anglais, commentateur d'une version DVD du *Triumph of the Will*. La vente de copies de ce film est interdite en Allemagne.

de Franconie dans leurs habits de fêtes offrant le produit de leurs récoltes, longuement filmés dans les séquences suivantes.

La grande parade finale de ces journées de 1935 avait lieu à l'intérieur de la ville. Cette fois, toujours dans le film de L. Riefenstahl, Hitler passe en revue les formations du parti sur la place du Marché - rebaptisée place Adolf Hitler -, devant l'église Notre-Dame. En ce lieu, l'empereur Sigismond avait remis à la ville les insignes du pouvoir transférés à Nuremberg « pour l'éternité », formule qui semble devenir comme une anticipation à la prétention à l'éternité du III^e Reich.

La ville accompagne donc ici symboliquement les manifestations du parti. La mise en scène des éléments architecturaux de son passé ravive le sentiment de fierté des habitants envers leur cité – qui accueillit si souvent les journées de la Diète. La tenue du congrès du parti en ses murs, et bientôt la construction des formidables installations du *Reichsparteitagsgelände* destinées à leur déroulement, apparaîtraient presque comme une faveur octroyée à l'antique cité par le national-socialisme, qui la distingue entre toutes les autres villes allemandes, qui lui insuffle aussi le sang neuf et la puissance retenue de ses colonnes en marche...

La géographie urbaine des lieux n'a pas été sans effet sur la mise en place des différents éléments construits sur le terrain entourant Dutzendteich. Ce n'est pas fortuitement qu'on a positionné la Grande-Avenue qui se déploie depuis Marzfeld jusqu'à la place bordée à l'est par le hall du Congrès. En effet, cet axe, prolongé sur une carte, aboutit précisément à l'emplacement du château impérial (*Kaiserburg*) (ill. 317). En 1937, Wilhelm Lotz caractérise ainsi cette avenue :

« Ici se tient une avenue somptueuse d'une exceptionnelle beauté, elle est aussi l'axe de la totalité du terrain... Quand on se trouve sur cette avenue, on distingue dans une direction la silhouette de la forteresse de Nuremberg, et dans l'autre, au-dessus des tribunes du champs de Mars, les hauteurs boisées. La ville de Nuremberg, constituée d'un réseau de rues, est le point d'intersection de quatorze voies. Dans cette vieille image, qui a grandi avec l'histoire, s'insère aussi cette avenue, par le fait que précisément elle se tourne vers le château-fort³⁸². »

Ce lien, très clair sur le papier, l'est beaucoup moins dans la réalité. Cette avenue dallée de deux kilomètres de long, dont les cent mètres de large permettaient aux formations de défiler de front, constituait l'axe de la partie centrale du site du congrès du parti. L'avenue prenait naissance au sud, au niveau de Marzfeld, et deux kilomètres plus loin, après avoir franchi les deux obélisques placés à l'entrée de la Grand-place, achoppait, pourrait-on dire, contre la longue façade du bâtiment des expositions. Ce bâtiment devait comporter en sa partie centrale une rangée de colonnes à travers lesquelles se dispersaient les formations ayant défilé le long de la Grande-Avenue. Mais derrière ce bâtiment se trouvaient, malencontreusement, le mur de soutènement des tribunes sud de Luitpoldarena, premier bâtiment construit sur le site, dont l'axe n'est pas perpendiculaire, mais

382 Wilhelm Lotz, « Ein Denkmal des Stolzes », *Die Kunst im Dritten Reich*, Folge 3, mars 1937, p. 76-86.

curieusement décalé par rapport à la Grande-Avenue. Aucune possibilité n'était laissée à cette avenue de franchir l'obstacle que constituait Luitpoldarena, sorte d'épine restée dans le plan-masse du site et pour lequel le planificateur en chef, Speer, ne trouva pas de solution satisfaisante (ill. 314, tout en bas de la maquette, Luitpoldarena).

Du nord au sud et de part et d'autre de la Grande-Avenue, avec beaucoup d'hésitations quant à leurs relations réciproques, les différents éléments architecturaux nécessaires à la tenue des congrès du parti ont été positionnés dans l'ordre chronologique qui suit (ill. 314) : Luitpoldarena et la transformation de Luitpoldhalle (1934-1937), le démarrage du chantier – jamais terminé – du hall des Congrès (décembre 1935), Zeppelinfeld pour lequel Hitler (début 1934) commande les tribunes en pierre afin de remplacer les tribunes en bois, le stade, pour lequel seuls les travaux d'excavations seront faits, Marzfeld, enfin, destiné aux parades militaires et prévu pour 500 000 spectateurs (1938).

La façade du hall des Congrès, on l'a vu, a pivoté de quatre-vingt-dix degrés. Quelle en est la raison ? Que cette façade, longue de 275 mètres, puisse se refléter dans l'étang de Dutzend et ainsi, par un doublement optique, acquérir une plus grande majesté, est une raison souvent invoquée (ill. 352). On peut aussi imaginer que le déploiement de cette façade était parfaitement visible de quiconque se tenant sur les remparts entourant le château impérial, aurait observé dans le lointain le *Reichsparteitagsgelände*. On est tenté alors de considérer ce puissant édifice comme l'aboutissement – ou le point de départ – d'une voie triomphale qui relierait le site du congrès à la vieille cité. Mais comment sérieusement défendre une telle vision urbanistique se référant à la Rome mussolinienne en pleine effervescence, dont l'évocation était alors d'actualité au moment même où le *Duce* faisait procéder au nettoyage des abords des forums impériaux (ill. 318) afin de créer cette avenue triomphale, la *Via dell'Impero*, qui unit le Colisée au Palazzo Venezia en une dramaturgie urbaine que d'aucun qualifiait ainsi : « la plus belle, la plus singulière, la plus grandiose avenue au monde », qui révèle « à notre regard étonné et à celui du monde, trois millénaires de *grandezza* et de gloire³⁸³ » ?

De tels aménagements grandioses étaient devenus familiers aux lecteurs de revues d'architecture grâce aux articles de Gerhart Rodenwaldt³⁸⁴, archéologue, spécialiste de l'antiquité grecque et romaine. La Grande-Avenue, cependant, en s'arrêtant brutalement devant Luitpoldarena rendait impossible de distinguer entre le site des journées du congrès et la ville ne serait-ce que l'embryon d'un lien organique qui aurait permis son rattachement à ce riche réseau de rues qui partent en étoile, au cœur de la cité ancienne, à partir de la place du Marché.

C'est donc dès sa conception que le *Reichsparteitagsgelände* était conçu comme entité étrangère à la ville. Et en effet, hormis les quelques jours par an

³⁸³ Cette appréciation louangeuse est celle de Guiseppe Marchetti-Longhi, « La via dell'Impero », cité par Scobie, *Hitler's State Architecture. The impact of Antiquity*, Philadelphie, The Pennsylvania State University Press, 1990, p. 24.

³⁸⁴ Gerhart Rodenwaldt, « Via dell'Impero in Rom », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 30 mai 1934, a. 54, n° 22, p. 309-312.

destinés au congrès dont elle subissait de front la violence verbale et l'invasion des participants, la ville de Nuremberg, à l'intérieur de ses murailles, pouvait peut-être ainsi rester sur son quant-à-soi et tenter de s'en préserver en ignorant tout simplement ces formidables installations – vides le reste de l'année. De lien entre la vieille cité impériale et le terrain des journées du Parti, dont l'édifice emblématique était le hall du Congrès, il ne restait plus alors qu'un trait de plume inscrit sur le papier (ill. 317) qui instaurait sur un plan-masse une liaison fictive entre l'axe ordonnateur des édifices du *Gelände* et la haute silhouette impériale du vieux Burg qui domine la ville.

Prises de décision et ébauche de financement pour le bâtiment du hall des Congrès

Hitler porta grand intérêt à la mise en place du projet du *Reichsparteitagsgelände*. Cet intérêt se manifesta par une forme de participation dans l'élaboration des bâtiments édifiés sur le site et par de nombreuses visites à l'occasion du chantier. Certains intervenants, la Ville de Nuremberg et son maire Liebel, surent parfaitement utiliser l'enthousiasme qu'il manifesta pour le hall des Congrès, dès l'examen du premier projet en juin 1934, et cherchèrent à réaliser leurs propres buts sous le couvert de son autorité. Cette instrumentalisation de Hitler est mise en évidence d'une manière très claire par Yasmin Doosry dans le chapitre qu'elle consacre aux différents acteurs dans les prises de décisions³⁸⁵ qui ont précédé la construction du hall des Congrès. Dans les pages qui suivent nous tentons de rapporter les moments décisifs de ce long processus.

Le professeur Ludwid Ruff³⁸⁶ semble assez rapidement être l'architecte destiné à mener à bien ce projet. En effet, en 1929, la Ville avait mis au concours la construction d'une salle des fêtes. Le lieu retenu pour ce bâtiment était Cramer Klett Park. Ruff qui ne participa pas au concours, fit néanmoins une proposition (publiée le 9-2-1931 dans le *Nürnberger Zeitung*) et choisit pour emplacement celui-là même qui sera pressenti en 1934 pour le hall des Congrès, tout près de Dutzendteich (ill. 319).

En janvier 1933, les premières esquisses de Ruff, qui avait recommencé à travailler sur un projet de bâtiment des congrès³⁸⁷, ont été présentées par des représentants de la ville au secrétaire des finances du Reich, Reinhardt, qui se déclara être prêt à libérer pour ce bâtiment un premier financement à hauteur de 2,2

³⁸⁵ Yasmin Doosry, *op. cit.* Nous résumons ici brièvement le résultat de l'analyse menée par l'auteur quant au rôle que l'on peut attribuer à Hitler dans la réalisation du Kongresshalle, dans le chapitre de son ouvrage consacré à ce bâtiment.

³⁸⁶ Ludwid Ruff était professeur à l'école d'État pour les arts appliqués de Nuremberg. Cf. *infra* note biographique en annexe.

³⁸⁷ La presse présenta tout d'abord au public le projet de hall des Congrès de Ludwid Ruff comme la transformation d'un hôtel de ville en hall de congrès, tout au bénéfice de Nuremberg qui devenait ainsi une ville de congrès. La transformation ultérieure du projet de L. Ruff en un bâtiment réservé à la seule tenue des congrès du parti fut une idée à laquelle les architectes et les urbanistes de la ville durent s'habituer.

millions de Reichmark. En février, Liebel informa Speer du succès de ses démarches et de l'accord de Hitler, ajoutant cependant : « quelques incertitudes planent encore sur le reste du financement comme aussi sur l'aspect du hall lui-même. On a en vue comme emplacement pour ce gigantesque bâtiment, qui doit pouvoir contenir 60 000 personnes, l'espace se trouvant entre Luitpoldhalle et le stade, et il a déjà recueilli l'accord du Führer ». Le 29-3-1934 L. Ruff reçoit du maire de Nuremberg la commande officielle d'avoir à présenter un projet pour ce bâtiment.

Alors que Hitler n'a toujours pas vu le projet, Liebel, dans une lettre à Reinhardt du 24-5-1934 au sujet d'un financement complémentaire, parle d'un « ordre » du Führer. Cette étonnante lettre déplace la décision initiale de construction du hall des Congrès à l'initiative de ce dernier alors qu'elle vient de la ville. Liebel insiste sur l'urgence à commencer le chantier (le bâtiment devait être terminé en 1936). À ce moment la ville de Nuremberg est toujours le maître d'ouvrage de ce projet, mais étant donné « l'énorme coût » (du bâtiment) son financement dépasse de loin ses possibilités. Liebel demande que le financement se fasse à partir des moyens du Reich. Quoi de plus normal d'ailleurs, car le Führer aurait souligné « qu'il ne s'agit pas d'un bâtiment qui concerne la seule ville de Nuremberg, mais la totalité du peuple allemand et dont l'énorme coût ne peut être posé sur les frêles épaules des habitants de Nuremberg » ! À la Ville la gloire et le prestige qu'apporte la présence du hall des Congrès, au Reich le financement du bâtiment.

Notons que la question du coût d'un tel bâtiment ne sera jamais éclaircie ni estimée à sa juste valeur, pas plus que le financement ne sera déterminé. Les dépenses consacrées à la construction du « torse » inachevé ont été estimées à plus de 80 millions de Reichmark.

Le 1^{er} juin 1934, Streicher et l'adjoint au maire de la ville de Nuremberg, Eickemeyer, accompagnés de L. Ruff, qui emporte plans, coupes, façades, aquarelles et photographies des maquettes du hall des Congrès, s'envolent vers Berlin et, dans un salon de la Chancellerie, sont reçus par Hitler. Le projet rencontre son assentiment immédiat ; il n'émet pas la moindre critique. La question de sa mise au concours ne se pose plus : Ludwig Ruff est confirmé dans sa mission. Qui plus est, il ne reste plus – cette fois sur l'ordre exprès du Führer –, qu'à poursuivre rapidement l'étude et à estimer le coût du bâtiment. Les messagers de Nuremberg repartent en outre avec la promesse que le Führer s'occuperait personnellement, avec le secrétaire d'État aux finances, de trouver des « moyens complémentaires pour soutenir le projet ».

Après la mort de Ludwig Ruff en août 1934, son fils Franz Ruff, immédiatement adoubé par Hitler, poursuit le projet.

Le 11 septembre 1935, à l'occasion de la cérémonie de la pose de la première pierre, Liebel dans son discours donne une version de l'histoire de la naissance du projet de hall des Congrès très différente de la réalité :

Déjà pendant les journées du Parti de la Victoire en 1933, il est apparu que Luitpoldhalle, originellement construit comme lieu d'exposition pour des machines, ne conviendrait pas à la longue pour la tenue du grand congrès du Parti. À cette époque déjà, on a évoqué le projet de construire une gigantesque salle des fêtes à Nuremberg, destinée principalement à la tenue des congrès du Parti, et d'incorporer la construction monumentale projetée aux aménagements qui étaient en vue sur le terrain destiné aux rassemblements des journées du Parti. Dès le commencement, mon Führer, vous avez tourné votre attention d'une manière toute particulière sur la transformation et l'aménagement du terrain destiné aux journées du Parti, qui, dans son façonnage et son organisation actuelle, correspond aux vœux et plans que vous avez nourris depuis des années. À l'occasion d'un examen des maquettes de la plus vaste transformation envisagée de Luitpoldarena, en 1933, vous avez souligné l'impérieuse nécessité de construire un espace de rassemblement monumental, utilisable pour les congrès du Parti, et à cette occasion, vous avez exprimé vos pensées sur la forme extérieure et intérieure, sur les aspects indispensables et pratiques d'un tel bâtiment. En novembre 1933, la forme extérieure du bâtiment gigantesque était prête. Selon votre souhait, il sera construit ici même sur cette place, dont vous avez déterminé les caractéristiques. Il ne doit pas être seulement construit un bâtiment énorme, pouvant contenir des dizaines de milliers de personnes, mais un bâtiment grandiose, comme représentation architecturale du devenir du peuple de la nation allemande et de sa plus profonde homogénéité dans l'Allemagne nationale-socialiste. À cette époque vous déclariez déjà, mon Führer, que dans ce bâtiment, les expériences de cultures qui ont disparu depuis longtemps, dans le domaine de la construction et de la forme à donner à d'énormes lieux de rassemblement, devaient prendre à nouveau une forme vivante et qu'un artiste béni des dieux pouvait faire naître ici un amphithéâtre moderne, qui, dans l'exceptionnelle sobriété et simplicité de ses formes, dans ses dimensions, ne devait encore jamais avoir eu son égal dans l'histoire de l'humanité. Vous avez fait remarquer que la réalisation de ces pensées requerrait un grand architecte qui – comme le génial Paul L. Troost, mort trop tôt - , pourrait se détacher de son milieu pour en revenir à ce millénaire, à ses faits et œuvres...

Il se trouve qu'un destin favorable à cette époque même désigne un tel homme et me destine à transmettre vos paroles, mon Führer, et en cela vos pensée et idées sur l'œuvre en train de se faire, à l'architecte de Nuremberg, le professeur Ludwig Ruff, pour le charger d'élaborer un projet approprié.

Déjà le 1^{er} juin 1934, nous pouvions en sa présence, avec le Gauleiter de Franconie et le maire de la ville, vous présenter les esquisses et projets pour un tel bâtiment du congrès du NSDAP sur le terrain des journées du Parti à Nuremberg. Ces plans rencontrèrent votre pleine approbation et furent expertisés par vous comme excellents. ...Nuremberg, la ville des Journées du Parti évoque, mon Führer, en cette heure de pose de la première pierre du hall des Congrès avec le plus profond remerciement envers votre générosité, qui est la seule à remercier, le fait que aussi cette gigantesque construction s'élèvera à Nuremberg comme monument d'une grande époque et contribuera en outre à porter la renommée de la vieille ville du Reich à travers les millénaires.

Fin 1934, la Ville avait proposé à Hitler la création d'une nouvelle compétence juridique pour le projet du *Reichsparteitagsgelände*, avec la mise en place d'une entité de droit public. En mars 1935, une association de droit public de la ville de Nuremberg pour le terrain des journées du parti (*Zweckverband*

Reichsparteitag Nürnberg -ZRN) était créée. Les membres de cette entité de droit public étaient le NSDAP, le Reich allemand, le Land de Bavière et la ville de Nuremberg. A travers la présence du Reich et de l'État de Bavière, Liebel espérait obtenir une participation au financement du projet, qui ne reposerait plus sur la seule ville de Nuremberg.

La Ville cependant continuera à s'occuper activement des constructions sur le terrain et assurera la direction des travaux.

Le hall des Congrès : tentative de genèse d'une forme

Avant d'examiner le hall des Congrès, nous tenterons de ne pas nous contenter des habituels modèles auxquels ont recours les historiens de l'architecture quand ils décrivent ce bâtiment : la référence obligatoire au Colisée de Rome, l'évocation de l'architecture des Lumières avec certains projets de Boullée (ill. 320), mais aussi l'étrange et fascinante perspective de l'intérieur du théâtre de Besançon dessinée dans la pupille d'un œil par Ledoux³⁸⁸ (ill. 321), placée le plus souvent à côté d'une vue intérieure de la maquette du hall des Congrès (ill. 322).

Enfin, Enno Dressler³⁸⁹, dans sa dissertation sur le hall des Congrès, propose une autre variation assez peu convaincante dans la recherche d'un modèle antique, en évoquant le bouleutérion de la ville de Milet, en Asie Mineure. Certes, la fonction et le plan des deux bâtiments sont à première vue analogues : un lieu de réunion pour une assemblée devant délibérer. Mais l'échelle des bâtiments n'est pas comparable et le mode de fonctionnement des instances qu'ils abritent nullement semblable. Peut-on rapprocher ce conseil de 600 citoyens, qui participe au gouvernement d'une ville d'Asie Mineure selon les principes de la démocratie grecque, doté de réels pouvoirs définis par une constitution sans doute proche de celle d'Athènes, des 60 000 membres du parti, conviés à assister à une litanie de discours auxquels ils ne participent pas et à approuver des décisions sur lesquelles ils n'ont aucun mot à dire en vertu du « principe du chef » (*Führerprinzip*³⁹⁰) ? Peut-on comparer l'autel placé au centre du bouleutérion devant la tribune des orateurs (ill. 323), à la chaire destinée au Führer, précisément placée (toute référence à une échelle qui n'est pas la même étant un instant écartée) en un point proche du centre de gravité du plan du hall des Congrès ? Ici la langue du III^e

³⁸⁸ Ce beau dessin de Ledoux apparaît, en 1933, en couverture de la première édition du livre d'Emil Kaufmann, „von Ledoux bis Le Corbusier“. *Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Vienne/Leipzig, R. Passer, 1933.

³⁸⁹ Enno Dressler, « Die Kongresshalle auf dem ehemaligen Reichsparteitagsgelände in Nürnberg », maîtrise de l'Université de Würzburg, 1988, p. 68-69.

³⁹⁰ Selon le « le principe du chef » : le Führer, incarnation de l'autorité absolue, est la source du droit. Il concentre en lui le pouvoir exécutif et législatif. Le contrôle constitutionnel et parlementaire est aboli. Le parlement est transformé en chambre d'enregistrement.

Reich³⁹¹ remplace la référence silencieuse à une instance supérieure capable d'éclairer, à Milet ou à Priène, le jugement des bouleutes dans leurs délibérations.

Outre ces modèles tirés de l'antiquité ou de l'architecture française de la fin du XVIII^e siècle, on peut chercher les sources contemporaines ayant pu influencer le dessin de L. Ruff. Tout d'abord parmi les projets et réalisations de l'architecte lui-même, qui, on s'en souvient, présenta à la ville en 1929 un projet de salle des fêtes qui ne fut jamais réalisé. Entre ce projet (ill. 319) et le hall des Congrès, il n'y a cependant pas grand chose de commun, ni l'élévation, ni l'échelle des deux bâtiments, mais un programme - de salle des fêtes - qui donna à L. Ruff l'occasion de se faire la main sur un projet qu'il reprendra dans un tout autre contexte en 1933. De même se trouve souvent mentionné un bâtiment abritant une salle de cinéma (ill. 324) construit en 1931, à Nuremberg. Certains commentateurs ont même avancé que les grands traits de cette façade avaient servi de modèle à la façade de l'entrée du hall des Congrès.

Enfin, parmi les réalisations les plus contemporaines, la référence à l'architecture de Paul L. Troost dans le traitement de la façade du hall des Congrès (ill. 325)³⁹², et dans la formes des baies des premier et deuxième étages du bâtiment circulaire est tout à fait pertinente (ill. 125 et 126).

Une fois écartée ou relativisée l'importance des modèles précités dans l'élaboration du plan ou de la volumétrie du hall des Congrès, il reste à souligner le caractère particulier de ce bâtiment, qui ne permet pas de le réduire aux seuls modèles évoqués. Il est indéniable que l'architecture nationale-socialiste, dans la conception de celui-ci, opère une sorte de retour en arrière et oublie son savoir-faire de constructeur en privilégiant des procédés de construction très anciens : l'empilement des matériaux, le contreventement de la vaste couverture – conçue sans point d'appui autre que périphérique – assuré par le poids du matériau et son emprise au sol, et enfin, – seule fantaisie constructive si l'on peut dire –, l'emploi d'une voûte d'arête couvrant la galerie circulaire qui se déploie au rez-de-chaussée, élément purement décoratif puisque les planchers entre les étages sont en béton armé (ill. 326), mais qui évoque certainement le déambulatoire du Colisée ou celui du théâtre de Marcellus à Rome (ill. 327). Tout ceci caractérise une façon de construire qui, sans remonter à la nuit des temps, a quelque parenté avec les techniques de l'époque romaine. Dans son aspect actuel, ce colosse nous présente encore la brutalité de sa façade, côté cour, dépourvue des éléments décoratifs qui devaient orner sa partie supérieure (ill. 328 et 329). Et c'est bien à l'architecture romaine qu'une telle élévation nous fait penser, que l'on évoque les façades du marché de Trajan à Rome (ill. 330) ou l'élévation, plus banale, à Ostia antica, d'une voie bordée de maisons en briques avec leurs linteaux bien appareillés (ill. 331).

³⁹¹ Karl-Heinz Brackmann, Renate Birkenhauer, *NS-deutsch « Selbstverständliche » Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus*, Straelener Manuskripte Verlag, 1988.

³⁹² Enno Dressler insiste longuement sur ce qui lui semble, dans le dessin de cette entrée, un emprunt criant à certains traits de la composition des façades des bâtiments de P.L. Troost au nord de la Königsplatz à Munich le long de l'Arcisstrasse, *op. cit.*, p. 71-73.

Ainsi, avant de tenter de définir ce qu'est le hall du Congrès, examinons plutôt ce qu'il n'est pas, ce qu'il aurait pu être si son constructeur n'avait pas tourné le dos (délibérément) aux techniques de constructions de bâtiments à grande portée, couramment employées à son époque.

Fort à propos, à Hambourg, en janvier 1934, le lancement d'un concours d'idées pour la construction d'un hall des fêtes présente des analogies avec le bâtiment de L. Ruff, quant au programme et à l'importance du projet. Si nous nous reportons aux commentaires du jury portant sur la qualité constructive des projets retenus et leur capacité à transmettre une dimension symbolique (24 projets ont été retenus sur les 275 présentés), nous pourrions ensuite avancer des hypothèses sur le fait qu'aucune de ces façons de construire n'aura été choisie par Ludwig Ruff. Espérons, par ce détour, que nous comprendrions les motivations qui l'ont guidé dans l'élaboration d'une solution radicalement autre pour ce bâtiment.

Rappelons les termes du concours : il s'agissait de dessiner un hall destiné à des rassemblements de masse à l'occasion de fêtes patriotiques ou de manifestations sportives. Ce bâtiment devait pouvoir abriter jusqu'à 60 000 personnes (dont au minimum 30 000 devaient être assises), comporter des espaces d'exposition importants contigus à la salle de réunion, enfin présenter une aire de rassemblement à l'air libre, susceptible de contenir 150 000 participants³⁹³. Il devait aussi avoir pour caractéristique : « une organisation spatiale intérieure pleine de majesté, et, au meilleur sens du terme, une masse dont l'effet soit monumental³⁹⁴ », exigence qui supposait une architecture d'une certaine solennité.

Le jury, réuni en mai 1934, prit en compte trois types de considérations dans l'examen des projets : la solution urbanistique proposée, les choix techniques, enfin la qualité de la volumétrie et des espaces intérieurs.

Pour l'ensemble des projets le report des éléments porteurs sur la périphérie du plan, qui permet une grande souplesse d'utilisation intérieure des lieux, est un dénominateur commun qui s'impose.

Les solutions techniques choisies permettent d'effectuer un premier tri des bâtiments en fonction de leur mode de construction, tri qui sera modulé cependant par d'autres considérations : si la structure portante est montrée, et si le parti technique retenu renvoie, par sa brutalité, à des programmes du monde de l'industrie ou des transports, pour lesquels la dimension symbolique entre peu en considération³⁹⁵.

³⁹³ Un peu comme si, sur le terrain des journées du Parti à Nuremberg, le hall des Congrès et le Zeppelinfeld avaient été juxtaposés, à la réserve près que le Zeppelinfeld pouvait contenir 250 000 participants, alors que l'aire de rassemblement présentée par les différents projets pour Hambourg, pouvait accueillir de 100 000 à 150 000 personnes.

³⁹⁴ Reichow, « Ideen-Wettbewerb für eine Kongresshalle in Hamburg », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 15 août 1934, a. 54, n° 33, p. 449-461 ; Rudolf Schmidt, « Der Wettbewerb zur Gewinnung von Ideen für eine Kongress-, Sport und Ausstellungshalle auf dem Heiligengeistfeld in Hamburg », *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 1934, n° 18, p. 369-379.

³⁹⁵ Ce concours a lieu à Hambourg, ce qui n'est pas sans conséquence sur la manière dont se comporte le jury. L'architecture portuaire et industrielle de la cité hanséatique a sans doute habitué ses architectes à considérer avec bienveillance des solutions techniques tout droit tirées du monde de

Le projet de Peter Behrens (ill. 332) est comparé « à une cathédrale cubique dont les quatre faces sont percées d'avancées de moindre hauteur³⁹⁶ ». L'espace central libre est couvert par un système de hautes poutres métalliques dissimulées par un faux plafond, alors que les éléments porteurs sont pourvus de revêtements de pierres. Beaucoup moins emphatiquement, Hermann Distel (ill. 333) utilise des fermes métalliques classiques, entre lesquelles les baies vitrées, répétées 21 fois, surplombent la toiture et viennent rythmer verticalement deux longues façades de 300 mètres.

Certains projets font appel à des structures tendues ou suspendues. Le projet de Schmidt avec son toit suspendu est ainsi jugé : « la forme extérieure développée à partir du système constructif est convaincante » (ill. 334) ; la solution adoptée par Sprotte (ill. 335), basée sur une juxtaposition d'arcs en béton précontraints couvrant tout le volume du bâtiment, est condamnée : « de la construction en arc sur la totalité du bâtiment s'ensuit un espace intérieur non déplaisant, qui, dans son apparence extérieure, donne à la construction plutôt le caractère d'une gare ou d'un hall de marché. »

Plusieurs autres projets ont recours aux coques, dissymétriques ou non. Ces dernières appellent quelques remarques. Pour des raisons liées au projet (recherche d'une meilleure acoustique ou d'une meilleure répartition de l'assistance) on abandonne parfois la claire harmonie des bâtiments symétriques. Ces projets acquièrent ainsi une réelle polysémie suggérant la possibilité d'utilisations multiples, de programmes plus complexes. Complexité d'usages que traduisent l'interpénétration de cylindres surmontés d'une coupole aplatie, nervurée centralement, chez G. Langmaack, (ill. 336) ou la courbe plus paisible d'une coque, répondant aux exigences d'une acoustique parfaite des lieux chez Paul Frank (ill. 337).

Si l'on s'interroge sur la capacité des projets à transmettre une certaine symbolique, trois bâtiments ont retenu l'attention du jury : le projet de E. zu Putlitz (ill. 338), qui « se préoccupe comme gardien du neo-classicisme,..., de donner à son bâtiment une apparence digne et cultique », le projet de P. Behrens (ill. 339), qui « domine, avec une structure d'espace de grande allure. Il obtient ainsi la création d'une expression à tout prix monumentale et digne » ; enfin, plus modeste, la proposition de Klophaus et Tachill (ill. 340) est ainsi jugée : « l'apparence retenue de l'extérieur est satisfaisante. La forme des corps de bâtiment est claire ». Ici se déploie une architecture plus modeste mais qui adopte des traits de certains bâtiments du site du congrès et s'apparente aussi à l'architecture du monument aux morts de Fritz Mayer (ill. 305).

l'industrie, des constructions navales ou des bâtiments, sièges de grands journaux, si caractéristiques de cette ville. Attitude presque impensable à Munich, à la même époque, et même à Berlin.

³⁹⁶ Les jugements rapportés ici sont ceux du jury, et se trouvent dans les deux articles précités (note 384).

Un quatrième projet, celui de Distel (ill. 341), auquel le jury attribue un premier prix, frappe par son manque absolu de caractère symbolique. Le jury en fait le commentaire suivant :

« la grandeur de la totalité des espaces réunis (en un espace qui n'est encombré à l'intérieur d'aucun point d'appui) ne trouve pas son point d'orgue dans l'effet de l'espace proposé, parce que l'espace total, qui s'étend sur une longueur de plus de 300 mètres, n'est pas assez solennel, mais il est pesant et ressemble à un hangar ».

Qu'à cela ne tienne, il en faut beaucoup plus pour décourager Rudolf Schmidt, un critique enthousiaste du *Monatshefte für Baukunst und Städtebau* (1934, n° 18, p.373), qui palie à la déficience symbolique du projet en écrivant ceci : « l'architecture symbolise clairement le rythme des masses en marche », propos renforcé par une représentation en perspective de l'édifice, placée en tête de l'article, devant lequel, au premier plan, les masses sont présentes, non pas en marche mais immobiles, en uniforme, attentives aux discours dispensés par une pléthore d'orateurs à partir de longues tribunes ornées de drapeaux sur lesquels le svastika n'est pas encore dessiné.

Cependant un projet se détache parmi les candidats retenus par le jury hambourgeois. Celui-ci, dessiné par Gutschow, présente une typologie de plan très proche de celle du plan de Ruff pour le hall du Congrès (ill. 342) : il dispose les sièges de la salle principale selon un plan en fer à cheval et prolonge son bâtiment, à l'extérieur, par une aire de rassemblement transformée en une importante scène de théâtre *Thing* dont les gradins s'abaissent doucement vers la zone boisée adjacente. Beau projet qui allie la perfection formelle de la salle de rassemblement (destinée aux manifestations du parti) à l'espace scénique bien particulier du théâtre *Thing*³⁹⁷. Malgré l'absence de documents graphiques plus précis, la maquette suffit à dévoiler le mode constructif du bâtiment, et il n'est pas possible de pousser plus loin la comparaison avec le projet de L. Ruff. Bien qu'ayant une typologie de plan très proche, les deux édifices s'opposent quant au système constructif. Gutschow utilise des éléments porteurs rejetés à l'extérieur. Semblables à des portiques en cantilever, ils soutiennent la vaste coupole aplatie abritant la salle de réunion, donnant ainsi à la maquette quelque ressemblance avec la carapace d'un étrange insecte portée par d'innombrables pattes articulées (ill. 342).

À Nuremberg, pour un programme très semblable, l'ensemble de ces techniques de construction est ignoré : structure métallique avec des fermes de grande portée constituée par une poutre en treillis haut placée (Behrens), charpente métallique classique (Distel), structures tendues, suspendues, arcs en béton précontraint, coques aux formes multiples reposant sur un support de plan circulaire ou ellipsoïdal. Ce rejet viendrait-il de l'incapacité de tels systèmes à véhiculer le concept de monumentalité, de leur pauvreté symbolique ? Une réponse

³⁹⁷ Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft, Die « Thing-Bewegung » im Dritten Reich*, Marbourg, Jonas Verlag, 1985.

nuancée s'impose. La monumentalité n'est pas nécessairement attachée à une manière de construire ; conséquemment, une certaine liberté constructive, dans le sens d'utilisation de solutions innovantes avec des structures plus légères, plus audacieuses, ne conduit pas fatalement à la perte de tout effet monumental. Si le projet de G. Langmaack intrigue, il reste imposant (ill. 336). La complexification des formes spectaculaires de ce bâtiment étonne, incite – et oblige – le passant à en faire le tour pour mieux l'appréhender.

Rien de tel avec le hall du Congrès (ill. 343) dont la volumétrie est simple. Ruff utilise en effet, avec des modes de constructions anciens, les formes simples des corps platoniciens : le cube (ou son dérivé le parallélépipède) et le demi-cylindre. Il les organise en les empilant et les juxtaposant. Il dessine ainsi un édifice dont la lecture est claire, pour lequel les éléments décoratifs et la modénature sont réduits au minimum, un édifice qui tend à une sorte de pure géométrie dans l'espace. Par ces moyens L. Ruff cherche sans doute à donner à son bâtiment une certaine dignité (*Würde*), la noblesse et la majesté qui conviennent au lieu de rassemblement des membres du parti. Mais dans quelle mesure y parvient-il ?

Hubert Schrade, historien de l'art qui pendant le III^e Reich devient l'un des théoriciens officiels en cette matière, nous donne dans le texte qui suit les raisons, avant tout idéologiques, du rejet d'une certaine modernité dans la mise en œuvre des bâtiments du *Reichsparteitagsgelände* :

« Pour une pensée rationnelle il doit paraître particulièrement rétrograde que les nouveaux matériaux, le fer et le béton armé, qui jusqu'ici passeraient clairement comme porteurs d'une nouvelle culture stylistique, aient été utilisés dans les bâtiments de Nuremberg seulement là où ils sont indispensables. À leur place, le pur béton et surtout la pierre naturelle ont été à nouveau réintégrés dans leurs droits. Est-ce que ce n'est pas une réaction ? Est-ce que cela ne signifie pas le renoncement aux nombreuses possibilités de formes qui semblent justement se présenter ? Car l'utilisation d'un vieux matériau contraint de rendre à nouveau visible d'une manière évidente les lois de la charge et du support, dont on semble précisément être débarrassé. Ne serait-ce pas abandonner d'une manière irréfléchie une liberté de forme qui semble faire la gloire de notre époque ? Cela ne s'est pas produit de manière inconsidérée, ni à partir de motifs réactionnaires, mais au contraire, à partir de raisons bien réfléchies, déterminées par des pensées sur le futur. Le fer rouille aussi dans le béton, un squelette de bâtiment en fer est par conséquent exposé à la dégradation plus tôt qu'un squelette en pierre naturelle et en pur béton. Bien sûr un bâtiment construit en béton armé peut durer 100 ans et plus. N'est-ce pas suffisant ? Cela ne satisfait pas la volonté d'éternité du national-socialisme, son sentiment de responsabilité envers le futur. C'est pourquoi à Nuremberg, les anciens matériaux seront utilisés, là où c'est admissible. Non pas à cause d'une prévention matérialiste envers les matériaux, mais parce que ceux-là seulement répondent à la volonté d'éternité du national-socialisme³⁹⁸. »

³⁹⁸ Hubert Schrade, *op. cit.*, p. 78 ?.

Le terme d'„auctoritas“ et la pertinence de son emploi pour caractériser le hall des Congrès

Dans un article de 1934³⁹⁹, publié à partir du texte d'une conférence, Gerhart Rodenwaldt examine le terme d'*auctoritas* utilisé par Vitruve dans son traité sur l'architecture dédié à l'empereur Auguste. Cette notion se rapportait aux bâtiments publics et devait rendre compte de la majesté et de la dignité de l'empire.

Bien entendu Rodenwaldt ne se contente pas, dans la traduction de ce terme, de la seule référence au concept d'autorité. Il ajoute ceci : « mais la notion d'autorité contient la représentation d'une force dynamique, de laquelle un effet se dégage ». Il en élargit la signification en évoquant aussi l'indicible aura qui émanerait de certains monuments romains.

À cet article rédigé par un universitaire de renom, s'ajoutent des articles d'une autre visée, mais dont la publication presque simultanée n'est peut être pas fortuite. L'évocation, dans la presse architecturale et technique, d'œuvres de ces grands constructeurs que furent les romains⁴⁰⁰ ne concourrait-elle pas à préparer les esprits – tout au moins dans le domaine de l'architecture et de l'ingénierie – à des réalisations en train de voir le jour, formidables par leurs dimensions, mais aussi curieusement traditionnelles dans leur mise en œuvre ?

Il n'est pas possible d'analyser le hall des Congrès sans tenir compte de Luitpoldarena, premier élément architectural construit sur le site du congrès du parti. Avec son aménagement prend naissance un lieu où la fonction symbolique de l'architecture l'emporte sur sa réalité constructive et fonctionnelle⁴⁰¹. Quelques éléments suffisent pour qu'un tel lieu existe : des gradins dont la courbe accueille l'assistance, une haute tribune où se tiennent les porteurs d'étendards, le pupitre de l'orateur, des pôles métalliques pour soutenir les étendards.

Il s'agit presque là d'une enveloppe sans contenu, d'une sorte d'archétype d'un lieu dédié aux manifestations nationales-socialistes, pour lequel l'architecture atteint une dimension presque abstraite. Elle existe quelques heures par an, pendant les journées du parti, et, précisément à l'occasion de la cérémonie de la consécration des étendards sanglants (*die Blutfahne*), ou encore pendant l'hommage aux morts de la Première Guerre mondiale. Avant de quitter Luitpoldarena, contrepoint nécessaire sans doute à la présence du hall des Congrès (ill. 344), lisons la remarque d'Hubert Schrade sur la naissance de la forme de cet édifice :

³⁹⁹ Gehardt Rodenwaldt, « Via dell'Impero in Rom », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 30 mai 1934, a. 54, n° 22, p. 309-312.

⁴⁰⁰ August Hertwig, « Römische Baukultur in den Grenzländern des alten Imperiums », *Rundschau deutscher Technik*, n° 18, 5 mai 1938, p. 3 et 4.

⁴⁰¹ Même si, avec raison, Y. Doosry insiste sur les éléments pratiques et techniques, habilement dissimulés que recèle l'arène : sanitaires installés sous les tribunes, matériel technique nécessaire à l'acoustique, à l'enregistrement des discours etc..., installés dans les pylônes, *op. cit.*, p. 174 et suivantes.

« On ne peut aujourd'hui aussi se représenter cette heure solennelle de l'hommage aux morts (de la Première Guerre mondiale) sans le cadre architectural dans lequel il s'accomplit. Aussi doit-on toujours se rappeler que ce cadre n'est pas librement trouvé par l'art, mais peut seulement naître quand la vie exige la forme qu'elle lui donne. »

Dans ce texte il est clairement dit que, tout au moins pour cette première installation sur le site de Nuremberg, « la forme émane directement de la vie », et chez Schrade toute référence précise à un quelconque modèle historique est écartée en faveur d'une autre notion celle de « vie qui donne forme ».

À cette architecture – celle de Luitpoldarena – dans laquelle les vides l'emportent sur les pleins, où l'œuvre architecturale ne prend forme et ne s'achève qu'avec le déploiement des colonnes en marche entourées de la présence silencieuse de milliers de participants, répond la formidable masse silencieuse du *Kongresshalle*. Ici la communauté du peuple, constituant la prétendue *Volksgemeinschaft*, n'est presque plus nécessaire. Le langage de pierre prend le relais.

La simplification de la forme s'accompagne du renoncement à presque tout élément décoratif, à l'exception de la citation architecturale cantonnée à la façade de l'entrée – ce long et bas péristyle de vingt colonnes surmonté d'un quadrigé triomphant (ill. 351 et 390) – et à la superposition monotone du traitement des baies des deux étages du bâtiment extérieur (ill. 125).

Ce simple jeu d'une volumétrie presque primitive a quelques précédents dans l'histoire de l'architecture allemande. Il permet d'introduire la notion de « tectonique allemande » utilisée commodément par les historiens de l'architecture quand ils tentent de rendre compte de ce phénomène de simplification du traitement volumétrique d'un bâtiment, toujours accompagné de l'insistance sur les éléments structuraux, de la mise en avant presque théâtrale des forces qui les traversent : expression architecturale de la pesanteur et de la résistance de la matière à cette pesanteur⁴⁰².

Il faudra vérifier si cette notion, plus que la seule référence à l'antiquité grecque et romaine, permet de combler l'hiatus que l'on constate trop souvent entre les textes des historiens et critiques de l'architecture à l'époque du III^e Reich et la réalisation des édifices officiels et leur prétendue prise en compte de ces modèles antiques. Nous reviendons sur ce point dans une ultime analyse au cours du chapitre IX.

Dans une première tentative de rapprochement, on peut mettre côte à côte le hall des Congrès et certains croquis de Friedrich Gilly pour un projet de théâtre jamais réalisé (ill. 346 et 345) : même volumétrie simplifiée, – mais riche cependant par la plénitude des corps platoniciens utilisés-, même renoncement à la décoration, aspect fermé, réduction des ouvertures. Il est cependant peu satisfaisant

⁴⁰² Comme premier texte d'introduction à cette notion : Kenneth Frampton, *The Rise of the Tectonic. Core Form and Art Form in the German Enlightenment, 1750-1870, Studies in Tectonic Culture : the Poetics of Construction in nineteenth and twentieth Century Architecture*, Cambridge (É.-U.), MIT press, 1995, p. 61-91.

de rapprocher, à partir de similitudes purement formelles, l'architecture du jeune Friedrich Gilly, si inventive, si surprenante par la liberté avec laquelle il emprunte et juxtapose citations architecturales et inventions de composition, du lourd exercice de style de L. Ruff à Nuremberg.

Il reste enfin à poser l'une des questions les plus lancinantes de l'architecture du III^e Reich : la question de l'échelle. Dans quelle mesure l'échelle et son dépassement, qui engendre cette *hybris* architecturale caractéristique de certaines réalisations et de beaucoup de projets tardifs de cette époque, font-ils glisser un monument tel que le hall du Congrès, du registre de la dignité, de la noblesse, de l'*auctoritas*, à celui de la démesure, du sur-dimensionnement, de l'intimidation ?

Description rapide du bâtiment

La répartition de l'espace intérieur du bâtiment se lit à partir de sa forme extérieure.

Le hall a un plan dont la forme est celle d'un fer à cheval de 275 x 265 mètres (ill. 347). Il comprend une partie centrale de plus de 60 mètres de haut, entourée d'un bâtiment circulaire plus bas. La salle des congrès se trouve à l'intérieur du bâtiment central. Le bâtiment circulaire extérieur abrite les couloirs, les promenoirs, les circulations verticales, les vestiaires et les sanitaires, ainsi que tout élément nécessaire au fonctionnement de l'énorme édifice. On y pénètre à partir de la galerie circulaire du rez-de-chaussée, sur laquelle ouvre l'ensemble des accès qui conduisent à l'immense salle de conférence.

À l'intérieur de la salle de conférence, dans la partie ouverte du fer à cheval, devant un mur frontal aveugle vertical se trouve l'ensemble des tribunes destinées aux hôtes d'honneur et aux porteurs d'étendarts. Deux ailes perpendiculaires au fer à cheval en ferment partiellement l'ouverture. Entre ces deux bâtiments rectangulaires, à l'extérieur, un porche bas constitué de colonnes, placé légèrement en avant, signale avec une certaine pompe l'entrée du hall des Congrès (ill. 351). Sur ce porche devait être placé un quadrigue aux dimensions exceptionnelles.

Les deux bâtiments en ailes de la façade comportent deux salles de 57 x 24 mètres, destinées à la réception du Führer, des dirigeants du parti et à la presse. De même il était prévu d'y installer une poste, des cuisines, un restaurant et divers équipements.

Quelques questions techniques quant à la construction du hall des Congrès

Il serait faux cependant de réduire le chantier du hall des Congrès à des modes opératoires faisant appel seulement à des procédés anciens.

L'utilisation discrète du béton armé est réservée à ce qui est caché : les planchers, on l'a observé, les linteaux et les pied-droits des baies, parfois visibles

en élévation. Mais on peut surtout remarquer que deux particularités de ce projet ont obligé ses concepteurs (architectes et bureau d'études) à recourir aux techniques les plus sophistiquées pour en venir à bout : les difficultés liées au sous-sol du terrain et la prouesse technique consistant à couvrir d'un élément d'un seul tenant la vaste salle des congressistes.

Enfin, l'énormité du chantier supposait qu'on fasse appel à des entreprises d'une certaine envergure dont la solidité financière et la capacité technique garantissait l'exécution des travaux⁴⁰³.

Sans s'étendre sur ce point, il est étonnant que le bâtiment le plus important jamais construit par le III^e Reich l'ait été sur un terrain dont la nature du sol était particulièrement défavorable, car constituée d'une couche de sable recouvrant un sol dur se trouvant à une profondeur de plus de dix mètres, circonstance aggravée par la présence de Dutzendteich qui rendait encore plus délicat l'établissement de fondations dans un sous-sol marécageux. Après la consultation de nombreux bureaux d'études, la ZRN s'arrêta sur le choix suivant : la pose d'un mur constitué de palplanches métalliques, sorte de barrière installée afin d'isoler les fondations des infiltrations provenant de Dutzendteich, l'établissement d'un réseau de 22 000 pieux, d'environ 10 mètres de long chacun, constitués d'un ciment de poussière de quartz et d'éclats de granit pour densifier le sol. Sur cet ensemble de pieux une dalle en béton de trois mètres d'épaisseur a été coulée sur laquelle repose le hall des Congrès. L'établissement de fondations d'une telle complexité durèrent presque deux années, c'est seulement à partir de l'été 1937, et jusqu'au 1^{er} septembre 1939, que la construction du bâtiment lui-même eut lieu. Les murs formant six anneaux concentriques ont été construits en briques et en clinker. Le bâtiment circulaire extérieur sera exécuté jusqu'à la corniche du deuxième étage, située à 39 mètres du sol. Le bâtiment terminé aurait atteint plus de 60 mètres de haut en sa partie centrale qui ne fut jamais construite. Il était prévu pour la totalité des façades un revêtement de pierres posées sur les murs de brique. L'aspect actuel de la façade du hall des Congrès (ill. 352) donne une idée assez exacte de ce qu'aurait été l'aspect final de l'édifice, le mur extérieur de briques ayant été recouvert d'un revêtement de granit de 80 à 90 cm d'épaisseur.

De nombreuses maquettes ont été construites en cours de chantier. Les plus spectaculaires ont été les maquettes à échelle 1 x 1, exécutées sur une armature en bois. L'une, construite devant Dutzendteich, était un élément de façade de 60 mètres de haut (ill. 348). L'autre, montée à l'intérieur du bâtiment (ill. 349), représentait une partie de la galerie bordée de piliers, qui devait se déployer en partie haute de la salle de conférence : huit piliers surmontés de leur corniche (sur 50 mètres de large et 25 mètres de haut) avec peinture, enduit et éclairage. Des maquettes à échelle plus modeste se sont succédées montrant les hésitations des concepteurs sur la hauteur des pilastres de la galerie intérieure (14, 16 ou 18

⁴⁰³ Le gros œuvre sera exécuté par les trois entreprises suivantes réunies au sein du « groupe de travail du hall du Congrès » : Siemens Bauunion (Berlin), Philipp Holzmann (Munich) et Hochtief AG (Munich).

mètres ?) ainsi que l'incertitude quant au traitement de la façade courbe du bâtiment intérieur qui émerge au-dessus de l'anneau extérieur du bâtiment semi-circulaire.

Il est ainsi remarquable de constater qu'après un premier essai où les baies pleines, purement décoratives sont placées sur la façade circulaire du bâtiment intérieur (ill. 350) (cylindre le plus haut), ce traitement sera abandonné en faveur d'un revêtement de granit absolument lisse (ill. 351).

Le Centre de documentation du terrain des congrès du parti : l'exemple d'une appropriation réussie ?

Depuis 1991 le hall des Congrès abrite en ses murs le Centre de documentation sur le nazisme, dont l'architecte est Günther Domenig. Rien ne trahit la présence de ce centre lorsque, de l'autre côté de Dutzenteich, on observe l'impeccable façade de ce qui semble un édifice achevé mais n'en est que le « torse » (ill. 352). Nous retraçons brièvement les circonstances de l'aménagement d'une modeste partie du hall des Congrès en lieu d'exposition permanente sur le nazisme et les réactions d'historiens de l'architecture au contenu et à la présentation de cette exposition.

En 1949, se tient au sein et aux alentours du hall des Congrès, une grande « exposition allemande sur la construction » réunissant 21 villes allemandes et 8 pays européens se préoccupant des problèmes de la reconstruction. En 1955, le bureau de la construction de la ville de Nuremberg envisage la transformation intérieure du hall en stade et, trois ans plus tard, le conseil municipal propose la construction d'une arène de football pour 90 000 spectateurs. Il fallut attendre 1987 pour que voient le jour les projets de trois entrepreneurs de Nuremberg transformant les lieux en un centre de commerce et de loisir de luxe entouré d'habitations de prestige (ill. 353). Autant de projets utopiques qui ne furent pas réalisés.

En 1992, l'association Infozentrum ehemaliges Reichsparteitagsgelände (centre d'information sur l'ancien terrain des journées du Parti du Reich), qui réunit citoyens et hommes politiques de toutes tendances, de la ville ou d'ailleurs, se donne pour objectif l'aménagement d'un centre de documentation au sein du hall des Congrès. Plusieurs années furent nécessaires pour préciser le contenu d'un tel centre – qui prendrait le relais de l'exposition « Fascination et violence » installée en 1985 dans le hall et les salles aménagés sous les tribunes du Zeppelinfeld – et trouver son financement. En 1998, la ville de Nuremberg lance un concours international auquel neuf architectes participent afin de faire des propositions pour la modification de l'aile nord du hall, choisie pour contenir ce centre. L'architecte autrichien Günther Domenig⁴⁰⁴ remporte ce concours. Les

⁴⁰⁴ Günther Domenig. *Recent Works*, éd. Matthias Boeckl, Vienne/ New York, Springer, 2005.

travaux commencent en janvier 2000 et le centre de documentation est inauguré le 4 novembre 2001.

Le centre de documentation occupe une surface relativement modeste de l'aile nord du hall des Congrès, logé au sein de ce parallélépipède massif dont la hauteur est moindre que la partie courbe du bâtiment. Le centre est quasi invisible car on ne perçoit pas tout d'abord sa réelle emprise tant la façade qui l'abrite trahit peu la succession des différents espaces de l'exposition, chacun dédié à un thème particulier. La façade la plus étroite de l'aile nord tournée vers la ville comporte en son centre une énorme baie cintrée qui n'a pas été utilisée comme entrée. L'accès se fait par un escalier métallique surmonté d'une structure de verre et d'acier inséré au sein d'une cassure pratiquée sur toute la hauteur de la façade presque à son angle gauche, une incision dans un mur pouvant avoir jusqu'à 11 mètres d'épaisseur. Cette structure (ill. 354), qui semble jaillir de la façade, est la partie visible d'un long couloir étroit et transparent qui transperce en diagonale le bâtiment, émerge sur quelques mètres dans une cour intérieure (ill. 355), s'enfonce à nouveau dans l'édifice pour réapparaître enfin en une avancée en porte-à-faux. Ce corridor transparent se transforme alors en une très particulière plate-forme d'observation (ill. 356) qui permet un face à face quasi à vol d'oiseau avec l'enveloppe intérieure du torse inachevé, une vue plongeante sur ce grand espace qui était destiné à contenir la salle des congrès. Cette salle ne reçut jamais sa gigantesque couverture d'acier et de verre pour laquelle diverses propositions avaient été présentées sans doute par les meilleurs bureaux d'ingénierie du moment capables de calculer une structure d'une telle portée.

L'entrée de l'exposition, comme si cette architecture de flèche Pfeilerarchitektur n'était pas suffisante pour la signaler, est de plus dominée par un élément architectural qui exclut absolument tout angle droit : une boîte à angle aigu ou obtus posée en avancée sur la couverture du bâtiment sur lequel elle semble flotter. Elle contient une salle de conférence et contribue à signaler la présence du centre de documentation.

La flèche, le pieux ou le javelot (*Pfeil*, *Pfahl*, ou *Speer*), noms donnés par les commentateurs à ce cheminement de métal et de verre perçu par certains comme une « intervention massive » dans l'architecture du hall des Congrès, ménage au visiteur qui le parcourt divers points de vue sur l'espace de l'exposition : le hall d'entrée, mais surtout la « salle des colonnes » dont les éléments porteurs sont des colonnes monolithes en marbre rose, don de Mussolini à Hitler (ill. 357).

L'incontestable succès⁴⁰⁵ de ce qui constitue une appropriation d'une partie d'un gigantesque édifice, resté en l'état, qui permet la confrontation d'une architecture moderne – dont l'auteur est incontestablement l'un des architectes les plus marquants du mouvement déconstructiviste – avec les ruines ou les témoignages architecturaux d'une histoire chargée de traumatisme n'empêche pas d'émettre quelques réserves sur la capacité d'une telle architecture à effectuer par

⁴⁰⁵ En 2004, le bâtiment bénéficia d'une mention à la biennale d'Architecture de Venise.

sa seule présence « l'expulsion des démons⁴⁰⁶ » ou autrement dit « le dévoilement des coulisses et de l'espace de la violence ». Il est décrit comme constituant « un contrepoint à l'architecture monumentale nationale socialiste ». Certains critiques semblent admettre que cette architecture de la déconstruction permet aux visiteurs une appropriation et une compréhension plus complète des lieux : par le seul fait de l'insertion de nouveaux éléments dans l'espace du hall des Congrès, par la modestie relative de cette intervention – qui ne perturbe que très peu les grands traits intacts de son architecture – enfin, par la grande diversité de points de vue, de vues plongeantes, constamment diagonaux et inhabituels sur l'espace intérieur du hall des Congrès, qui renoncent à tout alignement sur la composition symétrique du bâtiment.

Pour d'autres commentateurs, plutôt que de démonter le pathos de l'édifice, Domenig aurait au mieux réussi à mettre à nu la force séductrice des bâtiments du terrain des journées du parti. On peut en effet se poser la question de la réussite pédagogique de ce grand geste architectural qui transperce une ruine par un élément de verre et de métal et par cette « intervention massive » prétend en extirper les maléfices et soustraire ainsi les visiteurs à son indéniable fascination.

L'historienne Ulrike Grammbitter⁴⁰⁷ relève la qualité de la présentation de l'exposition qui traite de la montée du national-socialisme depuis la prise du pouvoir jusqu'à la désertification de la ville de Nuremberg à la fin de la guerre, transformée en champ de ruines là où se trouvait une ville aux prétentions si élevées ; qui traite également de la conception et de la construction des divers édifices destinés aux journées du parti, avec une explication assez claire sur les intervenants dans cette gigantesque entreprise, tout en renseignant assez bien le visiteur sur leur déroulement. L'historienne regrette cependant l'insuffisante présentation de l'histoire du bâtiment (le hall des Congrès), l'analyse trop sommaire de son architecture et de ses sources typologiques, autant d'éléments indispensables pour que le visiteur puisse échapper à l'indiscutable séduction de cette architecture et en comprendre les mécanismes⁴⁰⁸. Une discussion détaillée sur le hall des Congrès en tant qu'exemple central de l'architecture national-socialiste n'a pas lieu. Le thème principal de l'exposition « Fascination et violence » n'est pas non plus réellement traité. L'élément de séduction que constituent l'art et particulièrement l'architecture instrumentés par le III^e Reich, remarque U. Grammbitter, aurait pour le moins nécessité la présentation de résultats obtenus par une approche interdisciplinaire.

A ce jour, à Luitpoldarena, le terrain sur lequel défilaient jusqu'à 50 000 SA et SS, est devenu un pré gigantesque où se déroulent de temps à autre des concerts. Il reste quelques degrés de l'ancienne tribune destinée aux hôtes de marque cachés

⁴⁰⁶ Iris Lauterbach, « Austreibung der Dämonen. Das Parteizentrum der NSDAP nach 1947 », in : *Bürokratie und Kult*, 1995, p. 157-180.

⁴⁰⁷ Ulrike Grammbitter, « Das Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg », *Kunstchronik*, n° 9/10, septembre/octobre 2002.

⁴⁰⁸ L'historienne fait une recension complète des divers articles parus dans la presse spécialisée ou non, après l'ouverture du centre.

sous les frondaisons des arbres (ill. 358) alors que la partie centrale de l'arène a été totalement démolie. Le monument aux morts de la Première Guerre mondiale est toujours présent mais paraît quelque peu oublié, comme si son ancienne incorporation dans un des premiers éléments construits du terrain des journées du parti avait fait disparaître de la mémoire collective les circonstances de sa construction, en 1930, et le nom du maire de la ville de Nuremberg, Willy Lebel, qui en fut l'initiateur (ill. 359).

Une visite effectuée en août 2012 a permis de constater l'état inquiétant de l'ensemble des constructions du Zeppelinfeld. Depuis plusieurs années, la galerie intérieure placée derrière les tribunes où était disposée de 1985 à 2001 l'exposition Fascination et violence (Faszination und Gewalt) n'est plus accessible au public car devenue dangereuse. Les tribunes destinées aux spectateurs et construites entre les 25 tours qui entourent le Zeppelinfeld, de même que les escaliers qui à l'arrière en permettent l'accès, tendent à disparaître sous une végétation chaque année plus envahissante (ill. 360). Il n'est certainement pas souhaitable que ces tribunes se transforment en un second biotope spontané (le premier de cette espèce, mentionné plus haut, étant constitué par la végétation qui s'est développée au sein des fondations des deux temples d'honneur sur la Königsplatz à Munich, cf. chap.II). Elles constituent en effet un témoignage remarquable de l'architecture de cette époque et à ce titre devraient bénéficier de l'entretien minimum qui les maintienne « en l'état » et empêche leur lente dégradation.

Quant à la tribune elle-même, depuis longtemps amputée des deux galeries symétriques dynamitées en 1967, elle sert de lieu d'observation des diverses activités sportives ou musicales qui se déroulent à ses pieds (ill. 361).

Les abords immédiats du hall des Congrès sont occupés par les baraques quasi permanentes de forains (f.362) ouvrant leurs stands aux amateurs de fêtes populaires (Volksfest). Les jours de manifestation particulière, la grand Rue devient un gigantesque parking.

Tout cela fait de l'ensemble du site (de la Gelände) un lieu presque désolé. La signalétique qui devrait informer le visiteur qui en parcourt les hectares est très insuffisante, sauf à la périphérie de Luitpoldhalle où des panneaux ont été installés : le texte et les photos donnent une information précise sur Luitpoldhalle et Luitpoldarena. L'état général, enfin, est menacé d'une lente dégradation malgré le fait que depuis 1973 le terrain des journées du parti a été classé monument historique.

Chapitre VIII

Les emblèmes du Parti dans l'architecture officielle

« La légion qui perd son aigle est comme une cité privée de ses dieux, de ses temples et de ses autels et qui, sans liens religieux, n'a pour ainsi dire plus d'existence sociale ni politique. »

Charles RENEL, 1903⁴⁰⁹

« Les armoiries d'un État sont un symbole qui doit exprimer cet État dans son épaisseur historique et dans l'esprit qui anime ses institutions. »

Catherine SANTSCHI, 1987⁴¹⁰

Le III^e Reich n'attachait pas à ses emblèmes la dimension religieuse que selon Charles Renel possédait l'aigle, placé à la tête de la légion romaine à la fin de la République. Certains auteurs insistent cependant sur le caractère quasi-religieux des pratiques de cette période. Ainsi Rüdiger Sünner écrit dans un ouvrage consacré aux sources ésotériques du national-socialisme : « Le III^e Reich développa non seulement un culte du Führer, qui éleva Adolf Hitler à la figure d'un Sauveur messianique, mais aussi une pratique particulière, pseudo-religieuse, avec des édifices de culte, des rituels et des symboles, qui devaient toujours à nouveau graver profondément dans la conscience du peuple la supériorité de « l'Arien-Germain⁴¹¹ ». Yasmin Doosry relève plus précisément, dans son article intitulé « La dimension sacré du *Reichsparteitagsgelände*, à Nuremberg⁴¹² » la figure de Hitler, véritable chef spirituel, qui marche à la tête d'une « procession », au milieu de sa « communauté », pendant la cérémonie de la consécration des « étendards sanglants » considérés comme de véritables « reliques », qui se tient à Luitpoldarena. Le cadre architectural contribue à cette mise en scène pleine de référence à des rites religieux. Pour Doosry, l'arc des tribunes de Luitpoldarena (cf. chap.VI) serait tout simplement la copie de l'abside d'une église chrétienne. Elle

⁴⁰⁹ Charles Renel, *Cultes militaires de Rome. Les enseignes*, Annales de l'Université de Lyon, 1903, p. 285.

⁴¹⁰ Catherine Santschi, *Histoire et évolution des armoiries de Genève*, Archives d'État de Genève, 1987, p. 37.

⁴¹¹ Rüdiger Sünner, *Schwarze Sonne. Entfesselung und Missbrauch der Mythen in Nationalsozialismus und rechter Esoterik*, Fribourg/Bâle/Vienne, Herder, 1999, p. 67.

⁴¹² Yasmin Doosry, « Die sakrale Dimension des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg », *Politische Religion - religiöse Politik*, (éd.) Richard Faber, Wurzburg, K&N, 1997, p. 205-224.

poursuit en reconnaissant (?) l'élévation du temple de Dydime dans la façade arrière de la tribune du Zeppelinfeld et termine en faisant état du Parthénon comme source d'inspiration du Hall d'honneur placé à l'entrée du grand stade, du seul fait que cette lourde élévation comporte une rangée de huit colonnes doriques. Si ces analyses sont certes séduisantes, il n'est pas certain qu'il faille reconnaître dans toute rangée de colonnes doriques une imitation du Parthénon, dans toute courbe quelque peu enveloppante une référence à l'architecture du moyen-âge, tout en passant sous silence la transformation complète que ces références architecturales subissent à l'occasion de cette transposition, aussi bien dans leur dimensionnement que dans le traitement des éléments d'architecture empruntés. La présence d'emblèmes intégrés au cadre architectural ou hissés sur les étendards des colonnes de SA et de SS qui défilent, par exemple à Nuremberg pendant les journées du Parti, contribuent d'une façon non négligeable à la mise en place du cadre de ces cérémonies dont on a voulu évoquer, ne serait-ce que brièvement, la dimension quasi religieuse.

La question des emblèmes du Parti se pose dès la période de conquête du pouvoir. Elle préoccupe Hitler bien avant cette date, si l'on s'en tient aux pages du chapitre VII de *Mein Kampf* qui lui sont consacrées. Il prétend dessiner un emblème, n'est-il pas peintre, dessinateur, coloriste ? On observe ses premières ébauches dans les croquis hésitants des années 1920⁴¹³, sur lesquels il revient inlassablement. De toute évidence, le Parti souhaitait posséder des emblèmes qui le distinguent de tout autre parti et qui marquent une césure avec les emblèmes impériaux, toujours présents avec quelques transformations sur le drapeau de la république de Weimar. Le dessin de ce nouvel emblème devait aussi frapper les esprits.

L'aigle et le svastika, auxquels ce chapitre est consacré, devraient être susceptibles de traduire dans son « épaisseur historique » l'État qu'ils symbolisaient, si l'on reprend la belle définition de Catherine Santschi. Dans le cas du III^e Reich cette épaisseur historique était inexistante. Quant à « l'esprit qui anime (ses) institutions », comment le définir puisque celles-ci sont devenues fantomatiques dès la publication de la loi sur les pleins pouvoirs, en mars 1933⁴¹⁴ ? L'aigle impérial, repris par le national-socialisme, affichait les visées nettement belliqueuses du régime qui se mettait en place. Il tournait le dos à la dimension sereine et spirituelle qui caractérisait certaines de ses représentations en Allemagne au cours du millénaire écoulé.

Les deux emblèmes, qui apparaissent seuls ou associés, font bientôt presque intrinsèquement partie des édifices officiels. Leur mode d'insertion, déjà

⁴¹³ L'ensemble des croquis de Hitler se trouve reproduit dans l'ouvrage de B. F. Price, *op. cit.* (cf. chapitre I).

⁴¹⁴ La « loi des pleins pouvoirs » (*Ermächtigungsgesetz*) de 1933 attribuait au gouvernement du Reich le droit de légiférer sans droit de regard du Reichstag ; ainsi *de facto* l'Allemagne était devenue depuis 1933 une dictature. Certains de ces décrets constituèrent des enfreintes flagrantes aux droits de l'homme et à la constitution de Weimar, qui restait juridiquement en vigueur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_des_pleins_pouvoirs.

observé dans les chapitres précédents, permet d'avancer dans les pages qui suivent une double hypothèse sur la nature de leur présence sur ces édifices. Les emblèmes sont utilisés tout d'abord comme des éléments participant à la composition des façades dans la mesure où ils suppléent à la notable simplification que subit la modénature de l'architecture de cette période. Ils remplissent en outre ce rôle particulier qui leur est dévolu : celui de perpétuer dans la pierre et le bronze la résonance éphémère des discours officiels. Par leur symbolique, ils deviennent ainsi des éléments essentiels à la mise en place de la propagande du Parti.

L'histoire du svastika remonte à des temps préhistoriques. De nombreux ouvrages retracent les apparitions de ce symbole. L'annexion qu'en fit le national-socialisme en le choisissant comme emblème, en le dénommant croix gammée (*Hakenkreuz*) (traduction : littérale : croix à crochets) et en le dotant d'un sens très particulier⁴¹⁵ tend à faire oublier les significations multiples qui lui ont été attachées, selon les époques de son apparition et ses migrations à travers les continents. Mais c'est sans doute la présence quasi planétaire du svastika qui constitua pour ce régime l'argument décisif de l'adoption d'un symbole qui allait dans le sens de sa prétention à l'universalité.

En ce qui concerne plus précisément l'examen du sens attaché au svastika et l'instrumentalisation qu'en fit ce régime, laissant de côté les publications abondantes de la presse officielle destinées à transmettre une interprétation sensée de cet emblème au moment de son adoption⁴¹⁶, nous avons préféré étudier un texte plus tardif (1936) de Hubert Schrader, dans lequel la genèse de la forme et des couleurs, la symbolique de l'emblème sont longuement étudiées, ce qui conduit l'auteur à le comparer à d'autres emblèmes dont il prétend démontrer la faiblesse.

⁴¹⁵ Un des derniers ouvrages publiés sur le svastika est celui d'Elisabeth Weeber : *Das Hakenkreuz. Geschichte und Bedeutungswandel eines Symbols*, Francfort, Peter Lang, 2007. L'ouvrage de référence écrit sur les emblèmes et la symbolique des droites allemandes reste cependant celui de Karlheinz Weissmann : *Schwarze Fahnen, Runenzeichen : die Entwicklung der politischen Symbolik der deutschen Rechten zwischen 1890 und 1945*, Düsseldorf, Droste, 1991. Dans son ouvrage sur l'ésotérisme et les sociétés secrètes au tournant du siècle et pendant le national-socialisme, Rüdiger Sünner, *op.cit.*, consacre un long chapitre aux « Projets et pratiques d'une nouvelle religion », dans lequel la croix gammée est étudiée, p.67-91. L'abondante bibliographie de ces ouvrages donne tous les éléments pour une plongée dans ce que Nicholas Goodrick-Clarke dénomme *Les racines occultistes du nazisme*, titre de son indispensable étude qui « traite de mythes, de symboles et de fantasmes liés à la genèse des idées réactionnaires et autoritaires des nationaux-socialistes », (éd. fr.), Grez-sur-Loing, Pardès, 1989, p. 1, (éd. originale anglaise, 1985) ; plus général, mais précieux pour la compréhension des débats souvent passionnés autour des couleurs devant paraître sur le drapeau allemand : Hans Hattenhauer, *Deutsch Nationalsymbole : Geschichte und Bedeutung*, Munich, Olzog, 2006.

⁴¹⁶ K. Weissmann, p. 136, signale de nombreux articles publiés dans le *Völkischer Beobachter* sur ce thème : Alfred Rosenberg, « Vom Hakenkreuz », *Ibid.*, n° 87/16-11-1921 ; Rudolf Sauer, « Das Hakenkreuz », *Ibid.*, n° 40/20-05-1920 ; C.G. Harke, « Sonnenrad und Hakenkreuz », *Ibid.*, n° 147/22-06-1930, etc.

L'aigle, symbole de l'Allemagne, est signalé pour la première fois sur le château impérial d'Aix-la-Chapelle, en 978⁴¹⁷. Il ne quittera plus les armoiries et l'héraldique du Saint-Empire romain germanique pendant près d'un millénaire (ill. 363 et 364). Après la dissolution de l'Empire, en 1806, et le bref intermède que constitua la confédération du Rhin (1806-1813), il est à nouveau présent sur le drapeau de la Confédération germanique (*Deutscher Bund* : 1815-1866) (ill. 365) et apparaît sur les armes du royaume de Prusse, membre le plus importants des 22 états qui composent la Confédération de l'Allemagne du Nord (*Norddeutscher Bund* : 1867-1871) créée en 1866, après la guerre austro-prussienne. L'aigle prend place sur les armoiries de l'Empire (1871-1918) (ill. 366) et, délesté de la couronne impériale, sur celles du premier régime démocratique allemand : la république de Weimar (1918-1933) (ill. 367). Sur les armoiries du III^e Reich et les façades des bâtiments officiels, l'aigle réapparaît ; il surmonte le plus souvent la croix gammée (ill. 368).

Les traitements multiples, que subit l'aigle sous la main du sculpteur, le soin avec lequel (avec ou sans le svastika) on le dispose à des emplacements stratégiques sur les façades monumentales de l'architecture d'État, sont autant de modes opératoires qui ont été observés dans les chapitres précédents. Nous donnerons quelques exemples nouveaux de ces modes d'apparition, qui ne font que confirmer le soin et l'importance que l'on accordait à ces éléments décoratifs et symboliques.

Il faudrait enfin dégager la spécificité et la signification profonde de cette alliance de l'aigle et du svastika. Cette association produit-elle un renforcement de sens, signifie-t-elle, au contraire, l'échec dans la recherche d'un emblème unique porteur de la signification d'un empire ?

Pour conclure ce chapitre, nous nous interrogerons sur la réelle importance architecturale de ces éléments rapportés de pierre et de bronze. Cette question se pose lorsqu'on examine les bâtiments de l'époque du III^e Reich dans leur état actuel, qui, pour certains d'entre eux ayant subi peu de transformation, n'est autre que l'apparence qu'ils ont conservée depuis leur dénazification, au lendemain de la guerre. Pourrait-on conclure un peu vite que la seule présence des emblèmes assurait aux bâtiments qu'ils ornaient un incontestable estampillage, que leur disparition a suffi pour octroyer une sorte de neutralité anodine – si l'on peut dire –, aux constructions officielles de cette période ?

Les emblèmes du Parti : le svastika et l'aigle

La croix gammée, ou *svastika*, est un signe très ancien dont on constate la présence à des époques diverses et sur tous les continents, l'Australie exceptée (ill. 369).

⁴¹⁷ Johannes Enno Korn, *Adler und Doppeladler. Ein Zeichen im Wandel der Geschichte*, Göttingen, Georg-August-Universität, 1969, p. 40.

Dans son court mais convaincant essai sur ce symbole, Elisabeth Weeber privilégie quelques moments de son apparition : un tel symbole a été trouvé en Mésopotamie, dessiné sur des fragments de poteries datant de 10 000 avant J.C. Le décor intérieur d'écuelles reconstituées présente le dessin du svastika le plus souvent associé à des motifs géométriques, à des représentations animales et féminines, l'ensemble dessiné de telle façon qu'il paraît emporté dans un mouvement tourbillonnant (ill. 370). L'auteur en conclut que ce symbole exprime la vie et la fertilité et que le décor organisé en mouvement tournant reflète : « la conscience d'un cours cyclique de la fécondité⁴¹⁸ ».

Le deuxième exemple auquel s'attache E. Weeber se situe dans de la vallée de l'Indus⁴¹⁹, à une époque beaucoup plus récente, environ 2000 an avant J.C. Ici le svastika semble être lié à la fabrication de *Glyptik*, terme générique qui désigne à la fois les sceaux, les cachets et les tablettes en cuivre sur lesquels un tel signe se trouve gravé. La signification de ce signe, que l'on rencontre très souvent seul, sous forme de sceau, n'est pas complètement éclaircie. Son utilisation administrative ou commerciale est avancée : il aurait servi à estampiller des marchandises.

À la suite du déclin de la civilisation de la vallée de l'Indus (1900 av. JC), ce n'est qu'après un grand espace de temps que réapparaît le svastika dans la vallée du Gange, en Inde gravé sur les monnaies, en Iran, comme marquage du bétail. Les bouddhistes le considèrent comme « clef du Paradis » et il apparaît en tant que symbole de sagesse gravé dans « les empreintes des pieds de Bouddha » (ill. 371).

La signification du terme de svastika, proche de : « cela est bon », exprime une bénédiction. La question d'une signification dissemblable selon que les branches du signe sont tournées vers la droite ou vers la gauche n'est pas tranchée : tournées vers la droite il serait considéré comme un signe de bonheur, symboliserait le principe masculin et le soleil, tournées vers la gauche, il se transformerait en signe d'infortune, symboliserait le principe féminin et la lune. Certains auteurs s'opposent à une telle interprétation⁴²⁰.

L'opportunisme absolu avec lequel Hitler s'empare du svastika et le dote d'une signification particulière ne doit pas faire oublier qu'une telle manipulation de sens ne s'est pas produite *ex nihilo*, mais au contraire en concordance, en parfaite résonance avec des courants de pensées que l'on rencontre en Autriche et en Allemagne à la fin du XIX^e siècle. Ce terreau idéologique dans lequel a grandi le jeune Hitler, à Linz et à Vienne, proche des mouvements *völkisch* autrichiens et allemands, l'a rendu familier de leurs publications. À cette même époque, des courants ésotériques venus des Etats-Unis pénètrent en Europe.

L'aigle impérial connut sa véritable entrée dans l'histoire, à la fin de la République lorsque Marius (157-86), général en chef et consul romain, fit de

⁴¹⁸ E. Weeber, *op.cit.*, « das Bewusstsein eines zyklischen Fruchtbarkeitslaufes », p. 44.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 44-54.

⁴²⁰ K. Weissmann, *op.cit.*, p. 56.

l'aigle d'argent l'enseigne unique (l'unique *signum*) de la légion romaine⁴²¹. Il prit alors le pas sur les autres représentations animales : l'ours, le loup, le cheval, le sanglier et le taureau à face humaine qui surmontaient, pendant la République, les *signa*, les enseignes primitives des anciennes divisions de la légion. Divinité itinérante qu'on emporte avec soi dans ses campagnes, l'aigle, chez les Romains, appartenait à la catégorie des *praepetes*, qui désignait les rapaces dont le vol est matière à interprétation par les augures⁴²². Leur importance fut extrême dans la prise des décisions qui marquaient la vie politique. La prise et la consultation des auspices agît comme moyen de régulation du pouvoir sous la République. Sous l'Empire, elle fut réservée au seul empereur⁴²³.

L'influence bénéfique de l'aigle se retrouve quelques siècles plus tard quand on rapporte sa présence, déjà mentionnée, au faite du château impérial de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle : il s'agissait d'un aigle d'airain, susceptible d'attirer la prospérité sur les terres du possesseur du château, qui « avait aussi une influence magique sur les expéditions guerrières, car on dirigeait sa tête du côté de l'ennemi qu'on voulait attaquer⁴²⁴ ». Cet aigle, royal ou impérial, ne quittera plus les armoiries, les monnaies et les sceaux des empereurs du Saint-Empire romain germanique, apparaissant seul ou à deux têtes. Il n'a pas lieu ici d'examiner l'évolution de l'expression et du traitement stylistique que subira l'aigle au cours du millénaire qui suit cette première apparition à Aix-la-Chapelle. On se rapportera à la thèse de doctorat de Johannes Enno Korn⁴²⁵, qui retrace attentivement cette évolution.

Pour une étude plus complète de la « carrière occidentale de cet oiseau dominateur et altier », l'ouvrage d'Alain Boureau, *L'aigle, chronique politique d'un emblème*⁴²⁶ est de toute importance.

C'est donc assez naturellement que Hitler reprit cet insigne glorieux, l'associa au svastika, le fit paraître sur ses étendards et sur les façades des bâtiments officiels. Le caractère conquérant et prédateur de l'animal royal, sa volonté de puissance furent mis en avant, ses dons de *praepete*, en quelque sorte, oubliés. L'emblème dessiné par Heinz Waltz est posée sur un globe terrestre.

⁴²¹ Sur la réforme profonde du système de l'armée romaine par Marius, Mommsen, *Histoire romaine, Des commencements de Rome jusqu'aux guerres civiles*, Paris, 1985, (éd. Orig. Allemande : 1854, trad. fr. 1891), p. 846-848.

⁴²² L'épisode bien connu de la fondation de Rome, à la suite de l'observation du vol, non d'un aigle mais d'un vautour, n'est qu'un exemple de l'importance accordée aux auspices : « Ce furent... des oiseaux de proie qui donnèrent des auspices favorables lors de la fondation de Rome » ; « Romulus et Remus s'en remettent aux divinités locales pour savoir qui règnera sur la ville nouvelle : six vautours apparaissent d'abord à Remus, puis son frère en voit douze » : C. Renel, *op. cit.*, p.1 65.

⁴²³ Jean-Luc Lamboley, *Lexique d'histoire et de civilisation romaines*, Paris, Ellipses, 2^e éd., 1995, p. 62.

⁴²⁴ C. Renel, *Ibid.*, p. 157.

⁴²⁵ Johannes Enno Korn, *Adler und Doppeladler. Ein Zeichen im Wandel der Geschichte*, Göttingen, Georg-August-Universität, 1969.

⁴²⁶ Alain Boureau, *L'aigle, chronique politique d'un emblème*, Paris, Editions du Cerf, 1985.

L'aigle domine le monde (ill. 372). Une telle représentation à cette époque n'avait cependant rien d'inéluctable⁴²⁷.

Les transformations opérées sur l'aigle impérial pendant le III^e Reich vont toujours dans le sens de la traduction sans appel des intentions d'un État belliqueux, auquel rien ne doit résister. C'est avec grand soin que Kurt Schmidt-Ehmen travaille dans son atelier à une première représentation d'un aigle national socialiste (ill. 384) qui prendra place (en quatre occurrences exactement semblables) au-dessus des portiques d'accès aux deux bâtiments du NSDAP, construits par Troost à Munich, le long de l'Arcistrasse en 1934 (ill. 77).

Le 7 mars 1936, un décret de Hitler établit les armes du Reich qui sont celles du parti national-socialiste : un aigle tenant dans ses serres une couronne de feuilles de chêne qui entoure une croix gammée.

Il est intéressant de citer une remarque émise par Emile Gevaert⁴²⁸ en 1924 et rapportée par C. Santschi, relative à l'évolution de l'héraldique et de l'art allemand observée depuis le moyen-âge, et dont la pertinence vaut aussi pour les transformations observées sur les emblèmes de bronze et de pierre :

« La puissance de la tradition n'entrave nullement la liberté de l'expression. Certaines aigles du moyen âge sont saisissantes par le sentiment de force et de grandeur qui s'extériorise dans leurs traits. Le naturalisme fit déchoir cette image à une formule qu'on tâcha de rendre acceptable par l'agrément de ses contours, selon le goût du temps. Depuis la fin XIX^e siècle, l'aigle a repris, dans l'art allemand, en même temps que la pureté du type, un caractère d'expression véritable. On lui a donné, il est vrai, trop souvent l'allure du vautour audacieux, rapace et cruel, au lieu, de l'expression de l'oiseau majestueux joignant la puissance à la subtilité. Ces œuvres modernes donnent l'impression de la force brutale au lieu de traduire l'idée de la grandeur morale. »

Ainsi dans la représentation de l'aigle impérial du deuxième Reich se distinguaient les prémisses de ce que deviendra l'aigle ornant les étendards et les façades officielles du III^e Reich : l'image d'un rapace triomphant, auquel rien ne résiste, qui ne laisse aucune place à l'expression d'une majesté sereine.

Naissance de l'emblème du Parti

Dans le chapitre VII de *Mein Kampf*⁴²⁹, Hitler fait état de sa préoccupation de créer « un emblème unitaire, symbole du mouvement », à opposer à « l'emblème

⁴²⁷ Ainsi, à Genève prend place, en 1939, sur le quai Turretini, une statue équestre à la facture néo-classique du sculpteur Frédéric Schmiech qui représente un cavalier nu portant sur son épaule un aigle aux ailes repliées qu'il protège de sa main. La tête du rapace domine nettement celle de l'homme (ill. 373). Ce couple inhabituel laisse pressentir une sorte d'alliance tacite dans laquelle l'oiseau à l'œil perçant qui regarde sans crainte le soleil en face, supplée, par la puissance de sa vision et la capacité de son vol à transmettre la volonté divine, à l'impuissance de l'homme, peu susceptible de voir loin, en quelque sorte rivé au sol sur sa lourde monture. Par son geste amical, le cavalier accorde en échange à l'animal la promesse de sa protection. Cette statue représente l'aigle de Genève.

⁴²⁸ Emile Gevaert, *L'Héraldique, son Esprit, son Langage, et ses Applications*, Bruxelles/Paris, impr. De Vromant, 1924, p. 94-95.

⁴²⁹ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, op. cit., éd. fr. Sorlot, p. 490-494.

international » dont il put constater « la magie suggestive d'un spectacle aussi grandiose » en assistant après la guerre, à Berlin devant le Palais Royal au Lustgarten, aux manifestations marxistes. Antérieurement à son séjour à la prison de Landsberg, en 1924, Hitler avait dessiné – inlassablement semble-t-il – de tels emblèmes. Les croquis sont malhabiles, presque naïfs (ill. 374 et 375) ; dès l'origine le svastika est choisi, mais les champs et les couleurs sur lesquels il doit se détacher restent incertains. L'aigle impérial lui est associé. A la fin de l'été 1920, le premier insigne à croix gammée était fondu. Le nouveau drapeau, présenté au public, agit « comme une torche enflammée⁴³⁰. »

Aucun doute n'est possible sur la teneur de cet emblème, qui devait être « décoratif et suggestif » : « Dans le *rouge*, nous voyions l'idée sociale du mouvement ; dans le *blanc*, l'idée nationaliste ; dans la croix gammée, la mission de la lutte pour le triomphe de l'aryen et aussi pour le triomphe de l'idée du travail productif, idée qui fut et restera éternellement antisémite⁴³¹. »

Un des textes fondateurs quant à la signification de l'insigne du Parti, est cependant celui que rédige en 1936, Hubert Schrade, un des historiens de l'art important du Parti. On le trouve dans son essai : *Sur le chemin de la nécessité de l'Art*⁴³². Dans ce texte, Schrade oppose l'emblème national-socialiste aux drapeaux de la république de Weimar et de la Russie soviétique, jugés peu susceptibles par leurs couleurs et leur forme de produire « un signe capable d'exiger la plus forte dynamique (qui s') unit avec l'engagement le plus impérieux. »

En évoquant le drapeau noir-rouge-or de la république de Weimar, l'auteur ne mentionne pas l'origine de ces couleurs et éradique ainsi leur teneur symbolique⁴³³. Le texte devient passionnant quand, dans son analyse de la prétendue déficience symbolique de cet étendard, l'auteur a recours (p. 168 de son

⁴³⁰ Sur la croix-gammée, K. Weissmann, *op. cit.*, p. 55-64.

⁴³¹ *Mein Kampf*, *Ibid.*, p. 494, les mots sont mis en italiques par Hitler.

⁴³² Hubert Schrade, *Auf dem Wege zur Notwendigkeit der Kunst*, 1936. Etant donné l'importance de ces pages (p. 166 à 170), nous donnons leur traduction en annexe.

⁴³³ L'origine des couleurs noir, rouge et or remonte aux uniformes des corps francs du baron de Lützow (1813) composés surtout d'étudiants, luttant contre la domination étrangère de Napoléon sur l'Allemagne. Le premier drapeau noir, rouge et or apparaît à la fête de Hambach (Palatinat) en 1832, à laquelle assistent 30 000 manifestants de toutes catégories sociales, revendiquant l'unification de l'Allemagne et la création d'un État national, libre de toute censure. Après la révolution de mars 1848, l'Assemblée Nationale (élue en avril) réunie à la Paulskirche de Francfort-sur-le-Main, décide par décret l'utilisation des trois couleurs noir, rouge, or comme couleurs officielles du drapeau allemand. Devant l'hostilité de Guillaume IV, l'opposition des ducs et de l'armée, l'Assemblée Nationale capitule. Avec le rétablissement de la Confédération germanique, le drapeau noir-rouge-or disparaît. Après la proclamation de l'Empire allemand à Versailles le 18 janvier 1871, le drapeau noir-blanc-rouge est adopté comme emblème national. Ce drapeau, qui était depuis 1866 celui de la Confédération de l'Allemagne du Nord, associait les couleurs de la Prusse (noir et blanc) et celles de la Ligue hanséatique (rouge et blanc). Il restera l'emblème de l'Empire allemand jusqu'en 1919. Pendant la république de Weimar, le drapeau noir-rouge-or, se référant à la tradition démocratique de la Paulskirche, est officiellement re-instauré, alors que la combinaison noir-blanc-rouge, défendue par les adversaires de la république de Weimar qui argumentaient qu'elle était le symbole de l'unification allemande, est réservée à l'emblème du commerce. Sources :

www.bundestag.de/ht_docs/cannnaissance/symbols et www.amb-allemande.fr

texte) à un paragraphe de Paul Klee tiré de ses « Esquisses pédagogiques⁴³⁴. » (paragraphe 37. La flèche : *Der Pfeil*), publiées par le Bauhaus en 1925 (ill. 376). Il est pour le moins surprenant d'observer un théoricien de l'art du III^e Reich aussi profondément convaincu que la source définitive de l'art et de l'architecture est l'expression d'une conception du monde partagée⁴³⁵ se laisser aller dans son argumentation à citer Paul Klee. S'agit-il là d'un hommage involontaire que rendrait Schrade à la capacité d'analyse que possédait Klee, à ses qualités de pédagogue et d'enseignant, à défaut d'appréciation de ses œuvres ?

En effet, moins d'un an plus tard à Munich, faisant pendant à la célèbre exposition organisée dans la Maison de l'Art allemand, des œuvres de Klee et de plusieurs représentants de l'art moderne seront exhibées dans une exposition consacrée à l'« Art dégénéré »⁴³⁶, antithèse absolue aux normes et conceptions d'un art officiel qui, pour la première fois, s'expose.

La juxtaposition des textes de Schrade et de Klee produit une impression étrange : la lente progression et l'insistance de l'écrit de l'historien de l'art du Parti s'opposent à l'alacrité, au caractère abstrait et presque aphoristique de la prose du maître du Bauhaus⁴³⁷. Cette improbable rencontre étonne : on assiste à la confrontation entre une langue qui a perdu sa liberté et peine à mettre en forme son argumentation et une écriture fulgurante, qui semble devancer la pensée de son auteur. La typographie et la mise en page de ces deux textes accentuent la différence de leur contenu, si l'on prend le soin de les mettre côte à côte. L'emploi de caractères gothiques et une composition serrée, ne facilite pas la lecture du texte de Schrade⁴³⁸. La publication du Bauhaus présente un texte à la typographie aérée

⁴³⁴ Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, 2^e volume des *Bauhausbücher*, édité par W. Gropius et L. Moholy-Nagy, Francfort, 1925, (fac simulé en 1975).

⁴³⁵ Ce qui d'une part exclut toute appréciation de l'art moderne, honni, d'autre part, plus intéressant peut-être, écarte toute référence à des modèles que l'on pourrait trouver dans l'Antiquité grecque ou romaine, et ultérieurement, dans le néo-classicisme allemand.

⁴³⁶ Exhibé est bien le terme, car, à Munich, dans un lieu exigu (un dépôt de moulages situé sous des arcades du *Hofgarten*, selon un accrochage impossible), « l'art dégénéré » (*Entartete Kunst*) était présenté au public. Dans cette entreprise de diffamation que constituait cette exposition, les œuvres de 125 artistes représentant divers courants artistiques modernes (l'expressionnisme, le dadaïsme, le cubisme, l'art abstrait...) étaient mises au pilori. On leur opposait, « l'art acclamé », l'art officiel national-socialiste de la « Grande exposition d'art allemand » présentée en même temps, en grande pompe, sur les murs de la Maison de l'Art allemand. Voir sur ce sujet la communication faite par Ulriche Aubertin et Annick Lantenois dans le cadre de l'exposition au Goethe-Institut, Paris, 15 mars-17 mai 1989 : *Munich 1937 : L'art diffamé - L'art acclamé*, reprise dans *Art et Facisme*, Pierre Milza et Fanette Roche-Pézarid (dir.), Paris, Editions Complexe, 1989, p.139-155.

⁴³⁷ Ainsi étaient désignés les enseignants du Bauhaus. La célèbre école allemande d'art, d'architecture et de design fut fondée à Weimar en 1919 ; elle déménagea à Dessau en 1925 où elle occupa, à partir de 1926, un ensemble de bâtiments dessiné par W. Gropius. Un ultime déménagement en 1932 à Berlin précéda sa fermeture définitive en avril 1933. Paul Klee devint professeur au Bauhaus en 1921, où il enseigna pendant 10 ans.

⁴³⁸ Le texte de H. Schrade, que l'on évoque ici, a été écrit en 1936 ; sa typographie utilise les caractères *Fraktur* (écriture gothique). Le janvier 1941 une circulaire de Bormann condamne l'emploi de polices de caractères gothiques (un second mémorandum condamnera l'emploi des polices *Kurrentschrift* et *Sütterlin*). Une des raisons de cet interdit est le prétendu caractère « juif de Schwabacher » de ces caractères (*Schwabacher Judenlettern*). Un deuxième motif est que l'Antiqua – qui s'oppose par sa clarté, son tracé élégant basé sur la géométrie, à l'écriture cassée (*gebrochene*

qui s'organise autour d'espaces réservés à la reproduction de dessins à main-levée de Klee (ill. 376). On observe un sigle géométrique placé en tête de page constitué de deux cercles en équilibre sur une ligne horizontale. Dans ces cercles sont inscrits les numéros des paragraphes traités dans la page. C'est une sorte d'outil pédagogique supplémentaire placé là pour faciliter la lecture.

En lisant l'édition de 1925 du texte de Klee, on s'aperçoit en outre que le paragraphe que cite Schrade a été amputé de ces quelques lignes :

« Ce conflit entre la force et l'impuissance exprime la dualité de l'être de l'homme, mi ailé, mi prisonnier. La pensée est l'intermédiaire entre la terre et le monde. Plus grande l'amplitude de ce qu'il veut atteindre, plus douloureuse est la limitation tragique de l'homme. »

On comprend aisément cette omission. Au moment où Schrade rédige son essai *Auf dem Wege zur Notwendigkeit der Kunst*, en 1936, de telles considérations sont irrecevables. L'existence de l'homme nouveau, que prône le Parti, n'autorise pas des aspirations qu'il (le parti) ne saurait remplir, ne contrôlerait pas : l'image d'un homme blessé, en quelque sorte inaccompli n'est pas admissible. Les forces sont bandées (les ailes de la flèche) dans une direction que définit le Parti, qui laisse peu de jeu au libre arbitre de ses membres.

Si l'on poursuit la lecture de l'analyse de Schrade, le drapeau de la république de Weimar, dans l'espèce d'état statique que constitue la superposition des trois couleurs noir-rouge-or (ill. 367), renie ce qui fait l'essence de la flèche assimilée - ici en référence à Klee, à la pensée, « susceptible de parvenir à un

Schrift) gothique – serait plus lisible dans les zones occupées, car l'écriture en caractères *Fraktur* était peu connue hors de la zone d'influence allemande. Prétexte encore, puisque l'on n'avait pas manqué de faire imprimer en Antiqua les journaux et écrits destinés à l'étranger. Il aurait été possible d'imprimer tout en Antiqua, dans les territoires occupés, sans nécessairement changer l'usage des polices de caractères de l'espace de langue allemande. Il faut sans doute remonter à une déclaration de Hitler devant de Reichstag, en 1934, pour comprendre les raisons de son aversion contre l'écriture *Fraktur* : « Votre prétendue intériorisation (de l'écriture) gothique ne s'accorde pas à l'époque de l'acier et du fer, du verre et du béton, de la beauté féminine et de la force virile, de la tête haute et du sens du défi ... Dans cent ans notre langue sera la langue européenne. Les nations de l'est, du nord et de l'ouest apprendront notre langue afin de communiquer avec nous. La condition *sine qua non* pour cela : le caractère (l'écriture) dénommée gothique est remplacé par l'écriture que nous avons appelée jusqu'à maintenant latine. » Mais la querelle de l'emploi d'une typographie antique ou gothique, *Antiqua oder Fraktur* ?, est bien antérieure à l'époque nationale-socialiste : Silvia Hartmann, *Fraktur oder Antiqua, Der Schriftstreit von 1881 bis 1941*, Francfort, Peter Lang, 1998 ; Albert Kapr, *Fraktur. Form und Geschichte der gebrochenen Schriften*, Mayence, Hermann Schmidt, 1993 ; Christina Killius, *Die Antiqua-Fraktur Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999 ; <http://www.britannica.fr/Lettre2/histoire.html>. L'article de Wikipedia http://de.wikipedia.org/wiki/Antiqua-Fraktur-Streit#cite_note-16 se termine par deux liens qui renvoient à une série d'affiches de propagande du III^e Reich pour lesquelles la typographie gothique et la typographie antique sont employées alternativement sans qu'on puisse conclure que l'une avait la prééminence sur l'autre. Dans les exemples d'affiche montrés, l'emploi de typographies « modernes » est d'ailleurs sans limite et l'inventivité des graphistes très grande. Enfin, le catalogue de la très récente exposition du musée de la Ville de Munich : *Typographie des Terrors. Plakate in München 1933 bis 1945*, Thomas Weidner et Henning Rader (éds.), Berlin, Kehrerverlag, 2012, montre la grande virtuosité des graphistes dans l'emploi – simultané ou non – de différentes polices de caractères pour le dessin de leurs affiches.

but⁴³⁹. » Schrade paraphrase le texte de Klee, reprochant au drapeau de la social-démocratie son retour « en-soi », son absence de but. Mais cet emprunt, tout en extériorité, ignore la signification profonde du propos du peintre. Nous citons deux déclarations de Klee dans lesquelles s'affirme l'importance qu'il attachait à la notion de mouvement dans la formation de la peinture : « Ne pas penser à la forme, mais à la formation », « les formes formatrices importent plus à l'artiste que les formes finies »⁴⁴⁰. Cette conception de la genèse de l'œuvre d'art, dans laquelle la dynamique du processus créatif ainsi que le chemin qui mène à un « type » constituent l'événement de la création, était bien éloignée de la doctrine de l'art officiel en train d'être mise en place, dont l'essai de Schrade constituait un des premiers jalons et l'exposition d'art officiel de 1937 à Munich, une première démonstration.

Schrade examine ensuite le symbole communiste. Le croisement de la faucille et du marteau est certes « formellement très habilement résolu », il s'agit d'un symbole « plus frappant que celui de la social-démocratie ». Mais il ne saurait, dans le meilleur des cas, que s'adresser à l'ouvrier, au paysan, « seulement au travail manuel ». Un emblème, donc, uniquement matérialiste et dont l'inclusion dans une étoile au fond rouge ne suffit pas à « relever idéologiquement » la pure matérialité. Schrade poursuit son analyse par une allusion à la provenance de la croix gammée, symbole solaire, sur laquelle on regrette qu'il passe si rapidement. L'emblème subit sa transformation ultime avec son inclusion dans un cercle blanc qui est posé sur un fond rouge. Il s'agit là d'une reprise des couleurs du drapeau de l'Empire (rouge-blanc-noir), mais disposées différemment : « car il ne convient pas de relever le deuxième Reich tel qu'il a été, mais de transformer et de remettre sur pied tout ce qui pendant le deuxième Reich⁴⁴¹ était placé l'un à côté de l'autre, d'en faire un tout indissoluble⁴⁴². »

Les insignes étaient donc prêts depuis 1920, sur le papier tout d'abord, puis ils furent coulés dans du bronze et ornèrent les étendards. Il restait à leur octroyer une position de choix sur les édifices officiels. L'importance symbolique qui leur était accordée exigeait en effet que leur mise en place fût faite avec un soin parti-

⁴³⁹ Traduction, un peu modifiée, du texte de Klee : *wie erweite ich meine Reichweite dorthin ?*

⁴⁴⁰ Si l'on se reporte à l'édition récente en français du cours de Klee au Bauhaus, on s'aperçoit que la conception de l'art de Klee est essentiellement un processus temporel au cours duquel le mouvement et sa genèse constituent l'essentiel de l'œuvre, mouvement considéré par Klee comme principe supérieur de l'existence. « Chaque fois que, lors du travail, un type émerge du stade de la genèse et que j'arrive quasiment au but, l'intensité se perd très vite et je suis obligé de chercher de nouveaux chemins. C'est le chemin, précisément, qui est productif, l'essentiel du devenir est supérieur à l'être », cité par Rainer K. Wick, *Cours du Bauhaus Paul Klee, Weimar 1921-1922 – Contributions à la théorie de la forme picturale*, Strasbourg, Hazan, 2004, p. 13.

⁴⁴¹ Le deuxième Reich est l'Empire allemand de 1871 à 1918, ainsi appelé afin de l'inscrire dans la tradition du Saint-Empire romain germanique, le « Premier Empire ».

⁴⁴² En allemand : *Denn, es galt nicht das Zweite Reich so, wie es gewesen war, wieder aufzurichten, sondern es zu verwandeln und wiederaufzurichten, Alles, was im Zweiten Reiche ein Nebeneinander gewesen war, zu der unauflöslichen Ganzheit eines Ineinander zu bringen.*

culier, car ces insignes et drapeaux participaient à la constitution d'un « langage de pierre⁴⁴³ » qui, prétendument, émanait de ces édifices.

Insignes, aigles et étendards : leur traitement et les stratégies de leur mise en place sur les édifices

Au cours des analyses des chapitres précédents, on a relevé la multiplicité des techniques auxquelles les sculpteurs de cette époque ont eu recours dans leur représentation des emblèmes sur les bâtiments officiels. En partant des apparitions les plus humbles, les frises décoratives ornant le plafond des porches d'accès des bâtiments, les simples entailles de la pierre posée en revêtement de façade, mais aussi les sculptures traitées en ronde-bosse, les bas-reliefs, enfin les emblèmes apparaissant comme sculptures indépendantes de leur support.

Dans leur rôle de renforcement de l'architecture, les emblèmes interviennent de diverses façons. Nous ne citons que quelques-unes de ces modalités d'apparition : les emblèmes peuvent accentuer l'axialité d'un bâtiment, ils peuvent accompagner le pas d'un visiteur le long d'une façade qui sans leur présence serait ennuyeuse. Parfois ils sollicitent l'observateur en conduisant son regard vers ce qu'on cherche à mettre en avant dans un édifice : l'ornementation des baies des étages d'honneur d'un bâtiment officiel, le décor des hautes ouvertures qui surmontent les porches d'accès à un bâtiment administratif. Ils signalent enfin les éléments de transition d'un espace urbain à un autre : on est ainsi peu surpris de les voir apparaître quand on arrive de Berlin à Tempelhof⁴⁴⁴, posés au-dessus des galeries traversantes, qui sont aménagées au rez-de-chaussée des bâtiments délimitant la place Ronde.

Le premier traitement spécifique à cette période est rarement mentionné, car il est modeste, presque caché. Il apparaît, en effet, le plus souvent placé sous les porches d'accès aux édifices officiels, en tant qu'élément décoratif en mosaïques constitué par la répétition d'une *grecque* formant une frise. Cet ornement dériverait du svastika⁴⁴⁵. Avec ses couleurs habituelles, rose pour le fond, doré ou gris pour le motif⁴⁴⁶, il est discrètement placé - tant ses couleurs sont pâles - sous les dalles des porches d'accès des deux bâtiments du Parti, à Munich (ill. 377). Il prenait place avec plus d'éclat sur l'élément en porte-à-faux des linteaux des temples d'honneur construits sur la Königsplatz. Décorant la périphérie de l'ouverture pratiquée dans

⁴⁴³ Allusion au célèbre ouvrage sur l'architecture nationale-socialiste de Robert Taylor, *The Word in stone : the Role of Architecture in the National-socialist Ideology*, Berkeley, University of California Press, 1974.

⁴⁴⁴ Ce type d'ornementation, qui souligne la transition entre l'espace linéaire - de l'avenue - et l'espace rond et clos de la place, est particulièrement bien traité sur les immeubles construits en 1935-1938, qui entourent la Fehrbelliner Platz, à Berlin (cf. *infra* chapitre IX).

⁴⁴⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.

⁴⁴⁶ À l'aéroport de Tempelhof, à l'angle de deux voies, sous les portiques traversants de la place Ronde et sous les portiques d'accès aux bâtiments qui délimitent la place, la décoration perd sa « grecque », mais conserve la couleur rose de la mosaïque bordée d'un discret linéament d'or (ill. 379).

la toiture des temples, les mosaïques transformaient cet élément d'architecture (les linteaux) en un encadrement presque raffiné à travers lequel s'inscrivait la course des nuages (ill. 378). La discrétion de ce type de décor, associée à la banalité rassurante du motif⁴⁴⁷, lui assura une certaine pérennité : sous les porches placés devant les deux bâtiments de l'Arcisstrasse, à Munich, et sous d'autres édicules au rez-de-chaussée de bâtiments officiels, de telles décorations, qui échappèrent à la dénazification, sont toujours visibles. On considéra sans doute leur présence trop familière pour être susceptible de rappeler une époque particulière.

Les entailles pratiquées à fleur du revêtement des piliers encadrant les accès aux cours latérales du ministère de l'Air du Reich, à Berlin, sont bien visibles du passant qui longe la Wilhelmstrasse. Elles participent au traitement particulier dont ces cours bénéficient en incitant le visiteur à y pénétrer (ill. 172). Ces piliers sont en quelque sorte dotés d'un ornement spécifique qui annonce la relative solennité de ces espaces.

Les bas-reliefs strictement limités aux linteaux des baies de la cour d'honneur du ministère sont formés d'éléments décoratifs qui mêlent le svastika à d'autres motifs. Cette décoration était complétée par des aigles de bronze accrochés aux balcons de l'étage noble de la façade donnant sur la Wilhelmstrasse (ill. 173).

Plus pathétiquement, à Bayreuth, un aigle sculpté en ronde-bosse dominait la porte située sous le porche d'accès de la maison de l'Éducation allemande. Dans cette composition, que l'on voulait dramatique (ill. 382)⁴⁴⁸, l'aigle tenait en ses serres et semblait protéger un faisceau constitué de bannières ornées des insignes du Parti.

L'aigle peut apparaître aussi là où un bâtiment se termine, en lui donnant une conclusion visuelle et symbolique : ainsi un aigle (dessiné par Walther E. Lemcke) est posé, toujours au ministère de l'Air du Reich, sur l'extrémité de l'aile située le long de la Prinz-Albrecht Strasse. Son exécution vigoureuse tend à une expression presque cubiste (ill. 174). A l'aéroport de Tempelhof, des aigles également dessinés par W. Lemcke surmontaient les passages traversant qui empiètent sur les trottoirs à l'angle des bâtiments bordant la place Ronde. Ils sont d'ailleurs toujours en place (ill. 383).

Les aigles sont aussi traités en tant que sculpture à part entière, hissés au sommet des bâtiments, ornant des façades, haut perchés sur des pylônes. Avec le caractère spectaculaire de leur positionnement, la dramaturgie s'intensifie.

⁴⁴⁷ La représentation d'une frise formée de l'inlassable répétition d'une grecque est un motif décoratif banal de l'Antiquité grecque et romaine. Il apparaît dans l'architecture comme motif sculpté, pour ne citer qu'un exemple, sur l'*Ara Pacis*, monument érigé par Auguste sur le Champ de Mars en l'an 9 av.J.C., œuvre de propagande à la gloire de la famille impériale, qui symbolise la fameuse paix romaine : ce motif assure la transition entre les silhouettes de l'empereur et sa suite et la riche frise végétale de la partie basse du bas-relief (ill. 380). Dans les arts décoratifs à Athènes, au V^e siècle av. J.C., il ceint la base des pélikés ou enserme la gorge des amphores, il est dessiné sur la bordure des assiettes. C'est un motif universel que l'on rencontre aussi dans les revêtements de sol en mosaïques des thermes, sous l'Empire, à Rome ou à Ostia Antica. En 1938, à l'occasion de la réédition des *dix livres sur l'Architecture* de Vitruve, la grecque orne le dos de ce volume richement illustré (ill. 381).

⁴⁴⁸ Un éclairage rasant contribuait certainement à dramatiser l'apparition de l'aigle dans la pénombre du porche.

À l'aéroport de Tempelhof, posé dans l'axe de la façade sur la toiture du bâtiment principal, un aigle dominait l'aéroport (ill. 397). À Munich, placés sur les façades au-dessus des portiques d'accès aux bâtiments du Parti le long de l'Arcistrasse, quatre aigles de pierre accueillaient les visiteurs officiels (ill. 77). Leur importance était extrême, car ils constituaient les seuls éléments décoratifs ayant une fonction symbolique dont ces édifices étaient pourvus.

Une double présence était une autre façon d'accentuer le caractère dramatique de l'apparition de l'aigle. Au sommet des mâts qui se trouvaient dans la partie est de la Königsplatz, deux aigles participaient à la tentative de créer une avenue solennelle presque qu'abstraite, complétée par une double rangée de candélabres, le tout destiné à diriger vers les temples d'honneur les pas du promeneur qui se serait risqué sur la « mer de dalle » (*Plattensee*)⁴⁴⁹. Une intéressante photographie de l'époque permet de comparer l'échelle des pylônes à celle des passants (ill. 386). Au ministère de l'Air à Berlin, les aigles de Walther E. Lemcke assuraient la protection des grilles qui bordaient la cour d'honneur (ill. 170). Kurt Schmidt-Ehmen exécuta à Nuremberg son œuvre maîtresse constituée par deux aigles gigantesques en bronze qui encadraient, à Luitpoldarena, la tribune des spectateurs (ill. 385). Ils sont l'un des exemples, le plus frappant et le plus souvent photographié, d'une intervention hautement dramatique des emblèmes du Parti dans l'architecture. Les trois étendards ornés du svastika, placés par Speer dans l'axe de l'arène, en perdirent quelque peu de leur importance.

Enfin, cas ultime⁴⁵⁰ et exemple de négation même de l'architecture, une façade peut n'avoir d'autre fonction que d'être un immense porte-drapeau. Ainsi la transformation que l'on a mentionnée de Luitpoldhalle, à Nuremberg, montre que le premier croquis de Speer (ill. 387) et la réalisation du projet (ill. 310), consistaient à établir un masque de pierre devant la façade existante de verre et de métal. La façade de ce bâtiment devint ainsi apte à recevoir, pendant les journées du parti, les hampes des drapeaux derrière lesquelles elle disparaissait presque. Seule sa partie centrale avec sa haute tour en était dépourvue afin d'arborer, au-dessus de la triple porte d'accès à la salle des congrès, un énorme étendard portant le svastika. Le tracé des deux états successifs du bâtiment apparaît nettement sur une photographie de la ruine qui subsistait après un bombardement, en 1943. Vue de l'arrière (ill. 388), la façade-écran en pierre encore debout, au découpage rectangulaire conçu par Speer, se superpose au profil courbe de la toiture de l'ancien bâtiment de verre et d'acier. La nef de Luitpoldhalle jonche le sol de ses débris.

⁴⁴⁹ Sur cette dénomination, cf. *supra* chap.II Le premier exemple de style héroïque de l'architecture officielle : la transformation de la Königsplatz et de ses abords.

⁴⁵⁰ Ou peut-être faudrait-il commencer par une telle évocation, puisque les œuvres architecturales de Speer, à ses débuts, étaient constituées principalement par d'énormes portants en bois destinés à soutenir des drapeaux : sur le champ de manœuvre de Tempelhof (1^{er} Mai 1933) ; pour la fête de la moisson, à Brückeberg, où les étendards enfoncés dans le sol déterminaient une sorte d'enceinte sacrée (octobre 1933) ; à Berlin, Lustgarten (1^{er} Mai 1936).

Les emblèmes nazis cèdent aussi la place à d'autres types de représentation qui ont des fins plus didactiques et dont le registre est sans limite. Nous les avons déjà mentionnées : au ministère de l'Air, à Berlin, l'hommage aux « grands chefs militaires prussiens-allemands de Clausewitz à Hindenburg » sur la façade donnant sur la Leipziger Strasse ; la pure propagande militaire, avec le long bas-relief sculpté représentant l'armée allemande posé le long de la galerie menant à l'entrée latérale de ce même ministère (ill. 169) ; les statues de Pestalozzi et de Fichte prévues devant le parvis de la maison de l'Éducation à Bayreuth (mais jamais exécutées) ; l'extraordinaire quadrigé, enfin, qui devait dominer le portique d'accès du hall des Congrès à Nuremberg (ill. 389 et 390). Notons que l'aurige conduisant le quadrigé tenait à la main une lance terminée par une couronne de lauriers surmontée d'un aigle. L'ensemble, selon un projet du sculpteur Konrad Roth, symbolisait le NSDAP, en une représentation assez proche de celle d'un général romain triomphant de retour de ses conquêtes. Aucun doute n'était laissé sur le caractère invincible de cet attelage et de son conducteur, qui symbolisaient le Parti. A l'arrière plan, sur la façade qui dominait le portique, était prévu le bas-relief d'un aigle immense.

Les photos des bâtiments officiels à l'époque du III^e Reich ne laissent pas supposer que l'état définitif qu'ils présentent a été précédé d'une période de tâtonnements pendant laquelle, sur des maquettes aussi bien que sur les bâtiments en train d'être construits, on procédait à la mise en place des emblèmes⁴⁵¹. Nous évoquerons ce processus pour le seul aéroport de Tempelhof. Une telle façon de procéder était habituelle pour les bâtiments officiels à l'égard desquels rien n'était laissé au hasard.

Pour orner l'élévation du majestueux bâtiment d'accueil qui domine la cour d'honneur de l'aéroport, on construit dans un premier temps une maquette nue qui s'enrichit peu à peu de la présence d'emblèmes dont on teste divers positionnements (ill. 391 à 394). Pendant le chantier, les essais se poursuivent *in situ* avec des maquettes de sculptures à l'échelle un, placées à différents emplacements des bâtiments non terminés (ill. 395 à 397).

Dans ce lent processus de mise en place, la forme de l'aigle n'est pas non plus arrêtée. On hésite entre l'aigle au vol abaissé, c'est-à-dire les plumes des ailes dirigées vers le bas (ill. 393 et 394), et l'aigle aux ailes éployées, montrant toute leur envergure (ill. 392). Cet aigle pathétique ne fut pas retenu. On hésite aussi sur le nombre d'occurrence du royal animal : la multiplication de la figure de l'aigle sur la couverture du portique d'accès portait avec soi le danger de la dissolution de l'emblème dans cette répétition amoindissante (ill. 391). Le meilleur emplacement à donner à un aigle unique, sur le bâtiment d'accueil, reste quelque temps incertain : doit-il prendre place sur la terrasse, sur le portique d'accès ou bien sur la

⁴⁵¹ L'étude attentive des maquettes et croquis préparatoires au projet de l'aéroport de Tempelhof a été faite par Elke Dittrich, qui mentionne aussi les essais de placement des aigles sur le bâtiment d'accueil et les tentatives d'ennoblissement de l'apparence (« würdige » *Gestaltung*) des façades des bâtiments de la place Ronde, *op. cit.*, *Der Flughafen Tempelhof in Entwurfszeichnungen...*(p. 26-27).

façade ? Si ce choix avait été retenu, la présence de l'emblème aurait entraîné la suppression de l'éclairage naturel de plusieurs bureaux par l'obstruction de leurs fenêtres (ill. 395). On lui préféra la première proposition et l'aigle prit finalement ses quartiers, posé sur un socle, au-dessus de la corniche du bâtiment (ill. 397). On peut évaluer la taille qu'avait l'animal en examinant ce qu'il en reste : seule, sa tête métallique a été retrouvée. Elle a été placée au milieu de la place du Pont aérien (*Platz der Luftbrücke*) (ill. 255), à l'entrée de la place d'honneur de l'aéroport.

Les bâtiments courbes entourant la place Ronde possèdent des porches dominés par des façades qui eurent droit, elles aussi, à beaucoup d'attention. Plusieurs tentatives d'accentuation de l'importance des travées centrales ont ainsi été testées (ill. 259, 398 et 399) : par l'enrichissement décoratif des linteaux des hautes baies, par la mise en place d'un aigle sur le porche, enfin par le traitement de la balustrade située au-dessus du porche (ill. 400).

Sur la Königsplatz, à Munich et sur le terrain des journées du parti, à Nuremberg, cette présence d'éléments statiques de pierre ou de bronze, ornant les bâtiments officiels, s'intensifiait à certaines occasions par le défilé des membres des organisations du parti, porteurs de drapeaux et d'enseignes. La redondance de cette double apparition des insignes atteignait à Nuremberg une espèce d'apothéose dans une mise en scène imaginée par Speer, le soir du défilé des drapeaux. Il n'est pas le lieu ici d'analyser le caractère intense et presque religieux du grand déploiement des manifestations pendant ces journées⁴⁵². Sur les deux photographies que nous présentons, il apparaît clairement que l'on agissait par la multiplication des signes. Les symboles de pierre et de bronze sont accrochés sur les façades, les oriflammes posés sur les tribunes de Luitpoldarena ou sur les tours du Zeppellinfeld. Ce décor planté, les acteurs entrent en scène : à Luitpoldarena les sentinelles SS d'apparat, qui portent l'étendart surmonté de l'aigle et du svastika, sont dominées par l'aigle sculpté de Kurt Schmidt-Ehmen (ill. 401) ; devant Luitpoldhalle, les porteurs d'étendards défilent. Ils deviennent éléments d'une mise en scène dont les hampes des drapeaux, fichées dans la façade transformée en portant de théâtre, constituent le décor (ill. 402). Le discours de la propagande du parti est ici doublement martelé, il n'est pas possible d'échapper à son envoûtement.

Du rôle des symboles et emblèmes sur les bâtiments officiels

La présence des emblèmes et insignes, à la fois outils de propagande au service du parti et éléments de renforcement dans la composition des élévations des bâtiments officiels, a-t-elle une influence décisive sur notre perception de ces édifices ? Autrement formulé, qu'en est-il du statut de l'architecture de cette période, telle qu'elle apparaît aujourd'hui, dépouillée de cette décoration hautement symbolique ?

⁴⁵² Bartetzko Dieter, *Zwischen Zucht und Ekstase*, Berlin, Gebr. Mann, 1986.

De l'observation de ces édifices dans leur état actuel, nous pouvons conclure, sans beaucoup d'hésitation, que ces éléments rapportés – emblèmes et insignes – malgré l'importance qui leur était accordée dans l'architecture officielle, restaient cependant des éléments architecturaux secondaires. Ce qui n'est pas propre à l'architecture national-socialiste. Ainsi, dans les ruines de l'architecture grecque ou romaine, l'absence d'un chapiteau, la disparition de métopes sculptées, la décapitation de cariatides, l'enlèvement d'une partie – ou de la totalité ! – de scènes en ronde-bosse qui ornaient l'espace triangulaire des frontons, le vide au sein de la cella laissé par l'absence de la haute silhouette peinte, presque barbare, de la divinité qui l'habitait, aucune de ces mutilations, aucun de ces rapt perpétrés par un conquérant de passage, ne suffirent pour ôter aux édifices qui les subirent les grands traits caractéristiques de leur architecture. L'architecture nationale-socialiste, dépourvue de ses emblèmes, survit de la même façon. Les bâtiments légèrement dénazifiés de la Königsplatz à Munich le long de l'Arcisstrasse, ou complètement réhabilités au ministère de l'Air du Reich devenu ministère des Finances, à Berlin, conservent les traits de composition de façade et de plan qui en font indubitablement des édifices de l'époque national-socialiste. La brutalité et la raideur de leur composition ne sont pas amoindries par la disparition des emblèmes. La lourde compacité de leur volumétrie ne s'en trouve pas allégée. Bien au contraire. Un malaise peut même s'instaurer quand on contemple certains de ces bâtiments. On l'a constaté en examinant une aile dénudée du ministère des Finances, délestée des éléments décoratifs de l'ancien ministère de l'Air : l'œil s'ennuie en parcourant la juxtaposition des travées de la façade qui longe la Leipziger Strasse (ill. 403). On regretterait presque la présence des éléments sculptés à coup de serpe par Douglas Hill⁴⁵³ qui ornaient le premier étage et participaient à l'équilibre de la composition de cette élévation (cf ill. 159).

À Munich, un passant insouciant franchit allègrement les degrés qui permettent d'accéder à l'École de danse et de musique, installée dans l'ancien bâtiment du Führer. Il s'agit sans aucun doute d'un des élèves, venus du monde entier, de cette école. Il n'a pas la moindre idée de l'histoire du lieu dans lequel il pénètre. Les étudiants qui utilisent les salles de répétition, créées par la partition de pièces trop grandes, s'ils lèvent les yeux sur le plafond d'une de ces salles, ignorent aussi que la décoration en place, formée de losanges en stuc (ill. 405), est une partie de celle de l'ancienne salle de l'âtre (*Kaminzimmer*) de l'époque du III^e Reich, dans laquelle Hitler discourait sans fin devant une tasse de thé, au pied du tryptique représentant « les quatre éléments », peint par Adolf Ziegler (ill. 404)⁴⁵⁴.

Un promeneur plus attentif – et peut-être moins jeune – reconnaît immédiatement par contre en ce bâtiment l'architecture de l'époque du national-socialisme, peut-être à certains traits tels que les porches d'accès avec leurs piliers cannelés et leurs plafonds décorés de mosaïque rose et or, l'avancée d'une

⁴⁵³ « Les grands chefs militaires prussiens-allemands de Clausewitz à Hindenburg ».

⁴⁵⁴ Vision d'ailleurs toute hypothétique, car Adolf Hitler utilisa peu le « bâtiment du Führer » et ne prit probablement jamais le thé dans la *Kaminzimmer*.

corniche, la raideur des partitions horizontales. Il a fallu quelques années pour qu'un revêtement de lierre prenne possession de la façade du bâtiment symétrique à l'école de musique⁴⁵⁵ et l'habille d'une seconde peau (ill. 406 et 407). Il n'est pas sans intérêt de laisser au temps et à cet envahissement végétal spontané le loisir d'achever ce qui avait été réalisé d'une manière incomplète sur ces deux bâtiments, au moment de leur dénazification : la disparition de leur façade des grands traits de l'architecture nationale-socialiste.

⁴⁵⁵ L'ancien bâtiment administratif du parti, dont l'adresse est devenue 10, Meisterstrasse, puis 10 Katharina-von-Bora Strasse, abrite un nombre impressionnant d'activités culturelles : l'Institut central d'histoire de l'Art et sa bibliothèque, l'Institut d'Archéologie classique, le Musée des moulages de sculptures classiques, le Musée des estampes etc.

Chapitre IX

Tectonique germanique et retour aux formes fondamentales

Classique -- Ce mot n'a pas de sens déterminé. Raisonner avec ce mot c'est donc le définir, ou ébaucher une définition nouvelle.

Il en résulte qu'il faut soigneusement l'éviter, lui et ses pareils dans une spéculation sérieuse...

VALÉRY, Littérature (1919-1920)

On ne saurait entièrement souscrire à cette remarque suivante de Marc Cluet « Autant les théoriciens nationaux-socialistes restent attachés aux principes schopenhaueriens pour l'architecture monumentale, autant ils s'en détachent pour la construction technique⁴⁵⁶ ». La tentation de dramatiser les bâtiments administratifs reste tenace cependant. Ainsi en est-il à l'usine Heinkel d'Orianenbourg (*Heinkel-Zweigwerke*) construite par le bureau de Herbert Rimpl. Afin de souligner le caractère particulier du bâtiment principal on l'a pourvu d'un porche constitué de piliers en briques de surcroît surmonté d'un aigle prodigieux aux ailes éployées (ill. 408). Pourquoi s'en étonner outre mesure puisque quelques années plus tôt Peter Behrens ornait les pignons des usines qu'il dessinait de fort intéressants profils et les dotait d'éléments monumentaux surprenants, aux références vaguement grecques (ill. 409). Un tel *monumentalisme fonctionnalisant*, tel qu'on peut l'observer dans l'*AEG Turbinenfabrik* (1908) à Berlin, ne manqua pas d'être dénigré par les théoriciens qui le qualifièrent « d'architecture de fier-à-bras⁴⁵⁷ ».

Il s'agit bien en effet de revenir dans ce chapitre final sur le répertoire de formes particulières de cette architecture - aux usines Heinkel de simples piliers susceptibles par la seule référence à un péristyle de temple grec ou romain de doter un bâtiment administratif d'une dignité qui semblait lui échapper -, d'en rappeler les occurrences à travers les exemples étudiés et de conclure enfin : s'agit-il d'un répertoire de formes totalement neuf ? Jusqu'à quel point est-il malgré tout l'héritier d'un néo-classicisme dont l'évolution - ou la survie - est marquée, au tournant du siècle, par les écrits des théoriciens de l'architecture exprimant une

⁴⁵⁶ Marc Cluet, *L'Architecture du III^e Reich. Origines intellectuelles et visées idéologiques*, Berne, Peter Lang, 1987, p. 236.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

vacance, un doute : ce 1900, période d'incertitude, à un moment où la poursuite de l'historicisme dans le choix des formes architecturales était remis en question alors que les premiers témoignages, éclatants, de la mutation de l'architecture n'allaient apparaître que quelques années plus tard ?

Mais tout d'abord un ultime détour par les textes s'impose : par la lecture des pages écrites sur l'architecture par Schopenhauer, souvent citées par les historiens contemporains comme source incontestable, appui indéfectible, dans lesquelles on pouvait sans se poser de question discerner les prémices d'une certaine conception de l'architecture de cette période. Jusqu'à quel point un tel jugement est-il admissible et peut-il être maintenu quand on met les textes des théoriciens de l'architecture à l'époque du III^e Reich et les écrits du philosophe. Enfin, est-il possible de déceler des concordances, des décalages, voire les trahisons entre ces conceptions et leur traduction formelle dans l'architecture nationale-socialiste dont on a pu examiner les grands traits dans les chapitres qui précèdent ?

Des œuvres de la plus noble tectonique allemande

Tournons-nous une fois encore vers les théoriciens de l'architecture nationale-socialiste dont les textes semblent à première vue tout imprégnés de notions qui peuvent être qualifiées de schopenhaueriennes.

Dès 1934, Hans Kiener dans un article intitulé « Schopenhauer et l'artistique »⁴⁵⁸ présente en quelques pages les conceptions du philosophe en matière d'art, sans s'étendre particulièrement sur l'architecture : une conception de l'art qui a sa source dans le monde et la nature, et non dans des concepts forgés à partir d'œuvres existantes que l'on imiterai d'une manière plus ou moins dissimulée, en de nouvelles œuvres. Ce qui permet au passage à l'historien de l'art de remarquer que des mots tels que « historicisant » ou « moderne » se décomposent dans le néant⁴⁵⁹ (*zerfallen in nichts*).

Hans Kiener rend compte plus particulièrement de cette aspiration vers un nouveau style et de cette interrogation sur son développement – qui sont bien celles, à ce moment, du national-socialisme- dans un article publié en juin 1937 dans la revue officielle *Die Kunst im Dritten Reich* et intitulé : « Du devenir du nouveau style⁴⁶⁰ ». Le monumental et l'héroïque, qui seraient éternellement allemands, nordiques et artistiques, y sont ainsi décrits :

« L'attention aux directions fondamentales (*Urrichtungen*) et au principe de l'organisme humain, la verticalité et l'horizontalité, la symétrie, l'instinct pour les qualités statiques et élémentaires de la construction, l'évidence avec laquelle le

⁴⁵⁸ Hans Kiener, « Schopenhauer und das Künstlerische », *Münchener Neueste Nachrichten*, 1934, article repris dans *Kunstaberachtungen*, recueil d'articles de H. Kiener, Munich, Neuer-Filse Verlag, 1938, p. 26-31.

⁴⁵⁹ *Ibid.* p. 29.

⁴⁶⁰ Hans Kiener, « Vom Werden des neuen Stils », *Die Kunst im Dritten Reich*, janvier 1937, Folge 1, p. 8-10.

constructif est placé devant le regard, au service de ce qui se donne à contempler, de ce qui se donne à vivre, en tant qu'expérience. »

L'auteur poursuit : cette perception aisée de l'architecture est rendue possible par la facilité avec laquelle on peut la lire et la comprendre. Il évoque ensuite l'attitude de rejet du Führer face aux forces qui conduisent à l'abîme, celles du bolchevisme mais aussi celles de l'expressionnisme, car ce qui alourdit ou empêche la lisibilité, n'est-ce pas la destruction des contours, la négligence de toute échelle⁴⁶¹, l'inexistence d'un principe ordonnateur qui a pour conséquence l'illisibilité d'un bâtiment⁴⁶² ? Les proportions d'un édifice contiennent le secret de son expression spirituelle. Les possibilités sans fin de ce choix de relations (tant les possibilités de l'âme allemande sont vastes (!)) s'établissent autour de deux pôles : celui de proportions apaisées et riches en tension. L'expression « Le calme vient des forces rassemblées » (*Ruhe ist gesammelte Kraft*) traduit l'apparente contradiction d'un style à la fois maîtrisé et plein de tensions. L'expression de ces deux pôles ne peut cautionner le développement et l'authenticité de ce style en train de se développer si elle se noie dans la complexité, l'ornemental, si elle se dissout dans l'inessentiel et le multiple. Simple et élémentaire en toutes ses apparitions – et animations (*bei aller Schaubarkeit und Beseelung*), Kiener le décrit ainsi :

« Dans sa simplicité constructive et sa clarté technique il est complètement de notre temps, dans la fraîcheur de son répertoire de formes, dans la claire précision de la rencontre des horizontales et des verticales, il est l'expression de la jeunesse, du courage de la vie et de la volonté de combattre, dans son absence de décoration et l'accentuation du constructif, il est une profession de foi en l'essentiel. »

En février 1937, ce même auteur était entré au cœur de son sujet et avait publié un article intitulé « Tectonique germanique » *Germanische Tektonik*⁴⁶³ écrit à l'occasion d'un hommage qu'il rendait à l'œuvre de P. L. Troost, décédé en janvier 1934. Après avoir rappelé que le Führer en personne qualifia les édifices construits pour le parti à Munich par Troost « d'œuvres de la plus noble tectonique germanique », Kiener poursuit : « Ce sens formulé pour une claire conception du constructif et pour la mise en évidence des forces élémentaires (*der elementaren Grundkräfte*) du support et de la charge est visible là où les Allemands, en un sens plus large les Indo-germans, ont construit, tant cette clarté de la construction est partout le signe étincelant de l'esprit aryen⁴⁶⁴ ...C'est aussi exact, dans un sens plus

⁴⁶¹ Qu'un tel argument apparaisse ici - la perte du sens de l'échelle ou de sa perception - est des plus surprenants, car la crainte du non respect de la notion d'échelle va fort mal avec ce désir de monumentalité exprimé précédemment, qui à mesure que des projets toujours plus monumentaux veront le jour sur le papier, fera fi de toute référence humaine.

⁴⁶² Cette plus ou moins grande lisibilité de l'architecture a été évoquée dans le chapitre VII, Le hall des Congrès. Introduction de la notion de « tectonique allemande », particulièrement dans l'examen des projets lauréats au concours pour un hall des fêtes, à Hambourg, en janvier 1934.

⁴⁶³ Hans Kiener, « Germanische Tektonik », *Die Kunst im Dritten Reich*, février 1937, Folge 2, p. 48-64.

⁴⁶⁴ Fallacieuse identification de cet esprit aryen, descendu du nord de l'Europe et devenu indo-germain, déjà mentionné dans le chapitre I, Mise en place d'un cadre théorique de l'architecture du III^e Reich. Pour une bonne introduction à ces courants venus des steppes et qui en vagues successives

large, lorsque la clarté de la construction, avec une nécessité intérieure, enferme en soi l'exposition des forces fondamentales...»

Julius Hoffmann, dans sa préface à *L'Allemagne construit. Bâtiments et projets*, opuscule publié en 1939 et consacré à douze des édifices qu'il considère comme les plus remarquables, en définit ainsi les caractéristiques :

« Nous pouvons les [ces bâtiments] désigner comme œuvre de tradition sans la vêtue de style, comme œuvre de rattachement mais non d'imitation. L'épuration des traits stylistiques superficiels qui a eu lieu au tournant du siècle n'est pas oubliée. Mais cependant, là où l'on se rattache à des exemples anciens et où l'on cherche à nouveau leurs grands effets, on s'en tiendra aux formes fondamentales (*Grundformen*) et non à l'accessoire. Ainsi par exemple dans les grandes œuvres du Parti et de l'État où l'art classique est évoqué, on ne trouve pas la frise et le chapiteau, mais la charge et son support en tant que tels et, le plus souvent, seulement une attitude et une relation de proportion. Pour celui qui regarde encore plus attentivement, il ne peut rester caché que dans tous ces grands bâtiments nouveaux, il est largement fait usage de la technique - comment aurait-il pu en être autrement possible avec de tels bâtiments et de telles portées ? Mais cette technique ne parade pas, elle sert. Elle est un moyen, pas un but⁴⁶⁵. »

Partir d'une telle déclaration pour rendre compte de l'architecture du III^e Reich, c'est accomplir une sorte de *tabula rasa*, oublier l'enseignement de l'art classique et sa réinterprétation pendant la période néo-classique, rester sourd aux grandes interrogations du début du siècle, ces « courants » qui ont agité l'architecture allemande si l'on se réfère à un ouvrage célèbre de Fritz Schumacher⁴⁶⁶. Être ni ancien, ni moderne, mais en deçà ou au delà des questions de style, se délester de deux siècles d'histoire de l'architecture, et ayant déposé cet embarrassant fardeau, il s'agit bien d'accomplir un nettoyage de la forme (le terme *Reinigung* est employé).

Quelques années plus tard Rudolf Wolters dans la série d'articles qu'il consacre au métier d'architecte et qui sont publiés dans la revue *Die Kunst im Dritten Reich* en septembre 1943 (cf. *supra*, chapitre I), écrit tout simplement : « Le style doit se développer de lui-même. Un maître d'ouvrage doit le déterminer... Qui aujourd'hui parle de « néo-classicisme » n'a pas compris l'essence de notre façon de construire. Cette essence repose dans les nouvelles missions et la généralement grande destination de nos constructions dont les plans, les dispositions spatiales et les exigences urbanistiques sont sans précédent et découlent seulement du contenu de notre vie nationale-socialiste ».

Alfred Rosenberg enfin, posant la question de l'admissibilité de l'utilisation des anciennes formes de style, vilipende tout d'abord la deuxième moitié du XIX^e

traversent l'Eurasie et atteignent l'Europe occidentale, le livre introductif de Georges Sokoloff est plus que suffisant, *Nos ancêtres les nomades. L'épopée indo-européenne*, Paris, Fayard, 2011.

⁴⁶⁵ Julius Hoffmann, *Deutschland baut. Bauten und Bauvorhaben*, Stuttgart, Herbert Hoffmann éd., 1939, p. 7.

⁴⁶⁶ Fritz Schumacher, *Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800*, Vieweg, Braunschweig, 1982, (éd. orig. 1935).

siècle⁴⁶⁷ : « l'époque d'un ramassis...de toutes les formes dégénérées ». Le nouvel enthousiasme pour le gothique que le tournant du XX^e siècle a connu, - qui a eu pour conséquence la naissance d'églises et d'hôtels de ville néo-gothiques -, ne reflète « que le genre déterminé d'une manière de sentir du passé ». Plus loin, évoquant l'architecture grecque, le chapiteau et la colonne dorique, son doux renflement..., la forme du tailloir : ces formes du style grec se réfèrent à une technique éternelle et ont un droit justifié à être utilisées « notamment quand on veut évoquer ces délicates transitions entre poids et appui !...Dans ce domaine aussi, un détournement et un retournement intérieurs se sont accomplis au cours des dernières années. On dédaigne aujourd'hui ces procédés bâtards...Les lignes qui s'entrecroisent se heurtent clairement et manifestement ; il ne règne pas davantage d'harmonie mise en sourdine... Les pierres s'empilent pierre sur pierre, grossières et dures comme les poings ». En un mot : « Pour les constructions monumentales, notre époque doit empiler bloc sur bloc⁴⁶⁸ ».

Mais jusqu'à quel point ces écrits⁴⁶⁹ sont-ils fidèles aux conceptions de l'architecture du philosophe de Francfort ? Il importe de les examiner de plus près.

Les pages de Schopenhauer sur l'architecture

A la lecture des pages consacrées par Schopenhauer à l'architecture il apparaît bien vite qu'un thème unique prend le pas sur toute autre considération : la notion de *pesanteur*, dont le traitement et la traduction dans les œuvres architecturales ne doivent se faire qu'en « respectant l'expression de son essence ».

La mission de l'architecture est bien de faciliter l'intuition claire de quelques-unes de ces idées primitives qui dans le système schopenhauerien, en tant que qualités les plus générales de la matière, constituent le *degré inférieur de l'objectivation de la volonté*. Ces forces élémentaires de la nature ne sont rien d'autre que les représentations les plus rudimentaires et les plus simples de la volonté⁴⁷⁰, telles que la pesanteur, la cohésion, la résistance, la dureté, les propriétés générales de la pierre, la masse enfin, sans cesse pressée contre la terre par la *pesanteur*. Ces forces naturelles, ce rapport entre la résistance et la pesanteur, doivent se manifester de façon intense dans l'architecture, « car,...c'est la lutte entre la pesanteur et la résistance qui constitue à elle seule l'intérêt esthétique de la

⁴⁶⁷ Les paragraphes du *Mythe du XX^e siècle* qui suivent ont été relevés par Adrian von Buttlar, « „Germanic“ Structure versus „American“ texture in German High-Rise Building », GHI Bulletin, 2, 2005, notes n° 14 et 36.

⁴⁶⁸ Alfred Rosenberg, *Le mythe du XX^e siècle*, Paris, Avalon, 1986, (éd. orig. allemande, 1930), p. 350-354.

⁴⁶⁹ Bien d'autres exemples pourraient être cités. En premier lieu l'ensemble des écrits d'Hubert Schrade, chantre s'il en fut et théoricien de l'art national-socialiste. Mais aussi ceux d'Alexander Heilmeyer, de Wilhelm Lotz ou de Wilhelm Rüdiger qui tous écrivent régulièrement dans *Die Baukunst*.

⁴⁷⁰ Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, (1^{re} éd. 1966), 13^e éd. 1992, p. 275.

belle architecture ; faire ressortir cette lutte d'une manière complexe et parfaitement claire, telle est sa tâche⁴⁷¹. »

L'architecture représente l'idée de la pesanteur conjointement avec l'idée de la résistance et manifeste leur opposition. Elle empêche ces forces de s'exprimer librement : l'impulsion naturelle de la masse totale de l'édifice qui s'efforce d'adhérer au sol, pressée contre la terre par la pesanteur, alors que la résistance s'oppose à cet effort. L'architecture ne permet qu'un développement indirect et dérivé de cette impulsion et de cet effort. Grâce à un entablement posé sur des colonnes, une voûte sur ses pied-droits, ces forces élémentaires sont détournées, mais pas seulement, puisque l'architecture a pour rôle de manifester le plus clairement « ces forces immanentes aux pierres brutes ».

Ce qui a pour conséquence l'observation d'un certain mode d'apparition, sous peine de trahir une autre notion, celle de *convenance* - ce qui réjouit les yeux - et dont la présence seule - indispensable -, ajoute l'auteur, est source de beauté. La beauté d'un édifice est en effet tributaire de la convenance qu'on observe en chaque partie, qui est tout simplement la proportion que chaque partie doit avoir pour assurer son maintien. Certaines exigences doivent ainsi être respectées par les bâtiments dans leur allure et dans leur mode de construction, sous peine de trahison de cette notion.

Mais évoquons avec l'auteur ce motif fondamental, ce thème unique et constant : le support et la charge. La lente évolution de son apparition dans l'architecture, qui doit aboutir à son expression parfaite, nous est contée. Tout d'abord le passage obligé par un stade primitif, celui de l'expression brute de la pesanteur, telle qu'on peut la voir représentée dans une pyramide égyptienne ; puis, avec l'arrivée d'un autre élément essentiel, le mur, la réalisation d'un état bien imparfait puisque dans la construction d'un mur il y a encore confusion entre l'opposition du support et de la charge. L'émergence d'une certaine lisibilité de cette opposition se manifeste avec les consoles et les pilastres qui réalisent déjà mieux - quoiqu'incomplètement - cette action réciproque. L'architecture ne peut que tendre à cette séparation du support (le pilier ou la colonne) et de la charge (la poutre), y aboutir enfin : là où l'entablement n'est que charge pure, où la colonne n'est que pur support. L'auteur a cette belle expression pour conclure l'évocation de ce lent développement : « L'emploi des colonnes est devenu comme la basse continue de toute l'architecture. »

Et quand la distinction de ces deux forces élémentaires de la matière est atteinte et a abouti à « la perfection entière et absolue » - dès la bonne époque grecque - Schopenhauer n'attend plus rien, semble-t-il, de l'architecture, ne prévoit pas d'évolution possible qui vaille la peine d'être mentionnée et considère, par exemple, l'art gothique et la prédominance de la verticalité avec incompréhension si ce n'est réprobation⁴⁷². Quant à ses développements ultérieurs, à l'époque

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² Dans l'architecture gothique, la ligne verticale règne d'une manière presque absolue : ce triomphe de la rigidité sur la pesanteur « demeure une simple apparence, une fiction à laquelle l'illusion peut

baroque, et son retournement vers des formes qui lui sont familières et présentent quelques ressemblances avec la perfection absolue « de la bonne époque grecque », à l'époque néo-classique, il n'en parle même pas.

La prise en compte de ces principes schopenhaueriens a pour conséquence des modes constructifs repris de prime abord sans un hiatus dans l'architecture nationale-socialiste et dont l'application se fait semble-t-il avec une grande simplicité, avec force et répétitivité dans les édifices de l'architecture officielle.

Des divergences existent cependant. Il est en effet aisé de montrer que ces décalages ou désaccords constituent parfois une trahison des conceptions du philosophe. On peut les constater particulièrement dans le traitement et l'expression très particulière et quasi obsessionnelle de la *pesanteur* à travers le couple poteau-poutre (*cf. infra*) dans cette architecture. Alors que sur d'autres points, l'importance consacrée à la masse, le rejet de toute décoration superflue, le principe d'intuitivité, de clarté qui « demande un ensemble qui se puisse facilement embrasser d'un coup d'œil », l'accord semble parfait entre le philosophe et les théoriciens de l'architecture précités. « Les œuvres de l'architecture doivent, pour exercer quelque action esthétique, être d'une dimension très considérable ; elles ne peuvent jamais être trop grandes, elles risquent facilement d'être trop petites. L'effet esthétique, *ceteris partibus*, est même en relation directe avec la grandeur des édifices... ». Quant aux ornements des chapiteaux et autres ornements : « ils appartiennent à la sculpture, non à l'architecture ; elle se borne à les admettre à titre de décoration accessoire et pourrait d'ailleurs s'en passer⁴⁷³ ». Au nom de la lisibilité de la forme, la belle architecture doit user de « figures régulières, composées de lignes droites ou de courbes normales, ainsi que des corps qui en dérivent, tels que le cube, le parallélépipède, le cylindre, la sphère, la pyramide et le cône ». Par contre, le philosophe attache une importance de second ordre à ces qualités purement géométriques, propriétés de l'espace – et non des idées –, que sont la simple régularité de forme, la proportion et la symétrie⁴⁷⁴.

nous faire croire », alors que « la lutte de la rigidité et de la pesanteur [...] est une réalité, une vérité fondée en nature ». En cela le style gothique est donc subjectif et s'oppose au style antique conçu dans un esprit purement objectif. Son caractère mystérieux et surnaturel résultent de « la substitution de l'arbitraire au rationnel, c'est à dire de la fantaisie à l'appropriation constante du moyen à la fin. », *op. cit.*, p. 1151-1152.

⁴⁷³ *Ibid.* p. 277.

⁴⁷⁴ Le raisonnement se poursuit ainsi : l'importance de second ordre de ces qualités se traduit par le fait que « Si elles étaient l'objet unique que l'architecture eût pour tâche de représenter, le modèle devrait alors produire la même impression que l'œuvre achevée. Or ce n'est nullement le cas... », *Ibid.* p.1148. Ce propos est une intéressante remarque de Schopenhauer sur l'architecture et ses représentations (maquettes, dessins). Est-ce pour cette raison que les architectes du III^e Reich, ou leurs commanditaires, ont fait pendant le déroulement de la plupart des chantiers d'État, doubler les maquettes représentant les édifices projetés par des constructions *in situ* d'éléments de façade à l'échelle un, peu confiants en la capacité des maquettes aux échelles plus modestes (1/50^e, 1/100^e) à reproduire *la même impression* que le projet construit ? Le recensement complet de ces constructions éphémères ainsi qu'une étude de leur influence sur les choix définitifs des réalisations reste à faire. On en trouve le témoignage dans les journaux des villes des grands chantiers : Nuremberg et Munich, par exemple, ou dans l'enregistrement de l'avancement de certains d'entre eux, grâce aux prises de vue quasi quotidiennes de photographes bien connus, sur la Königsplatz à Munich, à l'aéroport de Tempelhof ou au ministère de l'Air, à Berlin, où l'on observe sur les clichés la présence de ces

Revenons sur cette notion de convenance « qu'on observe en chaque partie et qui réjouit les yeux » car elle est essentielle. Comment y parvient-on ? En respectant la proportion que chaque partie doit avoir pour assurer le maintien de l'édifice. Plus précisément il nous est dit : « qu'aucune charge ne doit exister sans un support suffisant, aucun support sans la charge voulue⁴⁷⁵. » Une œuvre architecturale doit nous permettre une connaissance intuitive de sa matière sous le rapport de la densité, de la résistance et de la cohésion. Elle ne doit pas être réduite à « une apparence d'édifice ». Et là sans plus attendre, il est permis de pressentir la non concordance entre la rigueur d'une telle conception et les moyens qu'utilisent le plus souvent les architectes du III^e Reich pour exprimer ce qui fut appelé la *schöne Schein* de leurs œuvres, cette belle apparence qui fait fit de la réalité constructive au bénéfice d'une accentuation de la monumentalité.

La notion de tectonique architecturale

La notion de tectonique architecturale et l'expression de « tectonique germanique » *Germanische Tektonik*, utilisées par H. Kiener, mais aussi par H. Schrade, par G. Troost et par bien d'autres critiques ou historiens de l'architecture de cette période, évitent toute allusion à la tradition classique et insistent sur la structure et non sur le style :

« Le Führer a qualifié ses constructions d'œuvres de « tectonique germanique ». Elles sont les premières colonnes portantes qu'Adolf Hitler oppose au chaos de l'appauvrissement de l'art bolchevique, d'une manière si claire et si nouvelle, sans la moindre référence au passé et sans compromis, comme la vision du monde du Führer⁴⁷⁶. »

Ainsi s'exprime Gerdy Troost rapportant les propos du Führer et présentant les édifices érigés sur la Königsplatz et la Maison de l'Art allemand à Munich, « premiers bâtiments monumentaux de la communauté », dont Paul Ludwig Troost, décédé en janvier 1934, est l'architecte.

On a pu l'observer dans les analyses des chapitres précédants, cette excessive mise en avant des « forces tectoniques » est l'une des caractéristiques de l'architecture du III^e Reich (*cf. infra* section : « quelques éléments... »). S'il semble que Hans Kiener ait promu ou ravivé l'emploi de cette notion « tectonique germanique », il n'en est cependant nullement l'inventeur. L'article que Kenneth Frampton⁴⁷⁷ consacre à l'apparition de l'idée de tectonique dans l'histoire de l'architecture allemande de 1750 à 1870 et où il retrace les variations sur le sens et

moignons d'architecture de présentation, que sont bien ces éléments d'architecture éphémère construits à l'échelle 1.

⁴⁷⁵ Schopenhauer, *op. cit.*, p. 277.

⁴⁷⁶ Gerdy Troost, *Das Bauen im neuen Reich*, Bayreuth, 1938, p. 15.

⁴⁷⁷ Kenneth Frampton, «The rise of the Tectonic. Core form and Art Form in the German Enlightenment, 1750-1870 », *Studies in tectonic culture : the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*, Cambridge (É.-U.), MIT Press, 1995 p. 61-91.

l'utilisation de ce terme par les philosophes et les historiens – par les architectes aussi – éclaire fort bien ce long débat autour de l'emploi de la *Kernform* (plus simplement dit : de la structure) simultanément ou en opposition avec la *Kunstform* (la vêtue, tout ce qui a trait à la représentation). Il note l'émergence de cette notion, en 1809, au moment de la publication de l'ouvrage d'Aloys Hirt « L'architecture selon les principes des Anciens »⁴⁷⁸ réinterprétation moderne de l'Antiquité. Quelques années plus tard, en 1841, Karl Bötticher tente de réconcilier « le statut ontologique de la structure et le rôle représentationnel de l'ornement » dans son livre *La tectonique des Hellènes*⁴⁷⁹. Précédant de peu cette période d'intenses échanges qui aboutiront quelques années plus tard à résoudre avec le terme de « classicisme romantique », l'apparente dichotomie entre l'art grec et l'art chrétien, on peut noter la fondation de la *Bauakademie* de Berlin (l'École d'architecture) par David Gilly en 1793, dont Friedrich Gilly, Alois Hirt et K. F. Schinkel seront les élèves. Frampton observe attentivement les passionnants croquis du *Lehrbuch*⁴⁸⁰, « Traité » à jamais inachevé de Schinkel, et remarque l'importance que ce dernier attachait aux systèmes constructifs plutôt qu'aux revêtements. Examinant plusieurs de ses constructions à caractère industriel ou commercial à Berlin, - telles que le Packhof -, religieux - les fameux dessins multiples déjà mentionnés de l'église Friedrich Werder -, ou représentatif - le théâtre sur la Gendarmenmarkt Platz (*Schauspielhaus*), Frampton conclut que pour ce grand architecte l'articulation de l'essence (*Kernform*) en relation avec l'apparence (*Kunstform*) avait plus de conséquence que le choix de n'importe quel style particulier.

On peut ajouter que la modernité de Schinkel est indéniable dans sa préoccupation de mise en évidence des systèmes constructifs qu'il emploie, car la question des procédés de construction - il faut construire le plus sobrement possible dans la Prusse désargentée - ne le quitte jamais. On peut observer que sur les façades de son théâtre berlinois, la *Schauspielhaus* (1818-1821), l'emploi de la grille de partition qu'il applique est constructive, mais propose aussi une allusion claire à un « ordre » antique, très épuré (ill. 409 a). Schinkel emploie d'ailleurs un tel ordre pour le dessin du porche monumental placé en avant de la façade principale de la *Schauspielhaus*, qui donne sur la Gendarmenmarkt Platz⁴⁸¹.

Afin de clore cette très courte évocation de la notion de tectonique dans l'architecture allemande du XIX^e siècle, une citation d'Adrian von Buttlar qui

⁴⁷⁸ Aloys Hirt, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin, Kupfer, 1809

⁴⁷⁹ Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Postdam, Riegel, 1^{re} éd., 1852.

⁴⁸⁰ Karl Friedrich Schinkel, *Lebenswerk*, Goerd Peschken (éd.), Munich, Deutscher Kunstverlag, 1979 et 2001.

⁴⁸¹ À laquelle on préférera sans hésitation les trois autres façades sur lesquelles une allusion à une modénature classique simplifiée laisse apparaître sans fard un découpage structurel très moderne. La façade principale obéit à un souci de représentation auquel Schinkel ne pouvait échapper, car il s'agissait là de la salle de concert la plus prestigieuse de Berlin. Et l'on voulait sans nul doute pouvoir la comparer - et la préférer ! - à celle du théâtre national de Munich (architectes : von Fischer, von Klenze, 1811-1825).

exprime bien cette tension entre la structure, la mise en évidence des forces tectoniques d'un édifice, et la texture, le traitement de la surface des façades qui est plus ou moins dépendant de la structure, est opportune :

« Parfois on assiste à la mise en avant de la tectonique par le dévoilement de la construction ou/et du matériau, mais le plus souvent par l'habillement de l'acier contemporain ou des structures en béton avec un parement, représentant des ordres monumentaux historiques ou abstraits. La texture, en une réponse dialectique, peut corroborer cette fiction de *firmitas* par un dessin, un rythme, des couleurs, un matériau, ou bien contrecarrer une construction en faveur des effets d'un volume plastique ou d'une pure surface⁴⁸². »

Il s'agit là bien entendu d'une définition *moderne* de cette notion dans laquelle aucun *a priori* ne favorise une expression plutôt qu'une autre, puisque c'est à l'architecte de décider de mettre en avant un système constructif ou de le cacher, ou plus subtilement de jouer sur l'apparition conjuguée de la structure et des éléments qui la voilent.

Parmi les errances et la recherche à tout prix de l'exhibition de la structure au détriment de la vêtue (ou en laissant à celle-ci un rôle de remplissage entre les éléments structurels), l'exemple de la façade du grand magasin « La Rinascente » (1957-1961)⁴⁸³, à Rome, n'est qu'une ultime interprétation moderne du motif poteau-poutre, dans un souhait d'exposition maximale et provocatrice des éléments structurels de l'édifice (ill. 409 b).

Classicisme, néo-classicisme et architecture nationale-socialiste

Quelques éléments d'architecture et de manière de composer (rappel)

Nous avons observé au cours des chapitres précédents les principaux modes d'apparition de cette monumentalité abstraite qui tend à éliminer toute décoration superflue. La disparition progressive des éléments décoratifs empruntés aux ordres ou leur simplification extrême dans les édifices étudiés est largement compensée par la présence d'autres éléments structurants. L'insertion de bas-reliefs dans les façades, la pose d'emblèmes à des endroits soigneusement choisis prend le relais du rôle qui était dévolu à une modénature classique (*cf.* chapitre VIII).

Les caractéristiques de ce style peuvent s'énoncer à partir de quelques éléments architecturaux dont le nombre limité et la pauvreté du registre ornemental

⁴⁸² Adrian von Buttlar, « „Germanic“ structure versus „American“ texture in german high-rise building », in *GHI Bulletin*, Supplement 2, 2005, p. 65.

⁴⁸³ Giorgio Muratore, *Roma. Guida all'architettura*, « L'Erma » di Bretschneider, 2007, p.197. Selon l'auteur, il s'agit tout simplement d'une réinterprétation d'un palais classique que fait ici l'architecte Franco Albini, dans son unique œuvre romaine : une traduction du répertoire morphologique du classicisme par l'utilisation moderne d'un système constructif avec la scansion horizontale des étages par des éléments métalliques bien visibles et la terminaison de l'édifice par une traduction moderne de l'antique corniche. Les éléments de remplissage, posés entre ces éléments métalliques agressifs, adoptent la couleur du mur d'Aurélien tout proche et adoucissent – quelque peu – le tout. Il s'agirait là d'un exemple « magistral » d'insertion d'une architecture contemporaine à l'intérieur d'un tissu urbain préexistant.

surprennent. D'ailleurs d'ornementation il n'est plus question mais plutôt de mise en évidence d'une façon de construire. Et sans le moindre doute le motif poteau-poutre constitue *la basse continue* de ce répertoire des plus restreints. Les prouesses techniques réalisées dans les bâtiments étudiés, si elles sont présentées par des revues spécialisées pendant la durée du chantier, sont ensuite quasiment oubliées et ne participent pas à l'image que l'on souhaite donner d'un édifice une fois sa construction terminée. A l'aéroport de Tempelhof on photographie le plus souvent la cour d'honneur et l'échelonnement des tours qui monumentalisent la façade arrière du bâtiment courbe. Ces éléments architecturaux sont jugés dignes d'en constituer l'image et l'on ignore la façade tournée vers les pistes. La modernité de ses baies - qui auraient pu être dessinées par un élève du Bauhaus - et le porte-à-faux du système de charpentes permettant la mise à l'abri de la zone d'embarquement, réelle prouesse technique, ne sont pas montrés. Car on l'a noté⁴⁸⁴ « cette technique ne parade pas, elle sert », il est donc inutile de la mettre en exergue.

Un chapitre entier pourrait être consacré au dictat qu'impose dans le dessin des plans de masse l'utilisation presque systématique d'un axe de symétrie auquel est subordonné le positionnement rigoureux des bâtiments. Et cela quelque soit la destination du projet : une école consacrée aux cadres du parti à Chiemsee, un aéroport à Berlin, un forum de Gau à Francfort-sur-le-Main, ou, à une toute autre échelle, la ville des usines de Göring⁴⁸⁵. On ne fait que le mentionner, un certain nombre d'auteurs ont fait sur ce point des analyses convaincantes⁴⁸⁶. L'organisation en plan de la Königsplatz à Munich et celle de l'aéroport de Tempelhof à Berlin sont deux exemples de ce mode de composition (ill. 105 et ill. 220). Dans une moindre mesure le ministère de l'Air a subi le dictat d'une telle façon d'organiser un plan-masse et l'on a étudié les modifications notoires du projet entraînées par la création d'une cour d'honneur ouvrant sur la

⁴⁸⁴ Cf. *supra* note n° 465.

⁴⁸⁵ Wilhelm Kreis, projets de l'*Okerkommando des Heeres* à Berlin et du *Luftgaukommando* à Dresde, publiés dans *Die Baukunst*, février 1939 (numéro entièrement consacré à W. Kreis) ; Hermann Giesler, projet d'école de cadres du Parti, *Die Hohe Schule*, à Chiemsee, *Die Baukunst*, janvier 1939, p. 33 et suivantes. Parmi les projets présentés à l'occasion du concours pour le forum de Gau de la ville de Francfort-sur-Oder certains présentent une organisation symétrique des bâtiments administratifs entourant la place principale : projets de Schmeissner et Schlegtendal, projet de Hentrich-Heuser, alors que le projet de Freese étend le principe d'un axe de symétrie à la totalité du forum (dont l'élément central est une tour de plus de vingt étages) avec des symétries secondaires presque systématiques, *Die Baukunst*, mars 1939, p. 111 et suivantes. Enfin, la ville des usines Hermann Göring (*Die Stadt Hermann-Göring-Werke*), dont le plan masse est dessiné par Herbert Rimpl, est rigoureusement organisée autour d'un axe au milieu on observe une place gigantesque semblable à un forum de Gau, *Die Baukunst*, avril 1939, p. 140 et suivantes.

⁴⁸⁶ Winfried Nerdinger, « Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher. Diskussionen um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik », *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000, Macht und Monument*, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1998, p. 97-99.

Anna Teut, « Achse und Symetrie als Medium der Subordination. NS-Architektur redivivus », *Daidalos*, 1985, n° 15, p. 104.

Wilhelmstrasse et autour de laquelle toute une partie de l'édifice s'est organisée (cf. *supra* chapitre III).

Les traits les plus marquants de l'architecture de cette période touchent aussi bien à la mise en place d'éléments de transition urbaine qu'à la composition des façades par le traitement et le positionnement d'éléments architecturaux particuliers. Ces éléments, dont on a souligné la présence dans les analyses qui précèdent, constitueraient presque un recueil de formes architecturales dont le rôle est constructif (ou pseudo-constructif avec l'importance accordée à la mise en évidence de la pesanteur) mais le plus souvent aussi décoratif, dans le sens d'une monumentalisation accrue de l'édifice dans lequel ils s'insèrent. On peut les rappeler sans pour autant que l'énumération qui suit soit définitive.

Les transitions d'un espace urbain à un autre sont souvent traitées par la transformation minérale de l'angle de deux rues, de préférence là où une artère débouche sur une place. L'avancée d'un bâtiment en empiètement sur la surface du trottoir, tout en ménageant au sol un passage couvert qu'empruntent les passants, est très caractéristique. À Berlin deux exemples de ce procédé peuvent être cités : sur l'ancienne place Ronde (actuelle Platz der Luftbrücke) à Tempelhof, où ce traitement est systématiquement appliqué aux bâtiments qui la bordent à l'intersection avec Mehringdamm (ill. 410 et 412), Tempelhofer Damm (ill. 411) et Columbiadamm. On peut aussi, en parcourant la Fehrbelliner Platz, observer une telle organisation de l'espace urbain. Les angles des immeubles courbes dessinés par Otto Firle, en 1935, sont placés en avancée sur les trottoirs qu'ils n'obstruent en aucune façon puisque des galeries traversantes sont aménagées au rez-de-chaussée. Des éléments décoratifs sont posés au-dessus de ces passages couverts et les signalent. Ainsi les bas-reliefs de Waldemar Raemisch et Arno Breker⁴⁸⁷ constituent un ensemble unique de sculpture intégrée à l'architecture de cette période (ill. 413). Sur la Platz der Luftbrücke, les immeubles ont aussi des sculptures positionnées au-dessus de semblables galeries traversantes (ill. 383). On peut observer sur une photographie datant de 1939, alors que le chantier s'achève, que leur emplacement et leur impact visuel ont été soigneusement étudié (ill. 410), l'aigle (de W. Lemcke) mis en place pour une simple maquette dont on étudie l'effet, justement au-dessus de l'ouverture d'un passage traversant.

La disposition des baies loin des angles des bâtiments (ill. 414 et 415) ainsi qu'un dernier étage ou attique, le plus souvent aveugle, surmonté d'une corniche en nette avancée sur la façade (ill. 416) concourent à l'accentuation de la massivité des silhouettes de bâtiments non seulement bien ancrés dans le sol, mais plus horizontaux que verticaux. Un détail intéressant et typique de cet alourdissement des façades peut être relevé sur l'aile la plus haute du ministère de l'Air, à l'angle de l'esplanade (placée le long de Leipziger Strasse). Le dernier et huitième étage est dépourvu de baies. Celles-ci réapparaissent à l'arrière, sur la cour, là où la façade n'a plus la même fonction de représentation (ill. 415) ; elles rendent ainsi

⁴⁸⁷ Les bas-reliefs de Breker ne sont plus présents.

visible la présence d'un dernier étage maintenu aveugle sur la façade principale afin de la monumentaliser. Á l'aéroport de Tempelhof, les tours placées à l'arrière du bâtiment courbe tourné vers les pistes, construites en charpente métallique ou en béton, ont une vêtue de pierre qui les monumentalise. Les ouvertures étroites alignées verticalement au centre des façades accentuent leur aspect de fortification (ill. 417). Les fenêtres sont placées à l'arrière de tableaux profonds. Les tours semblent être constituées de murs épais. Il n'en est rien : ce qui paraît être un mur de pierre n'est qu'un simple parement posé au dernier moment, alors que la structure portante (d'acier ou de béton) reste invisible (ill. 418). Avec cette vêtue de pierre, les tours acquièrent un aspect redoutable qui transforme le registre formel auquel elles se réfèrent : de simples constructions destinées à abriter des escaliers permettant l'accès au *Luftstadion* placé sur la terrasse prennent l'aspect de redents fortifiés d'un ouvrage défensif.

Qu'observe-t-on encore si l'on s'arrête aux éléments constructifs chargés d'exprimer le motif par excellence de l'architecture nationale-socialiste, le couple poteau-poutre ? Qu'un linteau n'est jamais simplement un linteau mais qu'il doit impressionner par la charge qu'il semble soutenir. Son surdimensionnement est repris et visuellement accompagné par l'épaisseur correspondante des piédroits ou piliers sur lesquels il repose, eux aussi, nettement surdimensionnés. Á l'aéroport de Tempelhof, l'épaisseur du linteau qui court le long des galeries bordant la cour d'honneur se plie à ce principe (ill. 419), principe appliqué jusque sur les linteaux des accès secondaires donnant sur Tempelhofer Damm (ill. 420) ou au-dessus des baies ouvrant sur les passages traversants (ill. 421). Dans la galerie d'honneur du premier étage du bâtiment d'accueil de l'aéroport, nous avons déjà remarqué (ill. 251) que les fers toujours en attente font état du hiatus qu'il devait y avoir entre la structure portante et son enveloppement afin de lui donner une belle apparence. Au ministère de l'Air, à Berlin, la galerie d'accès latérale qui donne sur la Leipziger Strasse est constituée d'une rangée de piliers qui soutiennent un linteau également surdimensionné (ill. 422). Les coupes sur cette partie du bâtiment font état d'armature de fer d'une section bien inférieure à l'enveloppe finale de qui leur a été octroyée. Un linteau très semblable apparaît également au-dessus des ouvertures qui permettent l'accès aux deux cours latérales, le long de la Wilhelmstrasse (ill. 423).

L'encadrement des ouvertures des façades⁴⁸⁸ a droit également à un traitement particulier. Les fenêtres sont systématiquement entourées d'éléments formant un contraste avec le mur sur lequel elles se détachent : par une colorimétrie différente de matériaux comme à Tempelhof (ill. 424), mais le plus souvent par l'accentuation de l'importance de la baie et la mise en scène de ses encadrements : ils adoptent un profil sec, en nette saillie sur les façades dont ils renforcent le dessin à l'aide d'éléments supplémentaires : une corniche simplifiée en partie haute, des consoles presque cubistes pour soutenir les avancées des balcons (ill.

⁴⁸⁸ Le traitement des baies a été étudié en détail pour le ministère de l'Air, *supra* chapitre III : *De quelques caractères stylistiques propres au bâtiment.*

425). Troost a travaillé tout autrement ses baies, ainsi le bâtiment du Führer se distingue par ses fenêtres placées au fond des tableaux dont la transition avec la façade est assurée par l'intermédiaire de feuillures au profil rectangulaire (ill. 426). Les ouvertures de la façade du hall des Congrès à Nuremberg (ill. 125) adoptent un dessin très proche de celui de Troost.

Enfin les baies de l'aéroport de Tempelhof (ill. 427) et du ministère de l'Air (ill. 428) sont aussi renforcées par un système de meneau, souvent accompagné de traverses horizontales, ce qui accentue encore leur monumentalité. Ces fenêtres surchargées captent le regard du passant et annoncent l'apparat des salles qu'elles éclairent. On a noté aussi que la concordance entre l'ennoblissement des baies et l'importance des espaces qu'elles éclairent n'était parfois qu'un leurre.

Le raidissement de la forme

Un retour sur les deux bâtiments dessinés par P.L. Troost aux abords de la Königsplatz permet de préciser à travers ce seul exemple ce que l'on entend par le *raidissement de la forme*, expression empruntée à Hans Kiner, dont le lent processus s'étend sur plus d'un siècle et voit son ultime manifestation dans les édifices du III^e Reich.

On a pu observer (*cf.* chapitre II) que les façades des deux bâtiments placés le long de l'Arcisstrasse sont composées de bandeaux horizontaux qui les divisent en trois zones presque semblables, les deux premiers étages étant percés de baies cintrées rigoureusement identiques, le dernier étage de baies rectangulaires moins hautes. Nous avons comparé la volumétrie de ces bâtiments à celle du palais royal (*Königsbau*) construit par von Klenze en 1826, sur la Max-Josef Platz. C'est vers des palais romains de la Renaissance tardive, le palais de la Chancellerie (1484-1511) et le palais Torlonia Giraud (1496-1504) que nous nous tournons maintenant afin de comparer le mode de composition de leurs façades qui à première vue semble si proche de celui adopté par Troost, à Munich, alors qu'il n'en est rien (ill. 429 et 430). Quelles sont donc les différences essentielles entre ces élévations que cinq siècles séparent et qui comportent d'indéniables similitudes ? C'est sans doute l'extrême répétitivité de la composition troostienne qui nous frappe ; elle n'est que l'expression ultime de ce raidissement de la forme dont Kiener observe les prémisses dans l'architecture néo-classique à Munich⁴⁸⁹, alors qu'à Rome des variations subtiles sont permises et insufflent à la fois équilibre et liberté dans le dessin des façades de ces palais. Mais qu'ont-elles de remarquable ? Par exemple et tout d'abord ceci : cette liberté que prend l'architecte de la Chancellerie lorsque, contraint par l'angle aigu de la parcelle autour duquel les deux façades de l'édifice s'articulent (ill. 432), il imagine comme transition entre la façade donnant sur *la via del Pellegrino* et celle, principale, de la *piazza della Cancelleria* une variation et courbure ponctuelle du tracé du plan de l'édifice (ill. 431). Il s'agit d'exécuter

⁴⁸⁹ Hans Kiener, *op. cit.*

élégamment et sans brutalité ce passage d'une voie à une autre et d'adoucir ainsi l'effet de cet angle aigu qui eut été, sinon, insupportable. Cette variation du tracé et ce renforcement de l'angle⁴⁹⁰ du palais lui confèrent un dynamisme, un lyrisme presque, qui sont tout à fait remarquables. Quant à la splendide élévation qui donne sur la *piazza della Cancelleria*, elle se s'embarrasse pas de symétrie obligatoire (ill. 430 et 435), mais contient un porche d'accès principal⁴⁹¹ placé dans l'axe d'une *via* de second ordre, préservant au piéton – comme cela arrive souvent à Rome –, au sortir de cette rue étroite, un face à face grandiose avec le noble édifice. C'est donc tout à la fois une réponse aux contraintes dues à la forme d'une parcelle mais aussi à la prise en compte d'une scénographie urbaine bien calculée, si l'on peut utiliser cette expression : le coup d'œil dans un premier temps sur la seule travée du porche principal annonçant l'éblouissement de la totalité de la façade que découvre celui qui chemine dans cette voie étroite et débouche sur la *piazza della Cancelleria*, c'est bien cet ensemble de considérations qui est intervenu dans la détermination du plan et de l'élévation du palais⁴⁹². La deuxième porte, relativement modeste que comporte cette façade, donne accès à San Lorenzo dont on ne soupçonne pas la présence car l'église, ensevelie dans l'édifice, n'est signalée par aucun élément particulier de l'élévation. Ainsi l'entrée de l'église ne dispute en rien sa prééminence à l'entrée du palais. La composition de la façade est des plus subtiles et utilise le nombre d'or dans le positionnement de baies en alternance avec de fins pilastres et des zones de mur aveugle (ill. 435). Inutile de s'y trop attarder, c'est l'une des plus belles façades romaines de la Renaissance italienne. Le palais Torlonia, qu'on mentionne en passant et qui fut construit après le palais de la Chancellerie, en conserve le mode de composition et offre quant à lui une façade rigoureusement symétrique donnant sur la *via della Conciliazione*, avenue majestueuse qui aboutit à l'enveloppement ponctuel que constitue la colonnade du Bernin, laquelle présente cette magistrale transition avant l'arrivée sur l'esplanade de Saint-Pierre de Rome. Encore un bel exemple de cette scénographie - ici baroque et triomphante - dont la ville de Rome a le secret.

Mais revenons à Troost et à sa double composition de *palais* (si l'on veut bien appeler ainsi le bâtiment du Führer et le bâtiment administratif) placés tel deux bâtiments jumeaux de part et d'autre de la Königsplatz. Ce détour par la Renaissance italienne permet de souligner qu'une composition faite à partir d'éléments répétitifs n'engendre pas nécessairement la monotonie si elle laisse la possibilité à des variations légères de voir le jour. Ignorer ces transformations ponctuelles nécessaires, c'est rigidifier un bâtiment, engendrer l'ennui si ce n'est

⁴⁹⁰ Concourent au renforcement de cet angle, les armes pontificales dont l'écusson est parfaitement bien placé à l'intersection des deux voies qui bordent le palais. Le palais abrite depuis 1870 la chancellerie apostolique et appartient au Vatican.

⁴⁹¹ Ce porche donne accès à une cour intérieure très harmonieuse, dont Bramante est l'architecte.

⁴⁹² Bien entendu, bien d'autres éléments ont contribué à l'élégance de cette très longue façade de 89 mètres dont la grande nouveauté, selon Peter Murray (si on la compare à la façade du palais Rucellai à Florence) est l'introduction de baies triplées qui alternent pilastre, mur aveugle et baies. Cf. Peter Murray, *Architecture de la Renaissance*, Paris, Gallimard-Electra, 1992, p. 48-49.

l'effroi⁴⁹³. Les architectes néo-classiques munichoïses avaient déjà bien oublié ce savoir-faire de leurs homologues de la Renaissance. Dès 1924, Hans Kiener, alors encore jeune historien de l'art, fustigeait nombre d'entre eux et ne retenait que quelques exemples dignes d'entrer selon lui dans le panthéon de la classicité⁴⁹⁴. Mais que reprochait-il aux œuvres d'un von Fischer ou d'un von Klenze en Bavière ou bien à celles, dans la Prusse lointaine, d'un Schinkel ou d'un Gilly ? Une indéniable perte de vigueur de la forme (*Formkraft*), une constitution de la forme (*Formbildung*) reposant sur la ligne, un façonnement enfin sans pureté (*die Formgebung ist keine reine*). Le néo-classicisme ignore l'unité dans la multiplicité des compositions classiques dont le baroque avait déjà fait éclater l'équilibre. Il achoppe dans sa tentative de retour – après le baroque – à cette multiplicité dans l'unité car il compose d'une manière incertaine et « comme à tâtons ». Et Kiener s'en prend plus explicitement à une certaine façon de modeler les façades, une façon abrupte et sans repos (*haltlos*), celle du néo-classicisme. Á cela il oppose une façon savante ou sensible de composer, pendant la Renaissance italienne par exemple : chaque forme plastique est selon le degré de sa saillie, maintenue, soutenue par des formes présentes au-dessous ou au-dessus, et la totalité du relief modelé est harmonieusement relié à la totalité de la surface de la base.

Si l'on observe le palais de la Chancellerie à Rome, les élévations de von Gärtner le long de la Ludwigstrasse à Munich et enfin la maison du Führer dessinée par Troost (ill. 433 et 434), on perçoit en filigrane cette perte de vigueur de la forme, cette emprise grandissante de la planche à dessin qui favorise la ligne, ce dictat de l'élément d'architecture que l'on dessine une fois pour toute, pour ensuite le positionner autant de fois que nécessaire, en un procédé proche d'un *copier-coller* avant la lettre : il y vingt cinq rigoureusement les mêmes dans l'élévation de la bibliothèque d'État (*Staatsbibliothek*, ill. 65) de von Gärtner le long de la Ludwigstrasse et vingt et une travées dans celle du bâtiment du Führer.

Un cas d'anthologie de la genèse d'une forme : les temples d'honneur sur la Königsplatz à Munich

Cet ultime retour vers cette architecture troostienne par laquelle notre tentative d'analyse des édifices d'État de l'époque national-socialiste a commencé (chapitre II) part de l'hypothèse que les temples d'honneur peuvent à eux seuls

⁴⁹³ Le registre de l'effroi n'est pas atteint avec Troost, qui a su donner des proportions somme toute modestes à ses bâtiments et préserver une sorte d'intégration au tissu urbain environnant (*cf. supra* chap. II) mais le sera quelques années plus tard sur la planche à dessin de Speer, par exemple, quand il dessine le palais du Führer, à Berlin. Cette fonction qu'auront les futurs édifices construits autour de la « place Adolf Hitler » de distiller l'effroi est clairement énoncée par Hitler. Ils devaient en outre « pouvoir être défendu[s] comme une forteresse » : Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, (éd. orig. allemande 1969), éd. fr., Fayard, 2010, p. 226 et suivantes.

⁴⁹⁴ Hans Kiener, « Die klassizistische Form im 19. Jahrhundert », *Festschrift Heinrich Wölfflin*, Munich, Hugo Schmidt, 1924, p. 291-308.

subsumer les questions que l'on a tentées de poser au cours des pages qui précèdent sur cette architecture.

Ces temples ont donné matière à beaucoup d'interprétations tendant à les banaliser. Certains n'y ont vu qu'une version moderne des habituelles tours ou pavillons de garde placés à l'entrée des villes, d'autres ont rappelé le riche héritage des édifices consacrés aux morts des guerres passées dont les deux temples troostiens n'offriraient qu'une ultime version. Enfin, c'est tout simplement l'architecture romaine et particulièrement la cour des piliers de la villa Adriana, à Tivoli, qui auraient inspiré leur dessin. Chacune de ces hypothèses mérite qu'on s'y attarde quelque peu si l'on veut tenter de cerner la genèse formelle de ces temples, sans que rien ne puisse nous permettre – on le verra – de privilégier l'une d'entre elles.

L'origine des piliers ou pilastres cannelés

Mais il faut tout d'abord commencer par s'interroger sur l'emploi des piliers cannelés qui apparaissent pour la première fois dans l'architecture du III^e Reich sur la Königsplatz. Ils sont choisis comme élément porteur de préférence à des colonnes dans le dessin des temples d'honneur et des porches d'accès aux entrées des bâtiments longeant l'Arcisstrasse (cf. ill. 77 et 103). On peut noter que Troost, dans sa propre chronologie créatrice, avait déjà montré un certain intérêt pour cet élément architectural en l'utilisant, avant 1932, quatre fois dans des aménagements intérieurs⁴⁹⁵. Il suffit d'examiner le vestibule du hall de représentation de l'exposition des arts décoratifs de Munich en 1912, ou encore la bibliothèque du paquebot *Colombus* (ill. 436), pour réaliser la maîtrise avec laquelle il sut agencer ces intérieurs raffinés où apparaissent de tels piliers⁴⁹⁶. Il y a loin cependant de cette élégance contenue, agrémentée de quelques connotations *Jugendstil* encore présentes, à l'utilisation plus architecturale de cet élément qu'il fait quelques années plus tard, en 1933, à Munich. On constate une notable transformation décorative et constructive que subissent ces piliers ou pilastres quand ils réapparaissent, cette fois comme élément architectural et constructif des édifices de représentation du régime, dont certains présentent une indéniable dimension culturelle : les deux temples d'honneur sur la Königsplatz.

L'usage de piliers cannelés peut être observé au cours des premières décennies du XX^e siècle, en Europe centrale aussi bien qu'en Allemagne, sur les façades de villas ou d'édifices représentatifs. Citons simplement l'emploi très particulier et ô combien novateur qu'en fait l'architecte viennois Josef Hoffmann,

⁴⁹⁵ Nous remercions Timo Nusslein pour cette précision ainsi que pour les références à des projets ou réalisations moins connus de Troost : projet de construction du Landtag d'Oldenbourg (1908) et maison Hasenclever (1912) où de tels piliers cannelés apparaissent.

⁴⁹⁶ A partir de 1912, Troost travaille pour le compte de la compagnie maritime *Norddeutscher Lloyd* de Brême dont il devient l'un des architectes attitrés. Il est chargé de l'aménagement intérieur des paquebots à long court (*Ozeandampfer*) de cette compagnie.

lorsqu'il introduit pour la première fois cet élément décoratif, les cannelures, dans le pavillon de l'Autriche qu'il dessine pour l'exposition universelle de Rome, en 1911 (ill. 437). Si ce bâtiment reste classique dans son plan et dans sa volumétrie, la présence de cannelures sur les fins piliers sans chapiteau ni base de la façade, dans le dessin d'une très mince architrave, enfin, en couches multiples placées autour de l'encadrement des baies, ôte tout sentiment de lourdeur à l'édifice et lui donne cette légèreté qui convient à un pavillon d'exposition. Ici l'anti-tectonique - et non pas l'a-tectonique - remplace les moyens d'expression architectoniques habituels. Eduard S. Sekler remarque justement : « Ce qui compte pour Hoffmann : l'effet de ce qui est visible, non pas l'expression de ce qui effectivement se joue constructivement, fonctionnellement⁴⁹⁷ ». En 1917 à Cologne, le pavillon de l'Autriche à l'exposition du Werkbund allemand est également dessiné par Hoffmann (ill. 438). A l'encontre des autres pavillons hésitant entre *Heimatstil* et néoclassicisme, il apparaît comme le plus révolutionnaire, le plus iconoclaste : des piliers carrés cannelés sans socle, ni chapiteau, constituent une façade qui, telle un rideau, semble posée devant les deux pavillons et la cour intérieure qui les sépare. La corniche n'est plus qu'une simple moulure. L'attique orné d'inscriptions (de Grillpazer), dessinées par R. von Larisch est surmonté de pignons légèrement en retrait⁴⁹⁸. Une telle liberté et inventivité sont bien éloignées de l'usage que fait Troost de cet élément architectural – le pilier cannelé – aussi bien pendant ses années d'activités en tant qu'architecte d'intérieur, qu'ultérieurement, en tant que premier architecte du Führer.

À Munich également, et pendant ces mêmes décennies, certains architectes recourent à l'emploi de pilastres ornés de cannelures dans le dessin des édifices qu'ils conçoivent : citons l'exemple empreint d'austérité et de sérieux du siège de la direction des *Bayerische Motoren Werke* (la BMW naissante) (ill. 439) dessiné par O. Kurz et E. Herbert en 1924⁴⁹⁹. La partition des deux niveaux centraux de la façade par de tels pilastres, la présence au rez-de-chaussée devant l'entrée

⁴⁹⁷ Eduard E. Sekler, *Josef Hoffmann. L'œuvre architecturale*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1982, p. 144. Cette remarque pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'architecture nationale-socialiste. La question la plus sérieuse est alors celle-ci : pourquoi dans un cas avoir tendance à condamner un tel procédé (dans l'architecture du III^e Reich) et dans l'autre, chez Hoffmann, eu égard à sa grande maîtrise ornementale, mettre en avant l'incontestable créativité du procédé alors que ces deux architectures recherchent indéniablement, aussi bien l'une que l'autre mais fort différemment, « l'effet de ce qui est visible ».

⁴⁹⁸ Diverses villas dessinées par ce même architecte comportent ce type de traitement dans lequel l'aspect décoratif l'emporte toujours davantage sur les considérations structurelles : ainsi villa Ast (1909-1911), les cannelures des pilastres de la façade principale, quelque peu étouffée par les encadrements luxuriants des fenêtres et les bouquets fleuris de leurs impostes, envahissent la façade sur jardin sur laquelle elles forment une peau interrompue par la seule emprise des baies. Alors que villa Skywa-Primavesi à Vienne-Hietzing (1913-1915), dans le dessin remarquablement composé de la façade sur rue, le traitement presque classique des piliers et des pilastres des pavillons latéraux surmontés de frontons se transforme en partie centrale en une *vêtue cannelé* de cinq éléments verticaux qui ne sont plus ni piliers ni colonnes et comportent, à l'emplacement habituel des chapiteaux, des petites sculptures représentant des personnages très *Biedermeier*. Ce traitement donne au centre de la façade une animation en réel contraste avec la stabilité des ailes qui l'encadrent.

⁴⁹⁹ *Der Baumeister*, septembre 1924, n° 9, p. 53-58.

principale d'un porche qui comporte quelque ressemblance avec les porches qui gardent les accès des bâtiments de l'Arcisstrasse⁵⁰⁰ – autant d'éléments déjà présents chez Kurz⁵⁰¹ –, de ce qui deviendra une partie du vocabulaire troostien aux abords de la Königsplatz. Kurz par ailleurs utilise dans l'escalier principal de ce même bâtiment des piliers cannelés qui ont particularité d'être surmontés de chapiteaux ioniques (ill. 440), variation d'un élément décoratif (et porteur) utilisé dix ans plus tôt par Troost pour la bibliothèque du Colombus.

Mais Troost subit sans nul doute d'autres influences, celles-là même liées à l'enseignement qu'il reçut. Il étudie en effet l'architecture à l'Université technique de Darmstadt où l'un de ses professeurs fut Ludwig Hoffmann (1852-1932) qui devint, en 1896, responsable des services d'urbanisme de la Ville de Berlin. Il y enseigna pendant plus de trente ans et y construisit des édifices publics empreints de la vigueur caractéristique de l'architecture du *Kaiserzeit*. L'allure et la qualité de ces bâtiments, dont le musée de la Marche (*Märkisches Museum*) est le plus remarquable exemple, ne justifient certainement pas le reproche qu'on a pu leur faire d'avoir persévéré dans un historicisme discutable. En 1919, après la mort d'Alfred Messel qui en avait conçu les plans, Hoffmann fut chargé de la construction du musée de Pergame (1919-1930), sans doute le plus célèbre édifice de l'île aux Musées⁵⁰². On peut observer, sur les façades latérales qui bordent la grande cour d'honneur du musée, une partition par de hauts pilastres cannelés. Qui plus est, la partie centrale de l'édifice, remarquable par son imposante compacité qui la rend semblable à un coffre-fort destiné à abriter de précieuses collections, se termine par une couverture ornée de deux petits pavillons symétriques dont l'aspect n'est pas sans évoquer les temples dessinés par Troost pour la Königsplatz (ill. 442 et 443). Bien entendu cette comparaison ne saurait être que formelle car ils sont purement décoratifs et leur taille est bien inférieure à celle des constructions troostiennes.

⁵⁰⁰ À ceci prêt que chez Kurz, la couverture du porche en avancée au rez-de-chaussée repose sur quatre piliers non cannelés, surmontés d'une frise ou alternent triglyphes et métopes.

⁵⁰¹ Dans ce même ensemble, Kurz introduit en légère avancée sur la façade des bâtiments administratifs placés de part et d'autre du porche d'accès aux usines (*Torgebäude*), deux éléments verticaux délimités par des pilastres colossaux, également cannelés, encadrant au rez-de-chaussée une porte d'entrée surmontée de deux baies aux étages. L'ensemble est coiffé d'un fort curieux chapiteau ionique aux volutes quelque peu distendus et dont le dessin presque extravagant (ill. 441) fait oublier la fonction tectonique originelle qui cède le pas à une utilisation purement décorative. Kurz, par cette double rupture dans l'élévation de ces bâtiments, installe une référence très libre à l'histoire de l'architecture et des ordres et évite ainsi que les façades ne sombrent dans la connotation ennuyeuse d'un *Heimatsstil* à peine modernisé qui les menaçait.

⁵⁰² Certainement plus célèbre à cause de ses collections que des architectes qui l'ont construit auxquels le public attache peu d'importance : la collection des Antiquités dont l'élément le plus remarquable est l'autel de Pergame, le musée des Antiquités du Proche-Orient dans lequel a été reconstruite la voie processionnelle menant à la porte d'Ichtar, à Babylone, enfin, le musée d'Art islamique.

Des pavillons d'octroi à la garde éternelle (ewige Wache)

Les pavillons d'octroi (*Wachhäuser, Zollhäuser, Torhäuser, Wache*) prolifèrent dans l'Allemagne de l'*Aufklärung*⁵⁰³. On pourrait presque dire qu'il n'y a pas une ville de petite ou de grande principauté qui n'ait son couple d'édifice de ce type, le plus souvent positionné sur un boulevard circulaire ou *Ring*. Leur fonction d'origine fut très peu de temps maintenue et ils nous enchantent aujourd'hui par les manifestations qu'on y loge (musée d'art contemporain à Brême, de la photographie à Brunswick, pavillons d'entrée de piscine à Weimar Schwamsee, etc.).

Ces pavillons avaient en effet un usage bien précis, celui de servir au règlement d'octroi à l'entrée d'une cité, mais ils faisaient aussi fonction par leur présence d'élément d'articulation en signalant le franchissement de la limite entre un faubourg et la ville elle-même. Cette situation de porte d'accès (*Torsituation*), est parfois délibérément reprise quand, à l'intersection de deux voies, on construit des bâtiments jumeaux qui n'ont plus que le souvenir de cette ancienne fonction douanière. Il s'agit également dans ce cas de signaler dans un quartier nouvellement créé l'entrée dans l'ancienne ville dont les limites se trouvent repoussées. A l'ouest de la Königsplatz, à l'intersection de la Brienner et de l'Arcisstrasse, on se souvient que deux villas cubiques surmontées d'un toit à quatre pentes, parfaitement symétriques avaient été construites par Carl von Fisher (1810) et par Joseph Höchl (1832). Elles se rattachaient à cette tradition mais à vrai dire ne gardaient pas grand-chose. Elles signalaient le commencement de la voie qu'il fallait emprunter si l'on voulait, après avoir traversé Karolinenplatz, se diriger vers la place de l'Odéon. A l'époque de Maximilien, c'est bien les Propylées qui reprirent le flambeau et, à la manière de la porte de Brandebourg à Berlin, devinrent une véritable porte monumentale (*Torbau*) et signalèrent avec majesté l'entrée dans ce nouveau quartier, Marxvorstadt, créé au nord-ouest de la vieille ville.

Après la démolition des deux villas en 1934, la construction des temples d'honneur à leur emplacement et la modification de la place (1933-1937), celle-ci devient certes un lieu de rassemblement – ce qu'elle était déjà⁵⁰⁴ – mais aussi un périmètre saint (*heiliger Bezirk*). Un rôle de garde qualifiée d'éternelle (*Ewige Wache*) est dévolu aux temples⁵⁰⁵ par la présence des « héros allemands » enterrés là, les *martyrs* tombés le 9 novembre 1923 sur la place de l'Odéon devant le

⁵⁰³ L'*Aufklärung* est un courant de pensée qui se développe en Allemagne de 1720 à 1785, Gérard Raullet, *Aufklärung. Les lumières allemandes. Textes et commentaires*, Paris, GF-Flammarion, 1995.

⁵⁰⁴ Après l'écrasement de la République des Conseils de Bavière - qui dura du 7 avril au 3 mai 1919 - la Königsplatz devint un lieu de rassemblement des cercles nationalistes de droite (26 septembre 1920, 28 juin 1922, 23 août 1922). À ce dernier rassemblement, auquel assistaient les formations de droite manifestant leur opposition à la loi pour la protection de la République votée par le parlement berlinois après l'assassinat de Walther Rathenau, prirent part les membres du jeune NSDAP.

⁵⁰⁵ Sur la signification symbolique de la « garde éternelle » *Ewige Wache*, se reporter à l'excellente analyse de Sabine Behrenbeck dont on ne reprend ici que quelques éléments : *Der Kult um die Toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole*, Cologne, Sh-Verlag, 2011, p. 334-344.

Feldherrnhalle. Le rituel qui a lieu depuis 1935 tous les ans le 9 novembre s'achève sur la Königsplatz : les participants à la « marche des vieux combattants » se séparent en deux colonnes, les yeux centrés sur les héros morts enterrés dans les deux tombeaux ouverts. « Et ainsi les conséquences de ce qu'on attend d'eux, dont ils ont reconnu le caractère obligatoire par leur prestation de serment, est maintenu au grand jour : être prêt au sacrifice jusqu'à la mort⁵⁰⁶ ». Les héros morts sont devenus des figures de gardien : ils surveillent, contrôlent et éduquent les vivants, leur rappellent ce principe éthique auxquels ils doivent se soumettre : « être prêt au sacrifice jusqu'à la mort ». Seul Hitler, qui s'octroie le rôle de médiateur entre les vivants et les morts, peut au cours de la cérémonie aux victimes gravir les marches qui le mènent « à l'intérieur du royaume des morts ».

C'est seulement en évoquant le rôle – certainement architectural aussi – des deux temples à l'occasion de ces cérémonies annuelles que le dialogue entre Giesler et Bonatz⁵⁰⁷ s'éclaire et que le terme de *Einmaligkeit* que l'on a tenté de traduire par unicité prend enfin sa signification. Les deux projets qu'avait dessinés Bonatz en 1932 – assez peu convainquants architecturalement – (ill. 444) pour la fermeture presque complète du côté est de la place, après avoir violemment critiqué le projet de Troost⁵⁰⁸, se rattachent à la tradition inaugurée par les propositions de von Klenze en 1815-1820 et suivie par les projets dont on a présenté trois variantes dans le chapitre II. En aucun cas un tel projet ne pouvait plaire à Hitler car, par le positionnement des édifices qu'il prévoyait, une sorte de barrière avec le centre de la cité se trouvait mise en place. Une fois l'an, le parcours des participants à cette pseudo cérémonie religieuse du 9 novembre en aurait été rendu plus difficile, visuellement les bâtiments dessinés par Bonatz auraient créé une rupture dans ce cheminement solennel qui se déployait entre la place de l'Odéon et la Königsplatz. Enfin l'architecture elle-même de ce projet, avec des galeries à arcades au rez-de-chaussée et un toit à double pentes se rattachait à une certaine tradition munichoise et n'instaurait rien de nouveau. Les édifices cristallins de Troost et les deux temples d'honneur quasi-transparents créaient un autre registre formel. Ils furent d'ailleurs à tort ou à raison qualifiés d'innovateurs (*wegweisend*).

Au-delà d'un simple monument aux morts

La tradition architecturale dans laquelle s'inscrivent les temples est sans nul doute aussi celle des monuments aux morts, particulièrement ceux érigés aux lendemains de la première guerre mondiale, précédés cependant par les réalisations des monuments aux héros de l'Allemagne wilhelmiennienne. Karl Arndt retrace fort

⁵⁰⁶ *Ibid.* p. 337 et 338.

⁵⁰⁷ Se reporter à la traduction de cet important échange en Annexes, n° 8.

⁵⁰⁸ Sur la contre-proposition de Bonatz et ses critiques du projet de Troost, cf. Hartmut Frank, « Romantik und Klassik » in *Paul Bonatz 1877-1956*, catalogue, musée allemand d'Architecture, Francfort-sur-le-Main, Wolfgang Voigt et Roland May (dir.), Tubigen/Berlin, Wasmuth, 2011, p. 123-124.

bien cette chronologie⁵⁰⁹. Sans s'arrêter à tous les exemples qu'il mentionne, on peut évoquer ceux dans lesquels il décèle certains traits caractéristiques qui annoncent le dessin des temples d'honneur.

Tout d'abord un aparté s'impose avec la mention d'un monument aux morts dont l'originalité est grande et les choix formels proches de ceux de l'architecture de l'Italie mussolinienne, alors que certaines des esquisses qui ont précédé sa réalisation se rattachent formellement aux temples troostiens. Il s'agit du monument aux morts de la guerre de Première Guerre mondiale d'Antoine Bourdelle⁵¹⁰ fort bien placé sur le cours Foucault à Montauban où il fut inauguré le 13 novembre 1932 (ill. 445). Les futs élancés de douze colonnes à l'allongement délibéré - qui laisse loin les canons de composition classiques -, la présence d'une architrave solide au profil simplifié, autant d'éléments qui concourent à créer une monumentalité héroïque et presque abstraite. Par ses choix stylistiques, cette architecture est latine, presque romaine : la colonne est préférée au pilier, et cette colonne est monolithe, en marbre blanc à l'éclat décuplé par les rayons du soleil. La question se pose de la connaissance qu'aurait eu Troost des divers projets de Bourdelle au moment où il hésitait sur la forme définitive à donner à son double monument et bien entendu de l'influence des croquis du sculpteur montalbanais sur le dessin final des temples d'honneur. En examinant les esquisses fort nombreuses de Bourdelle, l'on est frappé par d'indéniables ressemblances avec les temples d'honneur (ill. 446). Un croquis par exemple avec seize colonnes posées sur un socle et surmontées d'un entablement assez lourd, alors que sur une autre esquisse, six colonnes légèrement renflées semblent hisser vers le ciel un sarcophage quelque peu pathétique. Enfin le choix final du monument construit, assez différent, qui s'arrête sur le dessin de douze très hautes colonnes de marbre blanc, en fait le cousin germain de certains monuments romains de cette décennie, avec qui il partage l'emploi de colonnes monolithes, la simplification de la modénature, l'allourdissement des architraves, tels qu'on peut l'observer, par exemple dans les musées (ill. 447) et édifices gouvernementaux construits à partir de 1936 au sud de Rome et qui étaient destinés à l'exposition universelle de 1942⁵¹¹. Cet ensemble architectural, devenu le point de départ urbanistique du quartier E.U.R. (*Esposizione Universale di Roma*) comporte sans doute les exemples les plus célèbres de l'architecture mussolinienne : le palais de la Civilisation du Travail (architectes : La Paluda, Guerrini et Romano, 1938-1940) et le palais des Congrès (architecte : A. Libera).

⁵⁰⁹ Karl Arndt, « Die « Ehrentempel » und das Forum der NSDAP am Königsplatz in München und ihre Position in der jüngeren Geschichte des architektonischen Denkmalgedankens », *Kunstchronik*, 1968, 21, p. 395-397.

⁵¹⁰ Bourdelle est aussi l'auteur, pour la ville de Montauban dont il est natif, du monument aux morts de la Guerre de 1870. Ici, le pathétique l'emporte sur toute autre considération. Dans cette œuvre, il intègre avec une très grande puissance la dimension spatiale au groupe de personnages symboliques qui constituent cette sculpture ; ils s'en trouvent comme transpercés.

⁵¹¹ Cette exposition, à l'initiative du gouverneur Bottai et approuvée par Mussolini devait, en 1942, commémorer le vingtième anniversaire de la marche sur Rome. Elle n'eut jamais lieu.

Mais de l'autre côté du Rhin le langage architectural des monuments dédiés aux morts emprunte d'autres traits, ainsi que nous le rappelle Karl Arndt. Par le refus d'une connotation architecturale trop précise qui va également dans le sens d'une abstraction délibérée de l'architecture, par la représentation dénuée de pathos des « morts » – quand celle-ci est maintenue : ainsi sur le Tönsberg (ill. 448) vingt et un piliers surmontés de linteaux entourent un gisant symbolisant les morts de la Première Guerre mondiale. Le monument construit à Königsberg, en 1924, et qui abrite la tombe de Kant, avec ses colonnes de porphyre est aussi un bel exemple de cette altière simplicité (ill. 449).

Le point culminant de cette tendance où dépouillement et force d'expression se mêlent est certainement atteint par Wilhelm Kreis dans les deux propositions qu'il fait pour le monument aux morts de Bad Berka, en 1930 et 1931 (ill. 450 et ill. 451). Certains historiens ont rattaché cette tradition aux dessins des cahiers de Friedrich Gilly, auxquels on pourrait ajouter une partie des croquis de Schinkel, son élève, de son *Lehrbuch* jamais terminé. Chercher à ces croquis – ceux de Kreis aussi bien que ceux de Gilly⁵¹² et de Schinkel⁵¹³ – d'autres parentés formelles trouvées dans l'histoire de l'architecture égyptienne par exemple, et les rapprocher tout simplement de la salle des piliers du temple bas de Chéphren, c'est ce que n'ont pas manqué de faire certains historiens de l'architecture, dont Barbara Miller Lane et Gunnar Brands⁵¹⁴, pour n'en citer que deux.

Dans cette nostalgie des origines, le dernier pas à franchir est bien entendu un ultime retour à l'époque néolithique et aux mégalithes de Stonehenge ou d'ailleurs⁵¹⁵, car pourquoi s'arrêter en chemin dans cette recherche d'une authenticité perdue ? Ainsi le projet de monument aux morts de Richard Seidl à Munich, en 1932 (?), enfoui dans une forêt de sapins, est composé de pierres disposées en deux cercles concentriques au centre desquels est placé un autel entouré d'arbres majestueux (ill. 452). Le cercle extérieur est constitué de blocs verticaux de pierres monolithes associés par paires, surmontés d'un linteau de même section. Le commentateur du *Baugilde*⁵¹⁶ évoque un lieu dédié à un *Thingstätte*.

Pour arriver à la quasi disparition de ces éléments architecturaux puissants, pour que l'idée du sacré qui prend place dans ces buissons, se dépouille

⁵¹² Friedrich Gilly, *Essays zur Architektur 1796-1799*, Fritz Neumeier (éd.), Berlin, Ernst & Sohn, 1997.

⁵¹³ Karl Friedrich Schinkel, *Lebenswerk*, Goerd Peschken (éd.), Munich, Deutscher Kunstverlag, 1979 et 2001.

⁵¹⁴ Barbara Miller Lane, recension de l'ouvrage d'Albert Speer, *Inside the Third Reich ; Memoirs*, (trad. angl. New York, 1970), *Journal of the Society of architectural historians*, 1973, 32, p. 341-346. Gunnar Brands, « Bekenntnisse eines Angepassten, der Architekt Wilhelm Kreis als Generalbaurat für die Gestaltung der deutschen Kriegerfriedhöfe », *Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft 1933-1945*, TU Cottbus (dir.), Berlin, Geb. Mann, 1977, p. 124-155.

⁵¹⁵ Intéressant est l'article « Germanische Gotteshäuser ? » de l'*Illustrierte Beobachter*, de 1933, Folge 50, p.1716-1717, qui renvoie à l'ouvrage de l'architecte Hermann Wille, *Germanische Gotteshäuser zwischen Weser und Ems*, Leipzig, Köhler & Amelang, 1933.

⁵¹⁶ *Baugilde*, 1932, n° 12, p. 583.

complètement, il faudrait certes oublier le monde de l'époque mégalithique et évoquer les pratiques religieuses des Germains – quelques siècles plus tard –, telles que les décrit Tacite dans le chapitre IX du court ouvrage qu'il leur consacre, communément désigné sous le nom de *Germanie*⁵¹⁷ :

« ... D'ailleurs, enfermer les dieux entre les murs ou les représenter sous quelque apparence humaine leur semble peu convenable à la grandeur des habitants du ciel ; ils leur consacrent des bois et des bocages et donnent le nom de dieux à cette réalité mystérieuse que seule leur piété leur fait voir. »

Dans son discours, lors de l'inauguration des temples d'honneur le 9 novembre 1935, Hitler explique en quelque sorte la raison d'être de cette exposition à la voûte céleste des seize cercueils contenant les « héros » tombés lors du putsch du 9 novembre 1923 :

« ... et c'est pour cela que je ne les ai pas déposés dans une crypte, ni relégués sous une voûte, ainsi tel qu'ils se sont avancés autrefois, la poitrine découverte, ainsi doivent-ils reposer par tous les temps, exposés à la pluie et aux tempêtes, à la neige et à la glace, au soleil, sous le ciel. »

Les héros déposés dans ces temples ne sont-ils pas transformés en objets de culte ? L'ouverture pratiquée dans la couverture, si intrigante, alors que sur la première maquette de juin 1933 les temples apparaissent clos (ill. 101), et dont le seul rattachement stylistique à cette tradition des édifices commémoratifs de la Première Guerre mondiale ne nous satisfait qu'en partie, trouverait sa pleine raison d'être et une toute autre résonance qui serait peut-être celle-ci : manifester par ce vide, cet indissoluble lien qu'ont *les Germains*⁵¹⁸ avec la nature et, faute de pouvoir transporter les seize héros au sein d'un *bosquet sacré*, en exprimer la nostalgie, tout en permettant, par cette béance, une transposition partielle, en plein cœur de la ville de Munich, de cette atmosphère sacrée dont ils auraient pu bénéficier au sein de la forêt germanique (ill. 454). Ceci n'est bien sur qu'une hypothèse et rien ne nous assure que dans les échanges verbaux qui eurent lieu entre Troost et Hitler et ont abouti au dessin final des deux temples, de telles considérations aient été clairement exprimées.

Alex Scobie et la « cour aux piliers doriques » de la villa Adriana à Tivoli

Peut-être une ultime digression auprès d'un historien de l'architecture nous aidera-t-elle à préciser l'ampleur du gouffre – et ce mot n'est pas excessif – qui sépare l'architecture du III^e Reich de ses modèles supposés ou invoqués. L'exemple choisi appartient à une époque où l'architecture romaine atteignit une très grande qualité, celle du règne de l'empereur Hadrien⁵¹⁹ (de 117 à 138 après

⁵¹⁷ Tacite, *La Germanie*, Paris, Édition « Les Belles Lettres », 1967, p. 75-76.

⁵¹⁸ « Les Germains », terme vague, s'il en est qui ne correspond ni à .

⁵¹⁹ Pierre Gros, « Hadrien architecte. Bilan des recherches », *Hadrien, empereur et architecte. La villa d'Hadrien, tradition et modernité d'un paysage culturel*, Genève, Vögele, 2002, p. 33-53. L'auteur

J.C.). Alex Scobie émet en effet l'hypothèse surprenante mais non dénuée d'intérêt de l'influence qu'aurait eu sur Troost la « cour aux piliers doriques » de la villa Adriana à Tivoli, quand il dessina les deux temples de la Königsplatz. Si l'on est peu convaincu de cette parenté stylistique, il reste que l'exemple évoqué vaut qu'on s'y arrête afin de déceler ce qui justement le différencie des deux temples d'honneur. Qu'observe-t-on dans cette cour de la villa impériale (ill. 453), qui selon Henri Stierlin⁵²⁰ jouait le rôle de portique précédant une construction de type basilical ? Le dessin exquis – et ce mot n'est certainement pas exagéré – d'un espace ouvert serti de piliers doriques cannelés, à la section rectangulaire, disposés « sur la tranche », soutenant une voûte légère en berceau qui couvre le déambulatoire qui borde la cour sur quatre côtés. Avec une extrême élégance ces piliers assument leur fonction porteuse : la structure *a minima* de leur section, le dessin, qu'on peut qualifier de dorique des chapiteaux⁵²¹, qui suffit pour suggérer le passage équilibré de la verticale des supports à l'horizontale d'un entablement bien dessiné. La présence enfin de socles, contrepoinç au niveau du sol des chapiteaux, dont ils reprennent le dessin en le simplifiant. Tout ici est étudié de telle façon que l'élément structurel fasse état de cette légèreté autorisée. Grâce au système constructif des voûtes en berceau, point n'était besoin d'éléments porteurs plus importants hormis à l'intersection des deux voûtes, aux quatre angles de la cour, là où la section des piliers s'épaissit légèrement en devenant carrée. Ce renforcement ponctuel que l'on peut observer dans le seul pilier d'angle encore debout satisfait l'esprit et ravit l'œil : n'exprime-t-il pas l'encaissement d'un surcroît de pesanteur et de poussées, précisément à l'intersection des deux voûtes, et la réponse à cette sollicitation par le renforcement de la section de l'élément vertical ?

Un monde sépare le dessin de cet exemple d'emploi de piliers cannelés de celui qu'en fait Troost dans son architecture. Sur la Königsplatz (ill. 454) l'élancement des piliers des temples d'honneur, l'espacement qui les sépare, trop important pour que l'entablement soit en pierre, le malaise enfin que procure l'avancée en porte à faux de la couverture qui se déploie à l'intérieur, autant de façons de construire qui dénotent le calcul de l'ingénieur autorisant une telle portée et un tel porte-à faux, plutôt que les supputations de l'architecte qui cherche à doser la section d'un élément porteur (*Stutz*) de telle façon qu'il puisse encaisser la charge qu'il reçoit (*Last*). A Munich, les chapiteaux réduits à la portion congrue, les socles inexistant, le caractère systématique et répétitif de l'emploi de l'élément porteur, s'opposent au traitement maîtrisé et nullement répétitif des piliers de la cour de la villa Adriana : quelle agréable subtilité que cette légère modification aux quatre angles de la cour, là précisément où ils subissent une sollicitation plus grande.

pose la question de l'engagement personnel du souverain dans les domaines de l'architecture et de l'urbanisme.

⁵²⁰ Henri Stierlin, *Hadrien et l'architecture romaine*, Paris, Payot, 1984.

⁵²¹ Scobie évoque comme premier exemple d'emploi de piliers cannelés le péristyle de la maison de Julia Felix à Pompéi (A. JC 65). Dans cette villa l'atrium est bordé d'élégants piliers cannelés en stuc, pourvus de chapiteaux corinthiens, op. cit., p. 60.

On peut remarquer enfin que dans cette quête d'une purification de l'architecture, Troost en 1934, reste à mi-chemin de ce qu'un Speer, un Sagebiel accomplissent peu de temps après : la colonnade de la tribune du Zeppelinfeld est dépourvue de cannelures et à l'aéroport de Tempelhof on a tout simplement renoncé aux tailloirs des piliers qui sont placés dans les galeries qui entourent la cour d'honneur, sans doute afin que :

« Les lignes qui s'entrecroisent se heurtent clairement et manifestement ; [qu'] il ne règne pas davantage d'harmonie mise en sourdine... [que] Les pierres s'empilent pierre sur pierre, grossières et dures comme les poings. »

ainsi que l'écrit Rosenberg.

Conclusion

Ne pas conclure, surtout. Ainsi Julien Jerphagnon se garde-t-il de conclure en rien de manière définitive son remarquable ouvrage sur l'histoire de la Rome antique⁵²². On souhaite faire sienne la réserve de l'historien philosophe face à son lecteur, mais bien entendu pour d'autres raisons que les siennes.

Ne pas conclure en espérant seulement que les pages qui précèdent seront considérées comme un jalon⁵²³, et que l'on puisse accorder quelque crédit à une démarche qui a tenté d'associer l'observation des édifices analysés à l'examen des écrits, des photographies et des maquettes qui en ont accompagné la création, à la lecture enfin de l'appareil critique qui s'est développé en langue allemande, à partir des années 1970, autour du sujet ô combien controversé de l'architecture de l'époque du III^e Reich.

Cette étude a tout d'abord commencé par écarter l'image d'un Führer créateur de formes, demiurge des édifices d'État du « Reich ». On lui a certes concédé des talents d'aquarelliste scrupuleux, on ne lui a pas contesté non plus sa mémoire prodigieuse, ni d'ailleurs son goût pour l'architecture (Hitler agaçait quelque peu Speer quand il montrait sa prédilection pour ce baroque décadent qui était celui de l'architecture de la Vienne de sa jeunesse). Mais rien de plus. À l'aune de ses croquis, nous restons confondus devant le fait que bien des historiens aient pu lui accorder le moindre talent de créateur de formes.

Quant aux caractéristiques d'une architecture d'État, alors qu'il n'a été trouvé aucune directive officielle précise qui aurait pu en définir les grands traits, nous n'avons pu que relever l'attention que lui donnèrent les revues mais aussi les écrits d'historiens parfois nostalgiques. En lisant leurs ouvrages il a été constaté que la Grèce de Périclès et la Rome d'Auguste étaient mêlées et invoquées conjointement à un retour aux formes originelles et fondamentales d'une architecture qui renvoyait à une Allemagne « ressuscitée », ou bien plutôt suscitée par le III^e Reich, apparaissant comme source et berceau de l'univers (chapitre I).

Pouvait-on déceler pendant les quinze années qui ont précédé la prise du pouvoir par Hitler une forme de monumentalité annonciatrice de l'architecture nationale-socialiste ? Cette question a été partiellement traitée dans le chapitre IV par l'analyse des projets relatifs à ce nouveau venu dans l'architecture des transports : l'aéroport. La recherche et l'adoption d'un vocabulaire de formes architecturales modernes, pendant la république de Weimar, ont été largement freinées par le désir de représentation des villes commanditaires de ces édifices. En ce sens l'aérogare de Munich-Oberwiesenfeld avec ses volumes cristallins, son refus de toute allusion précise à un style trop marqué par la tradition classique, son emploi d'un vocabulaire sobre est un exemple remarquable de cette résistance à la modernité. Mais, à la fin des années 1920, cette monumentalité moderne s'observe également dans un domaine plus modeste, celui de l'architecture religieuse, que

⁵²² Lucien Jerphagnon, *Histoire de la Rome antique. Les armes et les mots*, Paris, Hachette, 2002, p. 571-576.

⁵²³ Dans le sens d'ouvrir ou montrer un chemin, une piste ; en Allemand : *wegweisend*.

Frank Bertholt Raith⁵²⁴ décrit comme une recherche désespérée d'authenticité. Bien d'autres bâtiments auraient pu témoigner d'une incontestable tendance à la monumentalité : on citera simplement l'architecture expressionniste de Fritz Höger à Hambourg dont la richesse décorative des bâtiments fait oublier l'incontestable et massive présence. Et enfin, cela est banal et trop souvent évoqué, l'architecture industrielle d'un Peter Behrens. Ceci pour simplement rappeler les caractères multiples qu'ont pu revêtir diverses formes de monumentalité dans l'architecture, en Allemagne, pendant la République de Weimar.

Les chapitres II et III ont abordé les modifications de la Königsplatz à Munich et la construction du ministère de l'Air à Berlin, manifestations exemplaires de l'architecture officielle au cours des premières années du III^e Reich. Si le coup d'envoi est donné en 1934 par P.L. Troost, ce dernier reste encore attentif à la prise en considération, très relative d'ailleurs, d'un environnement précieux, celui de la Königsplatz et de la Ludwigstrasse, par un certain alignement sur l'architecture munichoise du XIX^e siècle. Mais tout est dit des caractéristiques de la nouvelle architecture qui se met en place, en 1934, si l'on examine attentivement les temples d'honneur dont l'importance est telle qu'on s'est penché à deux reprises sur l'analyse de leur forme (chapitre II et IX).

Les différents aspects que cette monumentalité architecturale peut revêtir ont été examinés à travers quelques édifices (chapitres V à VII) : à Bayreuth, l'impossible association d'un pseudo *Heimatstil* avec le péristyle d'un temple grec et l'espace intérieur d'une basilique préchrétienne (ou d'une ferme familiale de Basse-Saxe) pour la maison de l'Éducation allemande ; à Nuremberg, la recherche d'une volumétrie empruntée à la Rome impériale ou à la France prérévolutionnaire (comme l'on voudra...) avec le hall des Congrès ; chez Sagebiel, l'utilisation d'un vocabulaire décoratif sec et économe de ses moyens pour revêtir les parallélépipèdes dont l'assemblage constitue la géométrie de ses deux projets : l'examen de l'évolution des plans et des maquettes de l'aéroport de Tempelhof et du ministère de l'Air du Reich témoigne de la faveur portée à une composition dominée par un axe de symétrie ordonnateur.

À cette façon exsangue de composer des élévations par adoption de grilles de partition de façades extrêmement rigides (Sagebiel), ou par répétition de travées identiques (Troost), il fallait bien un exutoire. Ainsi jusqu'à un certain point les emblèmes et les bas-reliefs déposés sur les édifices reprennent le rôle anciennement attribué à la modénature classique (chapitre VIII). Seulement, leur intervention sur les bâtiments étudiés se préoccupe peu de proportion ou d'équilibre de composition : le pathétique de ces éléments posés sur les corniches, accrochés sur les façades ou disposés à l'intérieur de porche en témoigne. L'incertitude quant au positionnement des emblèmes est d'ailleurs sans limite (les hésitations sur l'emplacement idéal des aigles sur les façades de l'aéroport de Tempelhof en sont un bon exemple), et le pathos de ces interventions est parfois très spectaculaire : l'aigle éployé sur un pavillon de l'usine Heinkel, ou l'aigle gardien de trophées placé à l'ombre du porche de la maison de l'Éducation allemande. Quant aux éléments sculptés en ronde-bosse insérés sur les murs du ministère de Göring, on reste confondu qu'un sculpteur aussi brutal qu'Arnold Waldschmidt ait été choisi pour symboliser l'armée allemande (passe encore) et les

⁵²⁴ Frank Bertholt Raith, *Der heroische Stil*, Berlin, Verlag für Bauwesen, 1997.

grands chefs militaires prussiens et allemands, quelque peu malmenés par le burin sans complaisance de ce sculpteur.

Après avoir mis en évidence les caractéristiques de cette architecture, à la question sous-jacente - existe-t-il un style monumental proprement national-socialiste -, nous avons conclu en ne répondant pas directement mais en décelant dans l'appauvrissement du vocabulaire architectonique, – processus très officiellement décrit par les théoriciens de l'époque comme l'expression de la « tectonique architecturale » –, l'aboutissement d'un long processus de *raidissement de la forme*⁵²⁵ dont on observe les premières manifestations dans l'architecture néo-classique munichoise et qui, pour certains historiens de l'architecture, serait perceptible dès le lendemain de la Renaissance (chapitre IX).

Ne pas conclure puisque nous souhaitons que cette étude fasse connaître un domaine peu étudié en France, qu'elle s'oppose à l'assertion souvent répétée du peu d'intérêt de cette architecture, mais qu'au contraire elle puisse inciter enfin d'autres chercheurs à poursuivre la réflexion dans un domaine historiquement et moralement voué au rejet.

⁵²⁵ Terme probablement utilisé pour la première fois par Hans Kiener en 1924 (cf. chapitre IX, p. 254)

ANNEXES ET SOURCES

Entretiens de l'auteur avec :

N°1 L'historienne de l'architecture Elke Dittrich, en août 2006, après sa lecture du chapitre consacré à la maison de l'Éducation allemande

Le point le plus captivant de cette rédaction concerne certainement la ferme de Basse-Saxe. La mise en relation préméditée du néo-classicisme et du *Heimatstil* ne me satisfait pas cependant comme explication. Pourquoi Reissinger s'est-il toujours plus éloigné du motif du temple ? et quelle signification a sa référence au temple ? Combien y a-t-il encore de temple et combien de ferme dans le bâtiment réalisé ? Et quelle relation y-a-t-il entre un temple et une ferme ? Le temple grec lui-même s'est développé à partir du mégaron, l'habitation mycénienne, qui n'a peut-être pas été construite par hasard comme la ferme de Basse-Saxe.

Il s'agit de toute évidence d'une espèce « primitive » d'habitation, qui a résulté d'aspect fonctionnels et à cause de cela a été partout semblable.

Il y a là pour moi quelques contradictions : la fonction de hall « consacré » (*Weihehalle*) correspond vraiment plutôt à un temple qu'à une ferme. Mais les autels du temple grec étaient placés à l'extérieur (si ce que j'ai appris est exact...), alors qu'on ne pouvait pas pénétrer à l'intérieur. Un foyer est certainement quelque chose d'important, mais quelque chose de très profane ; avec quelle motivation peut-on, à sa place, installer un mémorial ? N'y a-t-il pas aussi une raison beaucoup plus profane pour le changement du motif du temple en celui d'une ferme ? Les photos (particulièrement, ill. 274) éveillent l'impression, que le bâtiment projeté était apparu soudainement trop moderne (ou trop classique), comme si l'on avait voulu, en le coiffant d'un toit selon l'usage local, l'ajuster à l'environnement. Grâce à la simple élévation plongeante du toit (et à sa grande avancée) l'architrave est escamotée optiquement. A l'intérieur, rien n'en subit les conséquences, ce qui veut dire que l'aménagement du temple est conservé et s'apparente – dans sa structure – seulement par hasard à une ferme. Je veux simplement dire, avec ces remarques, que peut-être derrière l'apparence finale de la maison, il n'y a pas tant d'intention (autant de dessein ?), mais une série de corrections d'orientation qui ont eu lieu au cours du projet (à travers des influences extérieures). Naturellement l'idéologie *Blut und Boden* a joué avec cela un rôle important. Pour moi il n'est pas vraiment clair ce qui dans cette maison devait être réellement symbolisé. Aussi les personnages que l'on évoque (Fichte, Pestalozzi, Chamberlain et Wagner ?) m'étonnent. Et à quoi ressemble le reste de la maison, quelle relation a-t-il avec le « hall consacré » et qu'est-ce qui devait effectivement s'y passer ? Il ya dans le texte où Hans Schmitz est cité, avec une déclaration sur la relation à la ferme de Basse-Saxe. Ce qui éveille l'impression que Reissinger et Schemm ont envisagé ce lien, mais que ce n'est naturellement pas leur énonciation, plutôt, éventuellement, une interprétation. Ce que veux dire aussi : je tiens l'interprétation pas nécessaire-

ment fausse, mais pas non plus pour absolument juste : il y a encore pour moi beaucoup de choses à éclaircir (ou pour le moins à méditer).

N° 2 Karl-Heinz König aux *Bundesarchive*, à Berlin, jeudi 30 août 2007, sur la maison de l'Éducation Allemande.

Karlheinz König me donna les éclaircissements qui suivent sur les intervenants qui ont influencé la définition du projet et sur la *lutte* d'influence existant entre Sablotny et Schemm, afin que le siège du NSLD (Confédération des enseignants nationaux-socialistes) soit construit à Bayreuth et non à Berlin.

Il commença cependant cet entretien en évoquant Richard Spitzenpfeil (1874-1945) qui aurait eu une influence décisive sur Reissinger dans son utilisation de tracé directeur pour le dessin de la façade et de la coupe de la maison de l'Éducation allemande, mettant en avant par cela la continuation d'une certaine tradition (constructive ?) entre le national-socialisme et le moyen-âge. Puis il enchaîna sur l'histoire même, que l'on trouve d'ailleurs assez bien résumée dans son article de 1997⁵²⁶, des différents intervenants et des luttes de pouvoir dans la naissance de la maison de l'Éducation allemande :

En 1933, Ewald Sablotny, *Geschäftsführender Reichsleiter* des NSLB (*Nationalsozialistischen Lehrerbundes*) et *Reichskommissar zur Eingliederung der Lehrverbände*, concurrent de Schemm et puissant en Prusse, veut que le siège du NSLD soit construit à Berlin. Il connaît Reissinger. Schemm est le chef de l'ensemble des NSLD pour le sud de l'Allemagne, (depuis sa création officielle d'avril 1929, en fait créé en 1926), et souhaite que le siège du NSLD soit construit à Munich.

La première esquisse du bâtiment que dessine Reissinger est publiée en juillet 1933⁵²⁷. Le bâtiment apparaît comme un temple péripète, entouré de nombreuses colonnes. On peut distinguer sur l'esquisse, à mi-hauteur, une espèce de galerie de pierre – qui coupe la verticalité et surtout, pour couronner le tout, un toit en croupe aux pans relativement modestes. On remarque la finesse des piliers placés sur toutes les façades du bâtiment, et leur nombre relativement élevé. Un dessin en perspective montre que l'intérieur est assez proche du projet

⁵²⁶ Karlheinz König, « Das „Haus der Deutschen Erziehung“ in Bayreuth (1933/36 bis 1943/45). Überblick über die Baugeschichte der NSLB-Verwaltung und Schulungszentrale sowie über die Organisation und die Arbeit des Hauptamtes für Erzieher (HfE) und des Nationalsozialistischen Lehrerbundes (NSLB) », in *Handbuch der Geschichte des Bayrischen Bildungswesens*, t. 3, *Geschichte der Schule in Bayern von 1918 bis 1990*, Liedtke Max (dir.), Bad Heilbrunn, 1997, p. 322-387.

⁵²⁷ Ce fameux dessin, publié en 1933 et jamais reproduit depuis cette date, objet de ma plus grande curiosité, me fut montré brièvement par K. König : il apparut sur l'écran de son ordinateur portable pendant quelques minutes. Je n'ai pas eu l'honneur d'en connaître les références exactes, qui seront publiées dans la deuxième partie de sa thèse de doctorat, *Das Haus der deutschen Erziehung in Bayreuth (1933/36 -1945/45) : Planung und Baugeschichte*, p. 10-134, entièrement consacrée à la maison de l'Éducation allemande. Cet écrit n'ayant pas encore été publié, le docteur König n'a pas souhaité que j'en prenne connaissance.

définitif ; au fond de la nef dépourvue d'abside, la statue n'est pas encore « la mère allemande ». L'éclairage indirect dans le pan de la toiture est déjà visible.

Schemm prend connaissance de cette esquisse, à l'occasion de ? Elle ne le satisfait pas. Il veut un tout autre toit et une toute autre façade.

La première rencontre Schemm-Reissinger a lieu par l'intermédiaire de l'adjoint au maire de Bayreuth, Karl Keller, en juillet 1933. A ce moment il est sans doute demandé à Reissinger de modifier sa première esquisse, d'où l'éclaircissement quant au contenu du programme, pratique : un bâtiment administratif, mais pas seulement, idéologique voire esthétique (ce point est évidemment incertain). Des propositions suivent : esquisses et maquettes. Au cours de la réunion du 28-29 août 1933 des représentants principaux – au niveau des *Gaue* – des membres du NSLB, réunion précédant le grand rassemblement annuel du parti à Nuremberg, Schemm sait imposer son projet ainsi que la ville de Bayreuth comme lieu du siège du NSLB, il ne donne aucune précision sur le financement d'un projet qui a une importance certaine (König, p. 326). Le lendemain, à Nuremberg, au cours des journées du V^e Congrès du Parti (congrès de la Victoire : du 30-08-1933 au 3-09-1933), il informe certains camarades de ce projet mais n'en parle ni à Speer, ni à Hitler de peur que ceux-ci ne trouvent que l'allure du bâtiment ne corresponde pas au néo-classicisme grossier qu'ils favorisaient (*dixit* König).

C'est fin octobre 1933, que Schemm donne son accord sur les façades, plans et coupes nettement modifiées du bâtiment et qui enfin lui conviennent.

En novembre 1933, Sablotny perd ses pouvoirs.

Hitler aurait appris, par télégramme, l'existence de ce projet à l'occasion de la *Spatenstich*, le 16-2-1934 (voir lettre de Speer, Düllfer, 1978, p.64).

Les remarques qui suivent ont été écrites après cet entretien et à la suite d'une recherche en bibliothèque, certainement rapide et incomplète, sur l'enseignement dans les écoles d'architecture de l'époque qui pouvait avoir quelque rapport avec les écrits de Spitzenpfeil.

Que Reissinger ait pu avoir les mains libres, à la suite de son appartenance au parti (quelle année ??), des liens rapidement amicaux qu'il sut tisser avec Schemm, de son appartenance au BDA (*Bund Deutscher Architekten*) certes, mais que le développement *artistique* de son projet de maison de l'Éducation allemande repose sur l'enseignement de Richard Spitzenpfeil (König, p.327) est des plus discutables.

Quelques remarques : Spitzenpfeil, quelque soit le contenu de son ouvrage : « L'enseignement des proportions et des nombres » *Lehre von Masse und Zahl* et de son enseignement, n'avait rien d'original dans ses préoccupations, à cette époque. À l'Université technique de Munich, Theodor Fischer professait depuis longtemps un cours sur les proportions dans l'architecture et fondait en 1920 « L'association sur les lois de la proportion ». Parmi les publications les plus remarquables du moment sur ce thème il faut citer les différents travaux de

Ernst Moessel, inaugurés par sa dissertation de 1915 : *Kreisgeometrie, das Gesetz der Proportion in Antike und Mittelalter* (La géométrie du cercle, la lois des proportions dans l'Antiquité et le Moyen-Âge), suivie par de nombreux articles et publications, fruit de son inlassable patience à relever des monuments, de l'Antiquité au Moyen-Âge, à présenter les tracés régulateurs qui ont été à l'origine de leur composition en plan et en élévation, de la liaison, enfin, des éléments au tout, car le dessin de la section d'une colonne, de l'épaisseur d'un architrave, de la pente d'un fronton ou de l'organisation délicate des volutes d'une tuile faîtière, si l'on en croit Moessel, appartient à une même pensée organisatrice et créatrice dont la structure cachée est l'emploi des proportions, qui en quelque sorte rayonne dans l'organisation d'un bâtiment : la structure de l'ensemble et les éléments décoratifs se pliant en un tout harmonieux, dont les éléments produisent (?) une sorte d'unité organique harmonieuse.

Ce long aparté permet de s'étonner de l'emploi que fait Reissinger d'un tel procédé de composition et de sa référence au seul *Spitzenpfeil*, pour peut-être le renvoyer à simplement ce qu'il est : des prétentions idéologiques d'une certaine continuité créatrice de l'architecture nationale-socialiste avec l'Antiquité, avec le Moyen-Âge.

Dans la réalité – construite – que voit-on ? La construction de la façade de la maison de l'Éducation allemande par un tracé régulateur est une sorte de leurre, car Reissinger détermine le point le plus élevé du faîtage, comme s'il se trouvait dans le plan de la façade, alors qu'en coupe, la croupe de la toiture n'est évidemment pas dans le même plan que la façade, mais nettement en arrière de celle-ci. Enfin et surtout, la présence des seuls éléments porteurs visibles de l'édifice, les piliers placés à sa périphérie – imitation *moderne* des colonnes d'un temple péripète -, ni dans leur rythme, ni surtout dans leur section, n'ont le moindre rapport avec l'importance de l'édifice tout entier, de ses façades et de la lourde toiture qu'ils sont sensés soutenir. Leur gracilité crée une sorte de malaise et Reissinger ne semble avoir rien retenu de l'enseignement des proportions de l'architecture grecque ou des églises du moyen-âge, sans parler du pseudo enseignement de *Spitzenpfeil*.

Il importe d'ailleurs peu de savoir si Reissinger se réfère ou non à *Spitzenpfeil*. On assiste avec ce bâtiment à une méconnaissance des lois les plus élémentaires d'harmonie, à la fois certes au mélange des références architecturales, mais aussi à l'incapacité de l'architecte à mettre en avant un procédé de construction en lui octroyant des habits (ou des références) antiques sans pour cela cacher ou nier sa spécificité constructive. Cet exercice, l'utilisation de procédés constructifs nouveaux avec des références formelles anciennes, a été mené avec une efficacité exceptionnelle, dans certaines œuvres contemporaines en Allemagne. Dans cette incursion dans l'architecture moderne, on ne citera que la façade dessinée par Peter Behrens pour l'usine de production AEG de petits moteurs électriques (*Kleinmotorenfabrik*), de 1910-1913, le long de Voltastrasse à Berlin-Wedding. Ici la clarté de composition est remarquable :

la haute façade est constituée de piliers rectangulaires supportant une fine corniche également rectangulaire, qui la divisent en quatre secteurs dans lesquels s'insèrent sept colonnes semi-circulaires, sveltes mais sans gracilité. Les vitrages placés entre les colonnes s'interrompent au niveau de la partition des étages pour laisser filler l'emprise des planchers. Enfin, sorte de clin d'œil à la tradition d'emploi du *klinker* dans le nord de l'Allemagne, leur revêtement est fait d'empilement de briques vernissées. Le tout produit une œuvre forte où modernité et tradition se côtoient. Sur la nature même de ce *mur*, sur la disposition – ou non – en couches d'un mur et de colonnes, qui serait une référence à l'architecture romaine, on renvoie le lecteur aux analyses savantes d'un spécialiste de Peter Behrens, Stanford Anderson⁵²⁸.

⁵²⁸ Stanford Anderson, *Peter Behrens and a new Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge (E.-U.), MIT Press, 2000, p. 153-155.

Notices biographiques

N° 3



Leonhard Adler
1882 -1965, Milan

Né à Milan en 1882 dans une famille d'industriels juifs autrichiens, Leonhard Adler fait ses études à Vienne et à Berlin. Il devient docteur-ingénieur en construction mécanique et en électronique. A partir de 1905 il est assistant en construction et exploitation d'établissements électriques et ferroviaires à l'Université technique de Brunn et pendant cinq ans assure à Vienne la direction du service de contrôle de l'AEG (*Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*). En 1906, il se convertit à l'Eglise protestante. En 1912, il est muté par l'AEG à la direction générale de Berlin où il est nommé ingénieur en chef et directeur des tramways. A partir de 1920 et jusqu'à 1932, il est architecte conseil de la ville en matière de transports auprès du tout récent conseil municipal de Berlin (*Berliner Magistrat*), dont il est le seul membre catholique après sa conversion, en 1917, au catholicisme. Il dirige l'ensemble des transports de cette nouvelle métropole de plus de quatre million d'habitants dénommée, à partir de 1920, « Gross-Berlin ». Avec cette nomination il devient à la fois prussien et citoyen allemand. Pendant ces douze années à ce poste, on doit à son initiative la création de la Société berlinoise de transport publics, la bien connue « BVG », éunion de sociétés privées de transports au sein des diverses communes jusqu'alors indépendantes.

Mais Leonhard Adler s'intéresse rapidement à la question des transports aériens. A Berlin, l'aviation civile naissante se déroulait dans les aérodromes de Staaken et Johannsisthal, au nord-ouest et sud-est des limites de la ville. Avec un trafic de passagers limité, dû en partie à leur éloignement (ils sont situés

respectivement à 24 et 12 km du centre de Berlin) et à une médiocre desserte routière, ces deux aérodromes convenaient surtout au service postal et au fret.

Pour L. Adler la solution semble aller de soi : le champ de Tempelhof ancien lieu d'exercice utilisé à des fins militaires depuis deux cent ans, vaste terrain en friche, situé dans les limites du tout récent grand Berlin (*Grossstadt*) paraît l'emplacement idéal pour un aéroport central, qui apporterait à la capitale un atout exceptionnel.

Le chemin était long encore pour L. Adler avant que cette « friche militaire » ne devienne l'aéroport central de Berlin. C'est en 1922 que pour la première fois il expose ce plan, à un moment où l'inflation fait rage et où la situation des finances publiques est catastrophique.

On compte sur d'autres sources de revenus pour la capitale, particulièrement en lui adjoignant le profil d'une ville d'expositions. Ainsi la société anonyme Berlinoise d'Exposition (*Berliner Messe AG*) est créée à l'unanimité par ordonnance municipale, et l'on prévoit le développement de ses activités et la construction de ses installations dans la moitié du terrain de Tempelhof située à l'ouest de la limite de la commune de Neukölln.

Situation préoccupante et presque sans espoir pour le projet d'aéroport du Dr Leonhard Adler ! Ce qui ne l'empêche pas de mettre tout en œuvre pour que celui-ci, en dépit des circonstances contraires, voit le jour.

Un jour de mars 1923, une commission administrative de Berlin se rend à la foire de Leipzig (répartie en cinq avions partis de l'aérodrome de Johannsisthal) afin de réunir des informations pour le projet d'un parc d'exposition pour Berlin. Il est si tard ce soir là, qu'on se demande comment on pourra encore gagner le centre ville de l'aérodrome de Johannsisthal... N'y aurait-il pas une autre possibilité d'atterrissage dans un lieu plus proche du centre ?

Informé de ces circonstances par téléphone le directeur de la société Junkers (les avions envoyés à Leipzig étaient en majorité des « Junkers »), dit connaître un lieu passablement utilisable comme terrain d'atterrissage : l'ancien terrain militaire de Tempelhof.

Mais comment repérer ce terrain dans l'obscurité ? Là encore on improvise avec succès : on bat le rassemblement de tous les employés joignables de la société Junkers qui sont priés de se procurer le plus possible de lampes à pétrole (et de combustible qui va avec). Les verres des lampes sont peints en rouge et disposés à la périphérie du terrain choisi : il ne reste plus qu'à avertir Leipzig par téléphone. Il n'y a plus aucun obstacle au premier atterrissage de nuit sur le champ de Tempelhof ; une heure et demie plus tard les cinq appareils arrivent l'un après l'autre et se posent au milieu de la ville (... sur le champ de Tempelhof). Un seul est légèrement endommagé.

Que cette démonstration impressionnante pour le projet d'aéroport du Dr Adler soit le résultat d'une série de hasards ou habilement préparée et mise en scène, il n'est pas possible de le savoir.

L. Adler ne laisse pas passer une autre chance : l'état catastrophique des finances de la ville n'autorise pas à bref délai l'acquisition des surfaces nécessaires pour le parc des expositions, lesquelles sont toujours en possession de l'administration militaire, encore moins permet-elle la construction des installations requises. Mais les sociétés de transport aérien Junkers et Aero Lloyd sont prêtes à financer la mise en place d'un aérodrome provisoire sur le terrain de Tempelhof, satisfaites d'investir ingénieusement leur capital menacé d'une dépréciation galopante. On voit bientôt s'ériger sur ce terrain une baraque provisoire dont la photographie est bien connue et sur laquelle est inscrit *Flughafen Berlin* : aéroport de Berlin. On peut aussi souligner que la notion d'aéroport (*Flughafen*) qui n'était pas connue, doit être attribuée à Leonhard Adler, alors qu'on parlait jusqu'alors seulement d'aérodrome (*Flugplätzen*), terme qui renvoie peut-être à la notion d'un lieu d'atterrissage et de décollage, sans structure d'accueil.

Très vite, en bordure au nord du terrain de Tempelhof (en direction de *Hasenheide* et de *Columbiadamm*), une surface d'environ 700 x 1000 mètres est aplanie et réservée à l'aire de décollage et d'atterrissage, le long de laquelle deux hangars, une station radio et un petit bâtiment administratif en bois sont rapidement construits.

Six mois après l'atterrissage nocturne de la délégation du parc des expositions de Berlin, le ministère du transport accorde une concession provisoire à l'établissement à présent prêt à être mis en service ; L. Adler fait la demande aux membres du conseil municipal du lieu dénommé *Paradepappel*, un terrain situé à l'ouest de l'avenue de Tempelhof et au nord de *Paradestrasse*, à partir duquel le *Kaiser*, à cheval et à l'ombre des peupliers, avait l'habitude de passer ses troupes en revue. A cette occasion L. Adler tient une conférence dans laquelle il présente – appuyé par des maquettes – son projet d'aéroport et sait faire ressortir l'importance d'un aéroport central sur le terrain de Tempelhof pour le développement futur du réseau de communication de la ville de Berlin. En guise de conclusion les magistrats sont invités à prendre part à un circuit aérien et la haute administration conquise, n'oppose plus un refus et se montre prête à faire des concessions quant au prix d'achat du terrain.

C'est ainsi qu'à l'unanimité il fut conclu que le champ de Tempelhof allait devenir un aéroport central. On n'entendit plus parler d'un usage pour un lieu d'expositions ou de foires.

En mars 1924, la *Berliner Flughafengesellschaft* (BFG) est fondée. Elle promeut la création de nouvelles liaisons aériennes et l'exploitation des liaisons existantes. Le président du conseil d'administration est Leonhard Adler. La Lufthansa (*Deutsche Luft Hansa AG*) est créée en janvier 1926, à l'initiative du gouvernement allemand fédéral, par la fusion des deux compagnies *Deutscher Aero Lloyd* et *Junkers Luftverkehr*, toutes deux fortement endettées.

On peut conclure que sans la sagesse et l'engagement personnel de L. Adler, sans son habile « solution provisoire » d'un financement privé des premières installations construites sur le terrain, l'aéroport de Tempelhof n'aurait jamais vu le jour.

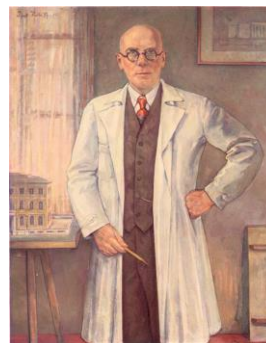
A partir de 1932 Adler quitte ses fonctions de président du conseil de surveillance de la BFG et son mandat de douze années en tant que conseiller municipal s'achève. Il semble avoir quitté Berlin en 1936 alors que les persécutions racistes nationale-socialistes sévissent. Ses intenses activités au sein de diverses associations catholiques auraient aussi été la cause de l'agacement de Göring et on lui aurait conseillé de quitter l'Allemagne avant que la Gestapo ne le recherche (ces précisions ont été données par le fils de L. Adler, Dr. Manfred Adler, dans le long entretien qu'il eut, en 2001, à sa demande avec Bernhard Liscutin, le président d'ICAT *Interessengemeinschaft City-Airport Tempelhof*, groupement d'intérêt économique fondé en 1995 contre la fermeture de l'aéroport).

Il se rend en Italie où il est jusqu'en 1937 expert dans l'industrie automobile (Fiat, Alfa Romeo) et dans l'industrie électronique. Puis, à l'initiative du général d'aviation Balbo, devenu gouverneur de Lybie, il se rend à Tripoli afin d'organiser les transports publics. Il est appelé à Vienne pour la réorganisation des transports de la capitale et occupe le poste de directeur général des transports à Milan (1948-52). Il intervient aussi en tant qu'expert en matière de transport auprès de plusieurs villes : Rome, Athènes, Le Caire, Munich, ainsi qu'en tant que conseil auprès de Citroën, Ford, Siemens, Junkers et bien d'autres constructeurs. Sa réputation internationale fait qu'il lui est décerné la croix du mérite de la république fédérale.

Mais ... avec l'autorisation et la dispense du pape, alors qu'il est marié et d'un âge avancé, il entre au couvent auprès de l'Ordre franciscain afin de se préparer à la prêtrise. Il est ordonné prêtre en 1956 et pendant dix ans, devient un père spirituel aimé et honoré pour les ouvriers. Son dernier vœu, qui fut respecté, a été d'être encore une fois transporté, à sa mort, dans un atelier auprès de ses (anciens) ouvriers. Il meurt, le 16 décembre 1965, dans le couvent de l'Ordre franciscain, Sant'Angelo, à Milan.

Paul Ludwig Troost

1878, Eberfeld – 1934, Munich



Paul Ludwig Troost⁵²⁹ naît à Elberfeld près de Wuppertal en 1878. Il fait ses études à l'Université technique de Darmstadt, où il est l'élève de Ludwig Hoffmann. Ses études terminées et après un séjour d'un an en Italie, il s'installe en 1901 à Munich et dirige le bureau de l'architecte *Jugendstil* Martin Dülfer.

Il aménage avec Rudolf Alexander Schröder l'intérieur de la maison du millionnaire Alfred W. Heymel, qui est aussi le siège de la rédaction de la revue *Insel*⁵³⁰. Un article de J. Meier-Graefe sur celle-ci dans la revue de l'éditeur Hugo Bruckmann, *Dekorative Kunst*, d'avril 1901, fait connaître Troost.

Très vite il se spécialise dans l'architecture d'intérieur et construit à partir de 1903, en tant qu'architecte indépendant, maisons et villas pour une clientèle aisée, dont celle du peintre Benno Becker, et en 1905 celle de l'éditeur Hugo Bruckmann, sur la Karolinenplatz.

Les intérieurs dessinés par Troost s'orientent alors vers des formes de meubles de l'époque *Biedermeier*, du mouvement *Arts and Crafts*, et des ateliers viennois. Ils appartiennent aux premières manifestations en Allemagne de recherche d'un style de vie plus sobre et font sensation à Munich.

⁵²⁹ Cette notice sur Paul Ludwig Troost est grandement redevable aux deux articles suivants : Eva von Seckendorff, « Erster Baumeister des Führers. Die NS-Karriere des Innenarchitekten Paul Ludwig Troost », in *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion, 1922-1956*, Grasl, Bad Voslau, 1994, vol.1, p.580-585 et Mortimer G. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-45, eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich*, t. 3, *Architektur*, Tübingen, Grabert Verlag, 1995, p. 572-574.

La thèse de doctorat de l'université de Heidelberg, 2011, de Timo Nüsslein, *Paul Ludwig Troost (1878 – 1934) – Leben und Werk*, a été publiée en octobre 2012, Vienne/Cologne/Weimar, Böhlau. Nous n'avons pu en prendre connaissance pour la rédaction de cette note biographique.

⁵³⁰ La revue *Insel* est rédigée dans l'une des pièces de la somptueuse demeure d'A. Heymel, située au 4 de la Leopoldstrasse (cf. Rudolf Reiser, *Alte Häuser - Grosse Namen - München*, Munich, Bruckmann, 1978, p. 106-110). Revue exclusive et élitiste de littérature et d'art, elle paraît pour la première fois en automne 1899 et donne le ton de ce qu'il convenait de considérer avec sérieux dans le domaine de l'art. De la revue s'ensuit la naissance de la maison d'édition *Insel-Buchverlag*, établie dès 1902, dont Heymel, peu de temps après avoir quitté Munich, prendra la direction à Brême, y encourageant la poésie moderne.

Troost est découvert au même moment que les protagonistes d'un mouvement de renouvellement des arts décoratifs auquel appartiennent R. Riemerschmid, B. Paul, A. Endell, P. Huber, P. Schultze-Naumburg, P. Behrens et d'autres. Ce mouvement est à la recherche d'un « style allemand » caractérisé par des matériaux de choix, travaillés d'une manière coûteuse, avec des compositions sobres et fortes de surfaces et de couleur, dans une voie qu'il restait à trouver entre la production de masse de meubles et le pur objet d'art à caractère subjectif.

Jusqu'à la Première Guerre mondiale Troost participe à de nombreuses expositions : à Berlin en 1902 et 1905 (expositions des grands magasins Wertheim), à Cologne en 1907 (exposition Flora), à Munich en 1908 (München 1908), à l'exposition universelle de Bruxelles et à l'exposition « Münchner Künstler » de Paris, en 1910, et aux expositions des Arts Décoratifs de Paris de 1914 et 1915. Il devient membre du Werkbund, et réalise en 1910 la maison de Rudolf Chillingworth à Nuremberg et le Théâtre de marionnettes de Munich.

Le salon Bruckmann sur la Karolinenplatz - où Troost a ses entrées - constitue un lieu de rencontre important pour la bourgeoisie cultivée de Munich. S'y réunissent l'historien de l'art Henrich Wölfflin, les décorateurs de théâtres Appia et E. Preetorius, mais aussi Oswald Spengler et l'idéologue anti-sémite Houston Stewart Chamberlain. Très vite, au cours des années 20, ce salon devient le lieu de rendez-vous de membres importants du NSDAP, tels que Rudolf Hess, Alfred Rosenberg ou Baldur von Schirach. Hitler lui-même y trouve l'occasion de faire la publicité pour son parti auprès du monde bourgeois et cultivé de Munich, et le moyen d'exercer ses talents d'orateur.

En 1912, Troost commence à travailler pour les *Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk* (les Ateliers réunis pour l'Art et l'Artisanat), une société de Munich, fondée en 1898, qui propose des meubles standardisés et pour laquelle il dessine du mobilier.

Pendant la guerre, non mobilisé en raison d'une maladie de cœur, il construit plusieurs édifices pour la marine impériale et des mess d'officiers, tout en participant aux expositions du Werkbund de 1914 et 1915.

En 1917, le roi Louis III de Bavière lui décerne le titre de professeur.

Troost avait commencé à travailler pour la compagnie de navigation Norddeutscher Lloyd (Brême-Hambourg) en 1910, pour laquelle il est l'un des protagonistes importants, créateurs de ce qui devient célèbre sous le nom de *Dampferstil* (le style des vapeurs de luxe) caractérisé par des aménagements intérieurs luxueux. Il exécute en 1912-1914 l'aménagement du *Colombus* et du *München* (rebaptisés « l'Homeric » et « l'Ohio », quand ils seront saisis au titre des réparations par les Anglais après la Première Guerre mondiale). Si bien qu'après la Grande guerre il continue à œuvrer pour la Norddeutscher Lloyd, jusqu'en 1929, et dessine également des centaines de logements pour la société d'armateurs « Bremer Reederei ».

Ses intérieurs de cabine ressemblent à des suites d'hôtels de luxe et permettent d'oublier que l'on se trouve sur un navire. Il sut créer des atmosphères

opulentes et changeantes « qui, de la monumentalité festive au confort feutré, ne laissent simplement pas de place à l'ennui⁵³¹ ».

Troost semble ainsi se détacher de la sobriété de ses premiers projets (celle de la maison Chillingworth de 1907-1908) pour se tourner vers un éclectisme qui domine avec aisance les styles de toutes les époques. Ainsi, par un retour à l'emploi d'éléments de style traditionnel, la clientèle aristocratique de Troost pouvait compter dispenser un remarquable rayonnement culturel.

Sous l'influence de Troost, les « Ateliers réunis » de Munich se développent comme créateurs conservateurs pour les classes privilégiées. La revue de Bruckmann, *Dekorative Kunst*, défend le riche style des meubles de Troost contre « le sec constructivisme⁵³² ».

Dans les années 20, Troost s'adapte aux nouvelles exigences de ses clients. La Lloyd observant la disparition d'une partie de sa clientèle aisée, laquelle accuse la récession économique des lendemains de la guerre, les intérieurs des transatlantiques dessinés par Troost deviennent plus sobres et renoncent à une partie de leurs dispendieuses décorations de bois sculpté. En outre, la Lloyd subit la concurrence de la compagnie d'armateurs français « French Line » dont les paquebots à la décoration Art déco ont beaucoup de succès.

Troost s'oriente stylistiquement vers des tendances plus modernes et compense la perte de majesté qu'entraîne l'abandon des citations stylistiques, par la monumentalité des détails architectoniques et des meubles.

1930 constitue un tournant dans sa carrière lorsqu'il rencontre Hitler et devient membre du NSDAP, ne travaillant désormais plus que pour le compte du parti. Dans un premier temps, Hitler ne recherchait qu'un architecte pour modifier son appartement de neuf pièces de la Prinzregentenplatz à Munich. Mais ensuite Troost est chargé de transformer l'intérieur du palais Barlow, bâtiment néo-classique, qui devient le siège du NSDAP et se trouve rebaptisé « Maison brune ». Dans ces travaux de transformation de l'ancien palais, sa capacité d'adaptation est prouvée une fois de plus : il sait dépouiller le style géométrisant de l'*Europa* (transatlantique dont il assure l'aménagement intérieur pour la Norddeutscher Lloyd, 1928) de son élégance, lui donner un caractère monumental. Les citations de style sont empruntées, dans la Maison brune, à des bâtiments de culte : les panneaux recouvrant les murs de la salle de conférence qui évoquent un lieu sépulcral, ainsi que l'éclairage mural et les coupes sacrificielles. L'atmosphère que l'architecte réussit à créer a pour but la « mise en scène culturelle et sacrée du pouvoir⁵³³ ».

En 1931, Troost reçoit le soin de dessiner les bâtiments administratifs du NSDAP, sur l'Arcisstrasse qui borde, à l'est, la Königplatz et obtient, en 1933 la commande de la maison de l'Art allemand (à la place d'Adolf Abel), dont la

⁵³¹ Eva von Seckendorff, *op. cit.*, p. 583.

⁵³² « Die schöne Wohnung. Zur Ausstellung der Vereinigten Werstätten in München », *Dekorative Kunst*, 30/1927.

⁵³³ Eva von Seckendorff, *op. cit.*, p. 584.

première pierre est posée par Hitler le 15 octobre 1933. La maquette, présentée le même jour, « journée de l'art allemand » (*Tag der deutschen Kunst*), est transportée en grande pompe à travers les rues de Munich. Il réalise également pendant cette période, de 1931 à 1933, le projet de transformation de la Königsplatz en liaison avec le bâtiment du Führer, le bâtiment administratif du NSDAP et les deux temples d'honneur. Les travaux sur la Königsplatz commençant en 1933, peu de temps après la prise du pouvoir.

Troost aménage aussi les appartements de Hitler dans l'ancienne chancellerie à Berlin, et reçoit la charge, à l'automne 1933, de la construction de la Nouvelle Chancellerie, projet qui sera confié à Speer, après sa mort survenue le 21 janvier 1934.

Troost a droit à des obsèques nationales. Un véritable culte à sa mémoire se développe au cours des années qui suivent. La presse officielle le célèbre comme le « premier architecte du Führer ». La somptueuse revue de propagande de l'art national-socialiste *Die Kunst im Dritten Reich* lui consacre un numéro entier en février 1937. On lui attribue à titre posthume le prix national allemand pour l'Art et la Science (*Deutsche Nationalpreis für Kunst und Wissenschaft*), nouvellement créé et décerné le 7 septembre 1937 pour la première fois.

La maison de l'Art allemand lui vaut le Grand Prix à l'Exposition Internationale de Paris, en 1937. À l'occasion du dixième anniversaire de sa mort en 1944, de nombreux articles paraissent dans la presse et Hermann Giesler, au cours d'une cérémonie à Munich, le présente comme le créateur « du nouveau style architectural allemand ».

Les raisons du respect et de l'admiration que Hitler voua à son premier architecte et l'extraordinaire influence que semble avoir eu Troost auprès de ce dernier restent cependant un mystère.

Gerdy Troost

1904, Stuttgart – 2003, Bad Reichenhall



Gerhardine (Gerdy) Andresen naît, en 1904, à Stuttgart. Elle termine son parcours scolaire en travaillant auprès de son père dans les Ateliers allemands de travail du bois, *Deutsche Holzkunstwerkstätten*, à Brême où elle rencontre un de

ses clients, Paul Ludwig Troost. Elle déménage à Munich en 1924 et épouse l'année suivante Troost, de 25 ans son aîné.

Elle se prétend « architecte d'intérieur », alors qu'elle n'a jamais suivi de formation correspondant à cette spécialité, ce qui ne gêne en rien sa carrière.

Après la mort soudaine de P. L. Troost, qui survient en janvier 1934, Gerdy Troost fonde avec Léonard Gall, technicien du bâtiment et collaborateur depuis de longues années de son mari, « l'Atelier Troost » afin de poursuivre la réalisation et la décoration des bâtiments du Parti déjà commencés. Pas plus Gerdy Troost que Leonhard Gall, simple technicien du bâtiment, n'ont la qualification requise pour cette tâche. Le seul architecte en titre engagé dans l'Atelier Troost est le conseiller en matière d'urbanisme, Ludwig Weyersmüller.

G. Troost décore les résidences de Hitler, celles de Munich et de Berchtesgaden (le *Berghof*). L'Atelier Troost exécute en outre l'aménagement de la nouvelle ambassade d'Allemagne à Londres (Carlton House Terrace, bâtiment construit en 1826-1827) où réside J. von Ribbentrop avant qu'il ne devienne, en 1938, ministre des Affaires étrangères.

Ces tâches terminées, G. Troost abandonne l'Atelier à L. Gall, le 1^{er} janvier 1939 et se consacre à la création de documents officiels et d'objets de la vie quotidienne (porte-documents, reliures de livres, cassettes) destinés aux hôtes célèbres ou aux personnalités marquantes du régime.

Membre depuis 1932 du parti national-socialiste, G. Troost a une haute opinion d'elle-même. Elle devient en 1937 la conseillère en matière artistique du Führer, qui lui décerne, en avril de cette même année, le titre de professeur. Elle est aussi membre de la direction de la maison de l'Art allemand à Munich et détentrice, en 1943, de l'insigne d'or du parti national-socialiste. De 1938 à 1945 elle fait partie du conseil de surveillance de la société cinématographique de Bavière (Bavaria-Filmkunst).

Admiratrice inconditionnelle de Hitler, elle fait l'apologie de l'architecture du régime dans une publication dont elle est l'éditrice : « L'architecture dans le nouveau Reich » (*Das Bauen im neuen Reich*, trois éditions : 1938, 1939 et 1941) et appartient jusqu'à la fin de la guerre au cercle le plus proche de Hitler⁵³⁴.

Toute sa vie, elle défend et perpétue le souvenir de l'œuvre de P. L. Troost, mais n'a jamais publié le livre qu'elle voulait lui consacrer et qui était en préparation sous sa direction en 1942.

Elle meurt, en 2003, à Bad Reichenhall. Ses archives se trouvent aujourd'hui dans la section des manuscrits de la Bibliothèque du Congrès à Washington.

⁵³⁴ « Vier Paradefrauen habe ich gehabt : Frau Troost, Frau Wagner, Frau Scholz-Klink und Leni Riefenstahl » (A.Hitler, 1942). Cité dans Altermedia Deutschland : <http://de.altermedia.info>.

Ernst Sagebiel

1892, Brunswick – 1970, Starnberg



Né le 2-10-1892, quatrième des sept enfants du sculpteur Wilhelm Sagebiel et de sa femme Mathilde, Sagebiel⁵³⁵ grandit à Brunswick où il termina ses études d'architecture après une interruption due à son engagement volontaire pendant la première guerre mondiale, et à cinq années de captivité en tant que prisonnier de guerre, en France. Il fut marqué d'une manière décisive par ses fonctions au sein des agences des architectes Jacob Koerfer à Cologne et Eric Mendelsohn à Berlin. Dans ces deux agences, il eut moins à accomplir des tâches à caractère artistique ou relatives à la conception de projets, qu'à exécuter des fonctions organisationnelles, quoique le style architectural de ses employeurs correspondît à sa préférence pour une architecture moderne modérée, utilisant des matériaux solides comme la pierre naturelle. Dans ces deux emplois, le fait d'être rodé à l'organisation et à l'exécution d'un grand nombre de projets de construction fut ce qui le prédestina aux grandes tâches de construction au sein de l'administration du ministère de l'Air *Reichsluftfahrtministerium* RLM, telles que la construction du ministère de l'Air et de l'aéroport de Tempelhof.

Sagebiel, dont la dernière activité avait été de diriger le département de construction de la firme Leiser, posa sa candidature fin 1933 - suivant l'exemple de son jeune frère - à un poste d'architecte dans le bureau de la construction du RLM. Après une courte mission comme conducteur de travaux de l'école d'aviateurs de Celle, il se vit confier à Berlin, en tant que directeur du service du bâtiment pour des missions particulières, la conception et l'exécution de diverses casernes et écoles d'aviation de guerre, auxquelles finalement s'ajoutèrent fin 1934, la construction de commandos d'aviation pour les « Gau » et la construction du ministère de l'Air du Reich.

Après le soi-disant « décamouflage » de l'armée de l'Air au printemps 1935, Sagebiel fut titularisé et connu alors en l'espace d'une année une rapide ascension qui le mena au poste de conseiller ministériel. Il dut à la bienveillance

⁵³⁵ Traduction du texte de Elke Dittrich, *Der Flughafen Tempelhof in Entwurfszeichnungen und Modellen 1935-1944*, Berlin, Lukas Verlag, 2005, p. 8 et suivantes.

d'Hermann Göring l'obtention d'autres distinctions et nominations, jusqu'à son détachement de l'appareil administratif du RLM, et son entrée en fonction dans l'état-major personnel de Göring, dans son ministère. Là, Göring lui obtint des commandes privées, telles la construction des aéroports de Stuttgart, Munich et Vienne, et la construction des bâtiments industriels des usines Hermann Göring de Salzgitter, placées sous son égide.

Sagebiel, dont la personnalité était réservée et discrète, apprécia cette position privilégiée ainsi que le revenu qui l'accompagnait, largement au-dessus des émoluments habituels d'un conseiller ministériel.

Mais sous l'influence grandissante de Speer doté par Hitler des plus larges compétences, il se trouva de plus en plus mis à l'écart, et aussi finalement abandonné par Göring. Après la guerre, Sagebiel ne parvint pas à se remettre sur pied professionnellement, bien qu'il fut, après un très bref emprisonnement, seulement déclaré *suiveur* dans la procédure qu'il encourut devant la chambre de dénazification. Il passa les dernières années précédant sa mort, en mars 1970, dans sa maison de Starnberger See, près de Munich, pratiquement inconnu et ne recevant que peu de commandes.

N° 6

Hans Reissinger
1890 – 1972, Bayreuth



Hans Reissinger⁵³⁶, le plus jeune des dix enfants du pasteur Michael Reissinger et de Julie Boeckh, est né le 10-4-1890 à Bayreuth.

⁵³⁶ Elisabeth Reissinger, *Hans C. Reissinger und der evangelische Kirchenbau der 50er und 60er Jahre in Franken*, Waxmann Münster/New York, 1995, 374 p. Le chapitre II est consacré à la biographie de Hans Reissinger : p.8-19 ; Bernd Mayer, *Bayreuth, die letzten 50 Jahre*, Bayreuth, Ellwanger, 1988, p. 49-65 ; Rainer Trüsbach, *Geschichte der Stadt Bayreuth – 1194-1994*, Bayreuth, Druckhaus Bayreuth, 1993, p.322-324 ; Rudolf Endres (dir.), « Bayreuth in der NS-Zeit », *Bayreuth aus einer 800 jährigen Geschichte*, éd. Rudolf Endres, Weimar, Böhlen Verlag, 1995, p. 175-194. www.bnbt.de/~tr1035/bt/wer/reissinger.htm. Dans *Wer ist wer in Bayreuth*, des pages très critiques sont consacrées à Reissinger.

Il devient étudiant en architecture à la l'Université technique de Munich à partir de 1908. Durant ses quatre années d'études, Reissinger a comme principaux professeurs Friedrich von Thiersch (architecture et projet), Theodor Fischer (urbanisme), Heinrich von Schmidt (architecture du moyen-âge), Carl Hocheder (génie civil) et Paul Pfann (dessin et perspective). Après l'obtention de son diplôme en 1912, il entreprend un voyage d'étude en Italie avec deux amis, d'où il rapporte esquisses, dessins et relevés de monuments. Quinze ans plus tard à l'occasion d'un second voyage organisé par l'Université technique de Karlsruhe, à Assise cette fois, il renoue avec cette pratique.

Il a sa première expérience professionnelle en 1912-1913 comme stagiaire dans le service d'urbanisme de Kaiserlauter (Palatinat). De 1913 à l'été 1914, il devient l'assistant de German Bestelmeyer à l'académie des Beaux-Arts de Dresde, poste qu'il doit quitter pendant l'été 1914, lorsque la guerre éclate.

Pendant la Première Guerre mondiale, infirmier dans les Flandres en 1914, il sert l'année suivante et jusqu'en janvier 1919 dans le 6^e régiment royal des chevaux-légers de Bavière. De nombreux dessins et aquarelles témoignent des séjours qu'il fait pendant cette période en Flandre, en Hongrie, dans les pays baltes, en Roumanie, en Ukraine et en Crimée.

En 1917, il travaille à un projet d'agrandissement du château de Moos sur le Nattenberg près de Desgendorf, appartenant à Johannes von Preysing son chef de bataillon, mais qui ne verra jamais le jour. En 1918, profitant de deux semaines de vacances, il passe l'examen d'architecte d'État à Munich.

Après la Première Guerre mondiale, Reissinger devient architecte indépendant et s'installe à Bayreuth. Il se marie, en 1919, avec Anny Oswald. Son premier contact avec les autorités municipales de Bayreuth a lieu en 1920, pour l'entretien des monuments de la cité. En 1922, il dessine une fontaine – la fontaine du cavalier (*Reiterbrunnen*) –, implantée et toujours présente, sur la Sternplatz⁵³⁷.

Reissinger dessine, comme travail d'examen de fin d'étude (*Gesellenstück*), une maison uni-familiale à Bayreuth-St. Georgen, qui devait être exécutée en grès afin de s'accorder au style des margraves.

Pendant dix ans, Reissinger dessine pour la société de construction de Bayreuth, *Bayreuther Bauverein*, différents lotissements (« Herzoghöhe », « Eichelacker »), qualifiés d'« architecture entre tradition et réforme », selon les termes même des publications de cette société. Il construit aussi des lotissements pour veuves de guerre, travailleurs et infirmiers.

À partir de 1924, il assure la direction technique de l'agence bayreuthoise de l'architecte Christian von Popp. Et de 1924 à 1925, il reçoit la commande pour la BELG (*Bayerische Elektrizitäts Lieferungs-Gesellschaft*) d'un bâtiment administratif à Bayreuth. Il construit aussi des maisons pour une ou plusieurs familles, des logements pour fonctionnaires, des maisons de campagne, des hôtels et des locaux

⁵³⁷ Cette fontaine est dédiée au 6^e régiment royal de chevaux-léger de Bavière auquel Reissinger appartient.

commerciaux. Il transforme et agrandit les châteaux de Heinersreuth (1923) et de Wiesentfels (1926), ainsi qu'une église évangéliste et une église catholique.

D'autres commandes de l'époque consistent en projets de fontaines, de monuments commémoratifs dans des églises et de trois couronnements de sommets de montagnes : « Asenturm » sur le Ochsenkopf (1922) et une plate-forme d'observation sur le Schneeberg (1926), dans le Fichtelgebirge, un observatoire sur le Weissenstein, dans le Frankenwald (1925).

Il refuse deux postes de professeur, à l'Université technique de Graz et à la celle de Prague. Et en 1927, il déménage en Rhénanie avec sa famille et devient conseiller à la construction (*Stadtbaurat*) de la ville de Düsseldorf. C'est là qu'il dresse, en 1927-1928, le schéma directeur de la ville et aménage les terrasses le long du Rhin, installant sur l'une des rampes d'accès aux berges du fleuve le célèbre *Hochwasserschlange*, sculpture en forme de serpent de Richard Langer, symbolisant la maîtrise des crues par l'établissement d'un mur de protection et servant également à en mesurer l'intensité. Il construit, en 1929, un hall de bénédiction à Unterrath-Düsseldorf, une piscine municipale et, dans les jardins du zoo de la ville, divers bâtiments dont le musée d'histoire naturelle, ainsi que des installations à ciel ouvert pour les animaux, disposition originale qui lui valut une offre de projet non exécuté, en 1929-1930, pour le zoo de Saint-Louis (Missouri), aux USA.

Pour la première fois il participe en 1927 à un concours pour la ville de Munich concernant l'agrandissement du musée allemand (*deutsches Museum*), puis à d'autres concours pour les villes de Francfort, Haïti (1929), Charkow (concours international pour un théâtre de 4000 places en 1930) et Cassel.

En 1928, il refuse à nouveau les postes de professeur qui lui étaient offerts à l'Université technique d'Aix la Chapelle, à celle de Brunn et ainsi qu'à celle de Prague.

Reissinger, qui appartenait à « l'établissement » de Bayreuth, eut toujours de bonnes relations avec Winifred Wagner. En 1932, celle-ci lui propose d'agrandir la « villa Wahnfried », ce qui aurait motivé son retour à Bayreuth. La villa Wahnfried sera modifiée en 1936 par Reissinger. Ses liens avec la famille Wagner se manifesteront également par le mariage de sa nièce avec Wieland Wagner.

En 1933, Reissinger obtient de Hans Schemm, Gauleiter et ministre de l'éducation de Bavière, la commande de la maison de l'Éducation allemande qui s'accompagnera de l'aménagement de la Luitpoldplatz et de la construction de la maison de la Sténographie et de la maison de la Photographie et du Film. Il transforme les anciens manèges des margraves datant de 1747-48, Siebertstrasse, en la salle des fêtes Ludwig-Siebert, qui pouvait accueillir 3000 personnes, et aménage la place Jean-Paul (1936) sur laquelle donne la Sieberstrasse.

Il participe également à un concours international d'urbanisme pour la ville de Stockholm et obtient pour l'Allemagne le 2^e prix sur 450 participants. Ce résultat a été décisif dans le choix de Reissinger, en avril 1934, pour

l'établissement du plan général de transformation et le projet de forum administratif de Bayreuth, devenue capitale du Gau de la marche de l'Est de la Bavière, sur lesquels Reissinger travaillera de 1934 à 1940.

En juillet 1934, Hans Reissinger, à la suite d'une mise en demeure écrite de la direction de l'arrondissement, « se serait senti obligé⁵³⁸ » de devenir membre du NSDAP. A la suite de quoi on lui offre la direction de la chambre des Beaux-Arts du Reich pour la marche de l'Est de Bavière. Ce poste lui est retiré en 1936, car, Reissinger n'y faisait rien, ne pouvant « travailler sous la contrainte ».

Toujours en 1933, à Munich, il participe à un concours d'architecture pour le projet d'un nouveau palais de verre à usage de bâtiment d'exposition dans le jardin botanique pour lequel il obtient le troisième prix, et à divers concours d'urbanisme pour Kiel (1936), Belgrade (1937), Trèves (1938) et Berlin (1938).

Il inaugure, en 1939, pour la filature de coton de Bayreuth, des installations pour le personnel (dont une salle pour 1200 personnes).

Pour des raisons de santé, il ne fut pas mobilisé pendant la seconde guerre mondiale.

En 1947, il devient membre de l'Académie d'urbanisme et de l'équipement, et, depuis sa nouvelle fondation en 1950, de la Confédération des architectes allemands (*Bund Deutscher Architekten*) BDA.

Après la fin de la deuxième guerre mondiale, Reissinger prend part aux débats et discussions sur les possibilités de reconstruction de la ville de Bayreuth, qui donnent lieu à des concours pour lesquels il intervient en tant qu'expert et président du jury, mais aussi auxquels il participe.

Son intérêt pour des appels à concours en Bavière le fait participer à des concours pour la Franconie dont il était originaire, mais aussi pour les villes de Fulda, Bamberg, Nuremberg, et Munich en 1948 et 1949. Sa participation à des concours s'étend également à d'autres villes : Halle/Saale (1947), Brême (1952), Cassel (1953), Cologne (1956) et pour l'île d'Helgoland (1956).

En 1951, ses relations avec Wieland Wagner lui donnent la possibilité de dessiner le décor de la première représentation des Maîtres Chanteurs de l'après-guerre du Festival de Bayreuth.

La reconstruction lui voit obtenir de nombreux contrats auprès de banques, de compagnies d'assurance, d'industries de la ville de Bayreuth, ainsi que de paroisses évangélistes. En 1954, il s'occupe de la transformation d'églises réformées (à Erlangen), de bâtiments paroissiaux pour Neustadt et Krögelstein. La Schmidt-Bank lui confie la transformation d'une maison de l'époque des margraves sur la place du marché de Bayreuth et la construction d'un établissement bancaire à Nuremberg (1957), où il construit également un bâtiment administratif pour la compagnie d'assurance « Allianz » (1956). Il s'occupe aussi d'architecture industrielle pour diverses firmes de la région de Bayreuth (1957-58).

Après la période de reconstruction, ses activités se spécialisent dans la réalisation d'édifices sacrés. De 1951 à 1966, Reissinger construit principalement

⁵³⁸ L'expression est de sa biographe et petite fille, Elisabeth Reissinger.

en Franconie (et aussi en Oberplatz) dix églises (églises à Kulmbach Blaich (1955), à Pettendorf (1955), à Pottenstein (1959)), une salle de bénédiction, et participe à une quinzaine de concours.

Il reprend, de 1961 à 1965, la reconstruction et l'aménagement en un théâtre et un hall polyvalent de la salle des fêtes Ludwig Siebert, ancien manège des margraves qu'il avait déjà transformé en 1936.

C'est à 79 ans que Reissinger arrête ses activités d'architecte, et un an plus tard, à l'occasion de ses 80 ans, Bayreuth organise une exposition retraçant l'ensemble de ses activités artistiques dans le gymnase de la piscine municipale.

En 1971, Reissinger écrit ses mémoires, qu'il ne publiera pas mais destine uniquement à sa famille et à ses amis.

En août 1972, trois mois avant sa mort, Reissinger reçoit la médaille d'or du citoyen pour l'ensemble de ses travaux pour la ville de Bayreuth. Il s'y éteint le 23-11-1972.

Cependant à cette biographie officielle, rédigée à partir de la biographie écrite par sa petite fille, il convient d'ajouter quelques remarques.

Sans nul doute personnage à multiples facettes et aux nombreux talents, Reissinger se distingue par sa capacité à toujours refaire surface au cours d'une vie professionnelle qui s'est déroulée pour ainsi dire sans interruption depuis les lendemains de la Première Guerre mondiale jusqu'en 1969, traversant d'abord les périodes de restriction de l'après-guerre pendant lesquelles il construit des lotissements, puis séduit par « les Grands de son temps » de l'époque nationale-socialiste, pour lesquels il devient l'architecte dévoué de Bayreuth. Enfin, c'est après un passage sans conséquence devant la chambre de dénazification⁵³⁹, qu'il retrouve un rythme d'activités satisfaisant dans l'Allemagne démocratique de l'après-guerre.

Pendant le III^e Reich, Reissinger, qualifié d'« architecte-star » et de « figure chatoyante de l'histoire du Bayreuth national-socialiste », devient rapidement proche de Hans Schemm. Cette amitié, qui lui apporta de nombreuses commandes, ne fut jamais reniée, et Reissinger mettra en scène les obsèques de H. Schemm décédé en 1935 à la suite d'un accident d'avion. Son estime pour le Gauleiter ne fut pas remise en cause dans ses mémoires, en 1971, dans lesquels on peut lire : « Schemm était un idéaliste, qui pouvait se réjouir et exprimer librement sa pensée. Il laissait cependant aux autres leurs opinions ». Ce jugement laisse dans l'ombre l'ambition et la brutalité du personnage, son antisémitisme militant, son intervention personnelle dans l'arrestation de certains membres du SPD et leur transport à Dachau.

Après la construction de la maison de l'Éducation allemande, le réaménagement de Luitpoldplatz et la transformation de l'ancienne écurie des

⁵³⁹ Il fut déclaré suiveur (*Mitläufer*) et condamné à payer 1000 marks d'amende.

margraves, la mise en place du forum⁵⁴⁰ de la ville de Bayreuth à la suite de son classement parmi les capitales de Gau, cela conformément à la loi du 4-10-1937 sur « le remaniement des villes allemandes », aurait sans nul doute constitué pour Reissinger une sorte d'accomplissement de sa carrière.

Ce dernier projet de forum, auquel Hitler porta beaucoup d'attention, s'il eut été exécuté, aurait entraîné la destruction préalable d'un quartier entier de Bayreuth, au sud de l'actuel hôtel de ville et du Hofgarten. S'il prévoyait un certain rattachement stylistique à l'architecture de la ville des margraves, si la façade du bâtiment de la direction du Gau cherchait à évoquer l'architecture de Bayreuth, l'ensemble du projet se distinguait particulièrement par la massivité de l'architecture et la simplicité du répertoire de formes utilisées. Il semblait davantage tourner le dos à la ville de Bayreuth et constituer une entité architecturale à part, dont la rigidité du plan-masse et la monumentalité des bâtiments constituaient une rupture de mode d'intervention urbaine et une rupture d'échelle par rapport à la ville.

En 1969, l'exposition qui fut consacrée à l'œuvre de Reissinger omit cependant de présenter les bâtiments construits ou les projets dessinés pendant la période nationale-socialiste. Les discours et hommages tenus à cette occasion présentèrent l'architecte comme « le prototype de l'homme libre », possédant « la robustesse d'un personnage de l'époque baroque ».

En exact contrepoint à cette manifestation, eut lieu en 1992, dans le gymnase Christian Ernestinum dont Reissinger avait été l'élève, la présentation des maquettes de l'énorme projet de forum dont il était l'auteur.

La personne de Reissinger et sa place dans l'histoire de Bayreuth acquièrent ainsi un éclairage plus objectif, grâce auquel, à côté de ses incontestables talents d'architecte et d'urbaniste, de son habileté de dessinateur, furent aussi mises en évidence sa docilité et sa complaisance à dessiner bâtiments et projets à l'époque national-socialiste, de même que son indifférence face à l'indéniable résonance politique de ses ouvrages.

⁵⁴⁰ Le forum projeté devait comprendre les bâtiments du parti, un grand hall, une place de rassemblement pour 65 000 personnes, un beffroi, des bâtiments administratifs, un théâtre et un grand hôtel.

Ludwig Ruff

1878, Dollnstein – 1934, Francfort-sur-le-Main



Ludwig Ruff⁵⁴¹ naît en 1878 à Dollnstein, petit village de la vallée de l'Altmühl au cœur de la Bavière, et meurt en août 1934, à Francfort-sur-le-Main.

S'il est l'un des architectes les plus importants du Nuremberg des années 1920, son œuvre, qui a tendance tel un sismographe à suivre les mouvements de style du début du siècle⁵⁴², n'atteint jamais une autorité internationale. Par son étendue et sa variété, elle mérite cependant qu'on l'examine de près.

Sa scolarité terminée, Ruff se familiarise avec les métiers de la construction auprès de son père architecte, puis, à partir de 1884, suit les cours d'une école d'ingénieur du bâtiment et étudie ensuite quelques semestres à la l'Université technique de Munich. Il fait divers voyages d'étude, en Italie, en France, en Suisse, en Autriche et en Angleterre.

A partir de 1903, il est architecte auprès du 1^{er} corps d'armée bavarois pour lequel il dessine, et parfois fait exécuter, divers bâtiments militaires.

En 1905, il devient architecte indépendant à Regensbourg et à Straubing, où il crée la firme *Willdanger & Ruff*. Dans ses premiers projets il se montre un adepte du *Heimatstil* dans l'esprit duquel il dessine à Straubing le Marienheim, une résidence pour une soixantaine de pensionnaires âgés, plusieurs villas, une maison pour travailleurs saisonniers et des habitations individuelles en série.

A cette époque il publie dans la revue *Süddeutsche Bauhütte*, à la demande des abonnés et à l'aide de croquis et d'observations lapidaires, des projets de trans-

⁵⁴¹ Manfred H. Grieb, K.G. Saur (dir.), *Nürnberger Künstlerlexikon – Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, éd., Munich (4 tomes), 2007, t. 3 : p. 1284-1285 ; Thomas Heyden, « Ludwig Ruff (1878-1934) : „Des Führers zweiter Baumeister“ », Helmut Beer (dir.) *Bauen in Nürnberg 1933-1945*, Nuremberg, catalogue d'exposition des Archives municipales, 1995, p. 180-202.

Alexander Schmitt, « Ludwig Ruff. Von der Werderau zur Kongresshalle », *Geländebegehung. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Nuremberg, Geschichte Für Alle e.V., Institut für Regionalgeschichte, 4^e éd., 2005, p. 175-177.

⁵⁴² Ainsi la qualifie son meilleur biographe à ce jour, Thomas Heyden.

formation de bâtiments existants, dont l'un – une modification de devanture – est qualifié par la rédaction de ce périodique de *Stückchen Kulturarbeit*, petite pièce de culture du travail, allusion évidente à l'ouvrage en plusieurs volumes publié à partir de 1902 par Paul Schulzte-Naumburg, le principal représentant du mouvement de protection de la patrie (du *chez soi* ?) : le *Heimatschutzbewegung*⁵⁴³.

En 1908, il déménage à Nuremberg et est chargé par une société de construction qui réunit plusieurs entrepreneurs, dont MAN (*Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg*), d'un projet de 35 immeubles d'habitation de 5 étages comprenant 330 logements regroupés en un « bloc » dénommé *Dianablock*, qui est construit dans le quartier de Gibitzenhof. Dans le dessin mouvementé des toitures, le choix de volets verts en bois pour les fenêtres et les rangées d'arcades des rez-de-chaussée abritant des boutiques, on retrouve un vocabulaire de formes du sud de l'Allemagne, prenant pour exemple l'architecture de la Renaissance et du baroque.

Non loin du *Dianablock* il dessine à Erlenstegen des maisons individuelles – ou groupées par deux – donnant sur des jardins ayant une vue sur la vallée de la Pegnitz, puis, un quartier de cité-jardin destiné à une classe moyenne aisée dont le style appartient encore, par la décoration et le profil chantourné des pignons, à celui de maisons bourgeoises renaissantes et baroques. Ce retour à un héritage de formes du passé ne doit pas être cependant interprété comme « un historicisme en habit *Heimatstil* ». Ainsi la transformation de l'hôtel Röhrle à Straubing, semble être la tentative (réussie ?), non de copier un style baroquisant, mais d'en poursuivre le développement en un travail dont la modestie bourgeoise cherche à « construire un pont entre aujourd'hui et la tradition »⁵⁴⁴.

En 1910, Ruff est chargé d'un important projet de cité-jardin, à Werdereau au sud de Nuremberg, par le directeur de la firme MAN, Anton von Rieppel. L'idée de ce projet – dont la réalisation l'occupera jusqu'à sa mort – est de créer des appartements pas chers, pour les ouvriers, les employés et les contremaîtres, non loin de leur lieu de travail ; de leur apporter enfin non seulement un habitat confortable mais aussi un « chez soi » plein de caractère. Le plan du lotissement s'oriente, par son dessin prétendument arbitraire, vers une structure de ville du Moyen Âge, alors que l'architecture des bâtiments aurait pour modèle l'époque baroque. En quelques rares endroits (dont la *Volckamerplatz*) ces deux tendances s'accordent en un tout harmonieux.

Cette même année il enseigne l'architecture et le dessin à l'École des arts appliqués (*Kunstgewerbeschule*) de Nuremberg qui devient, en 1928, une école

⁵⁴³ L'ouvrage de propagande de ce mouvement, *Kulturarbeiten*, dont l'auteur est Schulzte-Naumburg, s'attache à éduquer le lecteur en lui montrant, à l'aide d'exemples et de contre-exemples, des projets qui passent pour être des modèles de préservation des lieux et des paysages menacés de destruction. On cherche aussi à conserver des modes de vie et des coutumes face à l'envahissement de l'industrie ou en réaction à des schémas de développement mondiaux. Président de la confédération du mouvement *Heimatschutz*, fondée à Dresde en 1904, Schulzte-Naumburg devient vite un propagandiste important de l'idéologie du sol et du sang (*Blut und Boden*), qui sera l'un des éléments essentiels de l'idéologie nationale-socialiste de la culture.

⁵⁴⁴ Heyden, *op. cit.*, p. 184.

d'État et est revalorisée, en 1940, en académie des Beaux-arts, où il est nommé, l'année suivante, professeur d'architecture et d'aménagement intérieur. Ce poste sera repris par son fils à sa mort, en 1934.

Ruff est aussi l'auteur de projets qui ne seront pas réalisés : il faut mentionner le projet dessiné à l'occasion d'un concours pour le grand magasin Tietz à Nuremberg (1910) pour lequel il adopte une solution qui est loin d'avoir l'éclatante nouveauté du bâtiment de Messel à Berlin (le grand-magasin Wertheim) pour un programme semblable. Il sacrifie en effet une partie de la verticalité de la façade en installant une rangée d'arcades au rez-de-chaussée et termine l'élévation par deux pignons en redans afin de respecter les traditions locales.

Ruff entre là dans une deuxième phase de sa carrière qu'on peut taxer d'expressionnisme gothique. En 1922, dans un deuxième projet non réalisé, celui d'un immeuble commercial le *Handelshof* à Nuremberg-Sud, il s'éloigne de toute référence à l'*Heimatstil* et dessine un bloc compact de neuf étages en partie centrale, agrémenté d'éléments décoratifs empruntés, correspondant, selon Heyden, à une réorientation stylistique de l'architecte : il s'agit de motifs décoratifs vides de sens, qui montrent que « la poussée expressionniste moderne en habits moyenâgeux a aussi atteint Nuremberg en ses formes diluées⁵⁴⁵ ». Ainsi la rangée d'arcades en arc d'ogive du rez-de-chaussée ou les portails sur deux niveaux en avancée sur les façades (tel celui de la cathédrale d'Erfurt), ou encore le fait de flanquer les angles des façades de la partie centrale d'encorbellements de plan triangulaire. La partition de la façade, dans sa monotonie, semble une pré-esquisse de l'élévation du hall des Congrès.

Enfin, pendant les années 1922-1923, Ruff construit toujours à Nuremberg des bâtiments légèrement touchés par cette ornementation expressionniste : des maisons doubles pour MAN, la villa Harbauer et un immeuble pour les employés de la banque hypothécaires bavaroise à Stadtpark.

Ruff ne dessine pas seulement des cités ouvrières mais aussi des meubles et, en 1930, l'intérieur d'un train de voyageurs fabriqué par la firme MAN, le *Karwendel-Express*, dont les compartiments, sans partition, permettent une vue panoramique aux voyageurs d'une ligne qui relie Munich à l'Autriche, en passant par Garmich. Il dessine des monuments aux morts qui sont construits, à Hersbruck, Treuchtlingen et Weissenburg et fait des propositions d'aménagement urbain. Il faut mentionner sa participation au concours pour le monument aux morts de la Première Guerre mondiale à Luitpoldhain, qui n'est pas retenue, et à laquelle Hermann Luppe le maire de la ville (1922) préfère celle de Fritz Mayer. Le monument est construit et inauguré avec solennité le 20 juillet 1930.

Ruff, professionnellement ambitieux, acquiert une certaine importance dans la vie culturelle de l'époque en devenant l'un des fondateurs du groupe *Sezession* de Nuremberg et son premier président. Et consciemment il fait connaître sa position en matière d'architecture et d'urbanisme en affichant des positions opposées à la personnalité politiquement dominante du Nuremberg des années

⁵⁴⁵ Heyden, *op. cit.*, p. 188.

1920 : le maire socialiste H. Luppe. Il le contredit en ce qui concerne des projets importants prévus pour la ville : Ruff veut un autre monument aux morts de la Première Guerre mondiale que celui qui est construit à Luitpoldhain (*cf. supra*), a d'autres idées d'emplacement de la gare que le maire ne voulait pas, ne participe pas au concours ouvert à la fin des années 1920 pour un hôtel de ville prévu à Cramen-Klett-Park, mais propose un contre-projet, en 1931, qu'il place à Dutzenteich et fait publier le 9-2-1931, dans le *Nürnberger Zeitung*.

Cette position, entre modernité et tradition, est clairement visible dans le cinéma Phoebus-Palast (1926-1927), à Nuremberg (ill. 324). Cet important projet est jugé par la critique à la fois traditionnel et moderne, constatation qui passait bien au Kinopalast : les fenêtres en bandes, typiques de l'architecture des années 1920, sont alourdies par Ruff qui les rend plus massives par un encadrement en saillie sur la façade. Les arcades du rez-de-chaussée par contre sont simplement découpées à l'intérieur du mur de façade recouvert d'enduit et à peine soulignées d'une fine bordure. Ce projet force le respect, ainsi s'exprime l'un des partisans d'une façon de construire moderne, le critique d'architecture du *Nürnberger Zeitung*, Julius Bier : « c'est une architecture conçue comme un passage entre l'ancien et le nouveau ». Ce projet de Kinopalast serait-il, comme Bartetzko⁵⁴⁶ le suggère, un prototype annonciateur (*abrufbereiter Prototyp*) de l'architecture du III^e Reich ?

Parmi les autres constructions de Ruff mentionnées par T. Heyden comme dignes d'intérêt il faut évoquer le séminaire de l'archevêché de Bamberg et la villa du docteur Gertung, à Nuremberg-Erlenstegen.

A partir des deux bâtiments existants, le petit et le grand séminaire, un projet d'agrandissement est mis à concours, en 1914, et remporté par Ruff l'année suivante. La façade perd de ses éléments baroquissimes en 1917 et après avoir subi d'ultimes simplifications l'édifice devient, en 1925, « un monument à l'époque difficile au cours de laquelle il prend naissance ». Terminé en 1928, le bâtiment reste fidèle à son plan primitif de 1914, mais Ruff lui donne un toit plat, ce qui intensifie sa monumentalité et le différencie des toits pentus des édifices alentour. Le dessin de la façade, d'une remarquable sobriété, unit les éléments historicisants des arcs de décharge placés dans un dernier étage de grande hauteur au-dessus de fenêtres réduites à des fentes verticales, de chaînages apparents à l'angle d'une façade autrement recouverte d'enduit, enfin d'un portail central formés de trois éléments terminés en arc de cercle, au rythme des ouvertures des baies des quatre niveaux. Les critiques les plus contradictoires voient le jour pour rendre compte du séminaire archiépiscopal de Ruff : pour les conservateurs ce bâtiment aux traits néanmoins quelque peu *Biedermeier* apparaît comme trop moderne. Pour les résolument modernes il est jugé comme retardataire ; les habitants de Bamberg le trouvent trop peu bambergeois, les rationalistes trop représentatif, les partisans d'une architecture internationale, trop autochtone.

⁵⁴⁶ Dieter Bartetzko, Hamburg, *Illusionen in Stein*, Rowohlt, 1985, p. 169.

En 1928-1929, la villa du docteur Gertung donne un exemple d'une modernité appuyée sur la tradition pour une maison particulière. Si les critiques de l'époque la jugent comme exemplaire d'une « maison allemande » et si l'allusion est certaine à l'ouvrage publié, en 1932, par Paul Schmittener, « La maison allemande », *Das deutsche Wohnhaus*, Ruff s'éloigne quelque peu de cette *Heimatümelei* (façon plaisante de qualifier les *ébats* autour du maintien de la tradition du *Heimat*) et des schémas de ce type de maison (dont le modèle originel reste la maison de Goethe dans le parc de l'Ilm, à Weimar) en plaçant à côté du corps principal de la maison, formé d'un cube et d'une toiture en croupe, un jardin d'hiver, annexe qui rompt la symétrie du bâtiment et s'en distingue par un dessin beaucoup plus moderne avec son toit-terrasse et ses larges baies.

Ces derniers exemples de l'œuvre de Ludwig Ruff montrent qu'il sait préserver une certaine liberté – tout au moins jusqu'au moment où il est chargé de la construction du hall des Congrès – et conserve une position parfois ambiguë entre la poursuite d'une tradition à laquelle il ne peut adhérer complètement, car il reste trop sensible aux effets sismographique des tendances architecturales du début du siècle, alors que dans certains projets il intègre des éléments architecturaux appartenant à un langage de forme résolument moderne (ainsi son projet de piscine municipale pour Munich-Nord de 1928).

Ruff devint membre du NSDAP le 1-2-1933. En juin 1934, il obtient l'accord de Hitler pour son projet de hall des Congrès (cf. chapitre VII). Il meurt en août 1934 des suites d'une opération de l'intestin. « Le tragique destin de cette mort inattendue » l'aurait-il empêché de devenir le « deuxième architecte du Führer » ? Comme n'hésite pas à le qualifier Julius Streicher, lors de son éloge funèbre.

Franz Ruff

1906, Straubing – 1979, Prien-am-Chiemsee



Carriériste dans le Nuremberg national-socialiste, Franz Ruff obtient non seulement de poursuivre le projet de son père, le hall des Congrès, et d'en

surveiller l'exécution, mais encore de le remplacer en tant que professeur à la *Nürnberger Kunstakademie*. Il laisse à Nuremberg des bâtiments massifs à l'organisation de façade rigide et symétrique, aux fenêtres aux encadrements soulignés destinées à mettre en scène les apparitions de Hitler, de Streicher ou des membres du parti.

Franz Ruff, fils de Ludwig Ruff, naît à Straubing en 1906. De 1923 à 1926, il suit les cours de l'école d'ingénieur du bâtiment de Nuremberg. Puis il poursuit ses études d'architecture à l'Université technique de Stuttgart et à celle de Berlin.

En 1931-1932, il est sans emploi. Il travaille ensuite, de 1932 à 1934, dans le bureau de son père. Dès 1931, selon les conseils de P. L. Troost, il remanie la *Hitlerhaus*, sur la Marienplatz, en centrale du parti du NSDAP à Nuremberg.

Il entre au parti et après avoir été chargé directement par Hitler de la continuation du projet du hall du Congrès (1934), il obtient de nombreuses autres commandes qui émanent du parti ou de ses dirigeants.

En 1935, il transforme la villa Cramer-Klett, près de Rathenauplatz, en domicile privé pour J. Streicher et il construit (1935-1937) près de la *Hitlerhaus*, la *Gauhaus* pour la direction du parti de Haute-Franconie, qui est actuellement le siège des *Nürnberger Nachrichten*. Il agrandit l'hôtel Deutscher Hof en transformant un ancien bâtiment administratif voisin, le Siemens-Schuckert-Werke, en une annexe destinée aux séjours de Hitler et de sa suite. Ce bâtiment (près de l'Opéra) est toujours présent et inchangé, seul le balcon du Führer, d'où Hitler passait les troupes en revue, a disparu.

Le bâtiment le plus connu de Ruff à Nuremberg est l'ancienne caserne SS construite sur la Frankenstrasse (1937-1937). L'édification de ce bâtiment aux dimensions monumentales, poursuivie malgré l'opposition de l'administration de la ville, nécessite le déplacement de lignes de chemin de fer, le passage sous-terrain des trams et l'achat de nombreuses parcelles de terrain afin que l'énorme caserne puisse prendre place, au sud de la ville, dans le voisinage immédiat du terrain des journées du parti. Il est actuellement le siège du *Bundesamt für Migration und Flüchtlinge* (Bamf).

Ruff est classé comme « sympathisant » en 1945, par la chambre de dénazification, et ne construit ensuite plus rien de marquant à l'exception des tribunes du stade de Zerzabelshof (1948-1950) et de logements pour la fondation catholique St-Joseph de Bamberg. Il déménage en 1967 à Feldwies, commune de Übersee-am-Chiemsee et meurt en 1979 à Prien-am-2&Chiemsee.

Traductions

N° 8

Hermann Giesler, *Ein anderer Hitler. Bericht seines Architekten*, Leoni, Druffel Verlag, 1977.

Traduction des pages 305-306 : il s'agit d'un entretien entre Giesler et Bonatz, portant sur la Königsplatz.

L'entretien apporta une surprise, car sans en donner la raison, Bonatz parla de la réalisation architecturale sur la place Royale. Il pensait qu'à la base de la construction du côté est de la place par le professeur Troost, il y avait un caractère féminin : à gauche le bâtiment du Führer – la même chose à droite, le temple d'honneur à gauche, le temple d'honneur à droite, indécision ici et là à la place de l'unicité masculine !

Je⁵⁴⁷ lui dis : quand vous ressentez ceci comme une tendance féminine, allons- cette place témoigne pour moi du noble esprit de son créateur.

Les constructions de Troost sur la place Royale sont pleines de puissance et d'austérité, avec énergie, elles persévèrent en même temps dans leur tranquillité et leur réserve tectoniques. Elles ne sont pas des épigones des Palais de Klenze, elles ont assez de personnalité pour être des témoins de notre vingtième siècle. Leur horizontalité tranquille permet seulement à l'obélisque de Klenze d'être pleinement mis en valeur comme force verticale.

Les bâtiments sont jusqu'à un certain point déplacés de côté, de telle façon qu'ils assurent la solidification nécessaire de la place, jusqu'alors inexistante, sans se donner eux-mêmes comme élément dominant. Les temples d'honneur transparents transmettent une échelle universelle. A partir de la place, ils conduisent le regard dans la Briennerstrasse vers l'obélisque et au delà, dans le Munich de la vieille tradition, ils sont en même temps les témoins du devenir de la dernière décade.

Il me semble, dis-je à Bonatz, que vous ne connaissez ni le contexte et ni le sens de cet arrangement architectural. Vous n'avez aussi certainement jamais fait l'expérience d'un rassemblement à l'occasion d'une manifestation sur la place Royale....

Bonatz fit un geste de dénégation de la main.

...Certainement pas, continuais-je, sinon vous auriez connaissance « du caractère exceptionnellement viril » dont vous regrettez l'absence. Hors de la ville,

⁵⁴⁷ Le « je » renvoie à Hermann Giesler, qui rend compte de sa conversation avec Paul Bonatz.

après être passé à côté du Feldherrnhalle et de l'obélisque, les colonnes avec leurs étendards marchent entre les temples avec leurs morts, témoins du premier soulèvement. Par cela le parcours du parti, que vous ne pouvez annihiler avec « un caractère exceptionnel », se trouve symbolisé ! Le regard dirigé vers l'obélisque, vers la ville, doit rester libre, car à partir de là la vie afflue dans l'espace de la place. Ce sont seulement les Propylées de Klenze qui en constituent la clôture.

Là-dessus je voulais changer de thème, car je ne voyais aucune possibilité d'accord. Pourtant Bonatz parla alors des sarcophages qui étaient mis en scène à l'intérieur des temples. Mais ce n'est pas le cas, lui dis-je. On ne peut les voir à partir de la rue ou de la place. On doit monter les degrés, rentrer dans l'espace construit entre les piliers, et alors seulement on peut diriger son regard vers les sarcophages déposés en contrebas. En quoi différenciez-vous ceci, lui demandais-je, des tombes et sarcophages du Panthéon romain, du chemin de Croix de Pise, de Santa Croce, de la cathédrale de Florence ? Et il est inutile de parler de culte des morts, – il est certes le même dans toutes les cultures, communautés et religions, et l'église catholique fait de ses adeptes non seulement des témoins, plus encore des martyres et aussi des saints ! Ainsi ce thème fut clos.

N° 9

Hubert Schrade, *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*, Leipzig, Urmanen Verlag, 1936

Traduction des pages 166 à 170 :

Les bâtiments de Nuremberg ont prouvé que le symbole du national-socialisme possède une force qui construit la communauté et engendre aussi l'espace, car une communauté réelle n'est imaginable que dans un espace déterminé. On ne peut absolument pas les représenter sans dimension symbolique. Mais que peut signifier le symbole pour les arts figuratifs ? Le peintre et le sculpteur doivent-ils traduire (reproduire) le symbole, où et comment cela est-t-il possible ?

Il est parfaitement imaginable qu'un symbole constitue (forme) le milieu d'une composition, mais sa simple reproduction ne sera pas suffisante pour la rendre nationale-socialiste. Il y a même la plus grande vraisemblance que, dans 99% des cas, l'image du symbole non seulement n'imposera pas le sens du symbole, mais simplement le supprimera/neutralisera (l'annulera). Car d'un point de vue qui part simplement de ce qui est reproductible, l'objet à reproduire est complètement indifférent. Celui qui croit pouvoir prouver son national-socialisme seulement par le fait qu'il reproduit le symbole national-socialiste d'une façon purement naturaliste, prouve précisément, qu'il aurait pu peindre aussi bien l'insigne communiste – ou n'importe quel autre insigne, que son choix du symbole national-socialiste, artistiquement, est un pur hasard. Il peut toujours fonder par des

raisons purement personnelles le choix du symbole NS et non de l'insigne communiste, cependant il ne peut donner aucune justification quant à la forme de son choix.

.....

Pourtant il est tout à fait imaginable que le symbole constitue le centre d'une composition. Il doit seulement apparaître dans celle-ci, en tant que tel : comme symbole, comme le signe en image de la conception du monde national-socialiste. Ceci constitue à nouveau cette exigence tout à fait générale, dont nous avons déjà dit qu'elle ne représente encore pour l'artiste aucune obligation, (*aufgabe darstellen ?*), qui doit exiger la certitude/qui réclame la certitude (*der Bestimmtheit verlangen muss ?*). La conception du monde, qui n'est pas d'abord *vision du monde*, reste pour lui impossible à mettre en forme.

Mais examinons le symbole lui-même. Il s'agit de la croix gammée, non pas représentée seule, mais enchâssée dans une monture, un cercle qui l'entoure et qu'elle touche (effleure) avec les pointes de ses crochets. Le cercle a un double effet. Il entoure la croix gammée et en même temps la met en mouvement, bien sûr pas réellement, mais donne cette impression. Dans la forme du symbole national-socialiste s'associe en conséquence l'expression du dynamisme (la croix gammée) et de l'être, mais qui apparaît aussi comme mouvement, seulement un mouvement retournant en permanence sur soi et en cela perpétuel (le cercle).

Il est plein d'enseignement de comparer la croix gammée avec le « symbole » aujourd'hui presque oublié que la social-démocratie a voulu lui opposer. Nous parlons des trois flèches. Déjà comme dessin ce symbole devait être vaincu par la croix gammée. Les trois flèches l'une à côté de l'autre -et pourquoi pas deux -ou tout simplement une seule ? Est-ce qu'une flèche unique n'aurait pas été une flèche complète ? Effectivement cette apparition au singulier n'aurait eu comme signe distinctif aucun effet. Aussi a-t-on placé encore deux autres flèches à côté de la flèche unique. On espérait par ce procédé obtenir non seulement un renforcement de l'effet total mais aussi de l'intensité du mouvement de la flèche unique. Mais le nombre en lui-même ne produit aucun renforcement, l'addition a échoué à créer ce que l'on souhaitait : la mise en mouvement d'un tout en trois éléments. Le fait que les flèches soient simplement l'une à côté de l'autre n'empêche en rien qu'on puisse supprimer l'une des trois, car rien ne les lie entre elles. La juxtaposition des signes n'a produit (engendré) aucun symbole indissoluble.

Le peintre Paul Klee parlait ainsi des flèches (il ne s'agissait pas des flèches du « symbole » social démocrate, mais ce qui suit s'applique/se rapporte complètement/ directement à celui-ci) :

« Le père de tout projectile, donc de la flèche, c'est la pensée : comment étendre ma portée jusque là-bas ? pour franchir ce fleuve, ce lac, cette montagne ! ... Cette faculté qu'a l'homme de sillonner par l'esprit les domaines terrestres et cosmiques est, par rapport à son impuissance physique, sa véritable dimension

tragique...de devenir mouvement, pour ne pas être et rester simple mouvement. Le processus est le suivant : comment la flèche va-t-elle vaincre les obstacles qui la freinent ? Le mouvement va-t-il tenir, non jusqu'au point où il débouche sur l'infini, mais pourtant au moins jusque-là ?

Un peu plus loin que d'habitude, un peu plus loin que possible ? Flèches faites-vous donc donner des ailes ! Afin de ne pas vous fatiguer trop vite, laissez-vous donner une forme pour parvenir au but et déboucher dans l'espace, même si vous n'atteignez pas votre but et que vous ne débouchez pas dans l'espace !»⁵⁴⁸

C'est exactement ce qui est arrivé aux « flèches » d'emblème de la social-démocratie : ne déboucher sur rien, être l'expression d'un mouvement devenu sans but « en soi », l'expression d'un rationalisme qui pense pouvoir remplacer la pensée symbolique par le quantitatif. Ainsi ne prit naissance aucun symbole précis mais un signe qui porte en lui sa dissolution.

Mais la croix gammée a vaincu en Allemagne non seulement les trois flèches, mais aussi la faucille et le marteau. Le symbole communiste est sans aucun doute plus frappant que celui de la social-démocratie. Le croisement de la faucille et du marteau est formellement très habilement résolu. Au surplus le signe est extrêmement parlant. Car il est composé des outils de l'ouvrier et du paysan. Quand il voit ce signe, l'ouvrier ou le paysan saisit immédiatement qu'on ne peut s'adresser qu'à lui. Mais seul l'ouvrier et le paysan se sentiront touchés par ce signe mais seulement dans le travail qu'ils sont capables de faire de leurs mains. Ce n'est pas par hasard que le signe consiste en deux outils dont la main se saisit. Le signe fait référence à un outil dans sa pure matérialité. C'est une image, ce n'est pas un symbole et en tant qu'image, c'est une abréviation, qu'on le regarde pour lui-même ou en considération des hommes auxquels il est sensé s'adresser : il concerne uniquement la « classe » du travailleur. Mais dans la mesure où dans l'insigne communiste, la faucille et le marteau sont placés sur le fond de l'étoile soviétique, la matérialité du signe doit être élevée idéalement. Cependant aussi sur un fond d'étoile la faucille et le marteau restent ce qu'ils sont. L'apothéose du travail, que l'on recherchait avec cette inclusion dans une étoile, ne s'adresse absolument pas au travail, mais seulement à celui qui travaille de ses mains. Parce qu'il est un signe de classe matérialiste, il a pu, en Allemagne, être vaincu par la croix gammée.

Déjà en comparant les signes social-démocrate et communiste avec le symbole national-socialiste, celui-ci apparaît le plus achevé et le plus approfondi. Car c'est seulement avec la croix gammée inscrite dans un cercle que l'expression de la plus forte dynamique s'unit avec l'engagement le plus impérieux. Sans aucun doute le symbole NS est aussi le seul de ces signes qui ne soit pas une création absolument nouvelle. Quel est son âge et sa provenance, nous laissons aux chercheurs dans ce domaine d'en décider. Ils pourront aussi continuer à discuter si l'explication « matérialiste », qui est donnée par certains, convient : à savoir que la

⁵⁴⁸ Traduction dans l'édition française : Paul Klee, *La pensée créatrice, Ecrits sur l'Art/I*, Dessain et Tolra, Paris, 1973, p. 407.

croix gammée représente les deux morceaux de bois avec lesquels on allume un feu. Si cette supposition est exacte, un outil aurait été à la base de la forme de la croix gammée. Mais un outil destiné à enflammer quelque chose de saint : le feu. Pourtant la stylisation de la forme permet d'autres interprétations de son origine, qui consiste sans aucun doute en ce que la croix gammée a été aussi un symbole solaire. En tant que tel, et comme emblème de ce qui – bien que non exclusivement, appartient principalement aux ariens, le national-socialisme l'a repris et fait sien. Il n'a rien demandé sur la signification originelle, «véritable», de la forme de la croix gammée. En quoi une telle recherche lui aurait servi ? Il savait que c'était un symbole de l'homme arien et en tant que tel un symbole sacré. De savoir cela lui suffit. Car son combat était et est un combat pour les êtres humains.

Il détermine ce combat d'encore plus près. Car en laissant apparaître la croix gammée noire sur une surface blanche, celle-ci à nouveau sur le champ rouge de la toile du drapeau, il le transforme en signe allemand, et son combat en un combat allemand. Il choisit les couleurs du deuxième Reich, mais il change la forme de leur apparition. Non plus placées l'une à côté de l'autre, mais l'une dans l'autre. Car il ne convient pas de relever le deuxième Reich tel qu'il a été, mais de transformer et de remettre sur pied tout ce qui pendant le 2^{ème} Reich était placé l'un à côté de l'autre, d'en faire un tout indissoluble. Par la transformation de la manière d'apparaître des vieilles couleurs du Reich, il s'ensuit pour le rouge le champ le plus grand. C'était bien ainsi et c'était voulu, comme le Führer l'explique dans son livre de combat. Car il s'agissait de faire le drapeau du socialisme allemand à partir du drapeau rouge de l'Internationale. Ceci est arrivé, dans la mesure où dans le vide sans forme du champ rouge s'ajoute une forme d'un signe exigeant, à la dynamique la plus forte et la plus engagée.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Titre et lieu de parution des périodiques consultés :

Arch+ (Aachen)

L'architecture d'aujourd'hui (Paris)

Der Architekt (Zeitschrift des Bundes Deutscher Architekten BDA) (Berlin)

Die Baugilde, Mitteilungen des Bundes Deutscher Architekten, BDA (Berlin).

Der Baumeister. Monatshefte für Architektur und Raumpraxis (Munich/Berlin)

Die Bauwelt. Zeitschrift für das gesamte Bauwesen (Berlin)

Les Cahiers du Musée National d'art moderne (Paris).

Deutsche Bauhütte (Hanovre)

German Historical Institute (GHI) Bulletin, (Washington).

Illustrierter Beobachter (Munich) 1926-1945

Kritische Berichte (Marburg)

Die Kunst im Dritten (Deutschen) Reich, supplément à partir d'octobre 1938 : Die Baukunst (Munich)

Kunstchronik (Munich)

Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Baukunst (Stuttgart)

(Berlin), 1920-1941, (Berlin) devient à partir de 1932, 10 :

Nationalsozialistische Monatshefte (Munich)

Oppositions (New York, Cambridge)

Der Privatarchitekt (Leipzig)

Rundschau Deutscher Technik, Wochenzeitung des Nationalsozialistischen Bundes Deutscher Technik (Munich, Berlin)

Völkischer Beobachter (Munich, Berlin)

Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau (Berlin)

Zentralblatt der Bauverwaltung (Berlin)

Sources et bibliographie

1 OUVRAGES SUR LE III^E REICH

Idéologie nationale-socialiste

SOURCES PRIMAIRES :

- GÖRING Hermann, *Reden und Aufsätze*, 1939, München, Zentralverlag der NSDAP, 391 p.
HITLER Adolf, *Mon Combat*, publication ordonnée par arrêt de la Cour d'appel de Paris du 11 juillet 1979, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1979 (éd. orig. allemande. vol.1 1925, vol.2 1926).
RAUSCHNING Hermann, *Gespräche mit Hitler*, New-York, Europa Verlag, 1940, 272 p.
ROSENBERG Alfred, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, Munich, Hoheneichen Verlag, 1930, 670 p., trad. fr. : *Le Mythe du XX^e siècle*, Paris, Avalon, 1986, 689 p.

SOURCES SECONDAIRES :

- AYÇOBERRY Pierre, *La question nazie. Les interprétations du national-socialisme 1922-1975*, Paris, Seuil, 1979, 314 p.
BEHRENBECCK Sabine, *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole*, Cologne, sh-verlag 1^{re} éd. 1996, 2011.
BRACKMANN Karl-Heinz, BIRKENHAUER Renate, *NS-DEUTSCH « Selbstverständliche » Begriffe und Schlagwörter aus dem Nationalsozialismus*, Straeler, Straelener Manuskripte Verlag, 1968, 223 p.
BROSZAT Martin, *L'État hitlérien. L'origine et l'évolution des structures du Troisième Reich*, Munich, DTV, 1970 (trad. fr. Fayard, 1985), 625 p.
BREUER Stefan, *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993 (trad. fr. *Anatomie de la Révolution conservatrice*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996).
FRANÇOIS-PONCET André, *Souvenir d'une ambassade à Berlin*, Paris, Flammarion, 1977 (éd. orig. 1946).
JÄCKEL Eberhard, *Hitlers Weltanschauung*, Tübingen, Wunderlich, 1969, (trad. fr. *Hitler idéologue*, Paris, Calmann-Lévy, 1973 ; Gallimard, 1995).
KARDORFF von Ursula, *Berliner Aufzeichnungen 1942 bis 1945*, Munich, DTV, 2^e éd. 1997, 413 p.
KESSLER Harry comte, *Cahiers 1918-1937*, Francfort, Insel-Verlag, 1961, (trad. fr. Paris, Grasset, 2011).
KLEMPERER Victor, *LTI, la langue du III^e Reich*, Paris, Albin Michel, 1996, 375 p., (éd. orig. Leipzig, 1966).
KREBS Christopher, *A most dangerous Book. Tacitus's GERMANIA from the Roman Empire to the Third Reich*, New York/Londres, W.W. Norton & Company, 2011, 303 p.
MANKIEWICZ Harald, *Le Nationalsocialisme allemand. Ses doctrines et leurs réalisations. Tome I, La conception national-socialiste du sens de la vie et du monde (Weltanschauung). Son rôle. Ce qu'elle travaille à détruire*, Paris, Librairie Générale du Droit et de Jurisprudence, 1937, 239 p.
MOSSE George L., *Les racines intellectuelles du Troisième Reich*, Calmann-Lévy, 2006, (éd. orig. New York, 1964).
Nazi Ideology before 1933. Introduction et traduction par B. MILLER LANE et L.J. RUPP, Austin, University of Texas Press, 1978, 173 p.
PANNWITZ Rudolf, *Die Krisis der Europäischen Kultur*, Nuremberg, Verlag Hans Carl, (1^{ère} éd. 1917), 1947, 207 p.

POLIAKOV Léon, *Le mythe aryen*. Essai sur les sources du racisme et des nationalismes, Paris, Editions Complexe, 1987, 377 p. (1^{re} éd. 1971).
RAUSCHNING Hermann, *Die Revolution des Nihilismus*, Zurich, Europa Verlag, 1964, (trad.fr. : *La Révolution du Nihilisme*, Paris, Gallimard, 1980).
REICHEL Peter, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, Carl Hanser Verlag, 1991, (trad. fr.: *La Fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1993, 2011).
VOEGELIN Eric, *Hitler and the Germans*, Columbia, University of Missouri Press, 1999, (trad. fr.: *Hitler et les Allemands*, Seuil, 2003).

Le III^e Reich, l'art et la culture

SOURCES PRIMAIRES :

BENN Gottfried, « Dorische Welt », 1933, in *Essays*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1951, p. 9-48.
KIENER Hans, *Kunstaberichtungen*, choix d'articles de Hans Kiener, Munich, Neuer Filser Verlag, 1938.
SABILE Jacques, « La doctrine esthétique du national-socialisme et l'organisation des Beaux-Arts sous le III^e Reich », in : *Le pillage par les Allemands des œuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des juifs en France*, Paris, Éditions du Centre, 1947, p. 17-36.
SCHRADER Hubert, *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*, Leipzig, Armanen-Verl., 1936, 175 p.

SOURCES SECONDAIRES :

BAKES Klaus, *Hitler und die Bildende Kunst. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Cologne, DuMont, 1988.
BAUMANN Kirsten, « Kunstzeitschriften in Deutschland (1927-1939) – Auf der Suche nach der „deutschen Kunst“ », in *Das Dritte Weimar : Klassik und Kultur in Nationalsozialismus*, L. Ehrlich (dir.), Vienne, Böhlau, 1999, p. 133-148.
BRENNER Hildegard, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, François Maspero, 1980, 352 p. (éd. orig. allemande Reinbek, 1963).
CHAPOUTOT Johan, *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, 2008.
DEMANDT Alexandre, « Klassik als Klischee : Hitler und die Antike », *Historische Zeitschrift*, a. 274, 2002, p. 281-313.
HERZ Rudolf, *Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1994.
HINZ Berthold, *NS-Kunst: 50 Jahre danach*, Marburg, Jonas, 1989.
Kunst im 3. Reich. Dokument der Unterwerfung, catalogue d'exposition, Frankfurter Kunstverein, Francfort-sur-le-Main, 1975.
LEHMANN-HAUPT Hellmut, *Art under a Dictatorship*, Oxford University Press, 1954.
MICHAUD Eric, *Un art de l'éternité, l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.
RICHARD Lionel, *Le nazisme et la culture*, Paris, Editions Complexe, 1988, 378 p.
SCHLENKER Ines, *Hitler's salon, the Grosse Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich, 1937-1944*, Berne, P. Lang, 2007.
TRIMBORN Jürgen, *Riefenstahl. Eine deutsche Karriere*, Berlin, Biographie, 2002.
WESTHEIM Paul, *Karton mit Säulen. Antifaschistische Kunstkritik*, Leipzig und Weimar, Kiepenheuer, 1985.

Adolf Hitler

SOURCES PRIMAIRES :

KUBIZEK August, *Adolf Hitler, mon ami d'enfance*, Paris, Gallimard, 1954, 303 p. (éd. orig. allemande, Graz/Göttingen, 1953):

SOURCES SECONDAIRES :

- BARR Alfred H., *Hitler et les neuf muses*, Paris, L'Échoppe, 2005 (éd. orig. anglaise : quatre articles publiés dans des revues après le séjour de Barr en Allemagne, en 1933).
- BULLOCK Alan, *Hitler et Staline. Vies parallèles*, Albin Michel/Robert Laffont, (2 tomes), Paris, 1994 (éd. orig. anglaise, Londres, 1991).
- DAIM Wilfried, *Der Mann, der Hitler die Ideen gab*, 2^e éd., Vienne, Böhlau, 1984, 316 p.
- DEUERLEIN Ernst, *Hitler- Eine politische Biographie*, Munich, List Verlag, 1969, 187 p.
- FEST Joachim, *Hitler*, Paris, Gallimard, (2 tomes), 526 et 541 p. , 1973 (éd. orig. allemande Francfort, 1973).
- GASSERT, Philipp, MATTERN Daniel, *The Hitler Library. A Bibliography*, Greenwood Press, 2001, 549 p.
- HAFFNER Sebastian, *Un certain Adolf Hitler*, Paris, Bernard Grasset, 1979, 277 p. (éd. orig. allemande, Munich, 1978).
- HAFFNER Sebastian, *De Bismarck à Hitler, une histoire du Reich allemand*, Paris, La Découverte, 1991, 197 p. (éd. orig. allemande, Munich, 1987).
- HAMANN Brigitte, *La Vienne d'Hitler : Les années d'apprentissage d'un dictateur*, Paris, Éd. des Syrthes, 2001. (éd. orig. allemande, Munich, 1996).
- GIESLER Hermann, *Ein anderer Hitler, Bericht seines Architekten Hermann Giesler*, Leonie am Starnberger See, Druffet-Verlag, 1977.
- JOACHIMSTHALER Anton, *Hitlers Weg begann in München 1913-1923*, Munich, Herbig, 2000, 400 p.
- PICKER Günther, *Der Fall Kujau - Chronik eines Fälschungsskandals*, Francfort/Berlin, Ullstein, 1992, 140 p.
- PRICE Billy F., éd., *Adolf Hitler als Maler und Zeichner*, Zug/Suisse, Gallant, 1983.
- RYBACK Timothy W., *Hitler's private library: the books that shaped his life*, New York, Knopf, 2008.
- SCHWARZ Birgit, *Geniewahn : Hitler und die Kunst*, Vienne/Cologne/Weimar, Böhlau, 2009, 397 p.
- SPOTTS Frederic, *Hitler and the power of aesthetics*, Woodstock/New-York : The Overlook Press, 2009, 456 p.

2 OUVRAGES SUR LE CONTEXTE ARCHITECTURAL : L'ARCHITECTURE ALLEMANDE A LA FIN DU XIX^e ET AU DEBUT DU XX^e SIECLE

cités ou utilisés dans la thèse

SOURCES PRIMAIRES :

- BEHRENS Peter, « Was ist monumentale Kunst ? », *Kunstgewerbeblatt* (Leipzig), a. 20, 1909, p. 46-48.
- CREUTZ Max, « Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen in Westfalen », *Kunstgewerbeblatt* (Leipzig), a. 20, 1909, p. 41-45.
- FRANK Josef, *Architektur als Symbol*, Vienne, Löcker, (1^{re} éd. 1931), 1981, 198 p.
- GIEDION Siegfried, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, Munich, Bruckmann, 1922, 240 p.
- HÄRING Hugo, « Der Preussische Stil von Moeller van den Bruck. Ein Beitrag zum Problem der Stilbildung », *Deutsche Bauzeitung*, 69-1, 1935, p. 22-29.
- HERMANN Wolfgang, *Deutsche Baukunst des XIX. und XX. Jahrhunderts*, 2 tomes, Bâle, Birkhäuser, 1932, 1933 (rééd. Stuttgart, 1977).
- KAUFFMANN Emil, « Klassizismus als Tendenz und als Epoche », reproduit dans : *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur 1-6, (1927-1937)*, Hildesheim/New-York, Georg Olms, 1972, p. 201-214.

KAUFFMANN Emil, *Von Ledoux bis Le Corbusier : Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Vienne, Passer, 1933, 64 p.

MEBES Hellmut, *Klassizismus und Klassik der Baukunst um 1800 als Internationale und nationale Erscheinung*, Leipzig, Klein, 1931, 94 p.

MEBES Paul, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, Munich, Bruckmann, 2 vol., 1908.

PÖLLMANN P. Ansgar, « vom Wesen der Hieratischen Kunst », ein Vorwort zur *Ausstellung der beuroner Kunstschule in der Wiener Sezession*, Beuron, Verlag der Kunstschule, 1905, p. 2-39.

POSENER Julius, « Œuvre de Peter Behrens », *Architecture d'Aujourd'hui*, 1934, n°2, p. 8-30.

RIEDRICH Otto, « Der Deutsche und seine Baukunst », *Bauwelt*, mai 1935, n° 19, p. 389-391.

SCHEFFLER Karl, *Berlin - ein Stadtschicksal*, 1989, Berlin, Fannei & Wals, 1910, 222 p.

SCHEFFLER Karl, *Deutsche Baumeister*, Leipzig, Paul List Verlag, 1935, 306 p.

SELDMAYR Hans, *Verlust der Mitte, die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, 1^{ère} éd. 1948, Salzbourg, Ullstein Sachbuch, 1991, 257 p.

TACITE, *La Germanie*, traduction et introduction de Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1967, 108 p.

SOURCES SECONDAIRES :

ANDERSON Stanford, « The legacy of German Neoclassicism and Biedermeier : Behrens, Tessenow, Loos and Mies », *Assemblages*, Cambridge (É.-U.), MIT Press, 1991, n° 15, p. 63-87.

ANDERSON Stanford, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge (É.-U.), MIT Press, 2000, 427 p.

APELL-KÖLMEL Doris, *Die Stadthalle Hannover : ein Bau von Paul Bonatz und Friedrich Eugen Scholer in seinem architektur- und stadtgeschichtlichen Zusammenhängen*, Hanovre, Schlüterscher Verl., 1989, 254 p.

ASCH Kurt, « Der Ursprung des Konstruktivismus in der deutschen Architektur. Zu zwei frühen Entwürfen von Peter Behrens aus den Jahren 1904/05 », *Die Bauwelt*, 1972, p. 756-758.

BEENKEN Hermann, *Schöpferische Bauideen der deutschen Romantik*, Mayence, Matthias Grünewald, 1952, 172 p.

BOLLNOW Otto Friedrich, *Mensch und Raum*, 7^e éd., Stuttgart : W. Kohlhammer, 1994, 310 p. (1^{re} éd. 1963).

BUDDENSIEG Tilmann, « Riegl, Behrens, Rathenau », *Kunstchronik*, a.23, octobre 1970, p. 282-283.

BURCKHARDT Lucius (dir.), *Le Werkbund : Allemagne, Suisse, Autriche*, Paris, Editions du Moniteur, 1981, 117 p.

BUTTLAR von Adrian, « „Germanic“ structure versus „American“ texture in german High-rise Building », *GHI Bulletin*, Supplement 2-2005, p. 65-86.

BUTTLAR von Adrian, « „Germanische“ Tektonik? Leo von Klenzes patriotische Interpretation des Klassizismus », in *Klassizismus - Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2007, p. 279-293.

DONATH Matthias, *Architektur in Berlin 1933-1945. Ein Stadtführer*, Berlin, Lukas Verlag, 2004, 255 p.

DURTH Werner, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, Munich, DTV, 1992. 525 p.

FUHRMEISTER Christian, *Beton-Klinker-Granit. Material Macht Politik. Eine Material Ikonographie*, Berlin, Verlag Bauwesen, 2001, p. 334.

KIELING Uwe, *Berlin Bauten und Baumeister. Von der Gotik bis 1945*, Berlin, Berlin Edition, 2003, 384 p.

LAMPUGNANI Vittorio et SCHNEIDER Romana (dir.), catalogue d'exposition, Deutsches Architektur Museum, *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, Francfort-sur-le-Main, Hatje, 1992, 344 p.

Id., *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, catalogue d'exposition, Deutsches Architektur Museum, Francfort-sur-le-Main, Hatje, 1994, 351 p.

MAI Ekkehard et SCHMIRBER Gisela (dir.), *Denkmal-Zeichen-Monument : Skulptur und öffentlicher Raum heute*, Munich, Prestel, 1989, 184 p.

MAUKE Adolf, *Die Baukunst als Steinbau. Eine Darstellung der konstruktiven und ästhetischen Entwicklung der Baukunst*, Bâle, 1897, reproduit :?? Manuscript, Waltrop und Leipzig, 2000, 230 p.

MENGIN Christine, *Guerre du toit et modernité architecturale : loger l'employé sous la République de Weimar*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, 540 p.

NEUMEYER Fritz, « Zwischen Monumentalkunst und Moderne - Architekturgeschichte eines Wohnhauses », in HOEPFNER Wolfram, NEUMEYER Fritz (dir.), *Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem*, Mayence, von Zabern, 1979, p. 3-56.

OLBRICH Harald (dir.), *Geschichte der deutschen Kunst 1918-1945*, Leipzig, Seeman Verlag, 1990, 524 p.

POSENER Julius, « Drei Pfeilerfronten », *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II*, Munich, Prestel-Verlag, 1979, 648 p.

RAITH Frank-Bertolt, « „Der Mechanismus der Erfindung“. Die Struktur der modernen Architektur seit 1800 », *Architectura-Band 29*, 1-1999, Munich, Deutscher Kunstverlag, p. 101-119.

RAITH Frank-Bertolt, *Der heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik*, Berlin, Verlag für Bauwesen, 1997, 238 p.

RINGBOM Sixten, *Stone, Style and Truth. The vogue for natural stone in nordic architecture 1880-1910*, Helsinki, Suomen Muinaismaustoyhistys, 1987, 269 p.

PEHNT Wolfgang, « Architektur », in *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, Munich, Bruckmann, 1979.

POSENER Julius, « Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur (1750-1933) », *ARCH+*, n° 48, 53, 59, 63/64, 69/70, décembre 1979-août 1983.

SCHIRMER Wulf, « Einige Bemerkungen zu Heinrich Hübsch und zu dieser Schrift », introduction à la réédition de *In welchem Style sollen wir bauen ?*, Santa-Monica, Getty Center, 1992, p. I-VIII.

SCHNEIDER Romana et WANG Wilfried (dir.), catalogue d'exposition du musée d'architecture allemande de Francfort, *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Macht und Monument*, Francfort-sur-le-Main, Hatje, 1998, 299 p.

SELDMAYR Hans, *Die Revolution der modernen Kunst*, Cologne, DuMont, 1985, 163 p.

In what style should we build? The German Debate on Architectural Style, Santa-Monica, Getty Center, 1992, 202 p.

Heinrich Tessenow 1876-1950, Francfort-sur-le-Main, Deutsches Architektur Museum, 1991, 49 p.

VOIGT Wolfgang et MAY Roland (dir.), *Paul Bonatz 1977-1956*, catalogue d'exposition, Deutsches Architektur Museum, Francfort-sur-le-Main, Tübingen/Berlin, Wasmuth, 2010, 320 p.

WARNKE Martin (dir.), *Politische Architektur in Europa. Vom Mittelalter bis heute*, Cologne, DuMont, 1984, 418 p.

WELZBACHER Christian, *Die Staatsarchitektur der Weimarer Republik*, Berlin, Lukas Verlag, 2006.

WOLTER Bettina-Martine, *Deutsche Palastbaukunst 1750-1850. Theorie-Entwurf-Baupraxis*, Brunswick, Vieweg, 1991, 211 p.

ZUKOWSKY John, *The Many Faces of Modern Architecture. Building in Germany between the World Wars*, Munich, New York, Prestel, 1994, 256 p.

3 L'ARCHITECTURE SOUS LE NATIONAL-SOCIALISME

A Etudes d'ensemble

SOURCES PRIMAIRES :

Bauen im nationalsozialistischen Deutschland, Munich, Zentralverlag der NSDAP, 1940, 32 p.

Bauten der Bewegung – Erste Folge. Eine Zusammenstellung aus Veröffentlichungen des Zentralblattes der Bauverwaltung. Présenté par J. Schulte-Frohlinde, Berlin, Ernst & Sohn, 1942, 171 p.

« Die Deutsche Architektur und Kunsthandwerk-Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst in München », *Nationalsozialistische Monatshefte*, 1938, p. 258-261.

Deutsche Lande/Deutsche Kunst, Burkhard Meier (dir.), 2^e éd., Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1938, 127 p.

« Zweite deutsche Architektur- und Kunsthandwerk-Ausstellung », *Moderne Bauformen*, 1939, p. 65-67, 182.

« Das Forum der Bewegung. Ein Rundgang durch das Gelände der Reichsparteitage in Nürnberg », *Deutsche Bauzeitung*, 7 sept. 1938, p. 988-999.

BARRET Maurice, « L'architecture monumentale en Allemagne », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mai 1939, p. 17-20. Cet article a été entièrement traduit dans le numéro d'août 1939 de la revue : *die Kunst im Dritten Reich*, supplément de *Die Baukunst*, août 1939, p. XI et XII.

EVERS Hans Evers, *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, 1939, Munich, Neuer Filser-Verl., 311 p.

FRITSCHEN von Walther, *Von deutscher Baukunst*, Leipzig, Julius Klinkhardt, 1939, 96 p.

HARTMANN Waldemar, « Die Einheit deutscher Kunst », *Nationalsozialistische Monatshefte*, 1938, a. 9, Munich, Zentralverlag der NSDAP, p. 611-621.

HOFFMANN Herbert, *Deutschland baut, Bauten und Bauvorhaben : vierundneunzig Bilder aus der Ersten und Zweiten Architektur- und Kunsthandwerk Ausstellung zu München, 1938 und 1939*, Stuttgart, J. Hoffmann, 1939, 67 p.

KIENER Hans, « Neue Deutsche Baukunst », *Die Kunst dem Volke*, n° 84, 1936, p. 1-30.

MOELLER van den BRUCK Arthur, *Der preussische Stil*, 3^e éd., Breslau, 1931.

PAULSEN Friedrich, « Bauen im neuen Reich », Vier Aufsätze aus der *Bauwelt*, octobre-novembre 1933 (Das neue Recht, Die neue Wirtschaft, Baukunst, Um lernen), p. 5-8 et 19-28.

PINDER Wilhelm, « Architektur als Moral », réédité dans : *Festschrift für Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag*, Dresde, 1935, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907-1935*, Leipzig, Seemann, 1938, 218 p.

RAVE Paul Ortwin, « Leo von Klenze, zum 150. Geburtstag am 29. Februar », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 21-1-1934, a. 54, n°8, p. 98-99.

RAVE Paul Ortwin, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Berlin, (1^{re} éd. 1949), 1987, 176 p.

RITTICH Werner, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, 3^e éd., Berlin, Rembrandt-Verl., 1938, 184 p.

ROSENBERG Alfred, « Richtlinien deutscher Baukultur », *Deutsche Bauzeitung*, n°10, mars 1935, p. 228-229.

SCHMITTHENNER Paul, *Baukunst im neuen Reich*, Munich, Callwey, 1934, 38 p.

SCHRADE Hubert, *Das Deutsche Nationaldenkmal. Idee- Geschichte - Aufgabe*, Munich, A. Langen-G. Müller, 1934, 117 p.

SCHRADE Hubert, *Bauten des Dritten Reiches*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1937, 40 p., 42 photos.

SPEER Albert et WOLTERS Bruno (dir.), *Neue Deutsche Baukunst*, Berlin, Volk und Reich Verlag, 1940, 105 p.

SPEER Albert (dir.), *Neue deutsche Baukunst*, Prague, Volk und Reich Verlag, 1943, 95 p.
 STEPHAN Hans, *Die Baukunst im Dritten Reich insbesondere die Umgestaltung der Reichshauptstadt*, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1939, 18 p.
 STRAUB Karl Willy, *Die Architektur im Dritten Reich*, Stuttgart, Wedeking, 1932, 63 p.
 TROOST Gerdy (éd.), *Bauen im Neuen Reich*, t. 1, Bayreuth, Gauverlag, 1^{re} éd. 1938, 2^e 1939, 3^e 1941, 168 p. *Bauen im Neuen Reich*, t. 2, Bayreuth, Gauverlag, 1943, 167 p.

SOURCES SECONDAIRES :

ARNDT Karl, « Filmdokumente des Nationalsozialismus als Quellen für architekturgeschichtliche Forschungen », in *Zeitgeschichte im Film-und Tondokument*, 1970, p. 39-69.
 ARNDT Karl, « Die Münchener Architekturszene 1933/34 als ästhetisch-politisches Konfliktfeld », in : *Bayern in der N.S. Zeit*, t. 3, *Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt*, Martin Broszat (dir.), Munich/Vienne, Oldenburg Verlag, 1981, p. 443-512.
 ARNDT Karl, « Missbrauchte Geschichte : Der Braunschweiger Dom als politisches Denkmal (1935/45) », *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 1981, p. 213-244.
 ARNDT Karl, « Rezensionen : Baupolitik im Dritten Reich. Lars Olaf Larsson : Die neue Gestaltung der Reichshauptstadt, Albert Speers Generalbebauungsplan für Berlin, Rudolf Wolters : Stadtmitte Berlin, Jost Dülffer, J. Thies et J. Henke : Hitlers Städte, Baupolitik im Dritten Reich, C. Schneider : Stadtgründung im Dritten Reich, Joachim Petsch : Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich », *Kunstchronik*, août 1981, n° 8, p. 285-297.
 HANS BARKHAUSEN, « Die NSDAP als Filmproduzentin mit Kurzübersicht : Filme der NSDAP 1927-1945 », in *Zeitgeschichte im Film-und Tondokument*, 1970, p. 152-161.
 DÜLFFER Jost, Jochen THIES et Josef F. HENKE, *Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Cologne/Vienne, Böhlau, 1978, 320 p.
 BALFOUR Alan, *Berlin: the politics of Order. 1737-1989*, New York, Rizzoli, 1990, 269 p.
 BÄRNREUTHER Andrea, *Revision der Moderne unterm Hakenkreuz*, Munich, Klinkhardt u. Biermann, 1993, 274 p.
 BARTETZKO Dieter, *Zwischen Zucht und Ekstase*, Berlin, Gebr. Mann, 1985, 301 p.
 BARTETZKO Dieter, *Illusionen in Stein*, Berlin, Rowohlt, 1985, 286 p.
 BORRMANN Norbert, *Paul Schultze-Naumburg. Maler. Publizist. Architekt. 1869-1949*, Essen, Richard Bacht GmbH, 1989, 256 p.
 BROCK Bazon et PREISS Achim, (dir.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreissig bis Fünfundvierzig*, Munich, Klinkhard & Bierman, 1990, 275 p.
 BROSZAT Martin, FRÖHLICH Elke, GROSSMANN Anton (dir.), « Das „Haus der deutschen Kunst“, ein Symbol der neuen Machtverhältnisse », in *Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt*, Teil C, Munich, Oldenbourg Verlag, 1981, p. 443-512.
 BUDDENSIEG Tilmann, « Berliner Labyrinth. Preussische Raster », in : *Olympia 1936-Olympia 2000. Werner March Reichsportfeld im Dritten Reich*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbrach, 1993, 241 p.
 CHIBIREVA Natalia, « Architecture, ideology and order: the idea of the classical in the 1930s architecture and Nazi spatial strategies », thèse de doctorat, University of Nottingham, 2001.
 CLUET Marc, *L'architecture du III^e Reich. Origines intellectuelles et visées idéologiques*, New York/Berne, Peter Lang, 1987, 348 p.
 CLUET Marc, « La tendance „soldatique“ dans l'architecture du III^e Reich », *Recherches germaniques*, 1986, n°16, p. 147-175.
 DAL CO Francesco, « The Stones of the Void », *Oppositions*, n° 26, printemps 1984, p. 98-116.
Design in Deutschland 1933-45. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im "Dritten Reich", Lahn-Giessen, Anabas Verlag, 1990 (Werkbund-Archiv 20), 141 p.
 DEHLINGER Armand, « „Architektur der Superlative“. Eine kritische Betrachtung der NS Bauprogramme von München und Nürnberg », Munich, 1950, 64 p.

- DOOSRY Yasmin, « Die Sakrale Dimension des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg », in : *Politische Religion - religiöse Politik*, Richard FABER (dir.), Würzburg, K&N, 1997, p. 205-223.
- ENGEL Helmut, « Die Architektur der Zeit von 1933 bis 1945 als Teil der Geschichtslandschaft Berlin », *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1989, p. 15-22.
- ERNI Peter, « Höhen Kult und Wurzel-Grund. Zur symbolischen Form nationaler Architektur im Zeitalter des militanten Nationalismus », *Archithese*, 3-81, p. 48-53.
- FRAMPTON Kenneth, « A Synoptic View of the Architecture of the Third Reich », *Oppositions*, n°12, printemps 1978, p. 54-87.
- FRANK Hartmut, « Bridges, Paul Bonatz's Search for Contemporary Monumental Style », in : Brandon Taylor et Wilfried van der WILL (dir.), *The nazification of Art. Art, Design, Music, Architecture and Film in the Third Reich*, Winchester, The Winchester Press, 1990, p. 144-157.
- FRANK Harmut (dir.) *Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945*, Hambourg : Christians, 1985.
- FRÜCHTEL Michel, *Der Architekt Hermann Giesler, Leben und Werk (1898-1987)*, Tübingen, Edition Altavilla, 2008.
- GUYOT Adelin et RESTELLINI Patrick, *L'art nazi. Un art de propagande*, Paris, Editions Complexe, 1983.
- HARLANDER Tilman et PYTA Wolfram (dir.), *NS-Architektur : Macht und Symbolpolitik*, Berlin, Lit Verlag, 2010.
- HINZ Berthold, « Das Denkmal und sein „Prinzip“ », *Kunst im 3. Reich : Dokumente der Unterwerfung*, catalogue d'exposition, Frankfurter Kunstverein, Georg Bussmann (dir.), Francfort-sur-le-Main, Der Verein, 1974, p.104-109.
- HINZ Berthold, « Disparität und Diffusion. Kriterien einer „Ästhetik“ des NS », *Kritische Berichte*, 2/89, p. 111-120.
- HINZ Manfred, *Massenkult und Todessymbolik in der Nationalsozialistischen Architektur*, Cologne, Brill, 1984, 107 p.
- KRAUT Gisela, MATTAUSCH R., WIEDERSPAHN B., « Architektur und Plastik im deutschen Faschismus », *Kunst im 3. Reich : Dokumente der Unterwerfung*, catalogue d'exposition, Frankfurter Kunstverein, Georg Bussmann (dir.), Francfort-sur-le-Main, Der Verein, 1974, p.46-67.
- KRAWIETZ Georg, *Peter Behrens im dritten Reich*, Weimar, VDG, 1995.
- KRUFT Hanno-Walter, « Nationalsozialismus Faschismus Phalange, Rechte Diktaturen in ihrem Verhältnis zur Architektur », *Der Architekt*, 4/1983, p. 181-205.
- Kunst in Deutschland 1933-1945*, Grabert Verlag, Tübingen, 1995 (notices sur Hans Dustmann, p. 481-482 ; Albert Speer, p. 562-565 ; Wilhelm Kreis, p. 513-515).
- MILLER LANE Barbara, *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*, Cambridge (E.-U.), Harvard University Press, 1985 (1^{re} éd. 1968).
- MILZA Pierre et ROCHE-PEZARD Fanette (dir.), *Art et fascisme*, Paris, Editions Complexe, 1989.
- MITTIG Hans-Ernst, « NS Architektur für uns », Ville de Nuremberg, Pädagogisches Institut, Beitrag zur politischen Bildung, n° 10/1991, 22 p.
- MITTIG Hans-Ernst, « NS-Stil als Machtmittel », in : *Moderne Architektur in Deutschland, 1900 bis 2000. Macht und Monument*, Romana Schneider et Wilfried Wang (dir.), Francfort-sur-le-Main, Hatje, 1998, p. 101-115.
- MÜNK Dieter, *Die Organisation des Raumes im Nationalsozialismus*, Bonn, Pahl-Rugenstein, 1993.
- BAUER Richard, HOCKERTS Hans G. et SCHÜTZ Brigitte, *München – « Hauptstadt der Bewegung »*. *Bayerns Metropole und der Nationalsozialismus*, catalogue d'exposition, Münchner Stadtmuseum, Wolfratshausen, Éd. Minerva, 2002 (1^{re} éd. 1993).
- NERDINGER Winfried (dir.), *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1993.

- NERDINGER Winfried (dir.), *Bauhaus-Moderne im N-S. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, Munich, Prestel, 1993.
- NERDINGER Winfried, « National Socialist Architecture Between Neoclassicism and Regionalism », in ID., *Art and Power: Europe under the dictators 1930-1945*, catalogue d'exposition, Hayward Gallery, Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott (dir.), Londres, Thames & Hudson, 1995, p. 322-325.
- OGAN Bernd (dir.), *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus*, Stadt Nürnberg, Pädagogisches Institut der Stadt Nürnberg, Beiträge zur politischen Bildung, n°5, 1986.
- OGAN Bernd et WEISS (dir.), *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus*, Nuremberg, W. Tümmels Verlag, 1992.
- PEHNT Wolfgang, « Reformwille zur Macht. Der Palazzo Pitti und der deutsche Zyklopenstil », *Moderne Architektur in Deutschland, 1900 bis 2000. Macht und Monument*, Romana Schneider et Wilfried Wang (dir.), Francfort-sur-le-Main, Hatje, 1998, p. 53-59.
- PETSCH Joachim, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich : Herleitung, Bestandsaufnahme, Entwicklung, Nachfolge*, Munich, C. Hanser, 1976.
- PETSCH Joachim, « Die Rezeption der klassischen Architekturtradition in den Staats- und Parteidbauten des Dritten Reiches », in *Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag : eine Festschrift*, Michael Hesse et Max Imdahl (dir.), Berne, Peter Lang, 1986, p. 241-252.
- SCHÄCHE Wolfgang, « Vom heutigen Umgang mit dem baulichen Erbe des Nationalsozialismus », *Wissenschaftliche Zeitschrift für Architektur u. Bauwesen*, 38, 1992,1/2, p. 66-68.
- SCHÄCHE Wolfgang, *Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945. Planen und Bauen unter der Ägide der Stadtverwaltung*, 2° éd., Berlin, Gebr. Mann, 1992.
- SCHÄCHE Wolfgang, « Die Bedeutung der „Berliner Neugestaltungsmassnahmen“ für die N.S. », in : *Die Dekoration der Gewalt, Kunst und Medien im Faschismus*, Berthold Hinz, Hans-Ernst Mittag et Id. (dir.), Giessen, Anabas, 1979.
- SCHÄCHE Wolfgang, « Nazi Architecture and its Approach to Antiquity. A Criticism of the „Neo classical“ Argument, with reference to the Berlin Museum Plans », article traduit dans *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 7/8, 1981, p. 445-454.
- SCHÄCHE Wolfgang et REICHHARDT Hans, *Von Berlin nach Germania*, Berlin, Transit, 1990.
- SCHMITZ-EHMKE Ruth, *Die Ordensburg Vogelsang, Architektur- Bauplastik- Ausstattung*. Cologne, Rheinland Verlag, 1988.
- STOMMER Rainer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thing-Bewegung“ im Dritten Reich*, Marbourg, Jonas Verlag, 1985.
- TAYLOR Robert, *The World in Stone. The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- TEUT Anna, *Architektur im Dritten Reich. 1933-1945*, Francfort-sur-le-Main, Ullstein, 1967.
- TEUT Anna, « Axis und Symmetry as a Medium of Subordination. Nazi Architecture Redivivus », *Daidalos*, mars 1985, p. 104-115.
- THIES Jochen, *Architekt der Weltherrschaft: die „Endziele“ Hitlers*, Düsseldorf, Droste, 1976.
- THOMAE Otto, *Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich*, Berlin, Gebr. Mann, 1978.
- WARNER Benjamin, « Berlin. The „Nordic Homeland“ and the Corruption of Urban Spectacle », *Architectural Design Profile*, numéro thématique *Berlin: an Architectural History*, 11-12, 1983, p. 73-80 et 81-88.
- WESTHEIM Paul, *Karton mit Säulen ? Antifaschistische Kunstkritik*, Leipzig/Weimar, Gustav Kiepenheuer, 1985.

ZIMMERMANN Gerd, « Architektur der Macht », *Wissenschaftliche Zeitschrift für Architektur u. Bauwesen*, 38, 1992, 5-6, p. 213-220.

B Etudes spécifiques

1. Monographies d'architectes

Albert SPEER

SOURCES SECONDAIRES :

SPEER Albert, *Au cœur du Troisième Reich*, Paris, Fayard, 2010, 810 p. (éd. orig. allemande, Berlin, Propyläen, 1969).

SPEER Albert, *Journal de Spandau*, Paris, R. Laffont, 1975, (éd. orig. allemande Francfort-sur-le-Main, 1975).

SPEER Albert, *L'immoralité du pouvoir*, Paris, La Table ronde, 1979, (éd. orig. allemande *Technik und Macht*, Esslingen am Neckar, 1979).

sur Speer :

Albert Speer. *Architektur. Arbeiten 1933-1942*, Francfort-sur-le-Main/Berlin, Propyläen Verlag, 1978.

« Albert Speer. A candid conversation with the best-selling author of „Inside the third Reich“, Hitler's closest confidant and second-in-command », Playboy Interview, *Playboy*, juin 1971.

CABLE Carole, *Albert Speer : Architect of the Third Reich. A Bibliography*, Monticello, Vance Bibliographie, 1983 (Architecture series : bibliography n° A 994).

« Die grosse Speer-Feier des Léon Krier oder Klassik zum Völkermord », numéro spécial *Bauwelt*, 28-29, juillet 1987.

DAL CO Francesco et POLANO Sergio, « Interview with Albert Speer », *Oppositions*, n° 12, printemps 1978, p. 30-53.

FEST Joachim, *Speer. Eine Biographie*, Berlin, Alexander Fest Verlag, 1999 (trad. fr. Paris, 2001).

HOCHMAN Elaine S. et TAYLOR Robert, « Letters to the Editor » (réponse au compte-rendu de B. Miller Lane de décembre 1973, cf. *infra*), *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXIII, octobre 1974, p. 271-272.

KRIER Léon, « Une architecture du désir », in : *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, Léon Krier (dir.), Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1985.

LARSSON Lars Olaf, *Albert Speer. Le plan de Berlin 1937-1943*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1978.

MILLER LANE Barbara, « Review of Albert Speer's Inside the Third Reich », *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXII, décembre 1973, p. 341-346.

MILLER LANE Barbara, « Architects in Power: Politics and Ideology in the Work of Ernst May and Albert Speer », *Journal of the Interdisciplinary History*, xvii, été 1986, p. 283-310.

RYKWERT Joseph, « The Master of Megalomania », (recension de Léon Krier (dir.), *Albert Speer. Architecture 1932-1942*), *Times Literary Supplement*, 6 mars 1987.

SCHÖNBERGER Angela, *Die neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur*, Berlin, Gebr. Mann, 1981.

SERENY Gitta, *Albert Speer : His Battle with Truth*, New York, 1995 (trad. fr. Paris, 1997).

SERENY Gitta, interview avec Alain Finkielkraut, France Culture, émission *Répliques*, le 14 avril 2007.

Wilhelm KREIS

SOURCES PRIMAIRES :

KREIS Wilhelm, *Über die Zusammenheit von Kultur, Zivilisation und Kunst*, Berlin, Hübsch, 1927.

KREIS Wilhelm, « Die Grossbauten der Partei und des Staates im Bilde der Stadt und der Landschaft », *Deutsche Bauzeitung*, n° 43, octobre 1938, p. 1165.

KREIS Wilhelm, « Kriegermale des Ruhmes und der Ehre im Altertum und in unserer Zeit », *Bauwelt*, 1943, n° 11-12, p. 1-8.

KREIS Wilhelm, *Soldatengräber und Gedenkstätten*, Munich, Callwey, 1944.

KREIS Wilhelm, « Neue deutsche Baukunst », *Die Baukunst*, octobre 1942, p. 37-38.

Sur W. Kreis :

SOURCES PRIMAIRES :

« Die Bauten der Düsseldorfer Ausstellung 1915 », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 2, 1915, p. 93-105.

HAENEL Erich, « Arbeiten von Wilhelm Kreis », *Moderne Bauformen*, 1910, 3, p. 101-102 et 118-125.

KATZ Richard, *Wilhelm Kreis : seine Ideen und ausgeführten Werke*, Stuttgart, Ebner, 1902.

SOURCES SECONDAIRES :

BRAND Gunnar, « Bekenntnisse eines angepassten : der Architekt Wilhelm Kreis als Generalbaurat für die Gestaltung der deutschen Kriegerfriedhöfe », in *Architektur und Ingenieur-Wesen zur Zeit der national-sozialistische Gewaltherrschaft*, Ulrich Kuder (dir.), Berlin, Gebr. Mann, 1997, p. 124-156.

LURZ Meinhold, « Die Kriegerdenkmalsentwürfe von Wilhelm Kreis », in *Die Dekoration der Gewalt, Kunst und Medien im Faschismus, Die Dekoration der Gewalt, Kunst und Medien im Faschismus*, Berthold Hinz, Hans-Ernst Mittag et Id. (dir.), Giessen, Anabas, 1979, p. 185-196.

MAI Ekkehard, « Wilhelm Kreis und der Museumsbau - Die Projekte für Berlin », *Jahrbuch preussischer Kulturbesitz*, 21, 1984, p. 257-291.

MAYER Hans, *Wilhelm Kreis. Architekt in dieser Zeit*, Essen, Classen, 1953.

NERDINGER Winfried et MAI Ekkehard (dir.), *Wilhelm Kreis : Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie, 1873-1955*, Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1994.

PREISS Achim, *Das Museum und seine Architektur, Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Alfter, VDG (Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften), 1992.

SCHÄBITZ Sabine, « Wilhelm Kreis im Spiegel von Architekturkritik und Architekturgeschichte », *Wissenschaftliche Zeitschrift für Architektur und Bauwesen*, Weimar, 38, 1992, 3-4, p. 123-136.

SCHÄBITZ Sabine, « Bismarckturm und Totenburg - Machtsymbole im Schaffen von Wilhelm Kreis », *Wissenschaftliche Zeitschrift für Architektur und Bauwesen*, Weimar, 39, 1993, 1-2, p. 73-79.

WILHELM Karin, « Der Wettbewerb zum Bismarck-National Denkmal in Bingerbrück (1909-1912) », *Kritische Berichte*, 1978, 2, a.15, Gießen 1987, 32 p.

2. Edifices

Sur la Königsplatz

SOURCES PRIMAIRES :

- « Die Bauten des Führers in München, Architekt : Professor Ludwig Troost », *Baugilde*, 1937, n° 20, p. 687-697.
- « Drei Entwürfe für das Reichsehrenmal. Entwurf der Professoren Oswald Bieber und Josef Wackerle », Munich, n° 6, a. 15, p. 289-397.
- « Entwurf von Professor Wilhelm Kreis, Architekt BDA, Dresden », *Baugilde*, 25 mars 1933, p. 299-303.
- « Führer und Verwaltungsbau der NSDAP und die Ausgestaltung des Königsplatzes », *Baugilde*, a. 16, n° 8, 25 avril 1934, p. 271-276.
- « Das Haus der deutschen Kunst », p. 336-340, « Der Führer und Verwaltungsbau der NSDAP », 1934, p. 346-349.
- « Germanische Tektonik », *Die Kunst im Dritten Reich*, 1937, p. 356-362.
- « Grosse Bauaufgaben in der Hauptstadt der Bewegung, Neugestaltung des Königsplatz », *der Baumeister*, a. 35, n°3, mars 1937, p. 73-80.
- München und seine Bauten nach 1912*, Munich, Bruckmann, 1984.
- « Neuere Bauten von Arch. BDA Prof. O. O. Kurz und E. Herbert-München », *Der Baumeister*, a. 22, n° 9, septembre 1924, p. 53-58.
- « Paul Ludwig Troosts Bauten für die NSDAP », *Bauwelt*, 1934, n°17, p. 1-8.
- « Die Rossebandiger vor der Technischen Hochschule in München von Bernard Bleeker und Hermann Hahn », *Die Kunst*, 1932, p. 230-233.
- « Vom Werden des neuen Stils », *Die Kunst im Dritten Reich*, 1937, p. 353-356.
- BARTHEL Ludwig Friedrich, « „Neues“ München », *Kunst und Volk*, n° 1, janvier 1936, p. 166-169.
- BULLE Heinrich, « Zur Geschichte des Münchener Königsplatz », *Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel*, a. 2, n° 1, 1902, p. 20-23.
- DRESLER Adolf, *Das Braune Haus und die Verwaltungsgebäude der Reichsleitung der NSDAP*, Munich, Zentralverlag der NSDAP, 3^e éd., 1939.
- FIHLER Karl (dir.), *München baut auf. Ein Tatsachen und Bildbericht über den nationalsozialistischen Aufbau in der Hauptstadt der Bewegung*, Munich, Zentralverlag der NSDAP, 1937.
- KIENER Hans, « Die Monumentalbauten der NSDAP in München », *Deutsche Bauhütte*, 11 avril 1934, Heft 8, a.38, p. 91-92.
- RÜDIGER Wilhelm, « Vom Münchener Forum der Bewegung », *Deutsche Bauhütte*, n° 24, 19 novembre 1935, p. 281-283.
- SCHOLZ Robert, « Paul Ludwig Troost. Der Erneuerer monumentalen Bauens », *Nationalistische Monatshefte*, 15, 1944, p. 24-30.
- TROOST Paul Ludwig, « Die Villa Becker in München », *Dekorative Kunst*, 8, août 1905, p. 429-456.
- ULRICH Christoffel, « Der neue Neptunbrunnen von Josef Wackerle », *Die Kunst*, a. 75, 1937, p. 295-299.

SOURCES SECONDAIRES :

- ALTENBUCHNER Klaus Anton, « Als wären die Bauten wie mit dem Schubkarren herangefahren. Klenze, Königsplatz und Konzeptionen », in *Münchner Moderne : Kunst und Architektur der zwanziger Jahre*, Felix Billeter, Antje Günther, Steffen Krämer (dir.), Munich, Deutscher Kunstverlag, 2002, p. 36-49.
- ALTENBUCHNER Klaus Anton, « Der Königsplatz in München. Entwürfe von Leo von Klenze bis Paul Ludwig Troost », *Oberbayerisches Archiv*, 125 Band, 1. Heft, 2001, p. 7-126.

NERDINGER Winfried (dir.), *Aufbauzeit. Planen und Bauen. München 1945-1950*, catalogue d'exposition, Münchner Stadtmuseum, Munich, Beck, 1984.

LAUTERBACH Iris, ROSEFELDT Julian et STEINLE Piero (dir.), *Bürokratie und Kult. Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München. Geschichte und Rezeption*, Munich/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1995.

GRAMBITTER Ulrike, « Braunes Haus, München », in: *Historisches Lexikon Bayerns*, URL: <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44454> (consulté le 18 mars 2011).

GRAMBITTER Ulrike ET LAUTERBACH Iris, *Das Parteizentrum der NSDAP in München*, Berlin/Munich, Deutscher Kunstverlag, 2009.

HAJAK Stefanie et ZARUSKY Jürgen (dir.), *München und der Nationalsozialismus. Menschen, Orte, Strukturen*, Berlin, Metropol, 2008.

HERZOG Hans, KOPPERMANN Michael et KOPPERMANN Christa, *Der Königsplatz 1812-1988. Eine Bild-Dokumentation zur Geschichte des Platzes*, Munich, Staatliche Antikensammlungen München in Zusammenarbeit mit dem Stadtarchiv, 1991.

KÖPF Peter, *Der Königsplatz in München. Ein deutscher Ort*, Berlin, CH. Links Verlag, 2005.

KRAUSE Alexander, *Arcisstrasse 12, Palais Pringsheim – Führerbau – Amerika Haus – Hochschule für Musik und Theater*, Munich, Allitera Verlag, 2005.

NERDINGER Winfried (dir.), *Ort und Erinnerung. Nationalsozialismus in München*, catalogue d'exposition, Architekturmuseum, Université technique de Munich, Salzburg/Munich, Verlag Anton-Pustet, 2006.

NUSSLEIN Timo, « Paul Ludwig Troost : das architektonische Frühwerk 1902-1913 », mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Fribourg-en-Brigau, 2005, 234 p.

NUSSLEIN Timo, *Hitlers Architekten. Paul Ludwig Troost (1878-1934)*, Vienne, Böhlau, 2012.

RASP Hans Peter, *Eine Stadt für Tausend Jahre, München-Bauten und Projekte für die Hauptstadt der Bewegung*, Munich, Süddeutscher Verlag, 1981.

ROSENFELD Gabriel D., *München und Gedächtnis. München und Nationalsozialismus. Strategien des Vergessens*, (éd. Orig. anglaise, 2000), Munich, Dölling und Galitz Verlag, 2004.

SCHÄFER Bernhard, « Der Münchener Königsplatz im Dritten Reich – Eine Studie zu den Anfängen und Intentionen repräsentativen Bauens im Nationalsozialismus », mémoire de maîtrise, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, 1994, 91 p.

Sur le ministère de l'Air du Reich

SOURCES PRIMAIRES :

« Der Erweiterungsbau der Reichshauptbank, von Reichsbankbaudirektor Heinrich Wolff, Berlin », *Bauwelt*, 1937, n° 34, p. 2-10.

GÖRING Hermann, *Reden und Aufsätze*, Erich Gritzbach (éd.), Munich, Zentralverlag der NSDAP, 1939.

GRITZBACH Erich, *Göring, l'homme et son œuvre*, Paris, Deterna, 1943 et 2001.

SOURCES SECONDAIRES :

Berlin und seine Bauten, Teil IX, *Industriebauten Bürohäuser*. Berlin, Ernst & Sohn, 1971.

CASTELLAN Georges, *Le réarmement clandestin du Reich 1930-1935*, Paris, Plon, 1954.

DEMPS Laurenz, SCHULTZ Eberhard et WETTING Klaus, *Bundesfinanzministerium. Ein belasteter Ort ?*, Berlin, Parthas, 2001.

DITTRICH Elke, *Ernst Sagebiel. Leben und Werk 1892-1970*, Berlin, Lukas Verlag, 2005, p. 141-152.

Sur l'aéroport de Tempelhof à Berlin

SOURCES PRIMAIRES :

« Neuzeitliche Flugzeughallen, de Mehmel », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, a. 57, n° 9, 3 mars 1937, p. 211-234.

SCHLEUSNER A., « Die Flugsteighalle für den Neubau des Flughafen Tempelhof », *Neuzeitliche Stahlhallenbauten*, Berlin, Ernst, 1938, p. 57-61.

SOURCES SECONDAIRES :

Berlin Tempelhof, Liverpool Speke, Paris Le Bourget : années 30, architecture des aéroports, Paris, Éditions du patrimoine, 2000, 125 p.

CONIN Helmut, *Gelandet in Berlin. Zur Geschichte der Berliner Flughafen*, Berlin, Berliner Flughafengesellschaft, 1974.

DITTRICH Elke, *Ernst Sagebiel. Leben und Werk 1892-1970*, Lukas Verlag, Berlin, 2005, p. 156-174.

DITTRICH Elke, *Der Flughafen Tempelhof in Entwurfszeichnungen und Modellen 1935-1944*, Berlin, Kukas Verlag, 2005.

MEUSER Philipp, *Vom Fliegerfeld zum Wiesenmeer, Geschichte und Zukunft des Flughafens Tempelhof*, Berlin, Berlin Edition, 2000.

VOIGT Wolfgang, BOKELMANN Klaus, von GERKAN Meinhard, *Vom Flugbahnhof zum Terminal : Flughafen Hamburg 1929-1999*, Sulgen, Niggli, 1999.

ZUKOWSKY John (dir.), *Building for Air Travel. Architecture and Design for Commercial Aviation*, Munich/New York, Prestel, 1996.

Sur la Maison de l'Éducation allemande à Bayreuth

SOURCES PRIMAIRES :

« Das Haus der Deutschen Erziehung, zum Gedenken an die Grundsteinlegung in Bayreuth am 24. Scheinding », *Der Junge Staat*, n° 5, Bayreuth, 1933. 91 p., p.1-52.

« Das Haus der Deutschen Erziehung in Bayreuth », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, n° 30, 1937, p. 94

« Das Haus der Deutschen Erziehung in Bayreuth », *Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, a. 39, 77, 1938, p. 89-96

« Das Richtfest des Hauses der deutschen Erziehung », *Nationalsozialistische Lehrzeitung*, n° 1, 1935. p. 7-9.

« Nationalsozialistische Akzentsetzung durch Hans Reissingers Gestaltung (1933 bis 1945) », *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, a. 78, 1998, Bayreuth, p. 235-238.

FRANK Sepp, *Thieme und Becker*, p. 147, 1936 (?).

Reichszeitung der deutschen Erzieher, Nationalsozialistische Lehrerzeitung, Bayreuth, 1, janvier, 1938, 27 p. Numéro consacré à la Maison de l'Éducation allemande.

LOCHMÜLLER Benedikt, *Hans Schemm*, t. 1 : 1891-1919; t. 2 : 1920-1935, Munich, 1935.

REISSINGER Hans, « Alte und neue Plätze in Bayreuth », *Wasmuths Monatshefte für Architektur und Städtebau*, a. 32, mars 1937, p. 25-31.

REISSINGER Hans, « Die grosse Bildhauerwettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für zwei Aussenplastiken am „Haus der deutschen Erziehung“ in Bayreuth », *Nationalsozialistische Lehrzeitung*, n° 7, 1935. p. 2-3 et p.14-15.

RICHARD Reinhardt, « Vom Haus der deutschen Erziehung in Bayreuth », *Reichszeitung der deutschen Erzieher, Nationalsozialistische Lehrerzeitung*, n° 1, janvier 1938, p. 4-27.

SOURCES SECONDAIRES :

APEL Hans Jürgen, « „Steinerne Imperative“ der Erziehung - Das „Haus der Deutschen Erziehung“ in Bayreuth (NS) und das „Haus des Lehrers“ in Berlin (DDR) », *Die*

pädagogische Gestaltung des Raums. Geschichte und Modernität, Bad Heilbrunn, Julius Klinkhardt, 2003, 556 p., p.479-497.

« Nationalsozialistische Akzentsetzung durch Hans Reissingers Gestaltung (1933 bis 1945) », *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, a. 78, 1998, p. 235-241.

KÖNIG Karlheinz, « Das „Haus der Deutschen Erziehung“ in Bayreuth (1933/36 bis 1943/45). Überblick über die Baugeschichte der NSLB-Verwaltungs- und Schulungszentrale sowie über die Organisation und die Arbeit des Hauptamtes für Erzieher (HfE) und des Nationalsozialistischen Lehrerbundes (NSLB) », *Handbuch der Geschichte des Bayrischen Bildungswesens*, t. 3. : *Geschichte der Schule in Bayern von 1918 bis 1990*, Liedtke Max (dir.), Bad Heilbrunn, Julius Klinkhardt, 1997, p. 322-387.

KÜHNEL Franz, *Hans Schemm. Gauleiter und Kultusminister (1891-1935)*, Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg, 1985.

MAYER Bernd, « Weihehalle als Ersatzkirche. Wie die Nationalsozialisten die christlichen Gottesdienste imitierten », *Heimat Kurier*, n° 1, 2000, p. 6-7.

REICHLING Alfred, « Orgelklänge unter dem Hakenkreuz, Feiern – Freiräume – Feierorgeln », in *Acta-Organo Logica*, Band 28, Merseburger, 2004, 504 p.

REISSINGER Elisabeth, *Hans C. Reissinger und der evangelische Kirchenbau der 50er und 60er Jahre in Franken*, Münster/New York, Waxmann, 1995.

REISSINGER Hans, « Mémoires » rédigées à l'âge de 80 ans, non publiées, conservées aux archives de la Ville de Bayreuth.

WEIHSMANN Helmut, *Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs. Ein Reiseführer in die Bauwelt des Nationalismus*, Vienne, Promedia, 1998, p. 269-270.

Sur le hall des Congrès à Nuremberg

SOURCES PRIMAIRES:

« Gestaltung und Bauausführung der Luitpoldarena in Nürnberg », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, a. 54, 1934, Berlin, Ernst & Sohn, p. 795-798.

« Die Grösste Kongresshalle der Welt », Munich, *Münchener Zeitung*, 22 août 1934.

Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films von Leni Riefenstahl, Munich, Zentralverlag der NSDAP, 1935, p. 11-28.

SCHRADE Hubert, « *Die Bauten des Dritten Reiches in Nürnberg* », *Süddeutsche Monatshefte*, numéro spécial : „Deutsche Kunst“, a. 33, n° 3, décembre 1935, p. 142-148.

SOURCES SECONDAIRES :

DIETZFELBINGER Eckart et LIEDTKE Gerhard, *Nürnberg – Ort der Massen. Das Reichsparteitagsgelände. Vorgeschichte und schwieriges Erben*, Berlin, Links, 2004, 158 p.

DOOSRY Yasmin, « *Wohlauf, lasst uns eine Stadt und einen Turm bauen...* ». *Studien zum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Berlin, Wasmuth, 2002.

DRESSLER Enno, « Die Kongresshalle auf dem ehemaligen Reichsparteitagsgelände in Nürnberg », mémoire de maîtrise, Université de Würzburg, 1988.

KOCH Christian, *Bauen in Nürnberg 1933-1945. Architektur und Bauformen im Nationalsozialismus*, catalogue d'exposition, Archives de la Ville de Nuremberg, 1995.

LOIPERDINGER Martin, *Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl-Rituale der Mobilmachung*, Opladen, Leske + Budrich, 1987, 196 p.

SCHMIDT Alexander, *Geländebegehung. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Nuremberg, Sanberg Verlag, 2005.

ZELNHEFER Siefried, *Die Reichsparteitage der NSDAP in Nürnberg*, Museen der Stadt Nürnberg, Nuremberg, Verlag Nürnberger Presse, 2002, 330 p.

Sur les emblèmes national-socialistes

SOURCES PRIMAIRES :

« Der Adler als Hoheitszeichen », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, a. 55, n° 24, 12 juin 1935, p. 449-453.

« Das Horst Wessel-Haus in Berlin », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 11 décembre 1935, a. 55, n° 50, p. 985-987, 990-991.

« Das Dienstgebäude des Luftgaukommandos », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, a. 60, n° 24, 12 juin 1940, p. 345, 348 et 355.

ABEL Adolf, « Von der Plastik des Reichssportfeldes », *Baugilde*, a;18, 1936, p. 957-976.

SOURCES SECONDAIRES :

KOOP Andreas, *NSCI, das visuelle Erscheinungsbild der Nationalsozialisten 1920-1945*, Mayence, Schmidt, 2008.

Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre, catalogue d'exposition, Akademie der Künste, Berlin, Fröhlich & Kaufmann, 1983, 200 p.

WEEBER Elisabeth, *Das Hakenkreuz : Geschichte und Bedeutungswandel eines Symbols*, Berne, Peter Lang, 2007.

Sur le chapitre IX et la tectonique germanique

SOURCES PRIMAIRES :

KIENER Hans, « Germanische Tektonik », *Die Kunst im Dritten Reich*, Folge 2, février 1938, p. 48-64.

KIENER Hans, « Die klassizistische Form im neunzehnten Jahrhundert », in *Festschrift Henrich Wölfflin zum 21.Juni 1924*, Munich, Hugo Schmidt, p. 291-320.

KLOPFER Paul, « Zur Frage der Ästhetik des architektonischen Raumes », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1940, p. 17-32.

SOURCES SECONDAIRES :

SAFRANSKI Rüdiger, *Schopenhauer und die wilden Jahren der Philosophie*, Munich, Hanser, 1984, 533 p. (trad. fr. Paris, 1990).

SCHOPENHAUER, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, 1^{re} éd. 1819 ; 2^e éd. 1844 ; 3^e éd. 1859 (trad. fr. Paris, 13^e éd. 1992).

3. Les références à l'histoire

SOURCES PRIMAIRES :

ANDRAE Walter, « Bau-Töpferkunst des Altertums », *Bauwelt*, n° 42 1935, p. 936-965.

BEENKEN Hermann, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*, Munich, Bruckmann, 1944.

BERVE Helmut, « Was ist von der griechischen Geschichte lebendig ? », *Süddeutsche Monatshefte*, 33, 1936, p. 720-727.

WEICKERT Carl, *Griechische Plastik*, Berlin, Mann, 1946.

DELIUS Hellmut, « Vitruv und der deutschen Klassizismus, cf. Schinkel und F. Weinbrenner », *Architectura*, a. 1, 1933, p. 56-62.

EBERHARDT Walter, « Die Antike und wir », *Nationalistische Monatshefte*, 1935, 6, p. 115-127.

« Hellas und Wir », numéro spécial de *Süddeutsche Monatshefte*, a. 33, n° 12, septembre 1936.

KAUFMANN Emil, « Die Architekturtheorie der Französischen Klassik und des Klassizismus », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, LXIV, 1924, p. 197-237.

« Klassizismus », *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, 1937, p. 319-320.
 KIENER Hans, « Die Baukunst des deutschen Klassizismus », *Die Kunst dem Volke*, n° 83, Munich, 1935, p. 2-10.
 MOELLER VAN DEN BRUCK Arthur, *Der preussische Stil*, Munich, Piper, 1916.
 RODENWALDT Gerhart et HEGE Walter, *Akropolis*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1930 (rééd. 1937, 1941), p. 7-9.
 Des mêmes auteurs, réédition de *Olympia*, 3° éd. 1941.
 RODENWALDT Gerhart, « Via dell'Imperio in Rom », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, a. 54, n° 22, 30 mars 1934, p. 309-312.
 RODENWALDT Gerhart, *Griechisches und Römisches in Berliner Bauten des Klassizismus*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1956 (texte de la conférence prononcée le 25 janvier 1945), 31 p.
 SCHÄFER Heinrich et ANDRAE Walter, *Die Kunst des alten Orients*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1925.
 SCHMITZ Hermann, *Berliner Baumeister vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts*, Berlin, Verl. für Kunstwissenschaft, 1914.
 THIERSCH August, « Die Proportionen in der Architektur », *Handbuch der Architektur*, Josef Durm (dir.), Darmstadt, Bergsträsser, 1893, p. 38-87.

SOURCES SECONDAIRES :

ARENHÖVEL Willmuth et SCHREIBER Christa, *Berlin und die Antike*, catalogue d'exposition, Deutsches Archäologisches Institut, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Wasmuth, 1979, 2 vol.
 BAUMGART Fritz, « Ägyptische und Klassizistische Baukunst », *Zeitschrift zur Erforschung und Pflege der Menschlichkeit*, a. 1, n° 2, 15 juillet 1953, p. 70-90.
 BINDER Walther, « Vitruv : über die Baukunst », in *Die Baukunst. Die Kunst im Deutschen Reich*, Munich, Zentral Verlag der NSDAP, octobre 1939, p. 455-460.
 BOTHE Rolf, « Antikenrezeption in Bauten und Entwürfen Berliner Architekten zwischen 1790 und 1870 », in *Berlin und die Antike*, Berlin, Wasmuth, 1979, p. 294-333.
 DOLGNER Dieter, *Die Architektur des Klassizismus in Deutschland*, Dresde, Verlag der Kunst, 1971.
 DOLGNER Dieter, *Klassizismus*, Leipzig, Seemann, 1991.
 DOOSRY Yasmin, « Formen und inhaltliche Aspekte der Antikenrezeption in der Architektur des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes », *Hephaistos*, 1979, 1, p. 109-122.
 DRERUP Heinrich, « Architektur als Symbol. Zur Zeitgenössischen Bewertung der römischen Architektur », *Gymnasium*, a. 73, février 1960, p. 181-200 ; pl. I-VIII.
 ETLIN Richard A., *Symbolic Space*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, 235 p.
 ERICHSEN Johannes, « Antique und Grec. Studien zur Funktion der Antike in Architektur und Kunsttheorie des Frühklassizismus », thèse de doctorat de philosophie, Université de Cologne, 1980.
 HAMMERSCHMIDT Valentin Wolfgang, *Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland (1860-1914)*, Francfort, Peter Lang, 1985.
 HAUG Ingrid, « Peter Speeth, Architekt 1772-1831 », doctorat de philosophie, université Friedrich-Wilhelm, Bonn, 1969.
 HOEPFNER Wolfram et SCHWANDER Ernst-Ludwig, « Archäologische Bauforschung », in *Berlin und die Antike*, Willmuth Arenhövel et Christa Schreiber, Berlin, Wasmuth, 1979, catalogue : p. 342-360.
 KIPPER Rainer, *Der Germanenmythos im Deutschen Kaiserreich. Formen und Funktionen historischer Selbstthematisierung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
 KRUFTH Hanno-Walter, « Revolution Architektur für Deutschland ? », *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 1987, p. 277-289.

LARSSON Lars Olaf, « Le classicisme dans l'architecture du XX^e siècle », in *Albert Speer Architecture 1932-1942*, Léon Krier (dir.), Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1985, p. 13-28 et 29-42.

« Ledoux Claude Nicolas », *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Thieme-Becker (éd.), Leipzig, Seemann, 1928, p. 536-537.

« Neo-classicism: Schinkel, Johnson, Stirling », *Architectural Design*, 8-9, 1979, 254 p.

NERDINGER Winfried, PHILIPP Klaus Jan et SCHWARZ Hans-Peter (dir.), *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, Munich, Hirmer Verlag, 1990.

NEUMEYER Fritz, « Die Portalnische. Ein Motiv des Berliner Frühklassizismus und sein Weg ins 20. Jahrhundert » et « Klassizismus als Problem. Berliner Architektur im 20. Jahrhundert », in *Berlin und die Antike*, ARENHÖVEL W. et SCHREIBER, Berlin, Wasmuth, 1979, p. 53-530 et 395-417.

OECHSLIN Werner, « Neoklassizismus - Zu den Ausstellungen in London », *Kunst Chronik*, 1973, register 26, p. 31-51.

Revolutionsarchitektur : Boullée Ledoux Lequeu, catalogue d'exposition, Cabinet des estampes, Paris, Bibliothèque Nationale, 2^e éd., 1971, 263 p.

PHILIPP Klaus Jan (dir.), *Revolutionsarchitektur. Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur*, Brunswick, Vieweg, 1990.

SCHÄCHE Wolfgang, *Die Architektur des Klassizismus in Deutschland*, éd. W. Schäche, Ines Assmann, André Deschan, Christian Schmidt, 2^e éd. Berlin, TFH Berlin, 2005, 137 p.

SCOBIE Alex, *Hitler's State Architecture. The Impact of Classical Antiquity*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1990.

VOGT Adolf Max, « Revolutions-Architektur und Nazi-Klassizismus », *Argo-Festschrift für Kurt Badt*, Cologne, Dumont Schauberg, 1970, p. 354-363.

VOGT Adolf Max, *Russische und französische Revolutionsarchitektur. 1917-1789*, Cologne, DuMont, 1974 (rééd. Brunswick, Vieweg & Sohn, 1990).

WATKIN David et MELLINGHOFF, *German Architecture and the Classical Ideal 1740-1840*, Londres, Thames and Hudson, 1987.

WATKIN David, *Morality and Architecture*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

sur GILLY, SCHINKEL, von KLENZE

SOURCES PRIMAIRES :

ADLER F., « Friedrich Gilly. Schinkel's Lehrer », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 2 avril 1881, p. 8-24 .

GLOEDEN Erich, *Die Grundlagen zum Schaffen Carl Friedrich Schinkels*, Berlin, Der Zirkel, 1919.

GRUNDMANN Günther, « Carl Gotthard Langhans », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 21 juin 1939, n° 25, p. 669-678.

MEBES Helmut, *Carl Friedrich Schinkel als Gestalt der deutschen Klassik*, Die Tafel : 2, Leipzig, Klein, 1932, 30 p.

NIEMEYER Wilhelm, « Friedrich Gilly, Friedrich Schinkel und der Formbegriff des deutschen Klassizismus in der Baukunst », *Sonderabdruck aus den Mitteilungen des Kunstgewerbevereins zu Hamburg*, octobre 1912, p. 1-16 ; photos, p. 1-20.

POENSGEN Gerg, « Schinkel und wir. Zum 150. Geburtstage des Baumeisters », *Bauwelt*, 12 mars 1931, n° 11, p. 357-360.

RAVE Paul Ortwin, « Friedrich Gilly », *Deutsche Rundschau*, 64, 1938.

RIETDORF Alfred, *Gilly, Wiedergeburt der Architektur*, Berlin : v. Hugo, 1940.

SCHMID Josef, *Karl Friedrich Schinkel. Der Vorläufer neuer deutscher Baugesinnung*, Leipzig, Kümmer, 1943.

TAMMS Friedrich, « Schinkels Bedeutung für die Entwicklung der Baukunst », *Baugilde*, 1931, p. 385-395.
TAMMS Fritz, « Architektur und Plastik », *Baugilde*, a. 12, n° 8, 25 avril 1930, p. 792-795, 798-799, 802-803, 808-809.
TESSENOW Heinrich, « Schinkels Neue Wache als Ehrenmal », *Baugilde*, n° 12, 1931, p. 1013-1015.
ZIMMERMANN Max Gg., *Schinkels Kriegsdenkmäler aus Preussens grosser Zeit*, Berlin, Der Zirkel Architekturverlag, 1916, 63 p.

SOURCES SECONDAIRES :

BOHLE-HEINTZENBERG Sabine et HAMM Manfred, *Architektur und Schönheit. Die Schinkelschule in Berlin und Brandenburg*, Berlin, Transit, 1997.
BOTHE Rolf, « Friedrich Gilly und die Private Gesellschaft Junger Architekten. Die Bewertung Gillys in der Kunst und bauhistorischen Forschung », in ARENHÖVEL W. et SCHREIBER, *Berlin und die Antike*, Berlin, 1979, p. 12-19.
FONTANE Theodor, « Karl Friedrich Schinkel », *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, vol. 1, *Die Grafschaft Ruppin*, Munich, 1960, p. 97-117 (éd. orig. 1862).
FORSSMAN Erik, *K.F. Schinkel Bauwerke und Baugedanken*, Munich/Zurich, Schell & Steiner, 1981.
HAUPT Albrecht, *Die Baukunst der Germanen*, Berlin, E. Wasmuth, 1935.
HOEPFNER Wolfram, « Zur Dorischen Ordnung bei Karl Friedrich Schinkel », in ARENHÖVEL W. et SCHREIBER, *Berlin und die Antike*, Berlin, 1979, p. 481-490.
Leo von KLENZE 1784-1864, catalogue d'exposition, Wolfgang Burgmair (dir.), Ingolstadt, Stadtarchiv Ingolstadt, 1992, 120 p.
KLUCKERT Ehrenfried, « Ideologie und Utopie in Schinkels Entwurf für eine Idealresidenz », in *Festschrift für Georg Scheja*, Sigmaringen, Thorbecke, 1975, p. 191-202.
NEUMEYER Fritz, « Eine neue Welt entschleiert sich von Friedrich Gilly zu Mies van der Rohe », in ARENHÖVEL W. et SCHREIBER, *Berlin und die Antike*, Berlin, 1979, p. 42-64.
OECHSLIN Werner, « Friedrich Gillys kurzes Leben, sein „Friedrichsdenkmal“ und die Philosophie der Architektur », in ARENHÖVEL W. et SCHREIBER, *Berlin und die Antike*, Berlin, 1979, p. 22-64.
Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken, Architektur Zeichnungen 1775-1825, catalogue d'exposition, Stadtmuseum, Munich, Winfried Nerdinger (dir.), Munich, Gotteswinter, 1980, 448 p.
OHR Karl-Friedrich, « Die Thingstätte auf dem Heiligenberg bei Heidelberg », *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1989, 49, p. 47-51.
PESCHKEN Gerd, « Klassik ohne Mass. Eine Episode in Schinkels Klassizismus », in ARENHÖVEL W. et SCHREIBER, *Berlin und die Antike*, Berlin, 1979, p. 495-507.
RAVE Paul Ortwin, *Karl Friedrich Schinkel*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1981 (1^{re} éd. 1953).
SADDY Pierre, « Schinkel et la France », *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, XXXV, 1981, 1-4, p. 121-125.
VOGT Adolf Max, *Schinkel : Blick in Griechenlands Blüte*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1985, 81 p.
WINKLER Kurt, « Schinkel-Mythen », in *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, éd. NGBK, Berlin, Nischen, 1987, p. 225-242.

Sources des illustrations des chapitres I à IX

Page de couverture du tome II, croquis de A.M. Fourcade : P. L. Troost devant la maquette de la Königsplatz, interprétation de la photographie (ill. 101) prise en juin 1933 et publiée en novembre 1935.

Chapitre 1 cadre théorique de l'architecture du III^e Reich

- 1 Wien 1850-1930 Architektur, 1992, p. 37.
- 2 H. Chr. Hoffmann, *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, 1966, photo n°210.
- 3 Wien 1850-1930 Architektur, 1992, p. 58.
- 4 Ewald Mataré und das Haus Atlantis. Eine Kunstgeschichte zwischen Hoetger und Beuys, Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Brême, 2005, p. 20.
- 5 *Ibid.*, p. 59.
- 6 http://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Wackerle
- 7 Adolf Hitler als Maler und Zeichner, éd. Billy F. Price, 1983, p. 202.
- 8 *Ibid.*, p. 209.
- 9-10 *Ibid.*, p. 237.
- 11 Albert Speer Architektur, Propyläen, 1978, p. 77.
- 12 Adolf Hitler als Maler und Zeichner, p. 226.
- 13 *Ibid.*, p. 227.
- 14-15 *Ibid.*, p. 242.
- 16 *Ibid.*, p. 266.
- 17 Photo A.M. Fourcade, 2009.
- 18 Adolf Hitler als Maler und Zeichner, p. 248.
- 19 Die Baukunst, avril 1941, p. 77.
- 20 Adolf Hitler als Maler und Zeichner, p.108.
- 21 Friedrich Gilly, Essays zur Architektur 1796-1799, The Getty Center....., Santa Monica, 1997, p. 16.
- 22-23 Adolf Hitler als Maler und Zeichner, p. 108.
- 24 Friedrich von Gärtner : ein Architektenleben 1791-1847, éd. Nerdinger, catalogue d'exposition 9 octobre 1992 10 janvier 1993, p. 38.
- 25 H. Chr. Hoffmann, *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, 1966, photo n°212.
- 26 Die Baukunst, mai 1942, p. 103.
- 27 Horst Karl Marschall, *Friedrich von Thiersch, ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852-1921*, 1982, Prestel, photo n°212.
- 28 *Ibid.*, photo n° 24.
- 29 *Ibid.*, photo n° 43.
- 30 Illustrierter Beobachter : 31-8-1933.
- 31 Kulissen der Gewalt. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, 1992, p. 54.
- 32 Christiane Wolf, *Gauforen Zentren der Macht*, 1999, p. 93.
- 33 *Ibid.*, p. 95.
- 34-35 Illustrierter Beobachter 20-4-1939.
- 36 Archives de la bibliothèque de la ville de Nuremberg, carte postale, 1935.
- 37 Illustrierter Beobachter 7-11-1935.
- 38 *Ibid.*, 13-6-1935.
- 39 Page de couverture de la revue *Die Kunst im Dritten Reich*, novembre 1937.
- 40 Die Baukunst, août/septembre 1942.
- 41 *Ibid.*, janvier 1943.
- 42 *Ibid.*, février 1943.

- 43 *Ibid.*, septembre 1943.
- 44-55 L'ensemble des illustrations se trouve dans : *Marcus Vitruvius Pollio : "Über die Baukunst"*, nouvelle édition d'Erich Stürzenacker, Bildgut-Verlag, 1938.
- Chapitre II : la Königsplatz, Munich**
- 56 Photo de la maquette de Maxvorstadt, Musée national bavarois, Munich.
- 57 Karl von Fischer 1782-1820, exposition de la nouvelle Pinacothèque, Munich, 1982, p. 159.
- 58 Glyptothek. München 1830-1980, catalogue d'exposition 17-9/23-11-1980, éd. K. Viernesel et G. Leinz, p. 500.
- 59 *Ibid.*, p. 498.
- 60 Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze. Leben-Werk-Vision*, Munich, 1999, p. 137.
- 61 Leo von Klenze, *Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, éd. Nerdinger, 2000, p. 299.
- 62 *Ibid.*, p. 261.
- 63 *Ibid.*, p. 259.
- 64 W. Nerdinger, *Friedrich von Gärtner*, Klinkhardt u. Biermann, 1992, p. 86.
- 65 O. Hederer, *Friedrich von Gärtner 1792-1847, Leben-Werk-Schüler*, Prestel, 1976, p. 117.
- 66 *Münchner moderne-Kunst und Architektur der zwanziger Jahre*, Deutscher Kunstverlag, 2002, p.3 7.
- 67 *Ibid.*, p.39.
- 68 *Ibid.*, p.43.
- 69 *Bürokratie und Kult*, 1995, p. 111
- 70 Photo A.M. Fourcade, 2010.
- 71 *Ibid.*, 2009.
- 72 *Bürokratie und Kult*, p. 64
- 73-74 *Ibid.*, p.65.
- 75 *Ibid.*, p.67.
- 76 *Ibid.*, p.65.
- 77 *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, Werner Rittich, 1938, p. 11.
- 78-81 Photo A.M. Fourcade, 1995
- 82 *Bürokratie und Kult*, RC et 1er étage : p.132, 2e étage : p. 141.
- 83 *Ibid.*, p. 122, 126 et 87.
- 84 O. Hederer, *Friedrich von Gärtner 1792-1847*, p. 212.
- 85 Photo A.M. Fourcade, 1995
- 86 *Bürokratie und Kult*, p. 126.
- 87-91 Photo A.M. Fourcade, 1995.
- 92a J.M. Pérouse de Monclos, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Mengès, 1989, p. 417.
- 92b Dieter Dolgner, *Klassizismus*, Leipzig, 1991, p. 99.
- 93 Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich.
- 94 Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich.
- 95 Photo A.M. Fourcade, 2009.
- 96 *Die Kunst im Dritten Reich*, janvier 1938, p. 36.
- 97 *Die Kunst im Dritten Reich*, Ausgabe A, octobre 1938, p. 295.
- 98 *Bürokratie und Kult*, p. 124.
- 99 *Das Bauen im neuen Reich*, T.1, éd. Gerdy Troost, 5e éd. 1942, (1^{re} éd.1938), p. 15.
- 100 Reproduction d'un plan de : Hermann Kloss, Statisches Büro, Munich, 21 mai 1935, Staatliche Archive Bayerns.
- 101 *Illustrierter Beobachter*, 7-11-1935.
- 102 *Bürokratie und Kult*, maquette présentée à la maison de l'Art allemand le 22-1-1938,

- p. 32.
- 103 Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, 1938, p. 12
- 104 Die Baukunst, septembre 1943, p. 176.
- 105 Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, 1938, p. 9.
- 106 *Ibid.* p. 13.
- 107- Photo A.M. Fourcade, 2000.
- 109
- 110- Bürokratie und Kult, p. 174
- 111
- 112 Der Königsplatz 1812-1988, éd. K. Vierneisel, Munich, 1988, p. 69.
- 113 Münchner moderne-Kunst, p. 92.
- 114 Zentral Institut für Kunstgeschichte, München/Photothek, reproduit dans *Bürokratie und Kult*, p. 177.
- 115 Photo A.M. Fourcade, 2010.
- 116 Leo von Klenze, *Architekt zwischen Kunst und Hof*, 2000, p. 369.
- 117 *Ibid.* p. 371.
- 118 Leo von Klenze. *Leben-Werk-Vision*, 1999, p. 223.
- 119 *Architecture de la Renaissance italienne de Brunelleschi à Michel-Ange*, dir. H. Million, V. Lampugnani, Flammarion, 1994, p. 216.
- 120 *Ibid.* p. 211.
- 121 W. Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, 1938, p. 18.
- 122 Albert Speer *Architecture 1932-1942*, publié par Leon Krier, Bruxelles, AAM, 1985, p. 132.
- 123 *Ibid.* p. 166.
- 124 Photo A.M. Fourcade 2008.
- 125 *Ibid.*, 1995.
- 126 Photo Howells 1992, in : *Bauen im National-sozialismus, Bayern 1933-1945*, éd. W. Nerdinger, 1993, p. 403.
- 127 H.P.Rasp, *Eine Stadt für tausend Jahre : München. Bauten und Projekte für die Hauptstadt der Beweg.*, 1981, p. 141.
- 128 *Ibid.* p. 145.
- Chapitre III : le ministère de l'Air du Reich**
- 129 Albert Speer *Architecture -1932-1942*, AAM, 1985, p. 64.
- 130 W. Schäche, *Architektur und Städtebau zwischen 1933 und 1945*, Beiheft 17, Berlin, 1992, p. 203
- 131 *Zwischen Leipziger Platz und Wilhelmstrasse*, Berlin, 1981, p. 34.
- 132 *Hauptstadt Berlin, Wohin in der Mitte ?*, Berlin, 1993, p. 33.
- 133 *Ibid.* p. 37.
- 134 *Ibid.* p. 38.
- 135 *Albert Speer Architecture...*, p. 135.
- 136 *Architektur und Städtebau...*, p. 167.
- 137- Photo A.M. Fourcade, 2004.
- 138
- 139 Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, 1938, p. 104.
- 140 Hans Poelzig. *Architectura Ars Magna 1869-1936*, Arsene Editrice, 1992, p. 129
- 141 *Ibid.* p. 128;
- 142 BA Berlin, R 4606/3750, Nr.1206.
- 143 *Monatshefte für Baukunst und Städtebau - XXI*, 1937, p. 82.
- 144 BA Berlin, R 4606/3750, N° 46.
- 145 BA Berlin, R 4606/3750, N° 115.
- 146 BA Berlin, R 4606/3750, N° 43.

- 147 BA Berlin, R 4606/3750, N°.42.
 148 BA Berlin, R 4606/3750, N°.84
 149 BA Berlin, R 4606/3750, N°.81.
 150 BA Berlin, R 4606/3750, N° 86.
 151 Moderne Bauformen, 1936, p. 441.
 152 BA Berlin, R 4606/3750, N°.113.
 153 Photo A.M. Fourcade, 2004.
 154 *Ibid.*, 2005.
 155 BA Berlin, R 4606/3750, N°.190.
 156 Moderne Bauformen, 1936, p. 435.
 157 Monatshefte für Baukunst und Städtebau - XXI, 1937, p. 78.
 158 Photo A.M. Fourcade, 2004.
 159 Moderne Bauformen, 1936, p. 428.
 160 Photo A.M. Fourcade, 2004.
 161 Monatshefte für Baukunst und Städtebau - XXI, 1937, p. 80.
 162 Moderne Bauformen, 1936, p. 434.
 163- Photo A.M. Fourcade, 2000.
 164
 165 Monatshefte für Baukunst und Städtebau - XXI, 1937, p. 76 et 77.
 166 BA Berlin, R 4606/3750, N°.372.
 167 BA Berlin, R 4606/3750, N°.371.
 168 BA Berlin, R 4606/3750, N°.1597.
 169 BA Berlin, R 4606/3750, N°.653 (partie basse),
 170 Moderne Bauformen, 1936, p. 4432.
 171 BA Berlin, R 4606/3750, N°.418.
 172 Moderne Bauformen, 1936, p. 433.
 173 *Ibid.* p. 434 (détail).
 174 *Ibid.* p. 435.
 175 BA Berlin, 183-MO502-304.
 176 Photo A.M. Fourcade, 2010.
 177 L. Demps, E. Schultz, K. Wetting, *Bundesfinanzministerium, ein belastet Ort ?*
 Berlin, 2002, p. 101.
- Chapitre IV : les aéroports des années 1920**
- 178 http://www.schloesser-schleissheim.de/deutsch/alt_schl/bauges.htm
 179 Terminal de l'ancien aéroport photographié par Franz Harder, téléchargé sep. 2011.
 180 <http://en.topictures.com/img/Flugwerft%20Schlei%C3%9Fheim%20Deutsches%20Museum/22266945/1>
 Source : picasa 29-10-2008.
- 181 Bauamt und Gemeindebau, 1929, p. 443.
 182 Delfs, *Neue Bauten in Dortmund*, Berlin, 1928, p.VII.
 183 Bauamt und Gemeindebau, 1928, p. 375.
 184 Deutsche Bauzeitung- Stadt und Siedlung, 1er juin 1929, p. 6 et 7.
 185 Bauamt und Gemeindebau, 1928, p. 191.
 186 Gabrielle Wiesemann, *Hanns Hopp. 1890-1971*, 2000, p. 65.
 187 Deutsche Bauzeitung, n°17, 26 février 1927, p. 30.
 188 Gabrielle Wiesemann, *Hanns Hopp. 1890-1971*, 2000, p. 65 et 246.
 189 Bauwelt, H.40, 1925, p. 4.
 190 Wasmuth Monatshefte für Baukunst 9, 1925, p. 449.
 191 *Ibid.* p. 450.
 192 *Ibid.* p. 453.
 193 Die Baugilde, n° 2, 26 janvier 1929, p. 105.

- 194 *Ibid.* p. 106.
- 195 *Ibid.* p. 105.
- 196 W. Voigt, *Vom Flughafen zum Terminal. Flughafen Hamburg 1929-1999*, Niggli, 1999, p. 32.
- 197 *Ibid.* p. 26.
- 198 Deutsche Bauzeitung, Wettbewerbe, n° 6, 19 juin 1927, p. 1.
- 199 http://timelineimages.sueddeutsche.de/flughafen-muenchen-oberwiesenfeld-1930_197610
- 200 http://timelineimages.sueddeutsche.de/flughafen-muenchen-oberwiesenfeld-1930_197641
- 201 <http://flughafen-muenchen-riem.de/media/galerie/oberwiesenfeld/ju52-oberwiesenfeld.jpg>
- 202 Walter Müller-Wulckow, *Architektur in Deutschland 1900-1929. Bauten der Arbeit und des Verkehrs*, 1929, p. 80.
- 203 *Ibid.* p. 81.
- 204 Bauwelt, H.40, 1925, p. 5.
- 205 Archiv Flughafen Gesellschaft Essen/Mühlheim, reproduit par U. Gärtner, Abb.131 et 132.
- 206 C. Engelmann C. Schädlich, *Die Bauhausbauten in Dessau*, Berlin, 1991, p. 98 et 101.
- 207 *Ibid.* p. 46.
- 208 Deutsche Bauzeitung, Wettbewerbe, n°74, 14 septembre 1927, p. 117.
- 209 *Ibid.* p. 116.
- 210 *Ibid.* p. 118.
- 211 Essen Mulheim internet
- 212 Paul Thiersch, *Leben und Werk*, éd. Rudolf Fahrner, Gebr. Mann, Berlin, 1970, ill.38.
- 213 Hans Wittwer (1894-1952), gta Verlag, Zürich, 1988, p. 51.
- 214 *Ibid.*, photo de la couverture.
- Chapitre V : l'aéroport de Tempelhof à Berlin**
- 215 Landing on Tempelhof, 75 Jahre Zentralflughafen 50 Jahre Luftbrücke, Ausstellungskatalog, p. 41.
- 216 Deutsche Bauzeitung, Heft 63, mai 1929, p. 346.
- 217 VOSS Berliner Zeitbilder, Welcome back Tempelhof, 2004, 19/11/2009, p. 12-13.
- 218 Rudolf Wolters, *Stadtmitte Berlin*, Tübingen 1978, p. 203.
- 219 Ernst & Sohn éd., *Berlin und seine Bauten. Anlagen und Bauten für den Verkehr*, Teil X, Band B, 1984, p. 281.
- 220 Technische Universität Berlin, Plansammlung der UB, E. Sagebiel, FT5. repr. dans : E. Dittrich, *Der Flughafen Tempelhof*, 2005, p.17.
- 221 Albert Speer - Architektur- Arbeiten 1933-1942, Propyläen, 1978, p.106.
- 222 Photo A.M. Fourcade, 2005.
- 223 Historic airports, conférences internationales. L'Europe de l'Air, eds. Hauwkings, Lechner, 2005, p. 94.
- 224 Wasmuth für Baukunst und Städtebau, 1925, p. 450.
- 225 *Ibid.*, p.449.
- 226 *Ibid.*, p.451.
- 227 BArch, R 4606/3791, Köster n° 411.
- 228 BArch, R 4606/3791, Köster n° 495.
- 229 BArch, R 4606/3791, Köster n° 648.
- 230
- 231 BArch, R 4606/3753, Bd.3, n° 663.
- 232 BArch, R 4606/3753, Bd.3, n° 551 Köster.

- 233 Historic Airports, p. 96.
- 234 VOSS Berliner Zeitbilder, Welcome back Tempelhof, 2004, p. 23.
- 235 BArch, R 4606/3753, Bd.3, n° 360.
- 236 BArch, R 4606/3793, Bd.5, PA 1981. Steinmetz, Haus der Deutschen Kunst, II
Architektur Ausstellung, 10-12-1938, Munich.
- 237 Carte postale, Gotha, 2005.
- 238- Photo A.M. Fourcade, 2005.
- 239
- 240 BArch, R 4606/3753, Bd.3, n° 572.
- 241 Photo A.M. Fourcade, 2005.
- 242 Landesarchiv Berlin, 08 LuV 4415.
- 243 Monatshefte für Baukunst und Städtebau, n° 22, 1938, p. 91.
- 244 BA Berlin, R 4606/3753/8.
- 245- Photo A.M. Fourcade, 2005.
- 248
- 249 Technische Universität Berlin, Plansammlung der UB, Sagebiel/Krautski, reproduit
dans : E. Dittrich, *Der Flughafen Tempelhof*, 2005, p. 23 d.
- 250 Berliner Flughafengesellschaft, reproduit dans : E. Dittrich, *Der Flughafen
Tempelhof*, 2005, p. 23 g.
- 251 Photo A.M. Fourcade, 2005.
- 252 BArch R 4606/3753, reproduit dans : E. Dittrich, *Der Flughafen Tempelhof*, 2005, p.1
1 h.
- 253 VOSS Berliner Zeitbilder, Welcome back Tempelhof, 2004, p. 60-61.
- 254- Photo A.M. Fourcade, 2005.
- 255
- 256 *Ibid.*, 1998.
- 257 *Ibid.*, 2005.
- 258 *Ibid.*, 1998.
- 259 BArch, R 4606/3795, Köster n° 1460.
- 260 BA Berlin, R 4606/3790.
- 261 BA Berlin, R 4606/3790.
- Chapitre VI : la maison de l'Éducation allemande à Bayreuth**
- 262 Carte postale d'époque, 1936 ?
- 263 Bayreuth - 42 Bildtafeln, Hans Schwarz Verlag, Bayreuth, 1er édition, 1960.
- 264 Assemblage de deux cartes postales d'époque, 1936 ?
- 265 Archives de la ville de Bayreuth, 1433.
- 266 Zentralblatt der Bauverwaltung, n°30, 28 juillet 1936, p. 751.
- 267 Archives de la ville de Bayreuth, année du cliché ?
- 268 Monatshefte für Baukunst und Städtebau, 1937, a.32, n° 21, p. 27.
- 269 Der Junge Staat, numéro 5, Das Haus der deutschen Erziehung, 1933, p. 21.
- 270 Archives de la ville de Bayreuth. Année du cliché inconnue.
- 271 Astrid Fick, *Postdam. Berlin. Bayreuth. Carl von Gontard*, 2000, p. 37.
- 272 *Ibid.*, p.45.
- 273 Archives de la ville de Bayreuth.
- 274 Der Junge Staat, numéro 5, Das Haus der deutschen Erziehung, 1933, p. 22.
- 275 Die Kunst, tome 77, Munich, 1938, p. 89.
- 276 Bernd Mayer, *Bayreuth. Die letzten 50 Jahre*, 1988, p. 50.
- 277 Zentralblatt der Bauverwaltung, n°30, 28 juillet 1936, p. 752.
- 278 Die Kunst, t. 77, a. 39. Erster Teil, Munich, 1938, p. 92.
- 279 Zentralblatt der Bauverwaltung, n° 25, 23 juin 1937, p. 631.
- 280 Baugilde, 1937, n° 23, p. 779.

- 281 <http://de.wikipedia.org/wiki/Fachhallenhaus#Name>, le 30-11-2012.
- 282 Die Kunst, t. 77, a. 39, Erster Teil, Munich, 1938, p. 92.
- 283 *Ibid.*, p. 95.
- 284 Zentralblatt der Bauverwaltung, n° 30, 28 juillet 1936, p. 757.
- 285 Zentralblatt der Bauverwaltung, n° 30, 28 juillet 1936, p. 754.
- 286 *Ibid.*, p. 750.
- 287 Der Junge Staat, Das Haus der deutschen Erziehung. Zum Gedenken an die Grundsteinlegung in Bayreuth am 24. Scheiding 1933, p. 27.
- 288 *Ibid.*, 26.
- 289 Zentralblatt der Bauverwaltung, n° 30, 28 juillet 1936, p. 756.
- 290 Donné par les archives de Bayreuth.
- 291 Die Kunst, t. 77, a. 39, Erster Teil, Munich, 1938, p. 94.
- 292 Die Kunst, t. 73, a. 37, Erster Teil, Munich, 1936, p. 250.
- 293- Die Kunst, t. 77, a. 39, Erster Teil, Munich, 1938, p. 93.
- 294
- 295 Bernd Mayer, *Bayreuth. April 1945*, Wartberg V., 2004, p. 49.
- 296 Bernd Mayer, *Bayreuth. Die letzten 50 Jahre*, Ellwanger, 1988, p. 127.
- 297- Photos A.M. Fourcade, 2005.
- 300
- 301 Karl Müssel, *Bayreuth in acht Jahrhunderten. Geschichte der Stadt*, 1993, p. 155.
- Chapitre 7 : hall des Congrès Nuremberg**
- 302 Alexander Schmidt, *Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Nuremberg, 2005, p. 162.
- 303 *Ibid.*, p. 160.
- 304 *Ibid.*, p. 81.
- 305 Photo A.M. Fourcade, 1995.
- 306 Y. Doosry, « *Wohlauf, lass uns eine Stadt und einen Turm bauen...* ». *Studien zum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Wasmuth, Berlin, 2002, p. 164.
- 307 Alexander Schmidt, 2005, p. 162.
- 308 Kulissen der Gewalt, Munich, 1992, p. 52.
- 309 Alexander Schmidt, 2005, p. 30.
- 310 *Ibid.*, p. 30.
- 311 *Ibid.*, p. 168.
- 312 *Ibid.*, p. 168.
- 313 *Ibid.*, p. 169.
- 314 Kulissen der Gewalt, Munich, 1992, p. 51.
- 315 Die Stadt Nürnberg. Bayerische Kunstdenkmale, 1977, 2° éd., Deutscher Kunstverlag, Munich, 600 p, p.1 et 2.
- 316 Der Parteitag der Freiheit vom 10. - 16. September 1935, Zentralverlag der NSDAP, Munich, 1935.
- 317 Alexander Schmidt, 2005, p. 203.
- 318 G. Rodenwaldt, "Via dell'Impro in Rom", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 30-03-1934, n° 22, p.311.
- 319 Alexander Schmidt, 2005, p. 175.
- 320 Helen Roseneau, *Boullée & Visionary Architecture*, Londres, 1974, p. 50 et 52.
- 321 Allan Braham, *L'Architecture des lumières de Soufflot à Ledoux*, Berger-Levrault, 1982, p. 186.
- 322 Kulissen der Gewalt, Munich, 1992, p. 73.
- 323 M.C. Hellmann, *L'architecture grecque, 1. Les principes de la construction*, Picard, 2002, p. 290.

- 324 Stadtarchive, Nuremberg, L 1537/73.
 325 Photo A.M. Fourcade, 2006.
 326 *Ibid.*, 1996.
 327 Jean-Pierre Adam, *La construction romaine*, Picard, 1989, p. 208.
 328- Photo A.M. Fourcade, 1993.
 329
 330 Pierre Gros, *L'architecture romaine, 1. Les monuments publics*, 1996, Picard, p. 157.
 331 Jean-Pierre Adam, 1989, p. 57.
 332 Monatshefte für Baukunst und Städtebau, 18, 1934, p. 372.
 333 *Ibid.*, p.370.
 334 *Ibid.*, p.371.
 335 *Ibid.*, p.379.
 336 *Ibid.*, p.377.
 337 *Ibid.*, p.376.
 338 Zentralblatt der Bauverwaltung, n° 30, 15 août 1934, a. 54, n° 33, p. 455.
 339 Stanford Anderson, *Peter Behrens, a new Architecture for the Twentieth Century*, MIT Press, 2000, p. 252.
 340 Monatshefte für Baukunst und Städtebau, 18, 1934, p. 373.
 341 *Ibid.*, p. 369.
 342 Zentralblatt der Bauverwaltung, n°30, 15 août 1934, a. 54, n° 33, p. 457.
 343 Nationalsozialistische Monatshefte, septembre 1937, a. 8, n° 90, dessin de L. Bilz.
 344 Alexander Schmidt, 2005, p. 56.
 345 Friedrich Gilly, *Essays zur Architektur 1796-1799*, Ernst & Sohn, 1977, 239 p., p. 16.
 346 Carte postale, centre de documentation, Nuremberg, 2005.
 347 Stadtarchive, Nuremberg, LR-297/F2/41.
 348 Stadtarchive, Nuremberg, P11-VI.
 349 Stadtarchive, Nuremberg, P80-IV.
 350 Carte postale d'époque, trouvée sur internet, année ?
 351 *Ibid.*
 352 Photo A. M. Fourcade, 2012.
 353 *Faszination und Gewalt*, éd. B. Ogan et W. Weiss, Nuremberg, 1992, p. 229.
 354 Photo A. M. Fourcade, 2007.
 355- Photo A. M. Fourcade, 2012.
 362
Chapitre VIII : les emblèmes du parti
 363 http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint_empire_romain_germanique
 364- http://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau_de_1%27Allemagne#La_R.C3.A9publique_de_Weimar
 368 [Weimar](http://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau_de_1%27Allemagne#La_R.C3.A9publique_de_Weimar)
 369 Donald Mackenzie, *The migration of symbols and their Relations to Beliefs and Customs*, 1926, London, planche I.
 370 Elisabeth Weeber, *Das Hakenkreuz*, 2007, p. 112, sources mentionnées : Goff, *Symbols of Prehistoric Mesopotamia*, 1963, abb. 32 et 33.
 371 *Ibid.*, p.120, sources mentionnées : Neumann, *Herrschafts-und Sexualsymbolik*, 1980, p. 157, abb. 20.
 372 Madeline Guyot, Patrick Restellini, *L'art nazi*, éd. Complexe, 1987, p. 96.
 373 Photo A.M. Fourcade, 2008.
 374- Elisabeth Weeber, 2007, p. 132, source mentionnée : Price, *Adolf Hitler als Maler und Zeichner*, 1983, p.2 00.
 375
 376 Paul Klee, *Skizzenbuch*, 2ème éd., 1925, p. 159.
 377 A.M. Fourcade, 2005.
 378 Die Kunst dem Volk, a.10, Folge 7, Juillet 1939, p. 44.

- 379 Photo A.M. Fourcade, 2006.
380 *Ibid.*, 2007.
381 *Ibid.*, 2008.
382 Der junge Staat, Nummer 5 der Schriftenreihe, NS Kulturverlag, Bayreuth, 1933, p. 8.
383 Photo A.M. Fourcade, 2006.
384 Illustrierter Beobachter, 7-11-1937.
385 Neue Deutsche Baukunst, éd. Albert Speer, 1943, p. 25.
386 Illustrierter Beobachter, 2-4-1936.
387 Albert Speer Architektur Arbeiten 1933-1942, 1995, p. 140.
388 Photographie présente sur le site du Reichsparteitagsgelände, Nuremberg, 2007.
389- Photographie reproduite avec l'autorisation du Centre de documentation du
390 *Reichsparteitagsgelände*, musée de la Ville de Nuremberg.
391- Bundesarchiv, R 4606/3792, p. 1232, 1233, 1234, 1235.
394
395- Bundesarchiv, R 4606/3792, p. 1260, 1252, 1294.
397
398- Bundesarchiv, R 4606/3792, p. 1243, 1296.
399
400 Photo A.M. Fourcade, 2006.
401 Illustrierter Beobachter, ?-?-1936.
402 Illustrierter Beobachter, 17-9-1936.
403 Photo A.M. Fourcade, 2006.
404 Kaminzimmer, bâtiment du Führer, axonométrie, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich.
405 Photo A.M. Fourcade, 2007.
406 *Ibid.*, 2005.
407 *Ibid.*, 2006.
Chapitre IX tectonique germanique
408 Die Baukunst, février 1940, page de couverture.
409 1910 - Halbzeit der Moderne - Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die Anderen, Hatje, Stuttgart, 1992, p. 84.
409a- Photo A.M. Fourcade, 2012.
409b
410 BA R4 606/3792 Köster 1313
411- Photo A.M. Fourcade 2010.
412
413 Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, 1938, p. 102.
414- Photo A.M. Fourcade, 2008.
417
418 BA R4 606/3796
419- Photo A.M. Fourcade, 2010.
425
426- Photo A.M. Fourcade, 2008.
427
428 *Ibid.* 2010.
429 Photo A.M. Fourcade, 2008.
430- *Ibid.* 2011.
431
432 ref à trouver
433 Zentralblatt der Bauverwaltung, 19 avril 1939, n° 16, p. 437.
434 BayHStaA Sammlung, Personen 3728.

- 435 ref à rouver
- 436 Zentral Institut für Kunstgeschichte, Munich/Photothek,
- 437 Eduard Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk*, Residenz Verlag, 1982,
p. 144.
- 438 *Ibid.* p. 161.
- 439 Der Baumeister, XII.Jahrg., H.9, septembre, 1924, page de couverture.
- 440 *Ibid.* p. 54.
- 441 *Ibid.* p. 55.
- 442 Photos A.M. Fourcade, 2012.
- 443 Institut für Zeitgeschichte, Munich, Db 04.20 1937/1, 1937/2.
- 444 Paul Bonatz. 1877-1956, catalogue d'exposition, Francfort, 2011, p. 123.
- 445 Photo A.M. Fourcade, 2011.
- 446 Antoine Bourdelle ou que du dessin, Paris musées, 2012.
- 447 Photo A.M. Fourcade, 2011.
- 448 Karl Arndt, « Filmdokumente des Nationalsozialismus als Quellen für
architekturgeschichtliche Forschungen », in : *Zeitgeschichte im Film und
Tondokument*, Göttingen, 1970, p. 39-68.
- 449 Baldur Köster, *Königsberg - Architektur aus Deutscher Zeit*, Husum Verlag, 2000, p.
57.
- 450- Gunnar Brands, « Bekenntnisse eines angepassten, der Architekt W. Kreis... », in
- 451 *Architektur und Ingenieur Wesen zur Zeit der national sozialistischen
Gewaltherrschaft*, Gebr. Mann, 1997, p. 148.
- 452 Baugilde, 1932, n° 12, p. 583.
- 453 Jean-Pierre Adam, *La construction romaine*, Picard, 1989, illust. n° 273.
- 454 Institut für Zeitgeschichte, Munich, Db 04.20 1937/1, 1937/2.
- Dernière photographie : table de travail de l'auteur, Berlin-Charlottenburg, 2012.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Doctorat de l'Université de Paris1-Sorbonne
UFR Histoire de l'art et Archéologie
École doctorale en Histoire de l'art

L'architecture monumentale à l'époque nationale-socialiste
La tentative d'un retour aux formes fondamentales dans l'architecture d'État

Tome II

Doctorat présenté par Anne-Marie FOURCADE
sous la direction de Claude MASSU
professeur en Histoire de l'architecture contemporaine

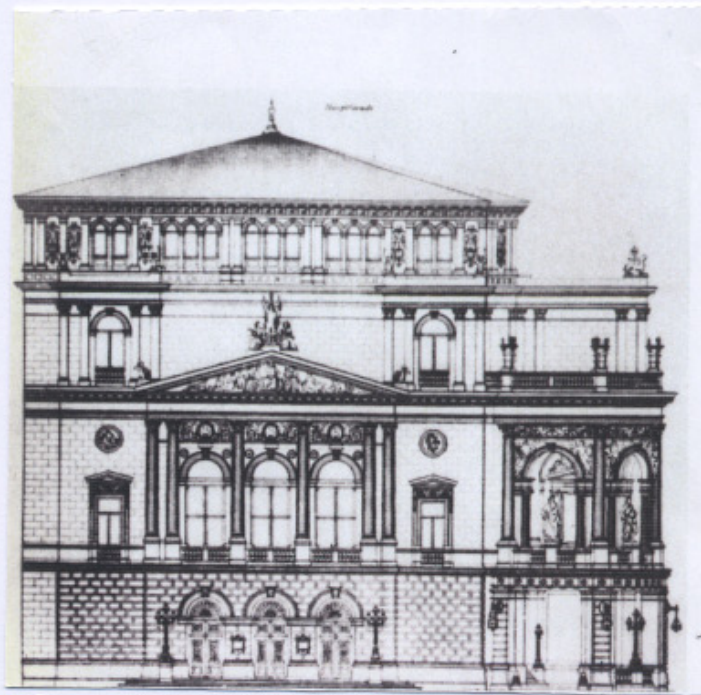
Membres du jury :

Gabi DOLFF-BONEKÄMPER
Christine MENGIN
Wolfgang VOIGT

Juin 2013



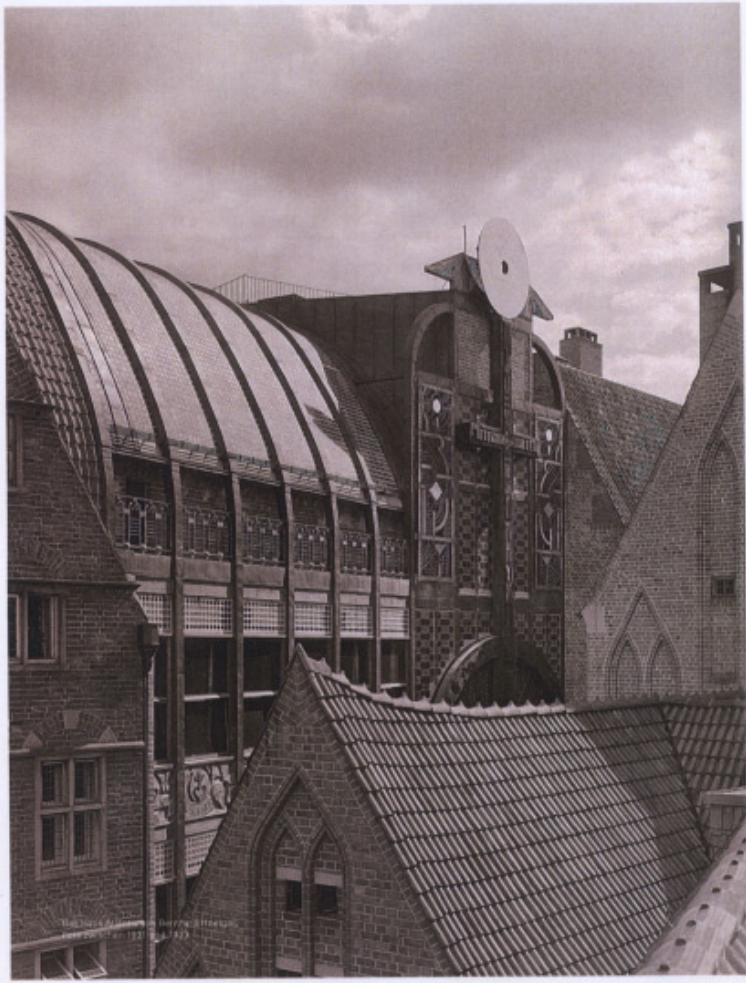
1 Parlement et bourse à Vienne de Theophile von Hansen.



2 Théâtre de la Ville, Vienne de F. Fellner et Helmer.



3 Opéra de Vienne de E. van der Nüll et A. Sicard von Sicardsburg.



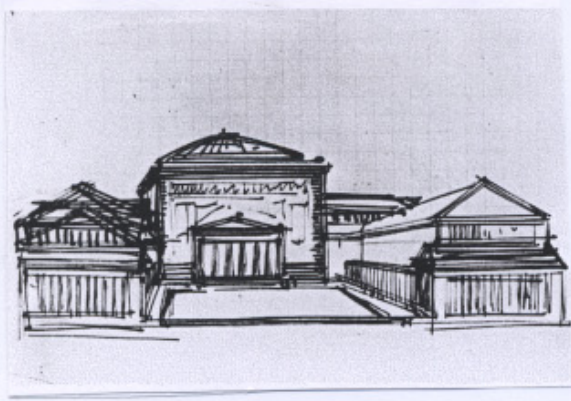
4 La maison Atlantis de Bernard Hoetger, en 1931.



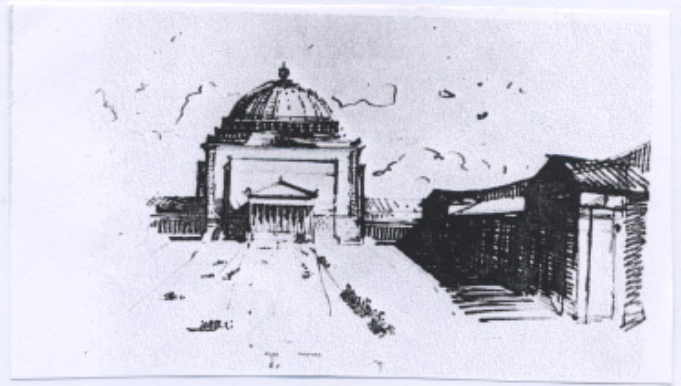
5 Maison Atlantis, détail de la sculpture en bois :
"l'arbre de vie" posé sur la façade, 1931.



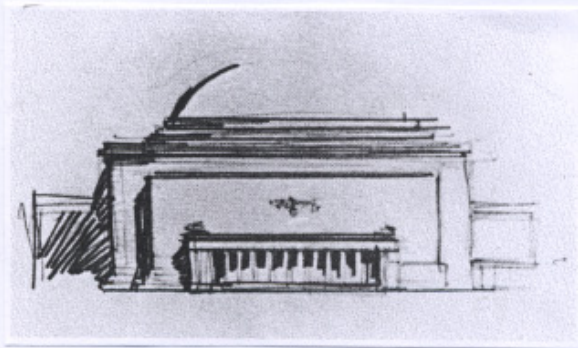
6 Sculpture de J. Wackerle à Iena, le porteur de flambeau.



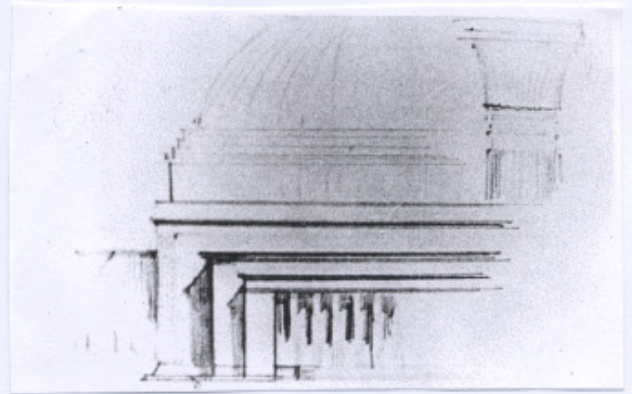
7 Croquis de Hitler : élévation pour une salle de réunion, 1922.



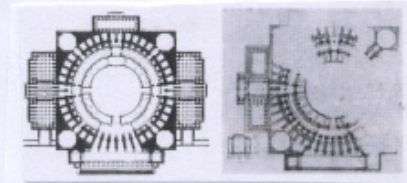
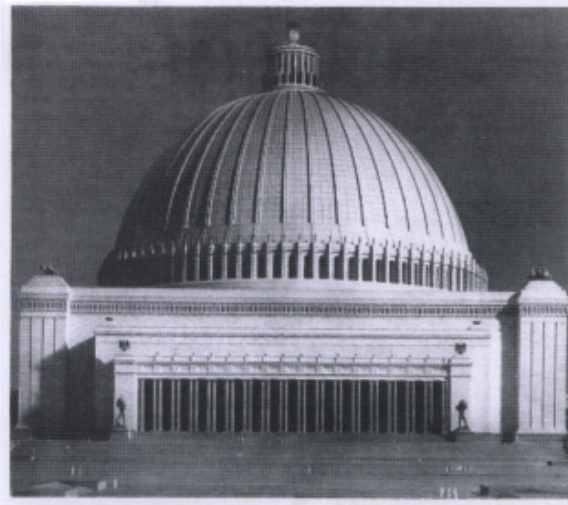
8 Le bâtiment favori de Hitler à Berlin : le grand Dôme, 1925.



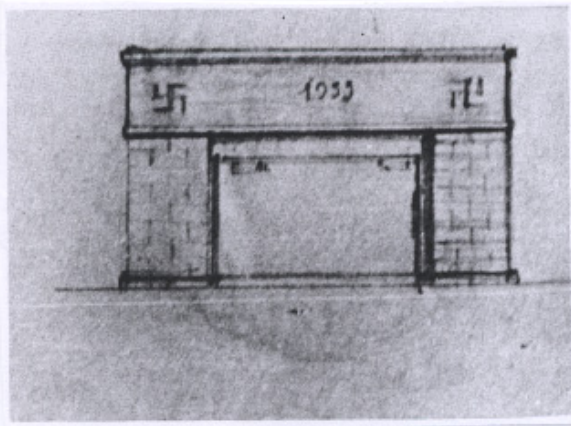
9 Le grand Dôme, 1937.



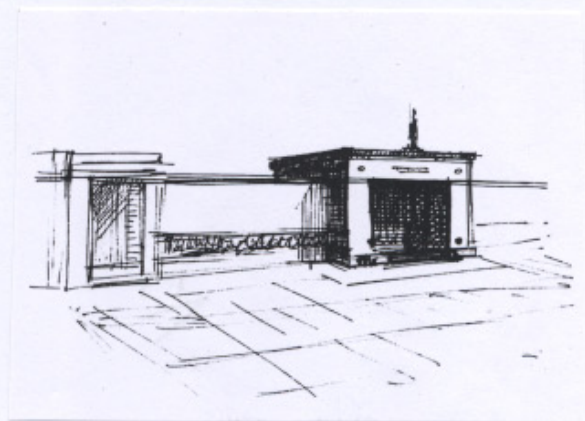
10 Le grand Dôme, 1937.



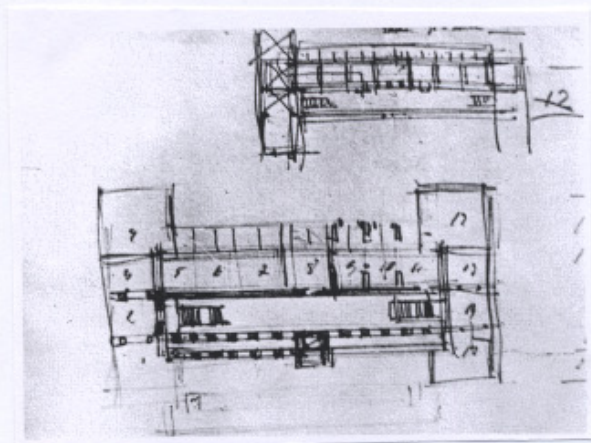
11 Speer : le grand Dôme, 1937.



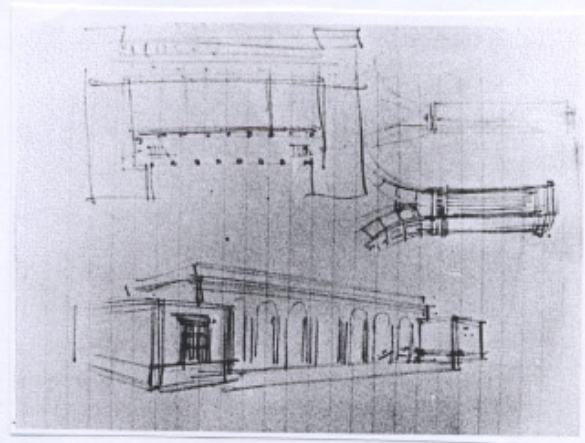
12 Cheminée pour l'appartement de Goebbels, 1933.



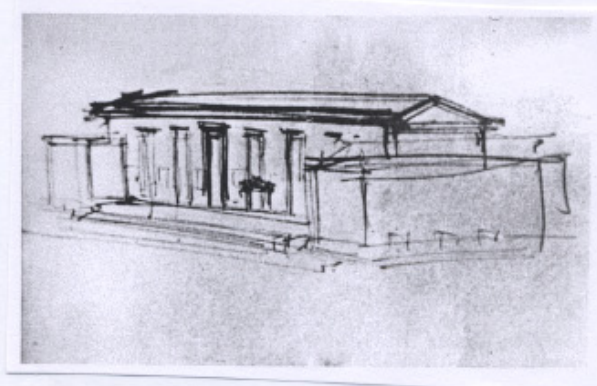
13 Projet pour le hall de la culture sur le terrain des journées du parti à Nuremberg, 1934 (?).



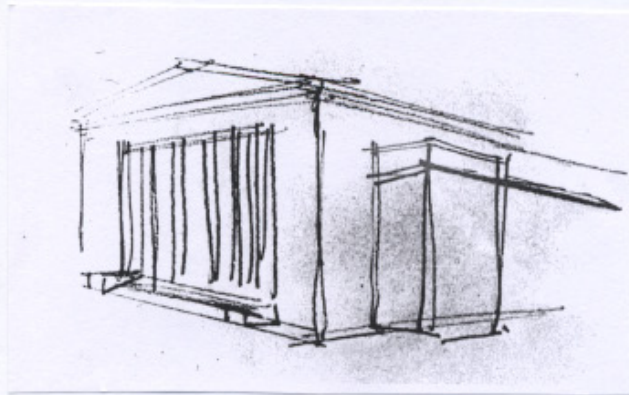
14 a Plan du musée de Linz, 1938



b. Galerie de Linz : plan, façade, détail pilier, janvier 1943.



15 Bâtiment d'exposition, Linz, 1938.



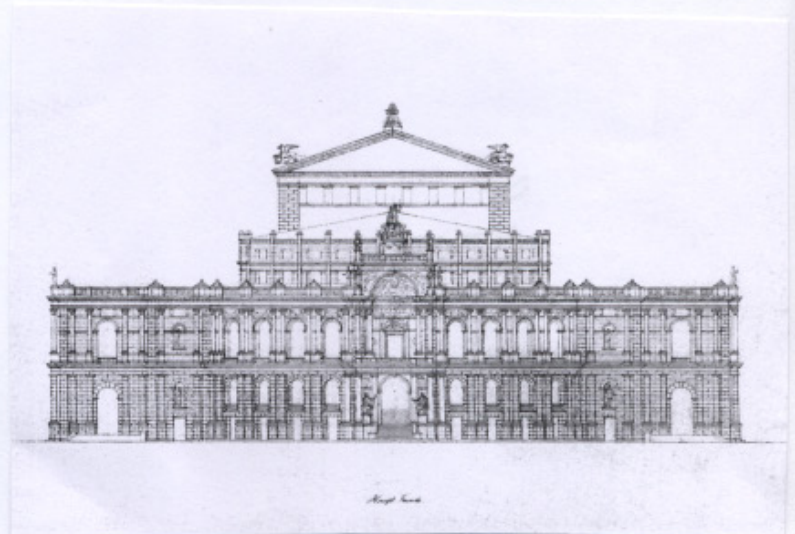
16 Entrée pour un bâtiment d'exposition ou pour un théâtre, 1938 (?).



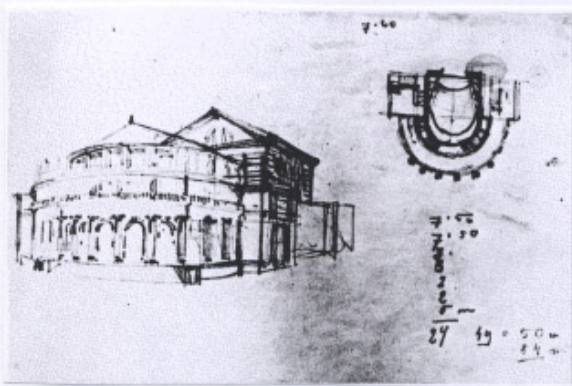
17 Les "bains des roturiers", Saint Pétersbourg, île de Petrovgrad, état en 2009.



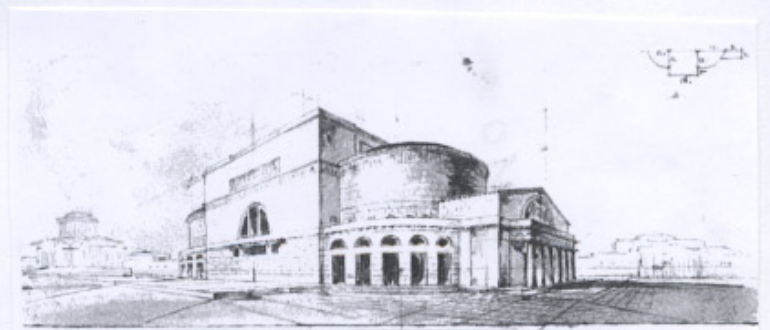
18 Opera de Berlin (?): façade, 1940.



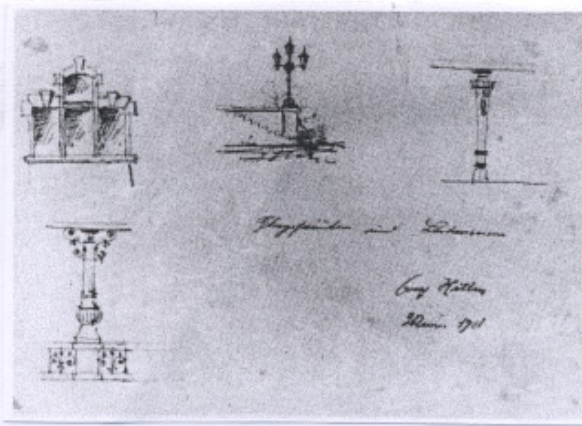
19 G. Semper, projet d'opéra à Dresde (1870 ?).



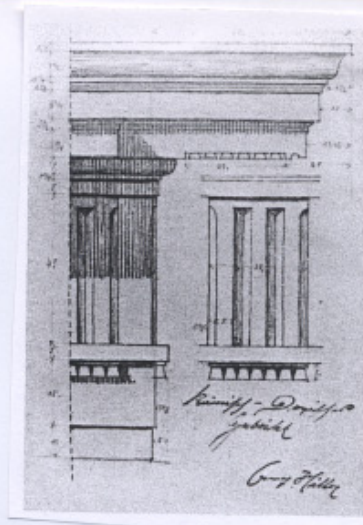
20 Théâtre en demi-cercle : vue arrière et plan, 1940.



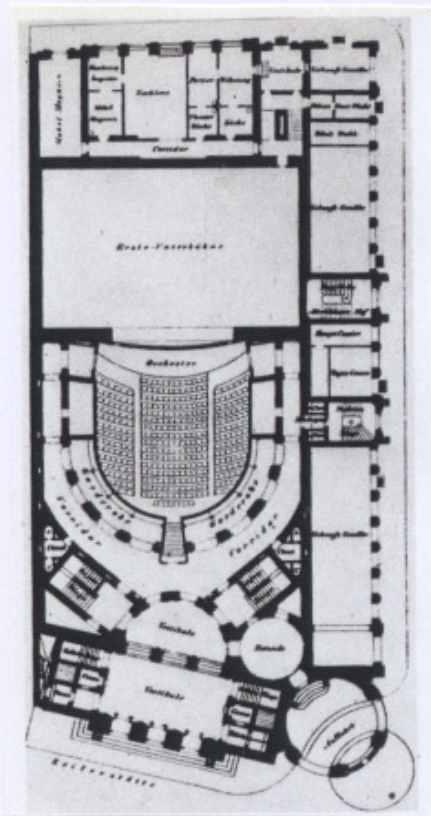
21 Friedrich Gilly, esquisse pour le théâtre national de Berlin 1799 (?).



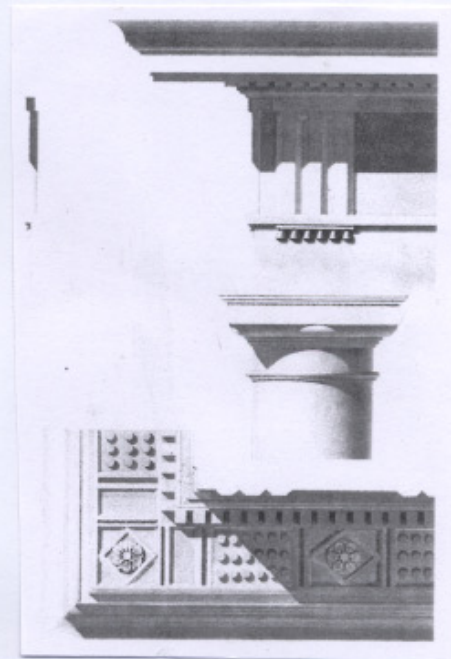
22 Colonne portantes et lanternes, 1908.



23 Entablement "romain-dorique", 1908.



25 Vienne théâtre de la ville, plan du parterre, Fellner et Hellmer.



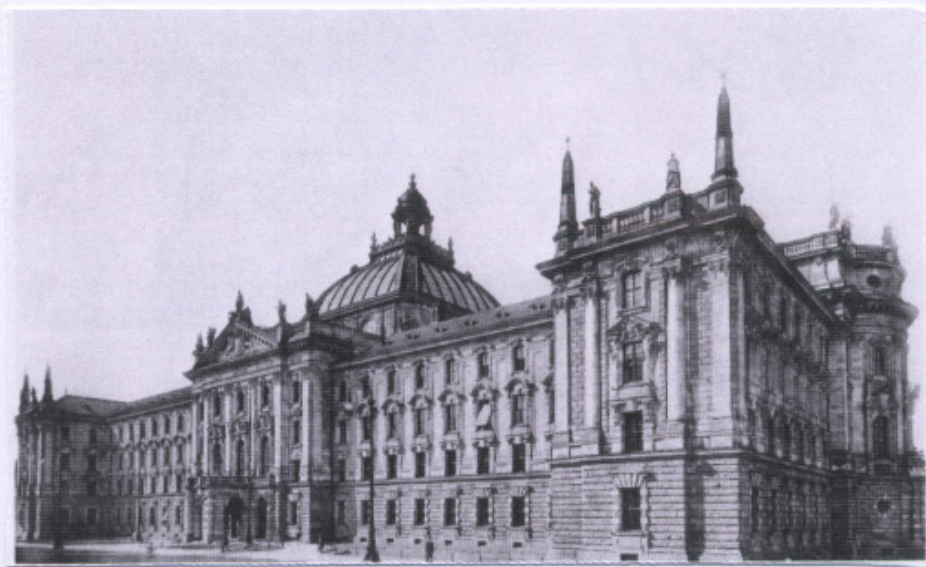
24 Friedrich von Gärtner, "dessin d'étude d'un entablement dorique."



26 Elévation de von Hansen, Vienne, théâtre de la musique.



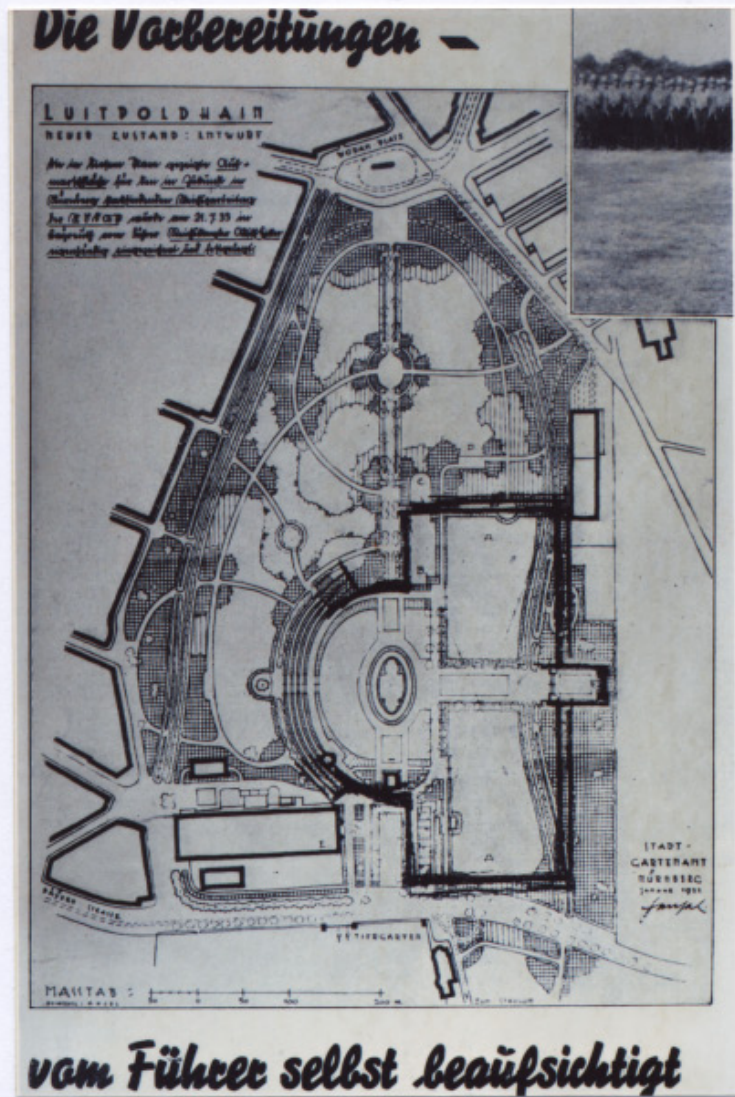
27 Dessin de F. von Thiersch, vue perspective du nord-ouest du palais de justice premier avant-projet Munich, Karlplatz 1887/98.



28 F. von Thiersch, palais de justice, Munich, 1898.



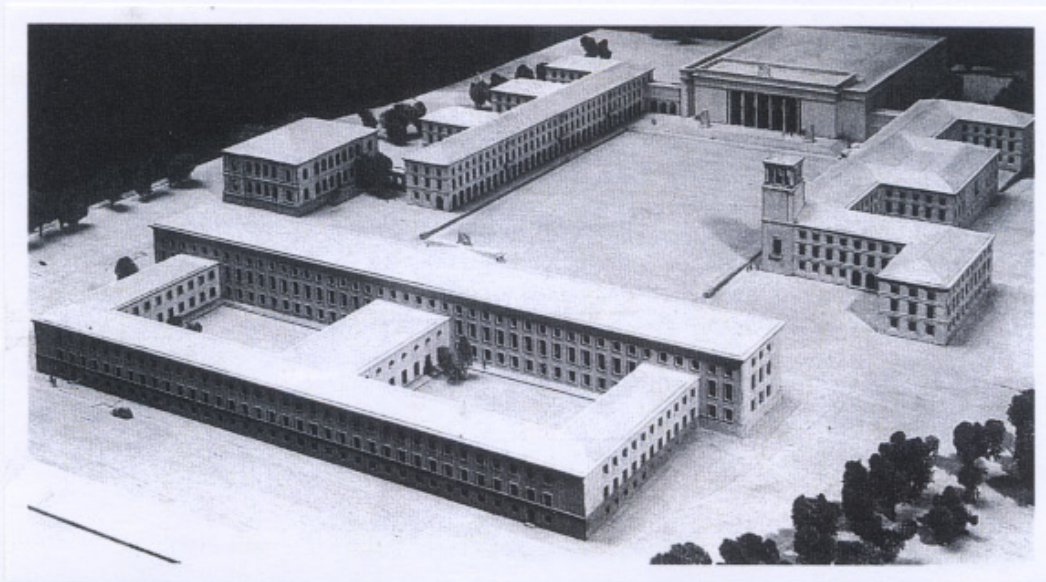
29 F. von Thiersch, nouveau palais de justice, Munich, 1905.



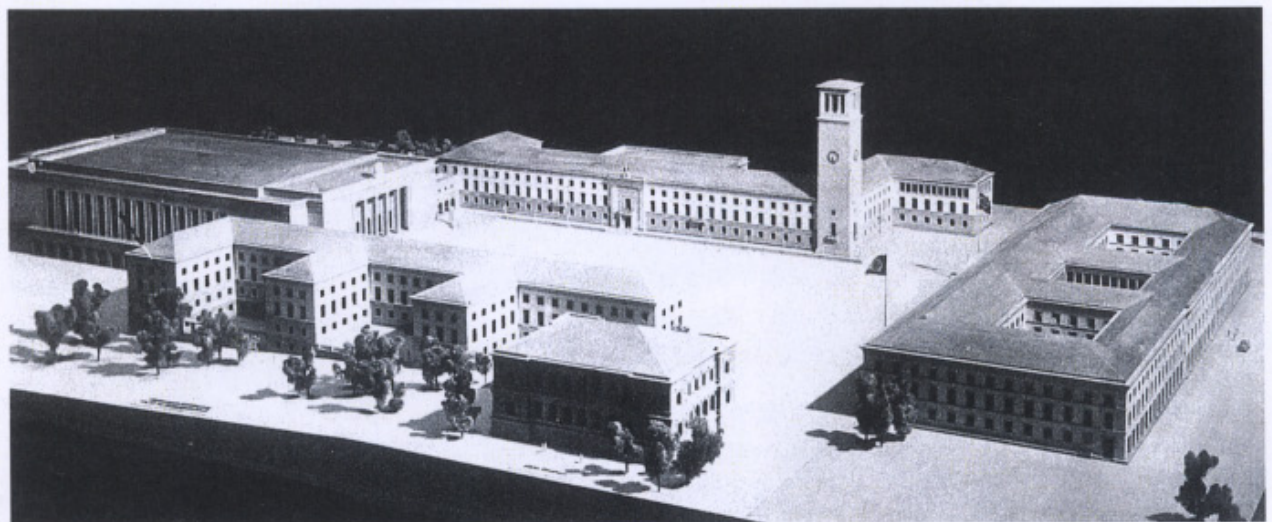
30 Croquis de Hitler sur la proposition de plan-masse d'Alfred Hensel pour Luitpoldarena, Nuremberg, 1933.



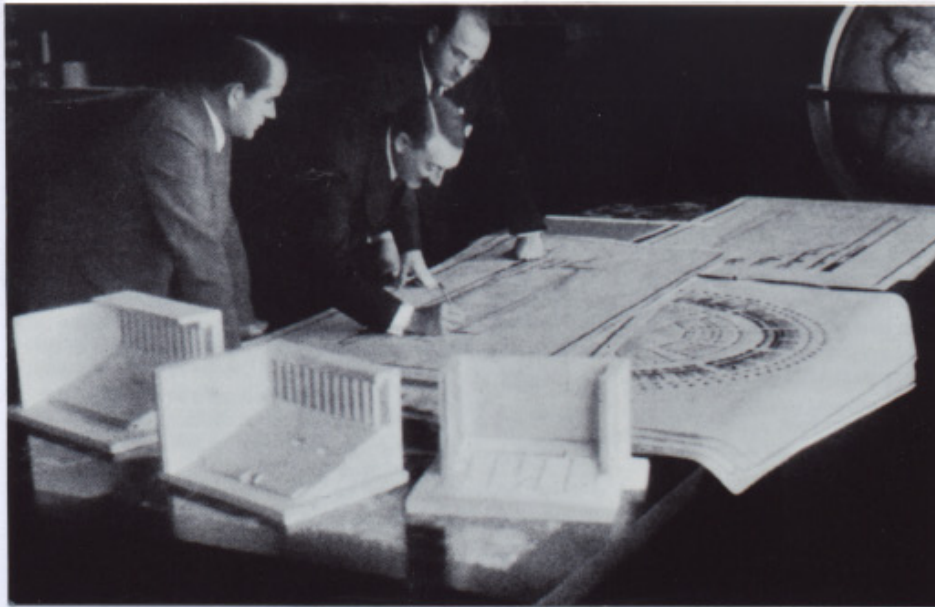
31 Luitpoldarena : tribune du Führer et tribunes d'honneur, à l'arrière, les quatre mats destinés aux drapeaux, 1937.



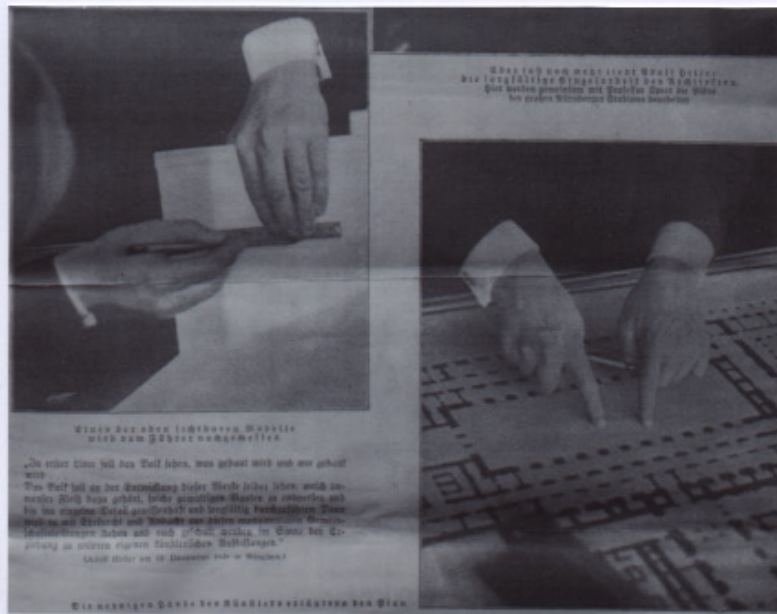
32 Weimar, maquette du forum vu du sud-ouest, projet de Hermann Giesler, seconde moitié de 1936. La tour placée à l'angle du bâtiment du *Reichsstatthalter*, au premier plan le bâtiment du D.A.F.



33 Weimar, maquette du forum vu du nord, projet de Hermann Giesler, 1937. La tour est modifiée, le D.A.F. a quatre ailes autour de trois cours fermées.



34 Hitler, Speer et Ruff, examinant les plans du hall des Congrès.



35 Les mains du Führer-architecte au travail.



36 Hitler à Nuremberg devant la maquette du hall des Congrès, carte postale de propagande à l'occasion des journées du parti de 1935.



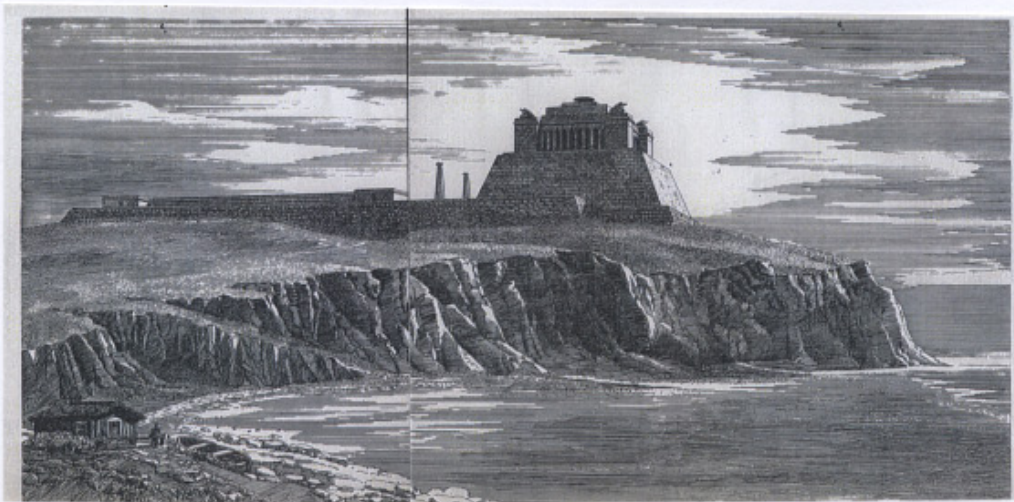
37 Visite de fin de chantier : Hitler sur le "balcon du Führer" au 1er étage du bâtiment du Führer, Munich.



38 Hitler sur la Königsplatz en compagnie de Gerdy Troost et de Leonard Gall.



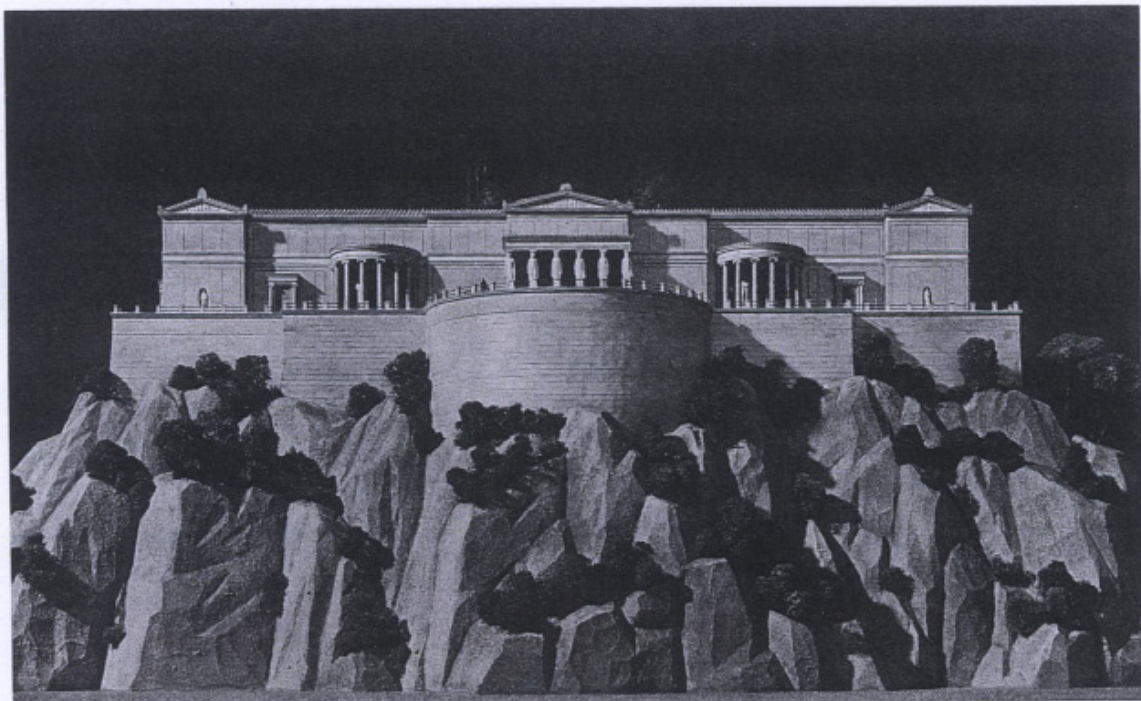
39 Page de couverture de la revue *Die Kunst im Dritten Reich*, novembre 1937.



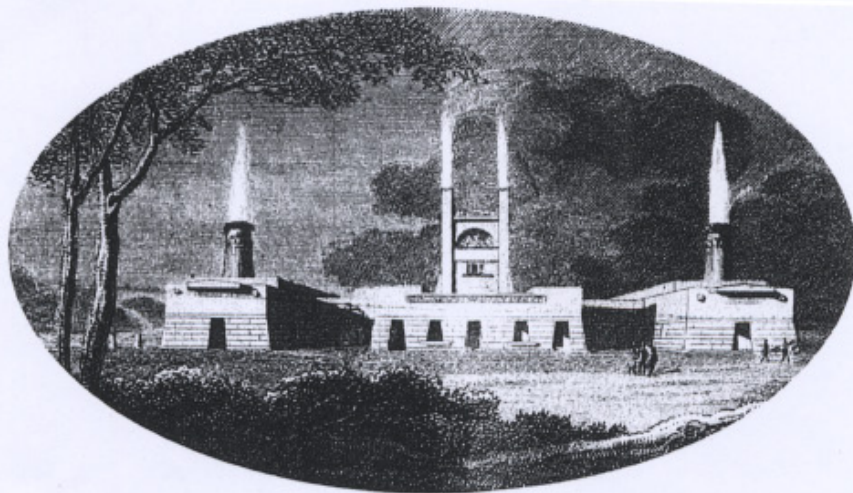
40 Un des *Totenburgen* dessiné par W. Kreis en 1939 : "pensées pour un monument au bord d'un canal".



41 Friedrich Gilly, concours pour le monument à Frédéric le Grand. Aquarelle 1797.



42 Schinkel, le château d'Orianda, vue de la mer.



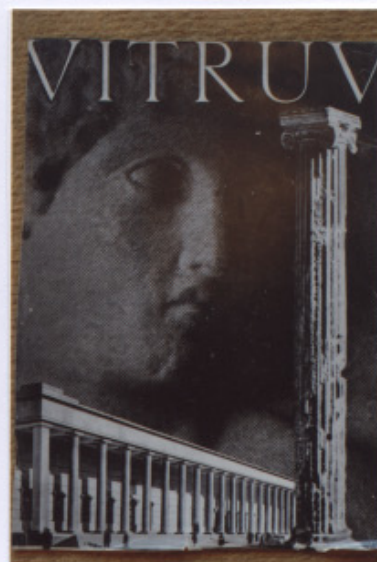
RUDOLF WOLTERS
VOM BERUF DES BAUMEISTERS

43 Dessin de F. Gilly (?), article de Wolters dans la revue *Die Kunst im Dritten Reich*, septembre 1943.

VITRUV, nouvelle édition de 1938
par Erich Stürzenacker, Bildgut Verlag, Essen.

44. Couverture de l'édition de 1938, où sont réunis :

La Maison de l'art allemand à Munich (1937), une colonne d'angle du temple de la Fortune à Rome. Quant au beau visage d'éphèbe qui apparaît dans un fondu très pictorialiste, il est impossible d'en déterminer la provenance.¹



45. Acropole, superstructure du Parthénon :
Le motif poteau-poutre et sa parfaite illustration (Stutz und Last Motiv).

« C'est un fait établi que dans aucune construction, les principes statiques ne sont mis en forme avec plus de clarté et d'évidence que dans le temple grec, qu'ils y ont trouvé une expression artistique caractérisée par l'accord harmonieux et bien proportionné des éléments de support et de charge, lequel ne sera plus jamais atteint. »



46. Portique du stade, Reichsportfeld, Berlin :
La question de la « véracité » de la forme.

« A la suite de quoi il est exact, quand les théoriciens de l'architecture ont défini la manière de construire de l'antiquité, et dans un sens plus large, la manière de penser l'architecture à l'âge classique, comme une organisation vraie, ils ont ainsi désigné le symbole construit de la véracité. Et de ces caractéristiques résulte directement la cause définitive selon laquelle la manière classique de penser l'architecture doit devenir le fondement de nos créations architecturales d'aujourd'hui. »



¹ Les lignes en italiques qui suivent les titres des photographies sont de brefs commentaires. Entre guillemets, les citations traduites du texte d'Erich Stürzenacker extraites de son introduction à cette nouvelle édition de l'ouvrage de Vitruve.

47. Le temple de Vesta et le Panthéon à Rome :
La volonté constructive d'un chef à l'origine de toute grande œuvre architecturale.

« L'énorme performance en matière de construction pendant le règne d'Auguste, un témoignage vivant de la volonté de forme architecturale, dont il est le point de départ : ...la transformation urbanistique de Rome avec l'agrandissement du Forum romain, la construction du Forum d'Auguste, du théâtre de Marcellus et du Panthéon. »



48. Ptéron sud du Parthénon :
Règles et liberté.

« La monumentalité de l'ensemble des œuvres architecturales classiques repose...d'un côté sur la maîtrise des règles données, de l'autre sur la capacité à occuper la marge de liberté offerte précisément entre les règles. »



49. La Königsplatz avec les temples des héros à Munich :

« *Weltsanschauung* » et *architecture, origine raciale commune.*

« Si l'on peut parler de moments internationaux dans l'architecture, cela serait seulement dans le sens où la communauté de destin des peuples européens trouve des formes d'expression architecturale semblables, pour des développements idéologiques parallèles, dont la communauté intérieure est explicable par la racine commune de la production architecturale occidentale dans la pensée architecturale classique. »



50. Temple de la Fortune à Rome :
La question de la mesure et de la limite et de la transgression de la mesure.

« La forme de base de la colonne, la détermination de l'intervalle entre les colonnes, la relation équilibrée entre la position des colonnes et le fronton reste toujours maintenue en une forme possible, et notre conception esthétique est si fortement éduquée par les relations de proportions transmises par Vitruve, que nous considérerions comme un retour à l'état sauvage toute violation de ces fondements qui dépasserait une certaine mesure. »



51. Chapiteau dans le porche des Propylées :
Règles et liberté.

« Et quand nous observons la formidable plénitude des formes simples, que l'on trouve dans toute apogée de l'architecture classique : dans les architraves, les chapiteaux, les colonnes et les bases des colonnes se manifeste ainsi, que la grandeur de l'héritage de Vitruve ne repose pas seulement sur les règles, mais aussi dans la sphère qu'il laisse à l'architecte pour développer une forme libre. »



52. Le Colisée à Rome, le stade du Reichssportfeld à Berlin :

La notion de tâche architecturale, la satisfaction de but précis, la simplicité des solutions retenues : les exigences du moment autorisent l'éloignement des modèles.

« ... que le travail créateur soit beaucoup moins à rechercher dans l'utilisation d'une forme déterminée ou d'un système de façades arrêté, mais bien plus dans la maîtrise d'une tâche avec le but d'une solution satisfaisante esthétiquement, qui, à tout point de vue, doit venir à bout de l'exigence de la plus extrême utilité. Il résulte de ceci qu'il se distingue par l'homogénéité au sein de la grandeur variée des tâches présentes et par la juxtaposition de solutions simples. »



53. Les cariatides de l'Érechthéion :

Le raidissement de la forme auquel semble s'opposer le gracieux drapé du vêtement des cariatides.

« Mais même la rigueur dans la construction du temple antique, dont nous ne retrouvons pas la présence dans tout autre forme architecturale, laisse une certaine latitude à l'œuvre de l'architecte dont on ne mesure la plupart du temps pas clairement l'étendue totale. Ce serait une grave erreur de supposer que les règles de Vitruve doivent conduire à un raidissement de la forme et par là à l'extinction de toute composition artistique. »



54. Frise ouest du Parthénon, adolescent avec cheval :

« Si la possibilité d'une certaine liberté de mouvement au sein des lois transmises par Vitruve est donc déjà possible, ainsi une liberté de forme presque sans limite reste tout à fait préservée dans les éléments du bâtiment, si seulement leurs proportions correspondent aux mesures d'ensemble de la règle.»



55. Maison de l'art allemand à Munich :

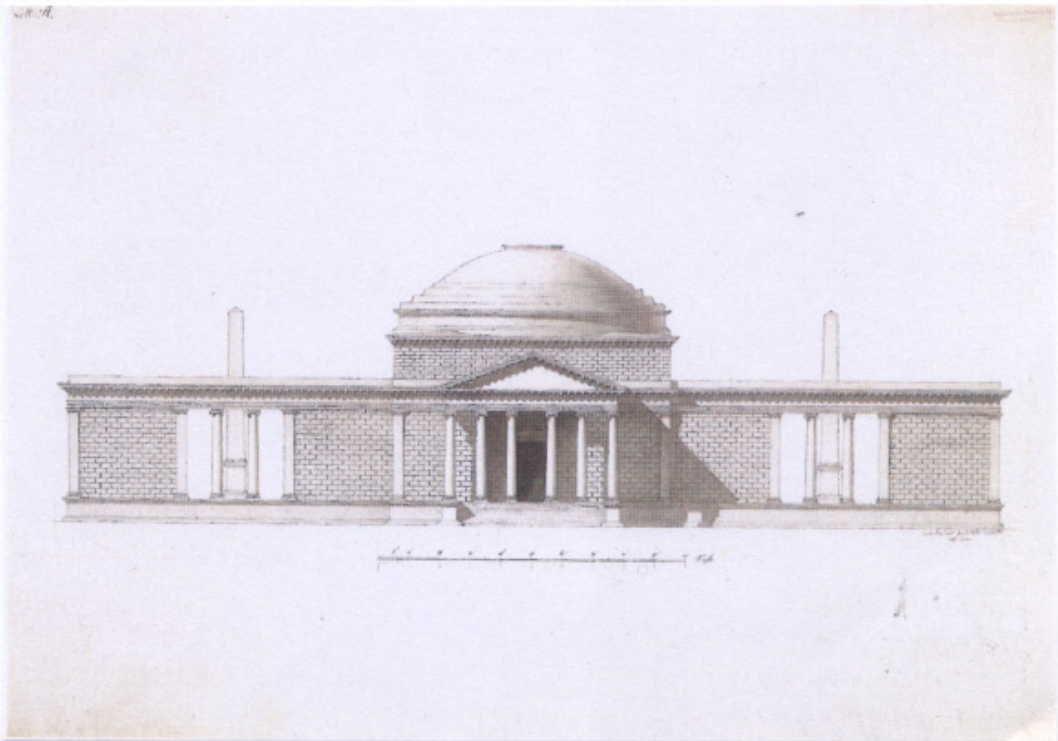
Un des premiers exemples de raidissement de la forme.

« Nous sommes passés à nouveau de l'anarchie de la forme à l'ordre de la forme, comme les meilleures forces de notre architecture le voulaient aspiraient à le faire. »

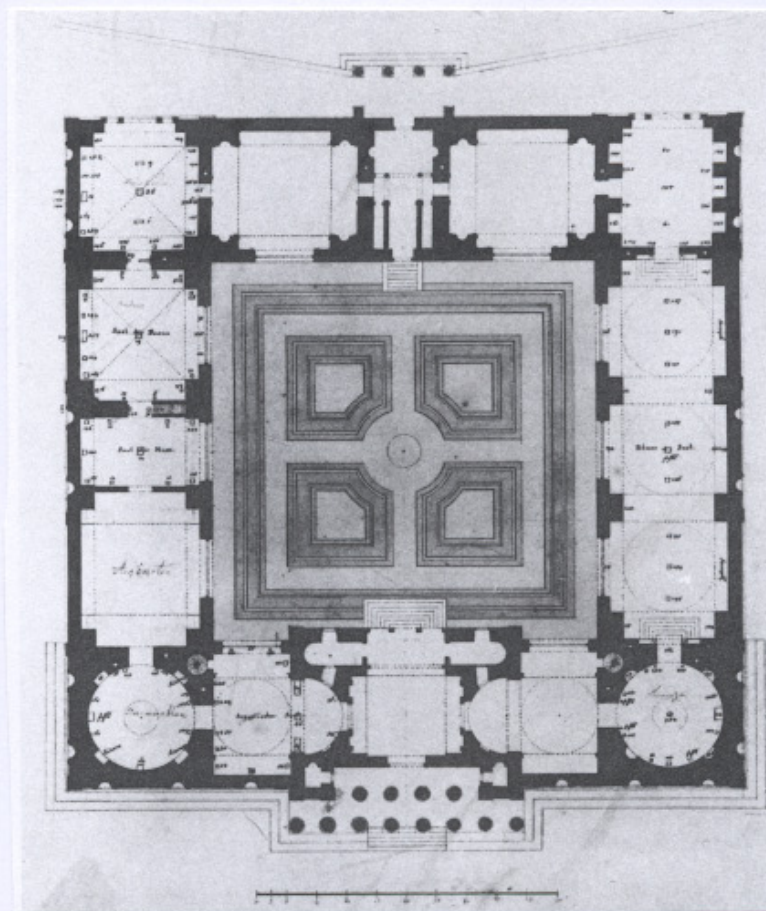




56 Maquette du musée national bavarois : la succession des places, au premier plan la Stiglmaierplatz puis la Königsplatz enfin la Karolinenplatz avec l'obélisque de von Klenze dédié à la mémoire des soldats bavarois morts pendant la campagne de Russie (1812).



57 Karl von Fischer, mémorial aux soldats et aux officiers bavarois morts pendant les campagnes napoléoniennes (1805, 1806, 1807 et 1809).

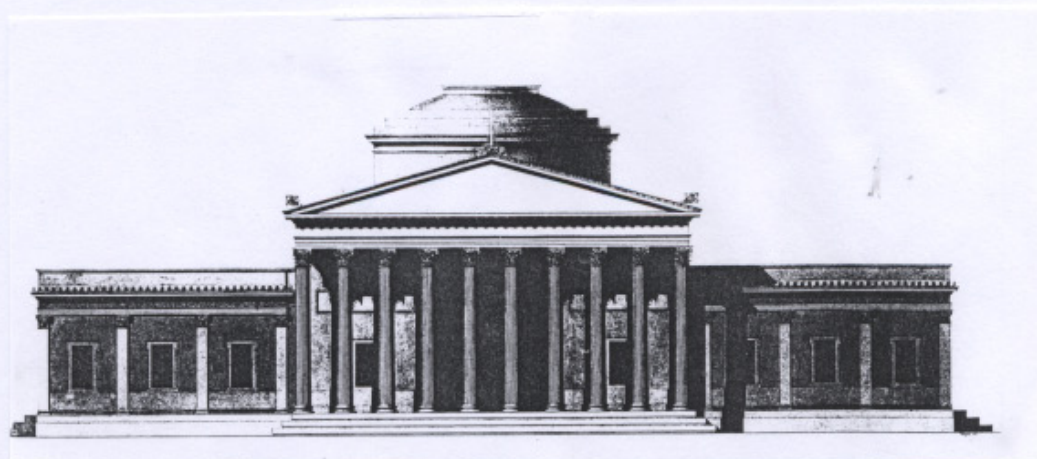


58 Plan de la Glyptothèque.

34.10 Fünfter Ausführungsentwurf, ca. 1818



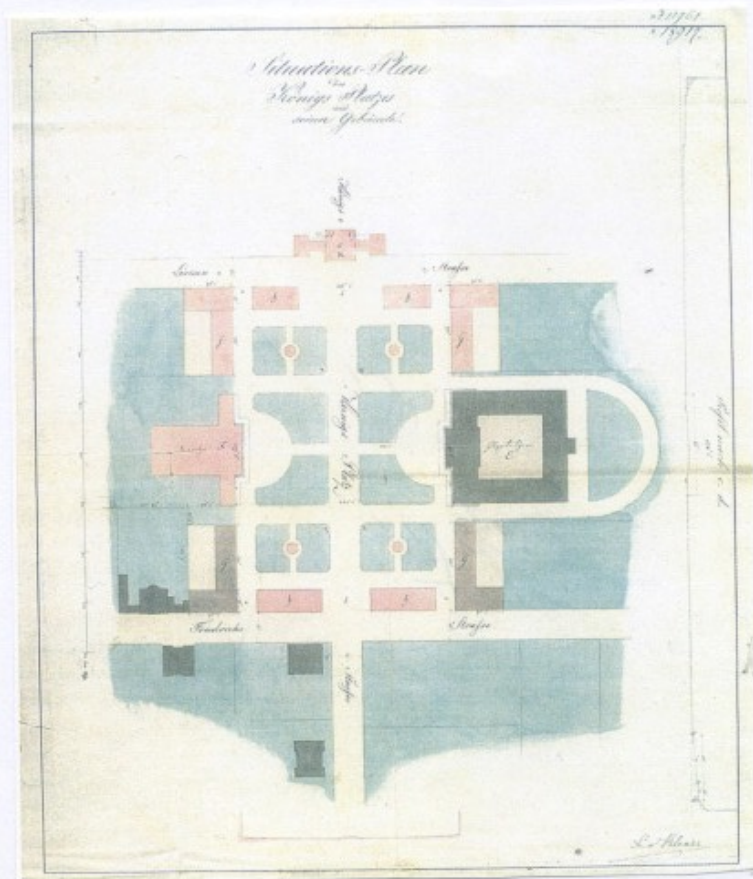
59 Façade de la Glyptothèque.



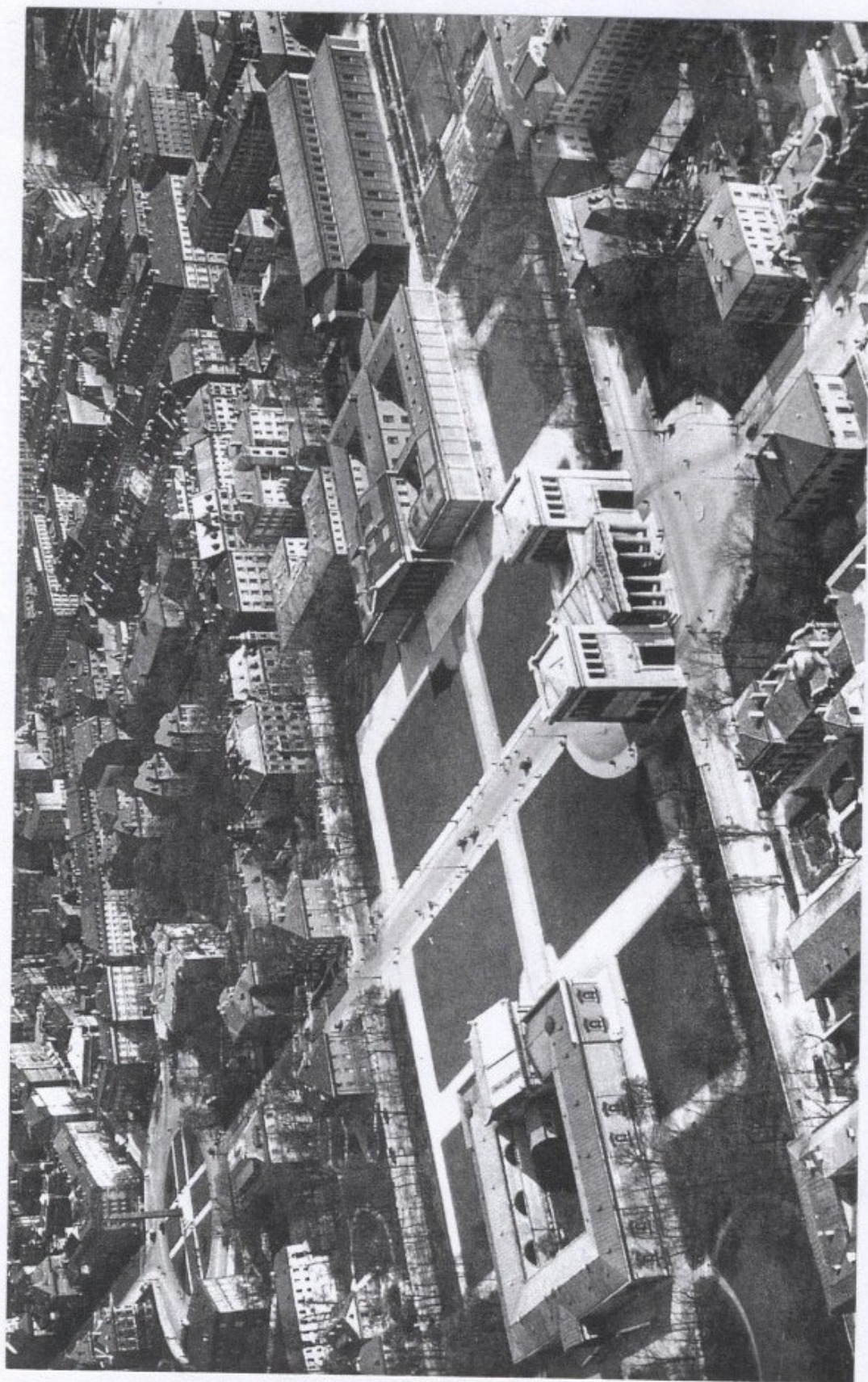
60 L'église des Apôtres, projet de von Klenze de 1819.



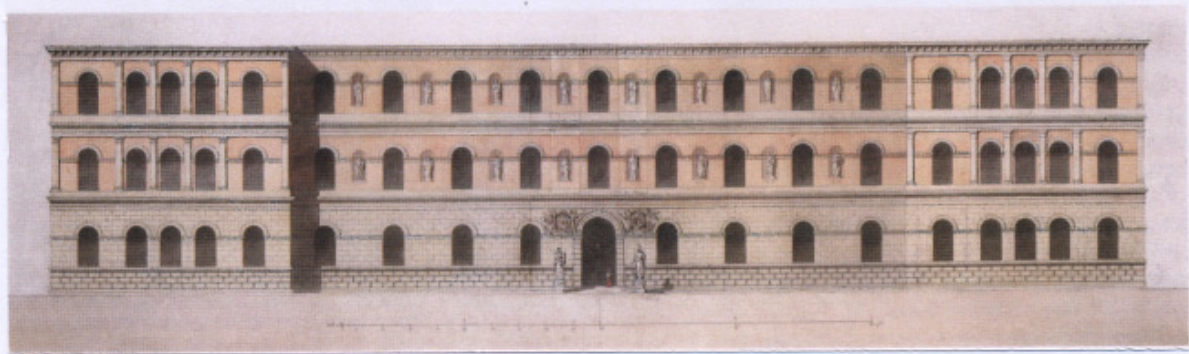
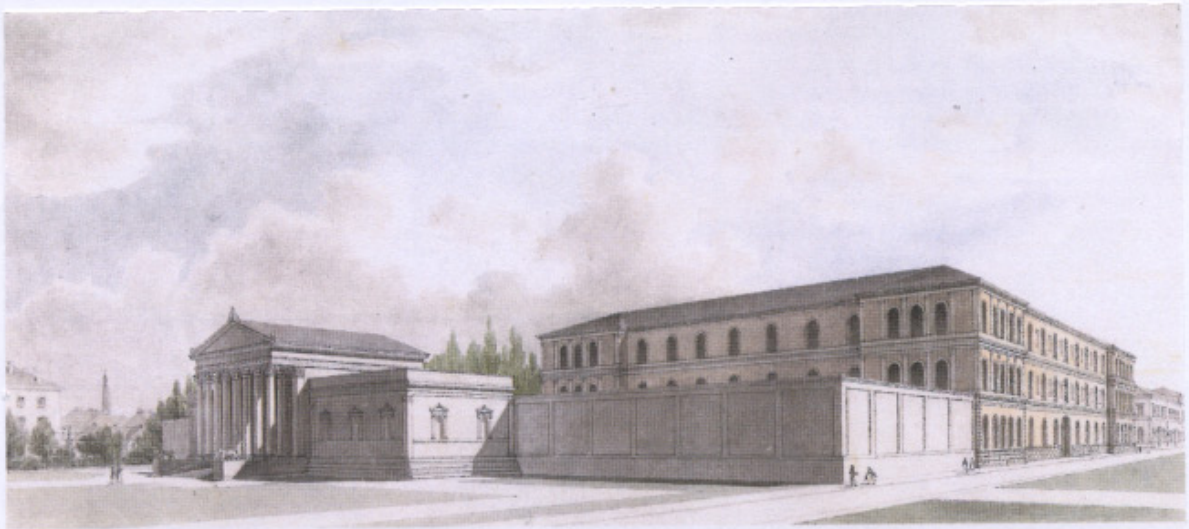
61 Tableau de von Klenze représentant en 1848 les Propylées vues de l'ouest. Dans l'axe de celles-ci l'obélisque de von Fischer qui se trouve sur la Karolinenplatz.



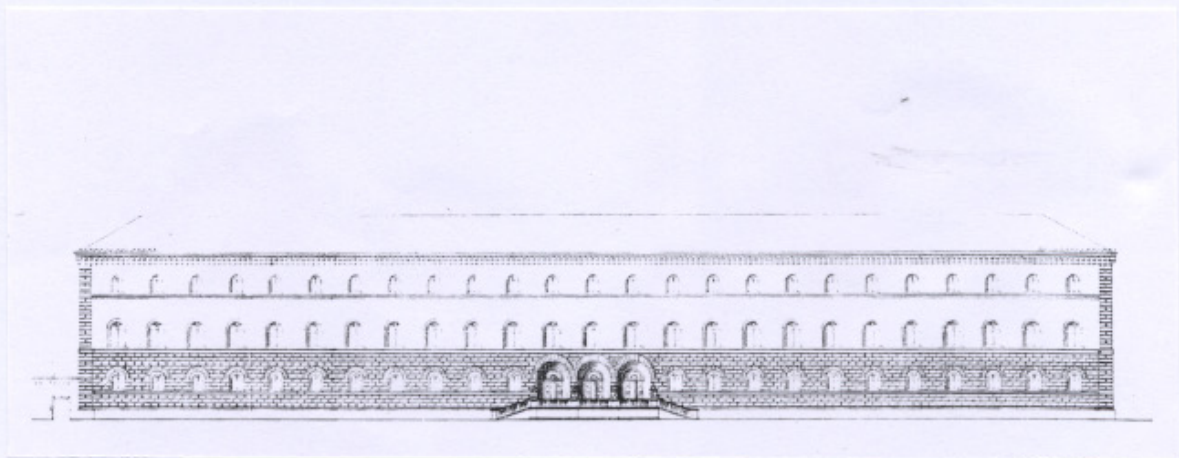
62 Un des projets de modification de la place par von Klenze, en 1821/23.



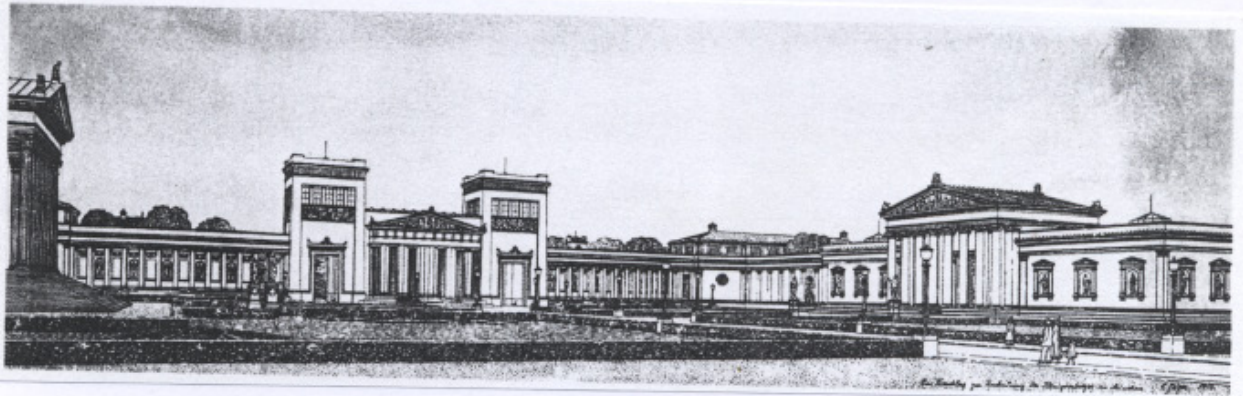
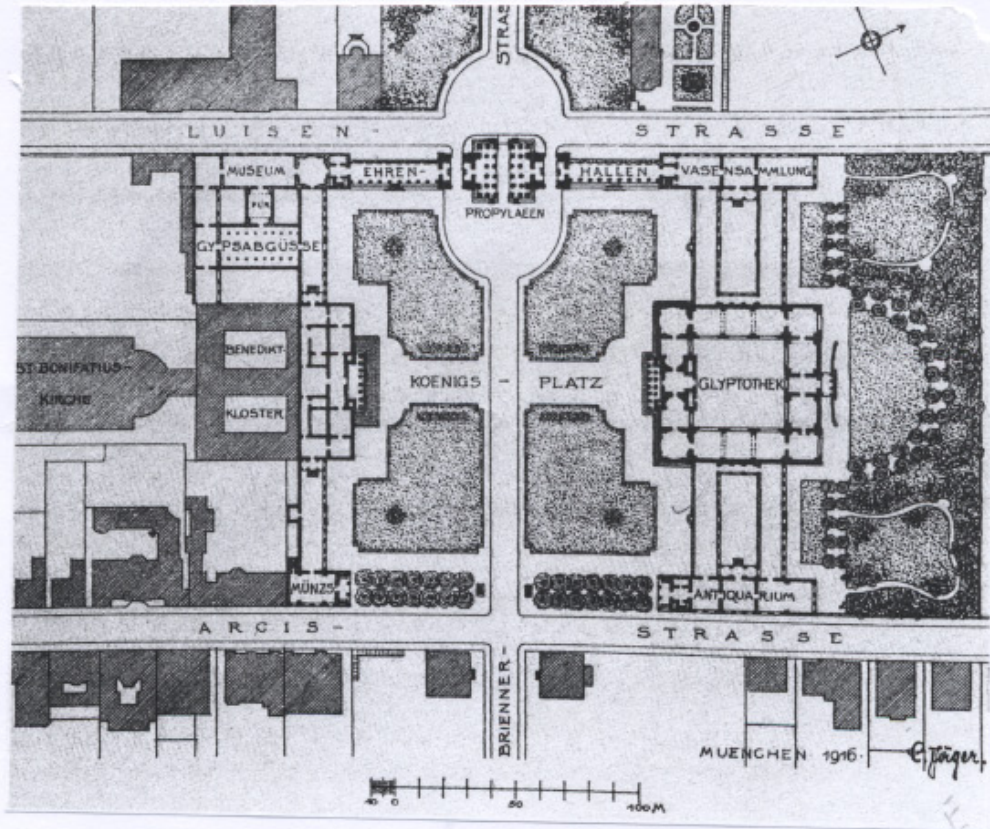
63 Vue aérienne de la place en 1925, dont l'aspect a peu changé depuis von Klenze. Au Nord la Glyptothek, au sud le musée des Antiquités, à l'est à l'entrée de la Bienerstrasse les deux bâtiments carrés avec des toits à quatre pentes, à l'ouest les Propylées.



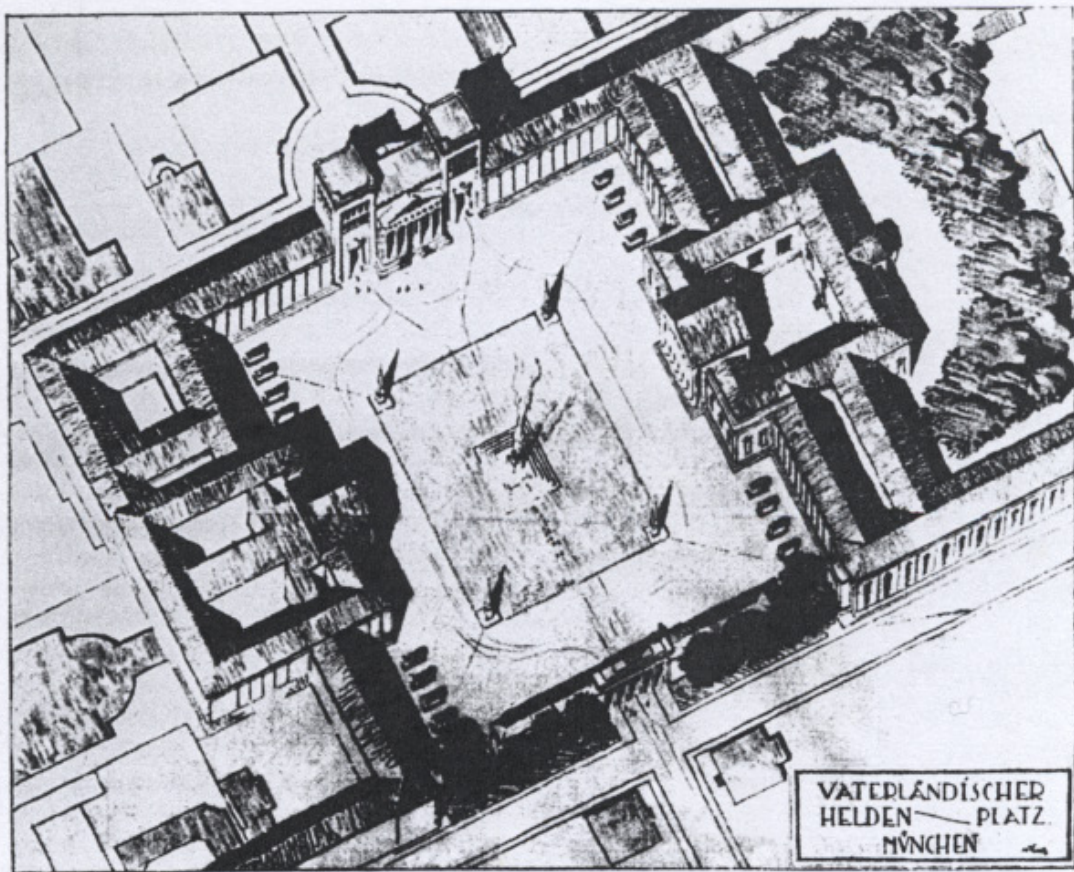
64 Projet de von Gärtner : une bibliothèque à un angle de la Königsplatz. Perspective et élévation, 1837.



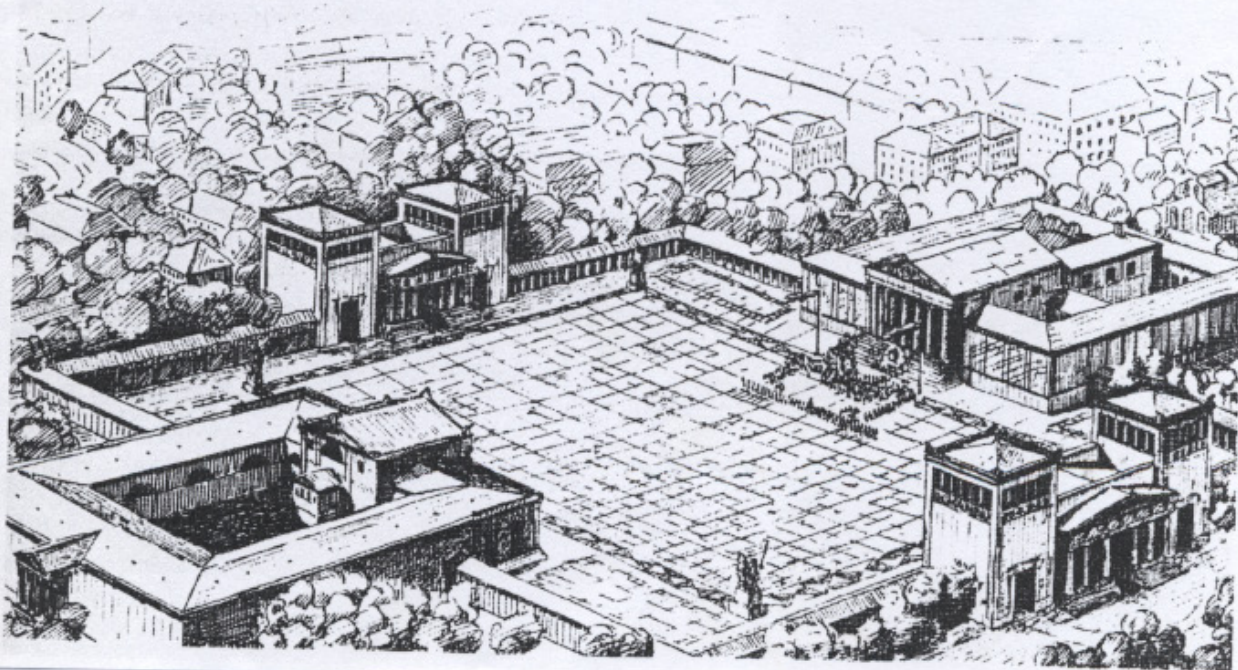
65 Friedrich von Gärtner : bibliothèque du Land de Bavière, Ludwigstrasse (1832-43).



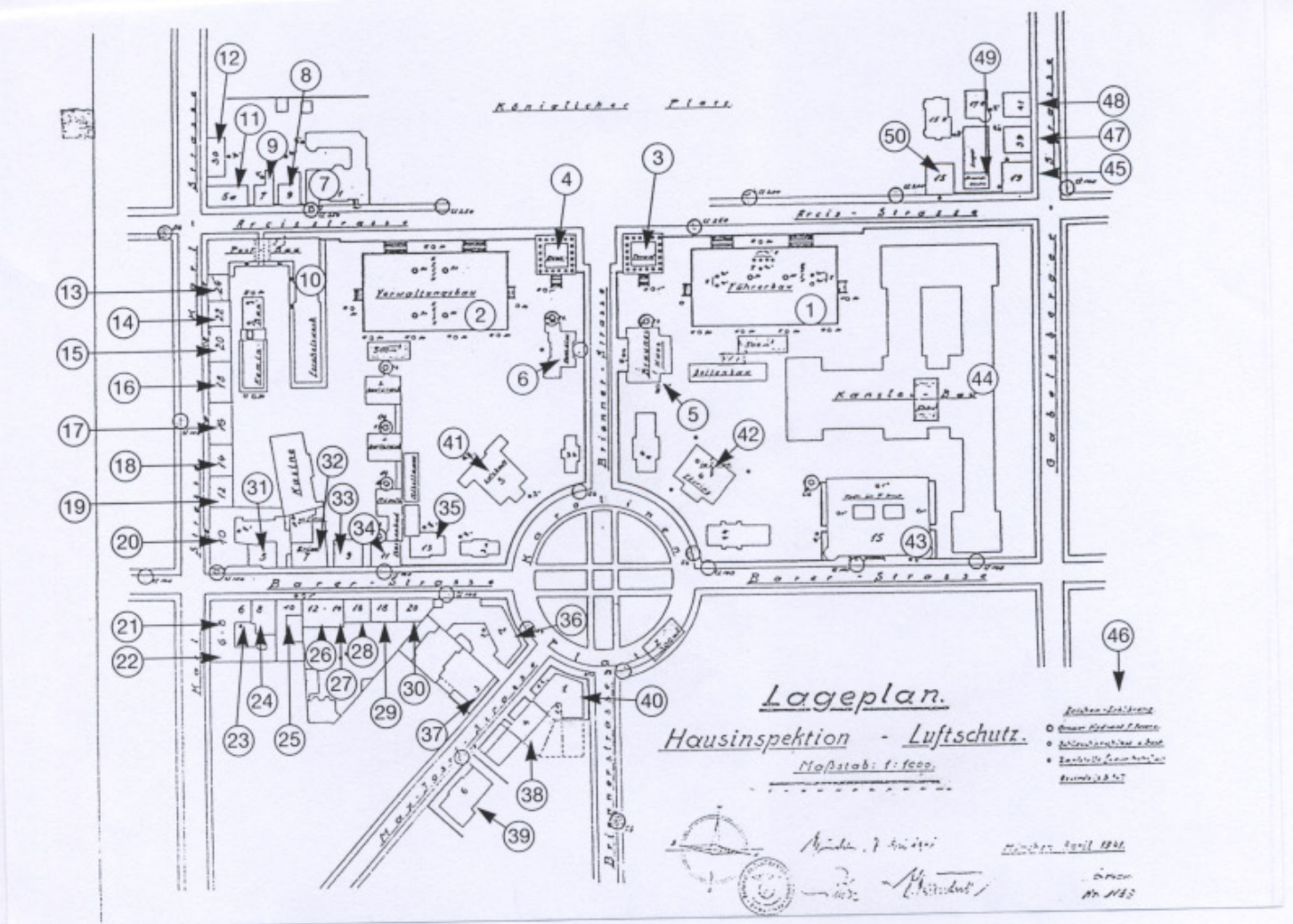
66 Projet de Jäger, 1916. Plan et perspective.



67 Projet de Kurz, 1924.



68 Projet de Sörgel, 1925.



69 Plan du quartier du NSDAP s'étendant de part et d'autre de la Briennerstrasse, au sud-est de la Königsplatz, avril 1941.

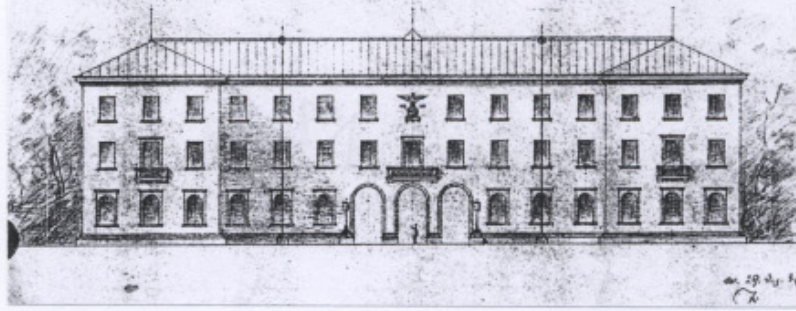


70 Le café construit par Bieber en bordure du vieux Jardin botanique, 2010.

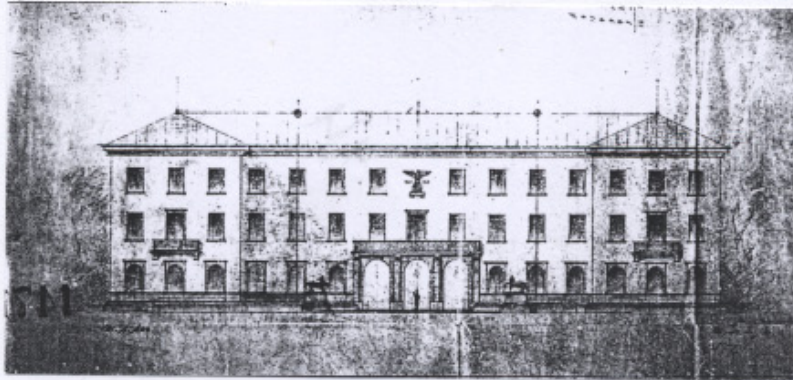


71 Aile du bâtiment principal de l'Université technique donnant sur l'Arcisstrasse, construite par Bestelmeyer en 1923-26, photo. 2009.

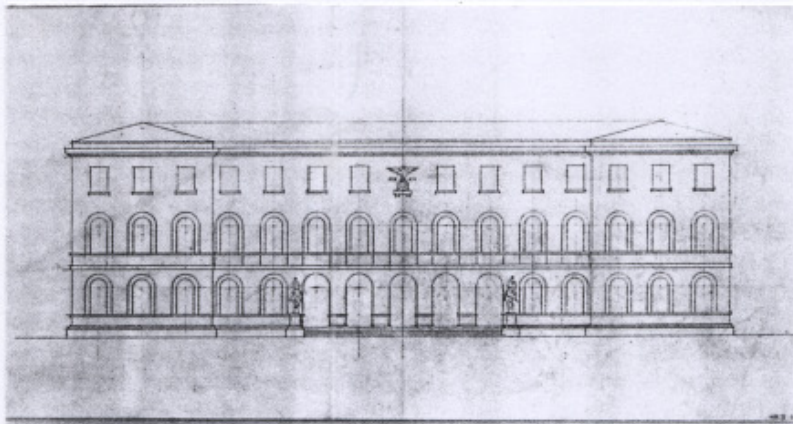
Croquis de P.L. Troost pour l'étude de la façade des deux bâtiments sur l'Arcisstrasse.



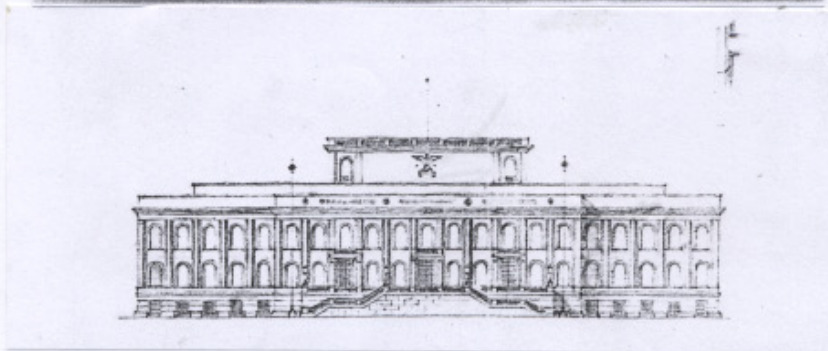
72 29-12-1931.



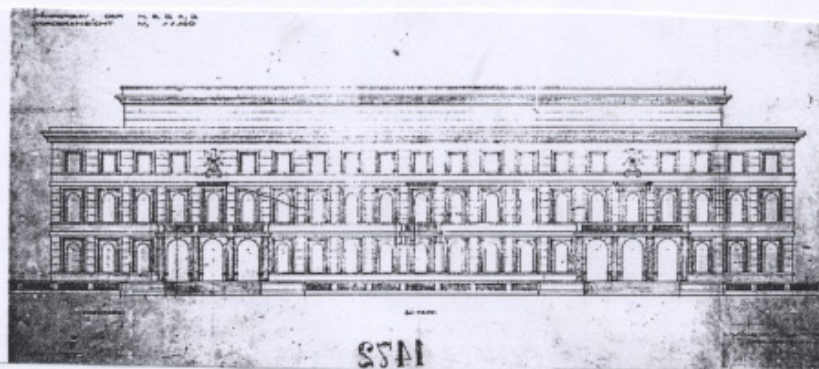
73 30-12-1931.



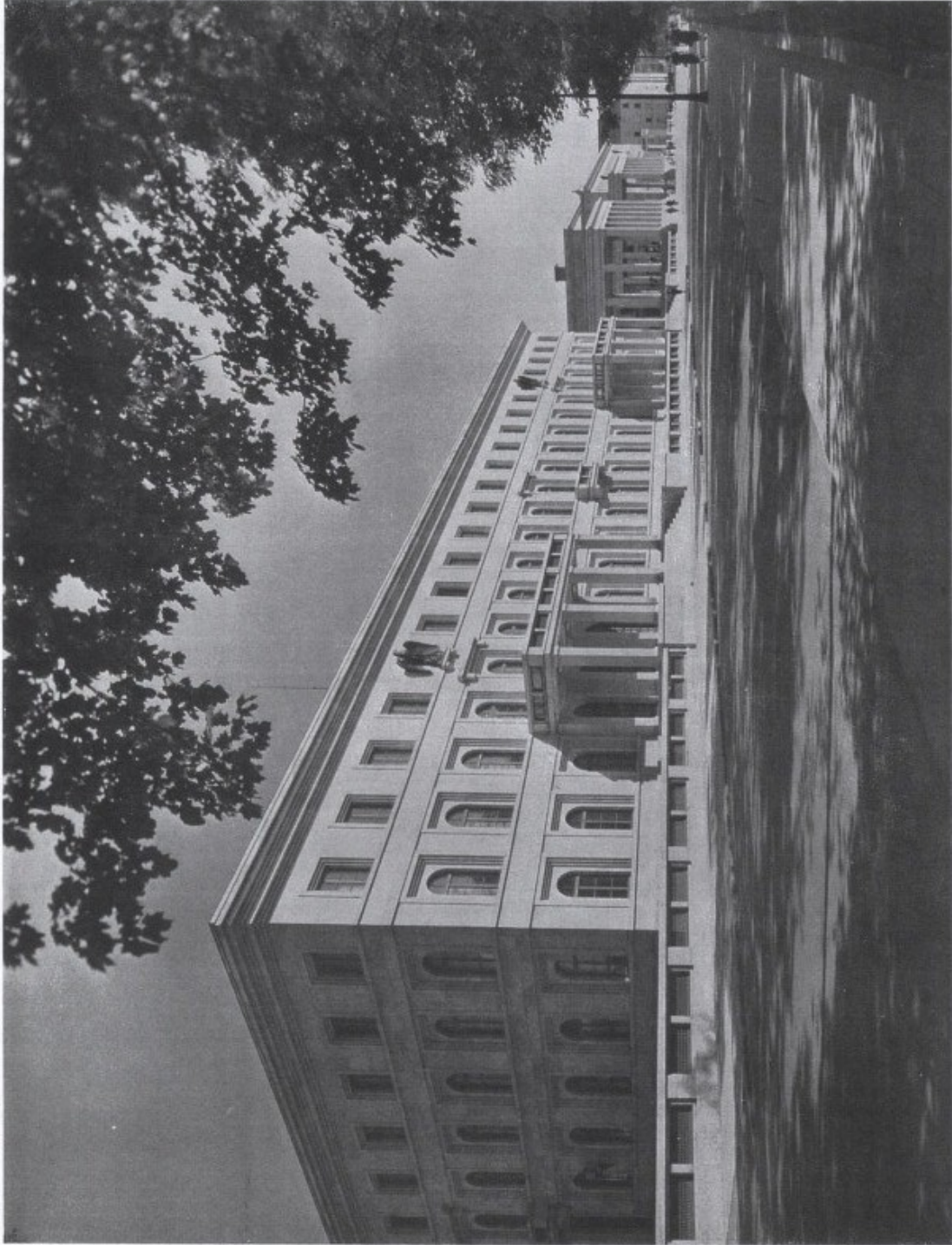
74 18-01-1932.



75 14-02-1932.



76 Octobre 1933.



77 Vue du bâtiment du Führer sur l'Arcisstrasse dans le prolongement duquel s'alignent les temples d'honneur et le bâtiment administratif, 1937.

81



78 Angle de l'un des deux bâtiments. On peut observer les bandeaux horizontaux, le soubassement et le traitement des baies, 1995.



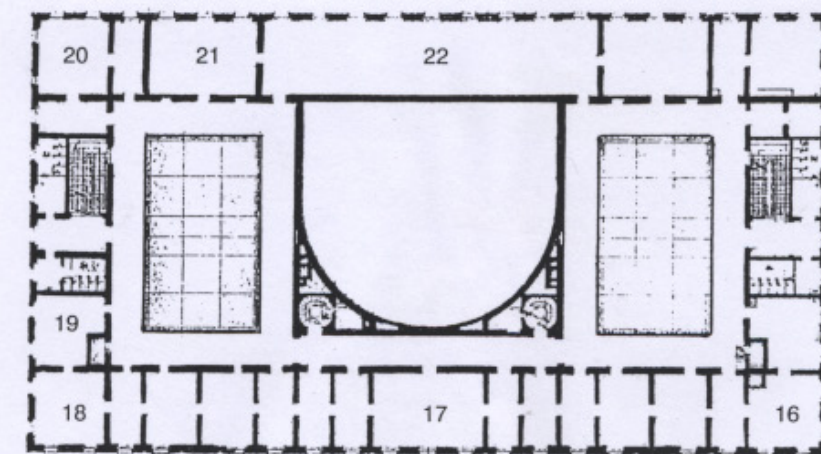
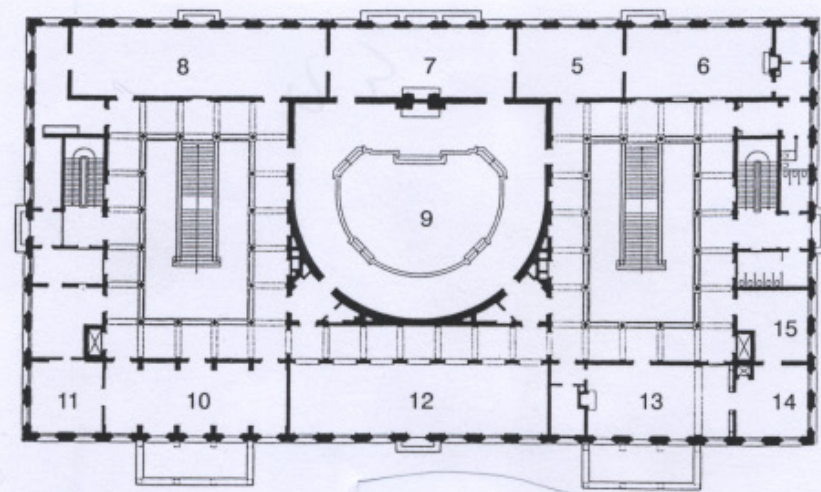
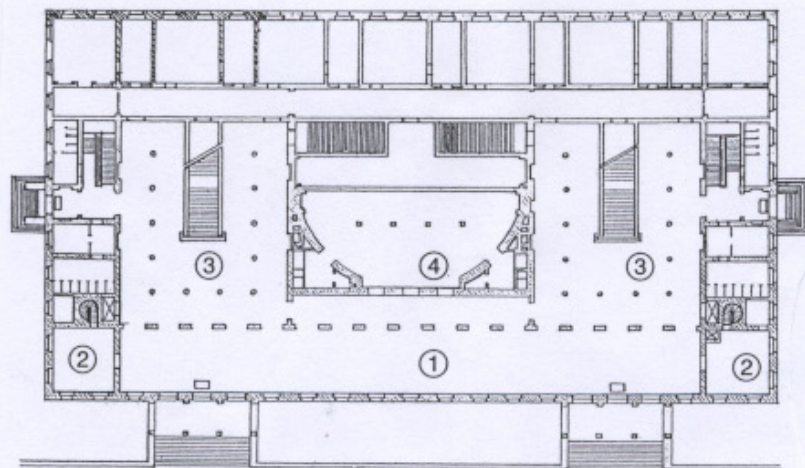
79 Détail d'une baie, 2009.



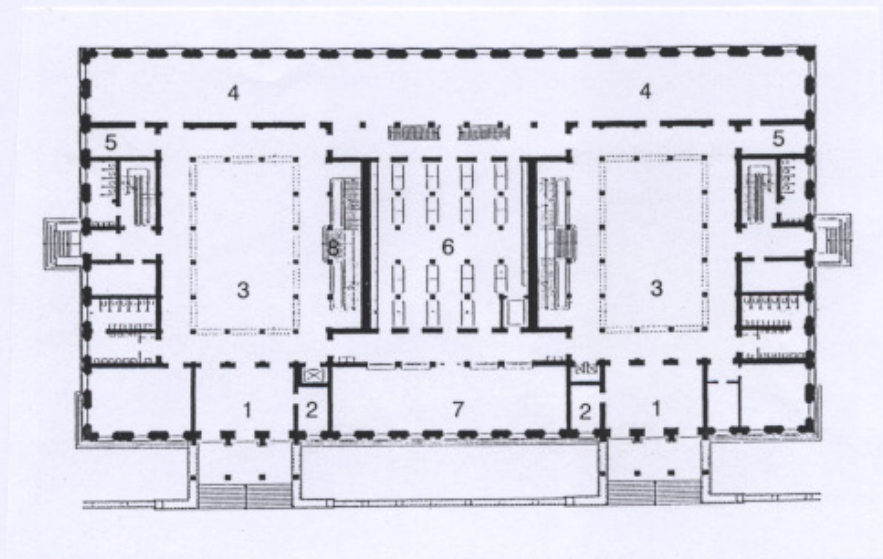
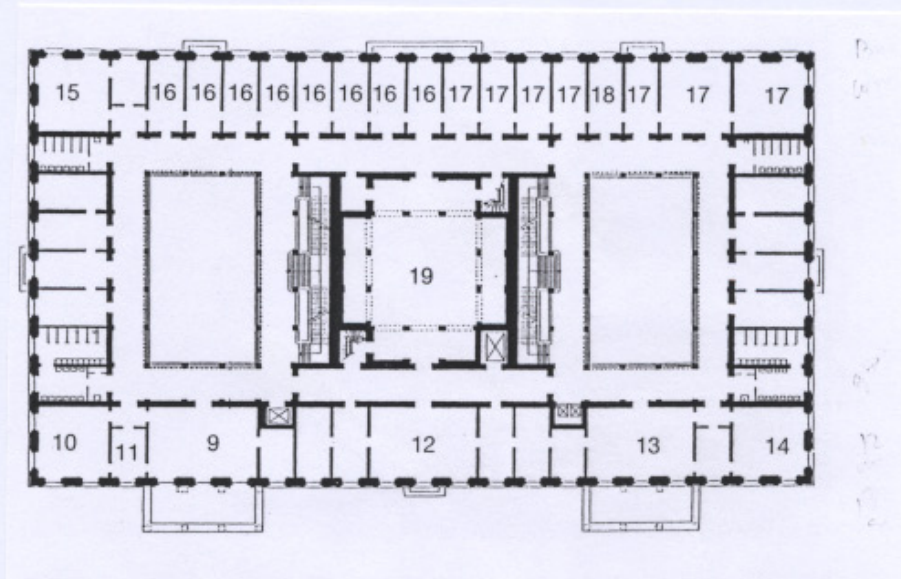
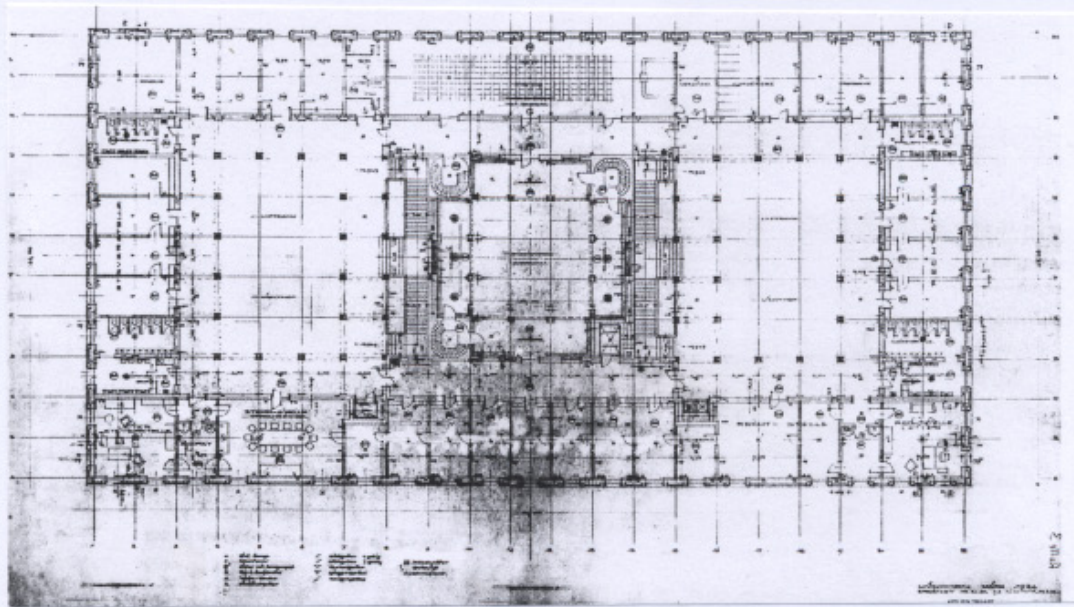
80 Façade arrière. Au centre le grand balcon s'étend sur une largeur correspondant à trois travées, 1995.



81 Façade du bâtiment administratif : les deux porches et le muret de délimitation du terrain le long de l'Arcisstrasse, 1995.



82 Plans du bâtiment du Führer : rez-de-chaussée, 1^{er} et 2^{ème} étage (de haut en bas).



83 Plans du bâtiment administratif : rez-de-chaussée, 1^{er} et 2^{ème} étage.



84 Escalier principal : bibliothèque du Land de Bavière, Munich, Friedrich von Gärtner.



85 Escalier dans la cour centrale du bâtiment du Führer, 1995.



87 Escalier principal, bâtiment administratif, 2009.



86 Escalier des premières classes, transatlantique « Europa » 1926.



88 Dernier étage du bâtiment du Führer, éclairage zénithal, 1995.



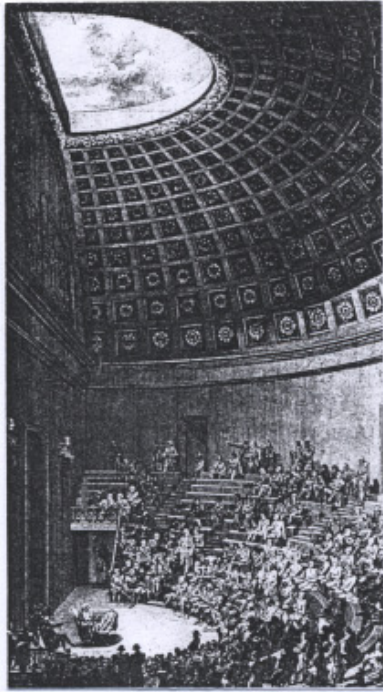
89 Cour centrale, bâtiment du Führer, 1995.



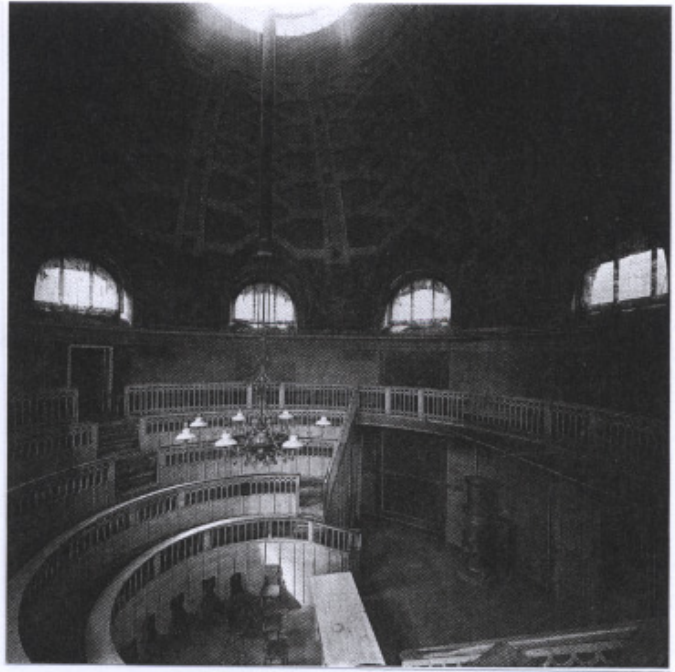
90 L'escalier d'honneur, une des deux cours du bâtiment du Führer, 1995



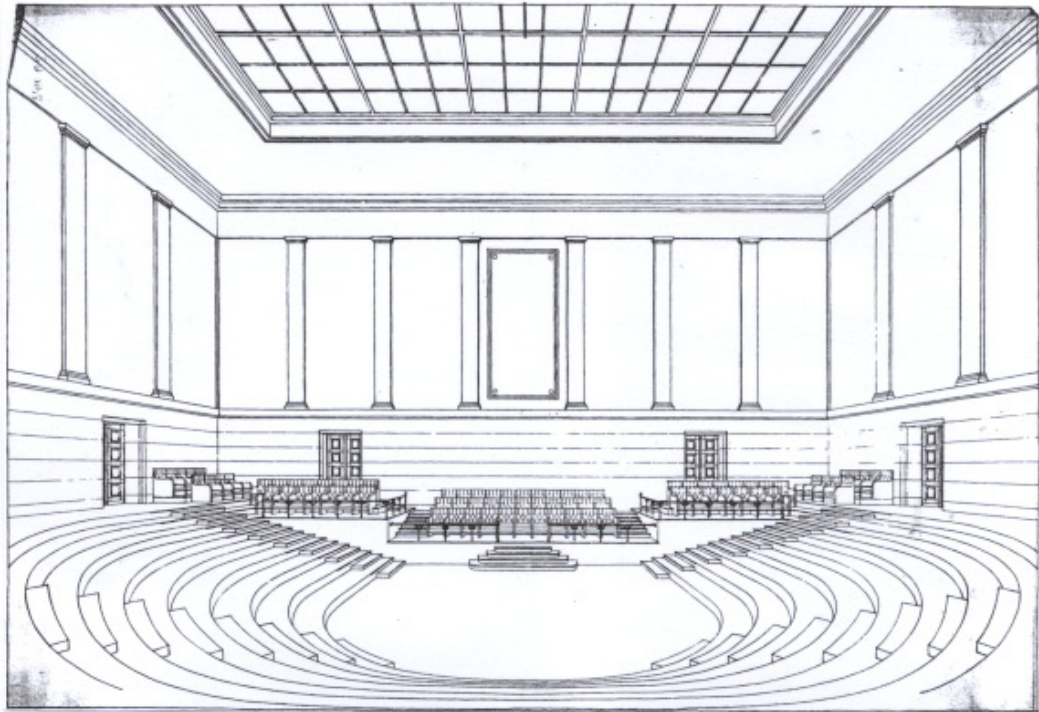
91 Une des deux cours, bâtiment administratif, 1995.



92a L'amphithéâtre d'anatomie, École de Médecine, Paris, Gondoin, 1769.



92b L'amphithéâtre de l'École vétérinaire, Berlin, Carl Langhans, 1789.



93 Projet de P. L. Troost pour la salle des congrès, 1933.



94 La salle des congrès, 1937.



97 Tableau de Ziegler placé dans la salle de l'âtre : "Les quatre éléments", bâtiment du Führer, 1938.



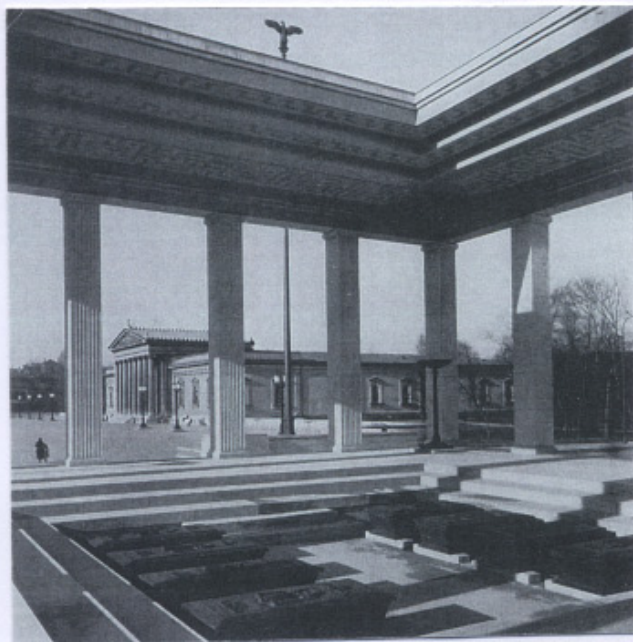
95 Intérieur de la bibliothèque institut central d'histoire de l'art, ancien bâtiment administratif, 2009.



96 Hall d'entrée le long de la façade du bâtiment du Führer, 1937.

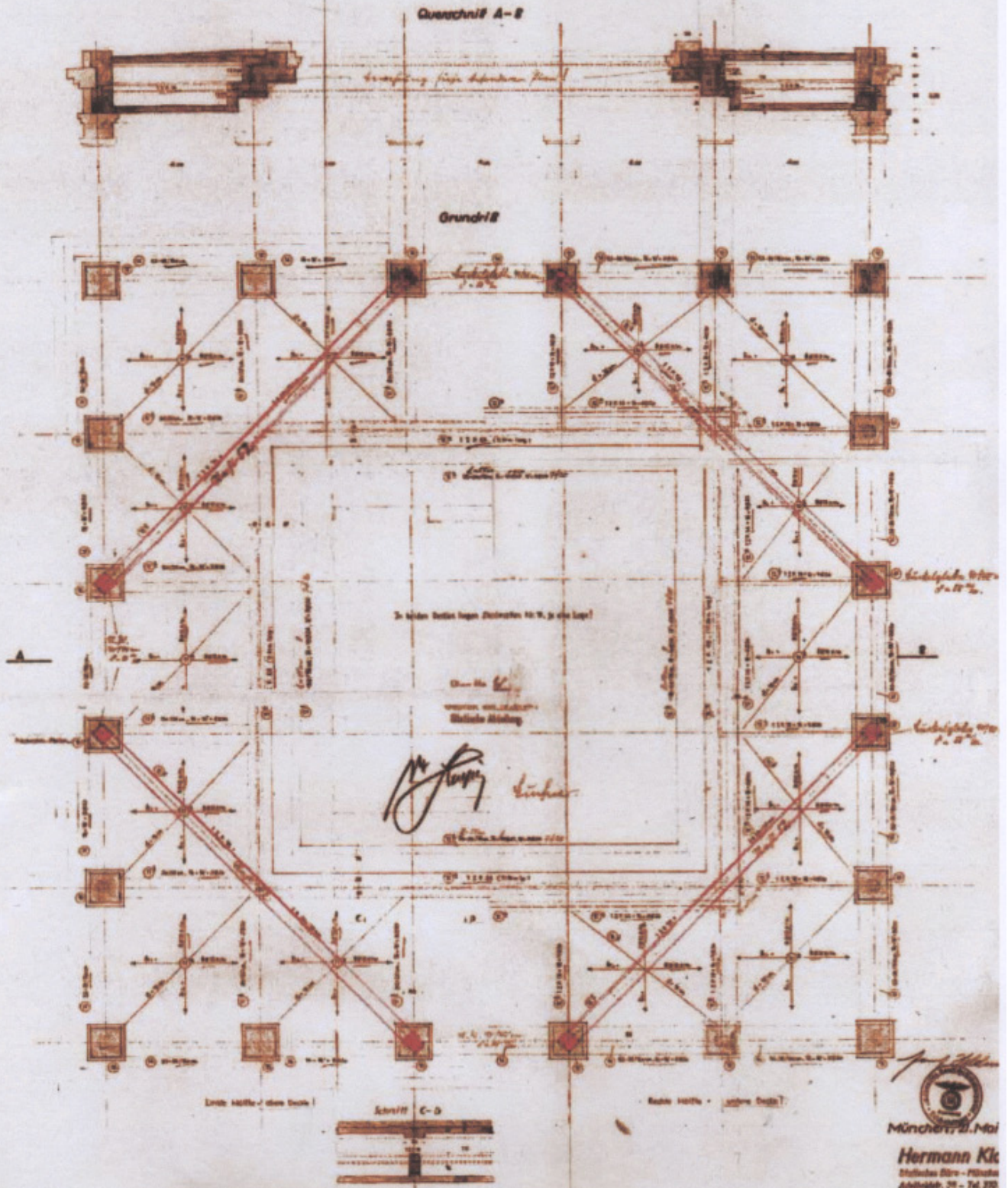


98 La salle des fichiers, bâtiment administratif, 1937.



99 Les cercueils, la flamme éternelle, l'ouverture dans la toiture, vue intérieure d'un des temples d'honneur, 1937.

Ehrentempel an der Arcisstraße, Konstruktion der Bedachung - Maßstab 1:50.



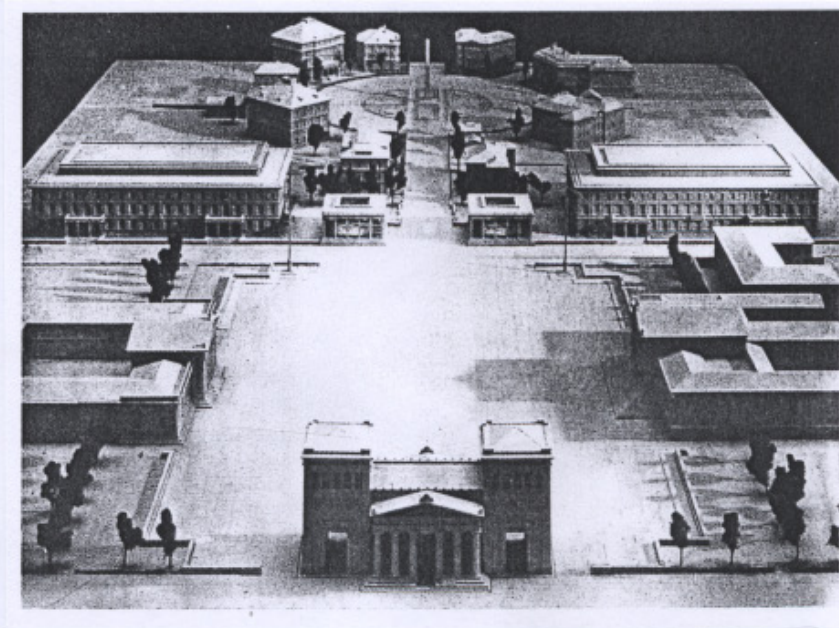
2115

100

Construction de la couverture des temples, bureau statique Hermann Kloss, 21 mai 1935.
On a souligné en rouge l'emplacement des raidisseurs permettant le porte à faux de la couverture.



101 La première maquette de la Königsplatz, photo sur laquelle figure P.L.Troost. Prise en juin 1933, elle ne sera publiée qu'en novembre 1935.



102 La maquette de présentation de la Königsplatz montrée en janvier 1938 à la Ière exposition de "l'architecture et des métiers de l'Art allemand", à la maison de l'Art allemand.



103 Un des deux temples d'honneur sur la Königsplatz, 1937.



104 La Königsplatz avec, à gauche, la Glyptothèque qui a perdu une ou deux marches de son perron.



105 « La mer de dalles » : la Königsplatz au temps du national-socialisme, 1939.



106 Détail du parapet de délimitation de la place, aménagement des bancs le long du parapet, 1937.



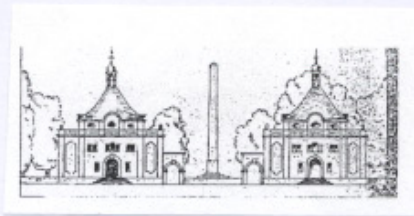
107 A l'emplacement des emblèmes du partis qui ont été enlevés, subsistent les traces d'accrochage et une tablette décorative.



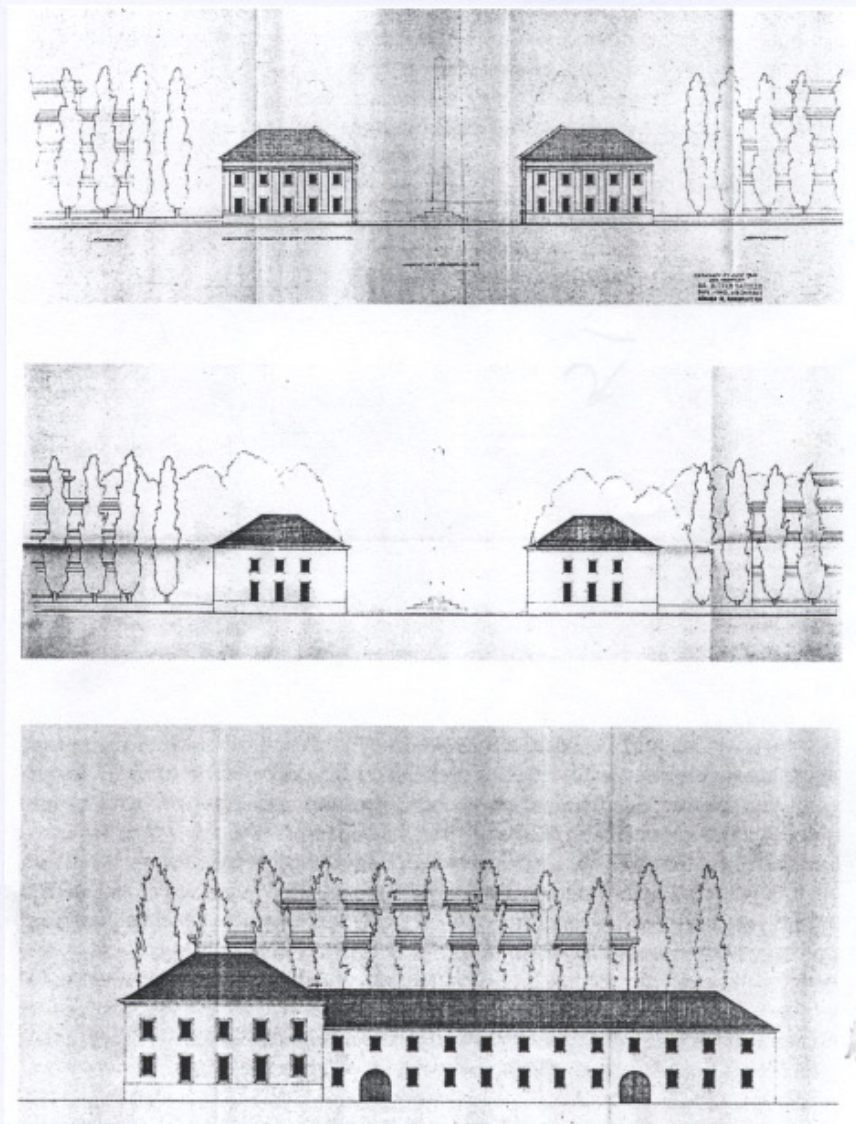
108 Oubliées par la dénazification sont toujours présentes les swastikas des mosaïques du plafond des porches d'accès.



109 La collection de moulages du musée des sculptures classiques au rez-de-chaussée de l'Institut Central pour l'Histoire de l'Art.



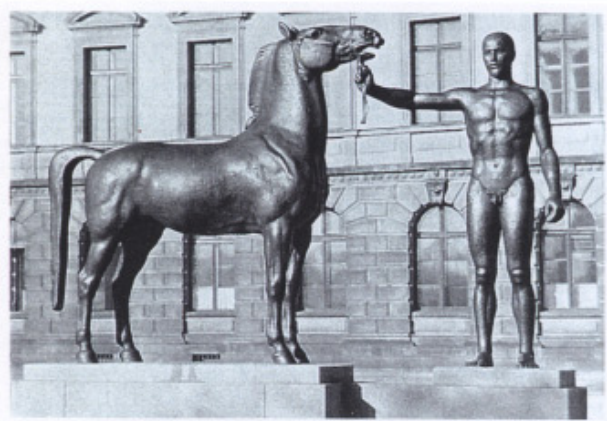
110 Projet de F. Herlein pour la transformation des temples.



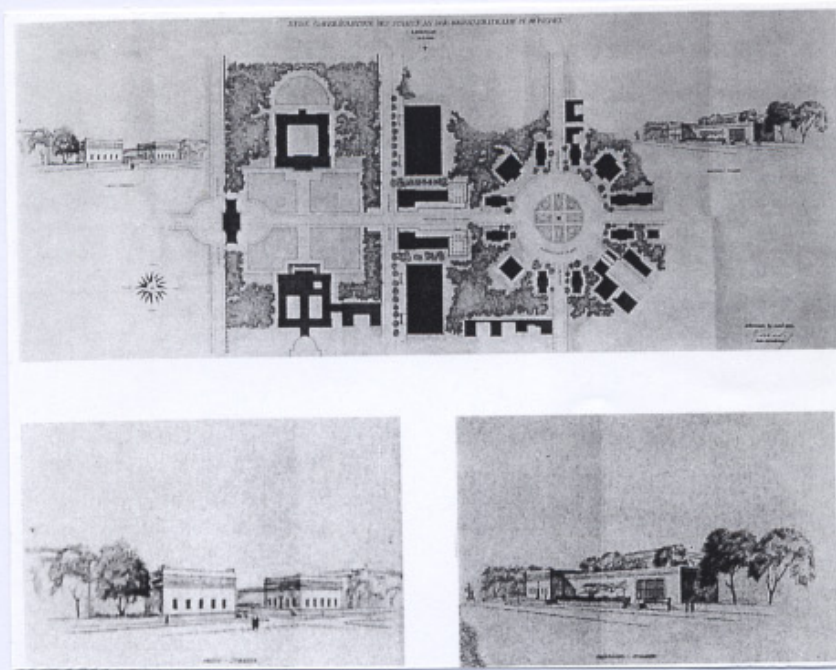
111 Projet de D. Sattler, pour la transformation des temples : deux variantes d'élévation et la façade sur Briennerstrasse.



112 Les temples dynamités en janvier 1947.



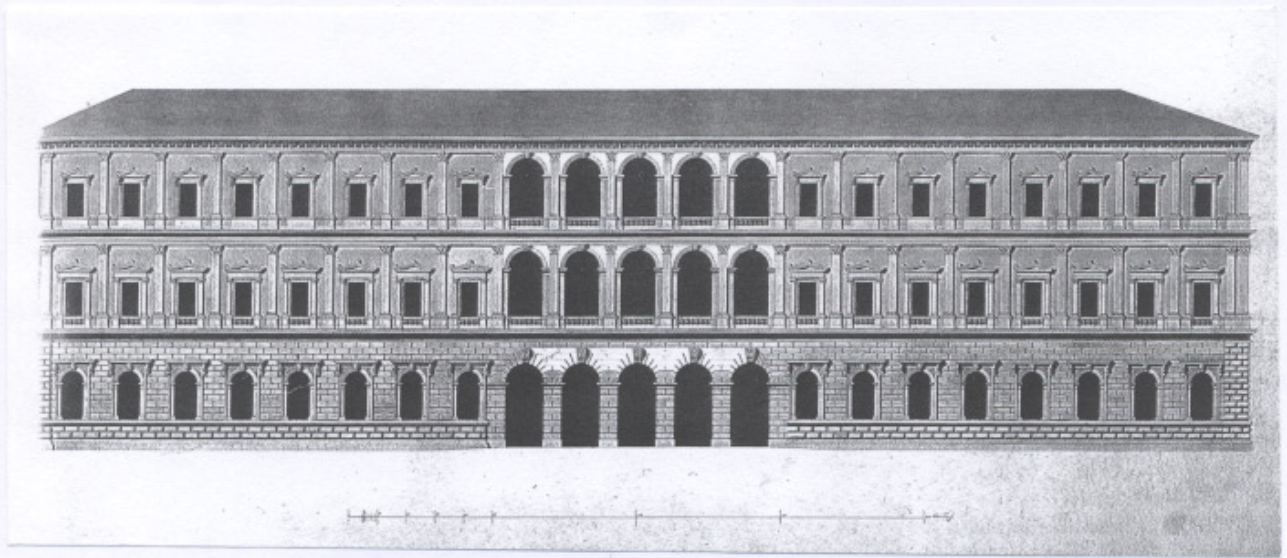
113 Hermann Hahn et Bernhard Bleeker, les dompteurs de chevaux *Rossebändiger*, placés devant l'Université Technique, Arcisstrasse, 1931.



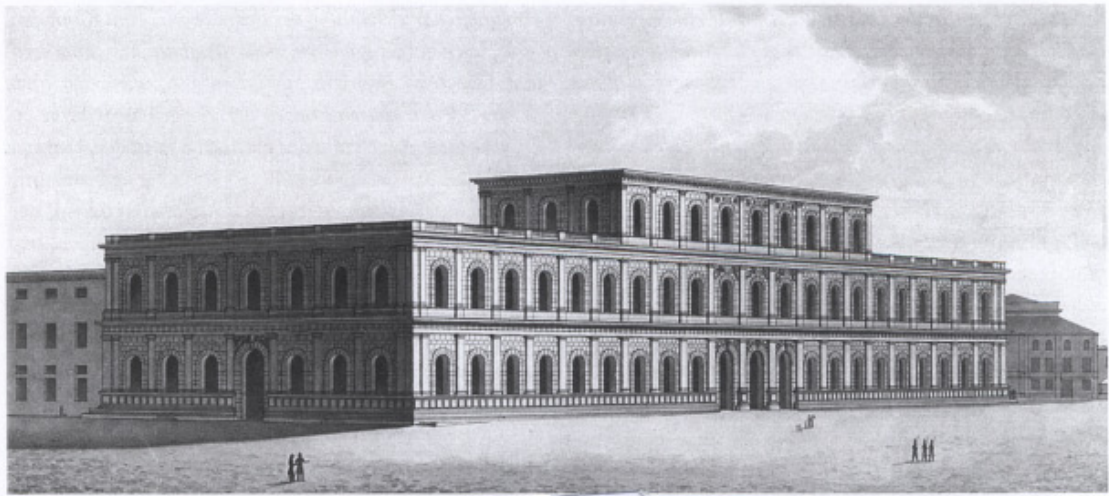
114 Projet de Karl Hocheder pour la modification de la Königsplatz et de la Karolinenplatz, 1947.



115 Lustre, applique et suspensions dessinés par Troost et toujours présents dans l'ancien bâtiment administratif du NSDAP, actuellement 10, Katharina von Bora Strasse.



116 Première proposition de von Klenze pour le Königsbau, 1824.



117 Deuxième proposition de von Klenze pour le Königsbau, 1826.



118 Le Königsbau.



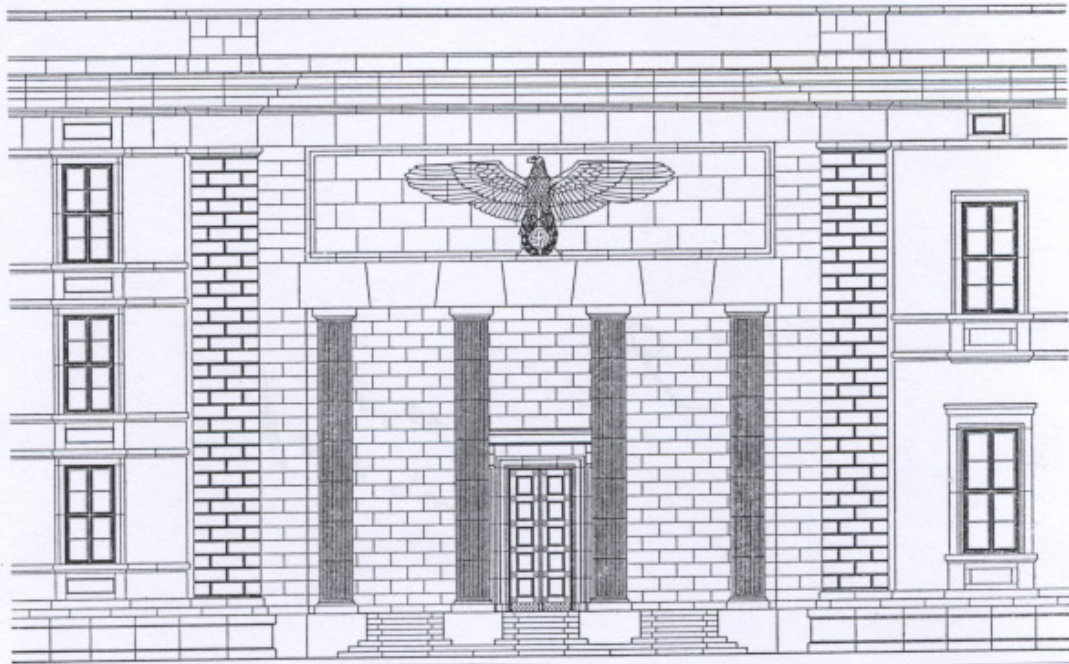
119 Florence, palais Pitti, façade principale.



120 Florence, palais Rucellai, façade.



121 Pavillon de l'Allemagne, exposition universelle, Paris, 1937.



122 Portique d'entrée de la Nouvelle Chancellerie, sur la Voss-Strasse, Berlin.



123 Zeppelin-feld, Nuremberg, colonnades en travertin.



124 Poste de garde, Grande-Etoile au centre de Tiergarten, Berlin, 2008.



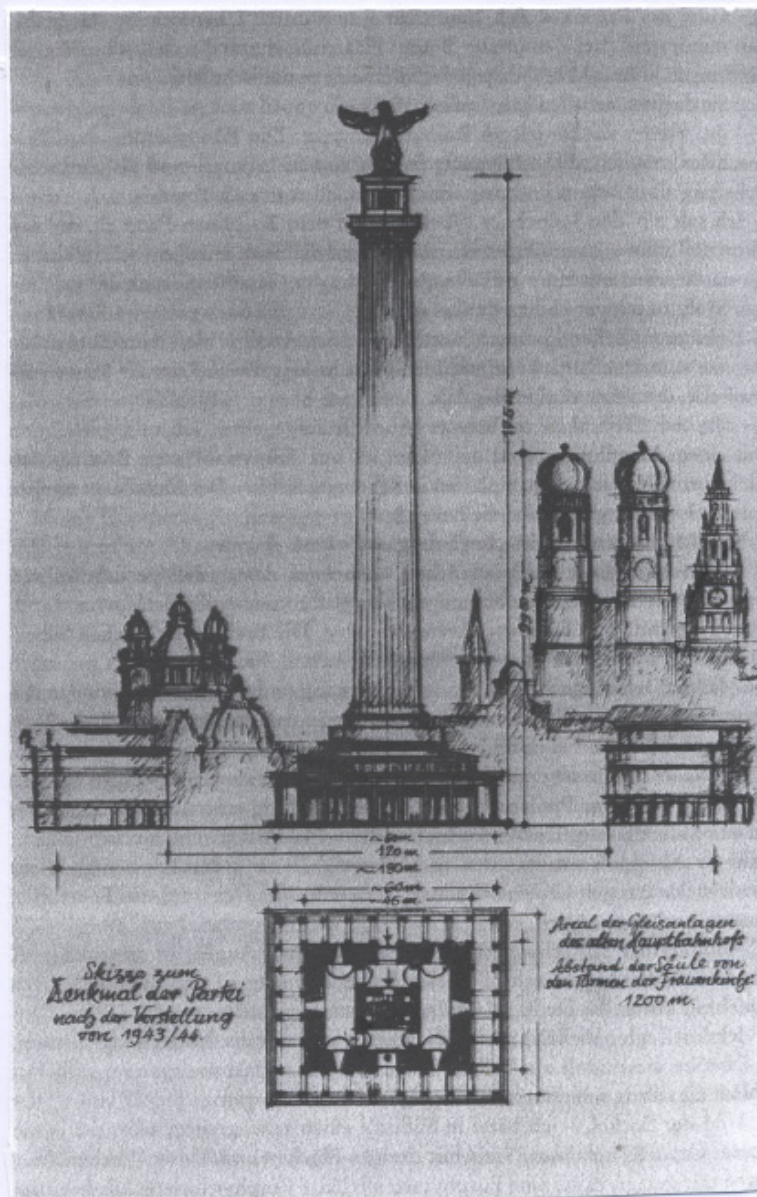
125 Nuremberg, détail des baies, hall du Congres, 1995.



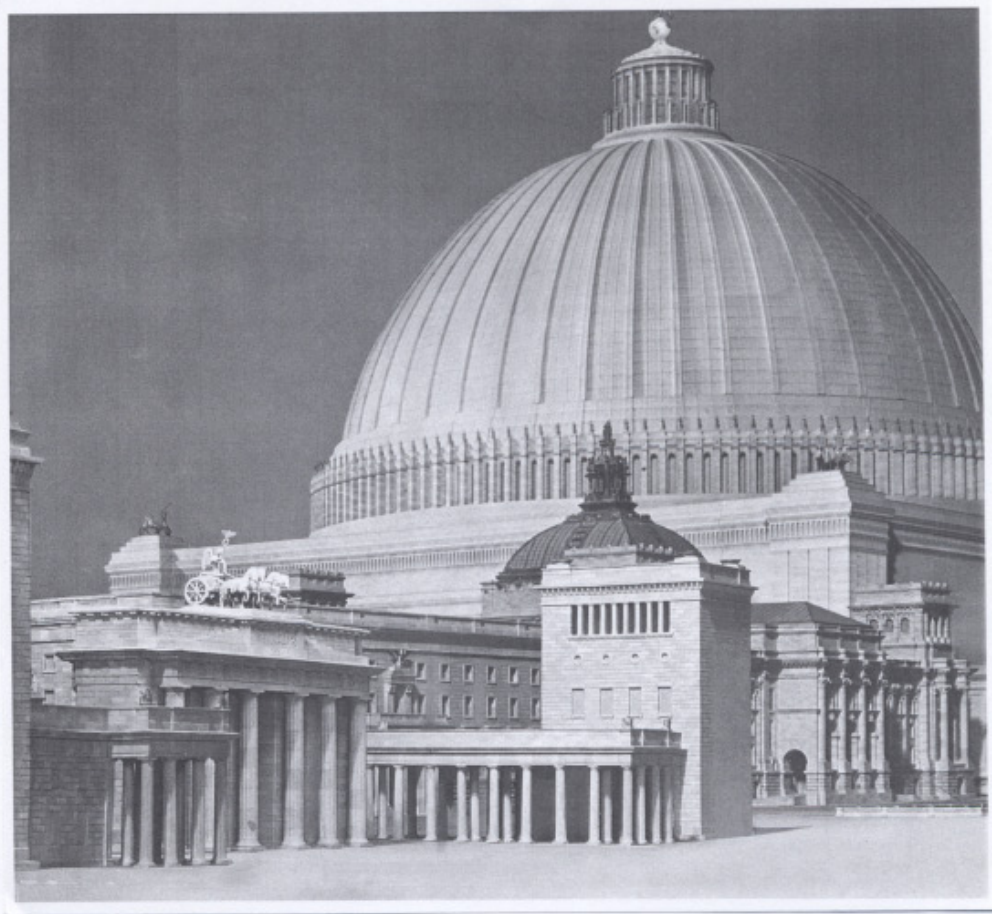
126 Détail d'une baie, bâtiment du Führer, Arcisstrasse, photo Howell, 1992.



127 Munich, le « monument du Mouvement », ici avec une frise sur les 4 faces du soubassement.



128 Nouveau projet de Giesler pour le « monument du Mouvement », avec un soubassement inspiré des temples d'honneur de Troost.



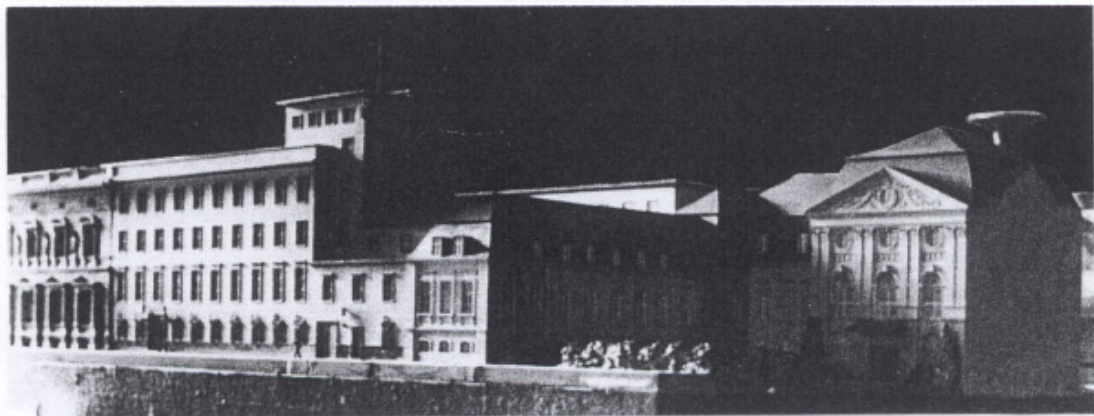
129 Maquette de la Königs Platz. Détail des portes de Brandebourg et du Reichstag au pied du Grand Dôme, Berlin 1937-40.



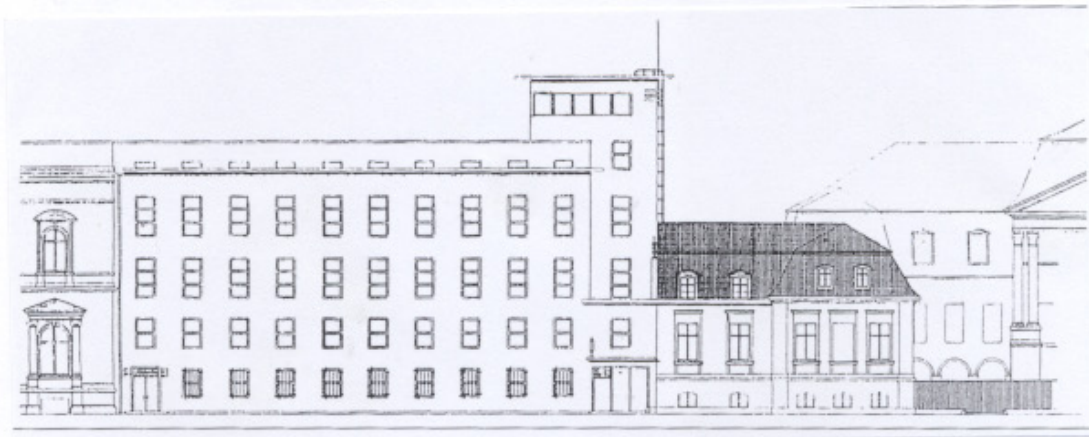
130 L'emplacement du ministère de l'Air le long de Wilhelmstrasse, avec la Preussenhaus et la maison des aviateurs sur le même terrain.



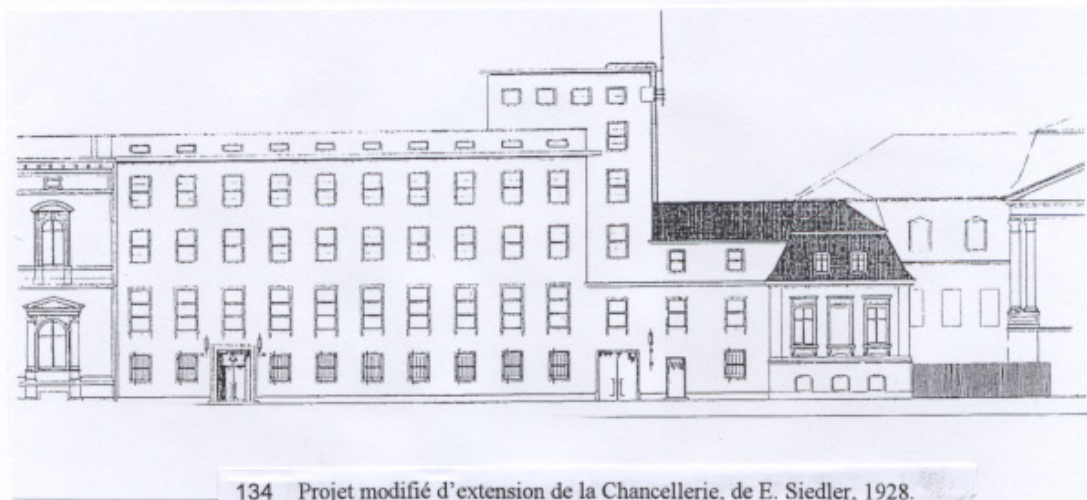
131 Elévation du ministère de la Guerre.



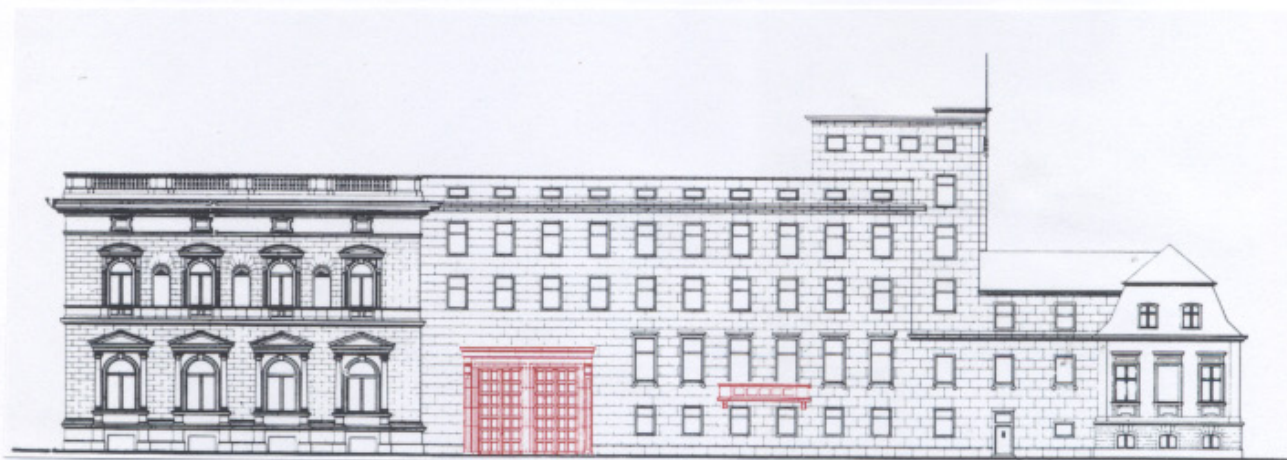
132 L'insertion de la nouvelle aile de la Chancellerie entre le palais Borsig et l'ancienne Chancellerie.



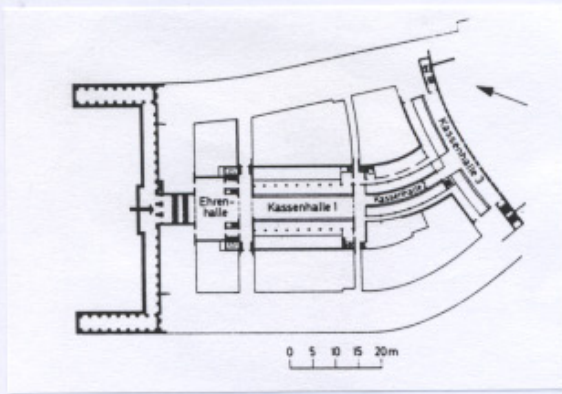
133 Premier projet d'extension de la Chancellerie, de E. Siedler, 1927.



134 Projet modifié d'extension de la Chancellerie, de E. Siedler, 1928.



135 Modification de la façade par Speer en 1935, dessin de Speer publié dans Albert Speer Architecture (1985).



136 Reichsbank : plan du rez-de-chaussée avec « l'axe de représentation » et les portiques perpendiculaires à la façade principale qui ne seront jamais construits.



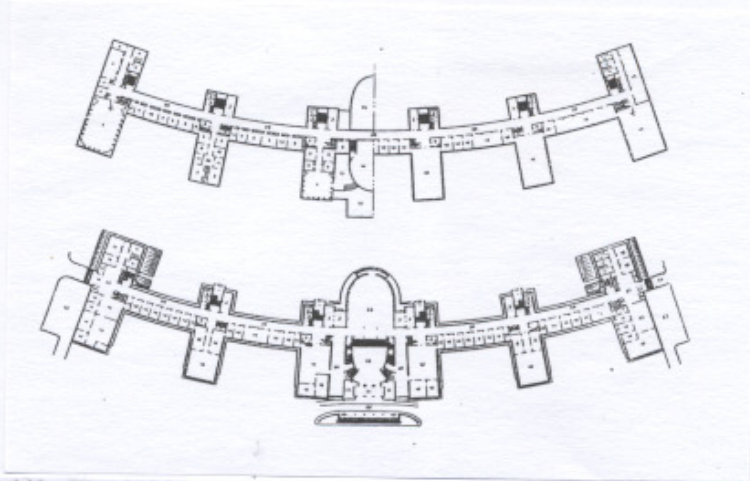
137 Façade de la Reichsbank le long de Kurstrasse, 2004.



138 L'angle de la Reichsbank. La façade principale et son portique sur deux niveaux. 2004.



139 Détail du portique, avec les bas-reliefs de J. Thorak, 1937.



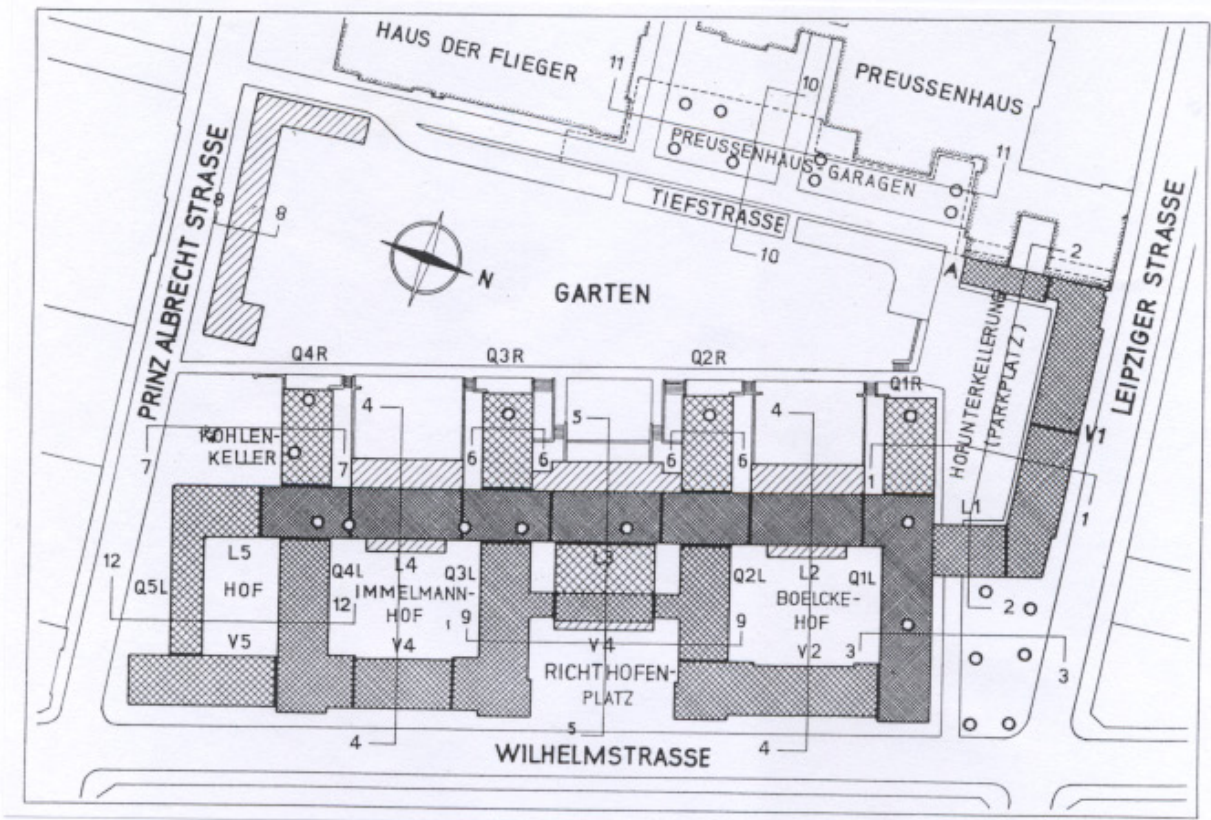
140 Plan du bâtiment administratif de I.G.Farben de Hans Poelzig.



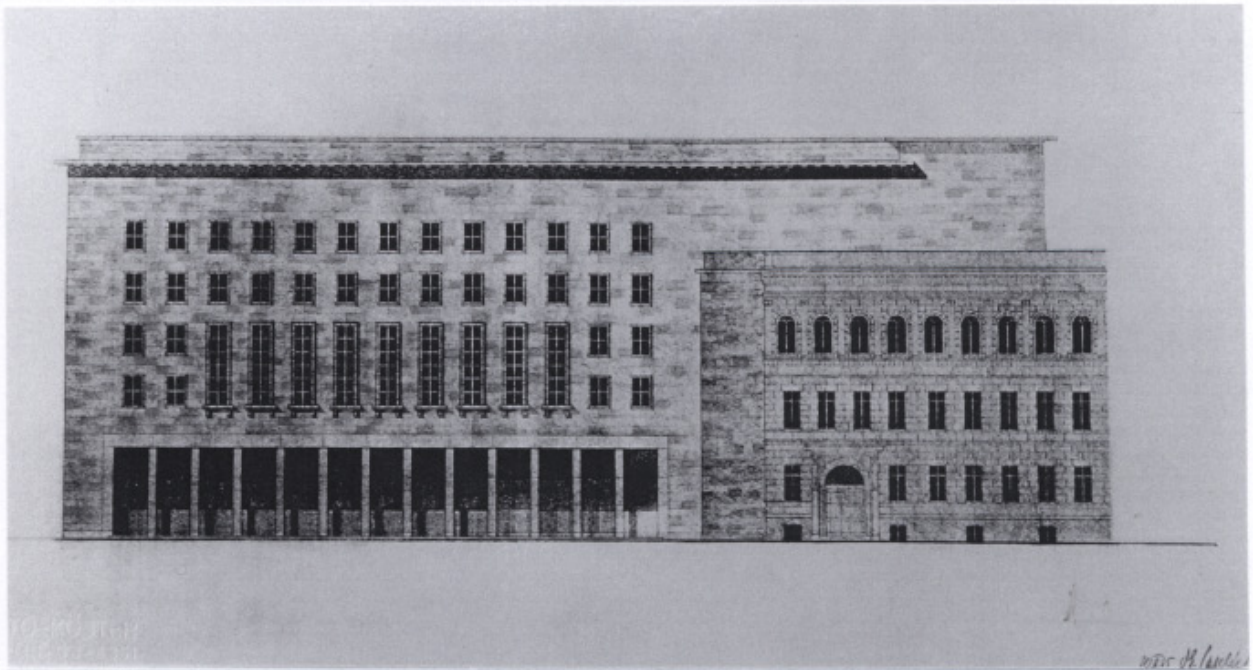
141 Les façades du bâtiment administratif de I.G. Farben.



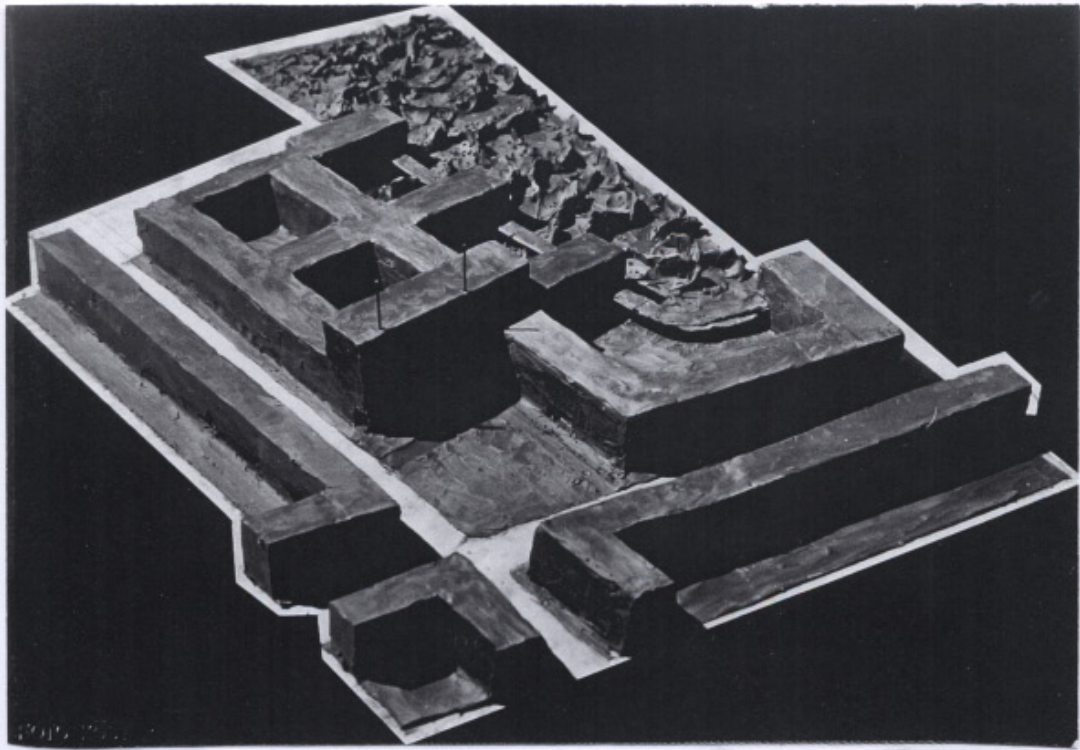
142 Les quatre ailes à l'arrière du ministère de l'Air, 1938.



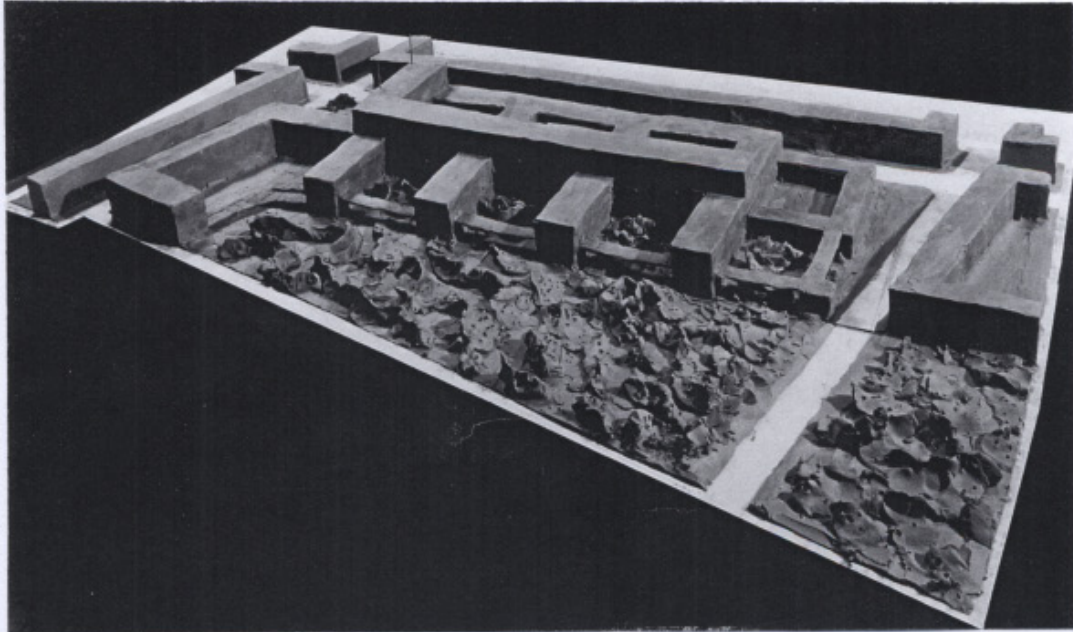
143 Plan masse du ministère de l'Air, 1937.



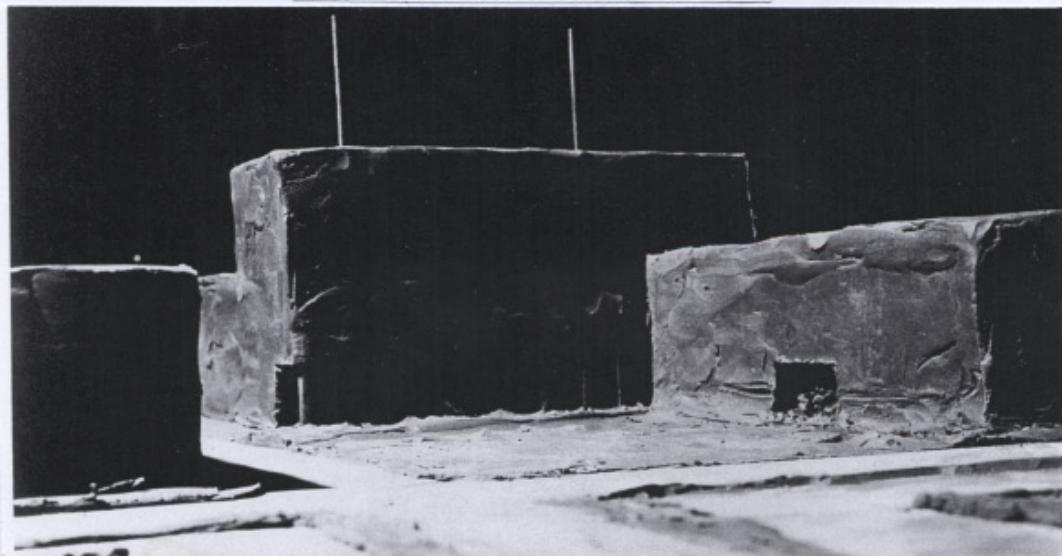
145 Elévations le long de Leipziger Strasse : le ministère de l'Air et l'ancien ministère de la Guerre.



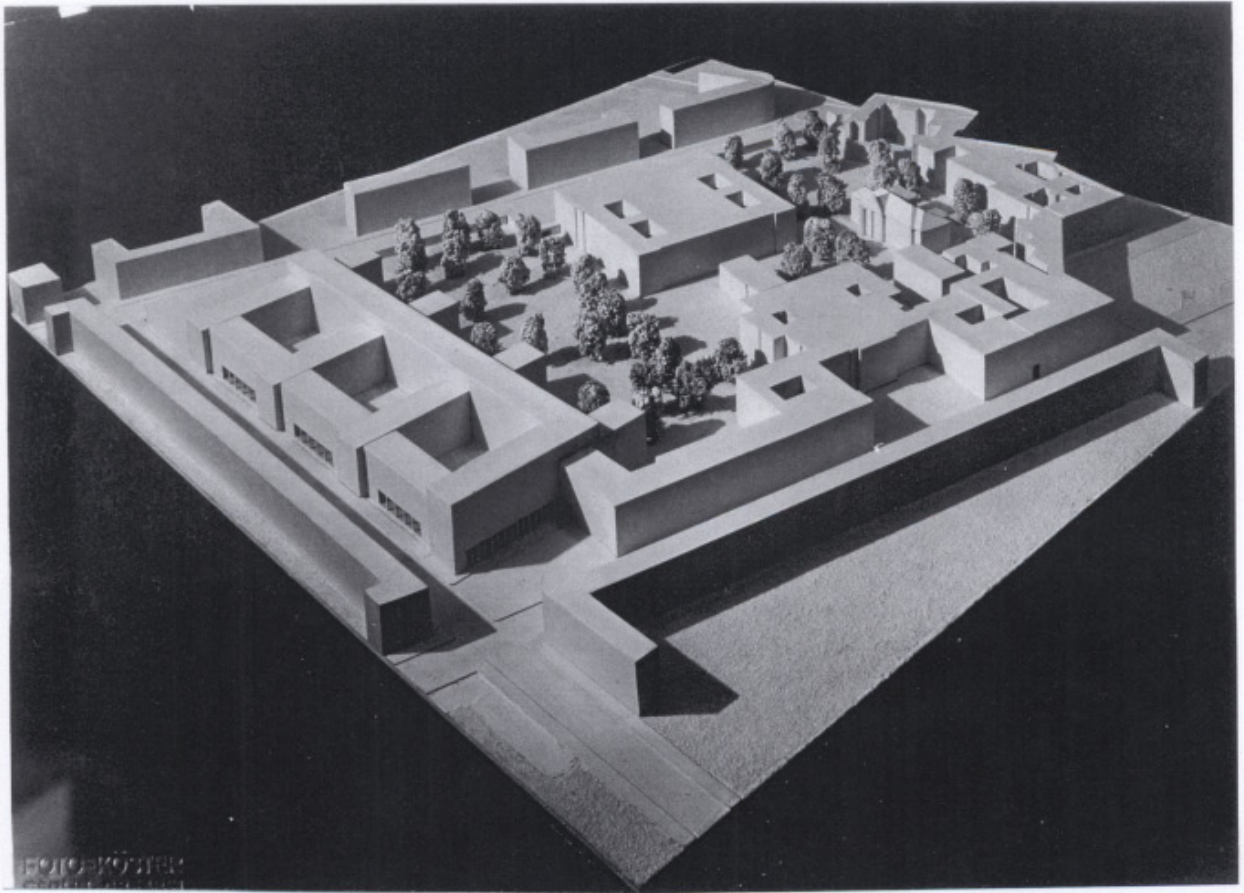
144 Première maquette avec deux cours principales.



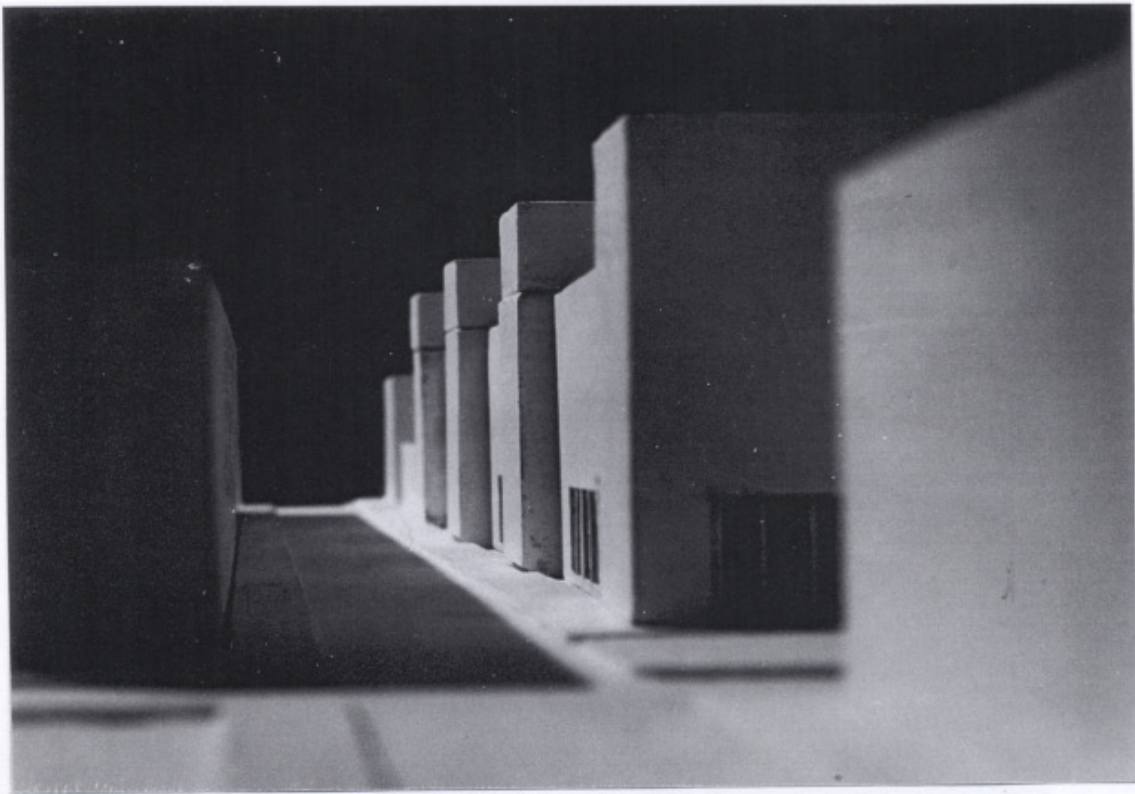
146 Maquette avec trois cours principales.



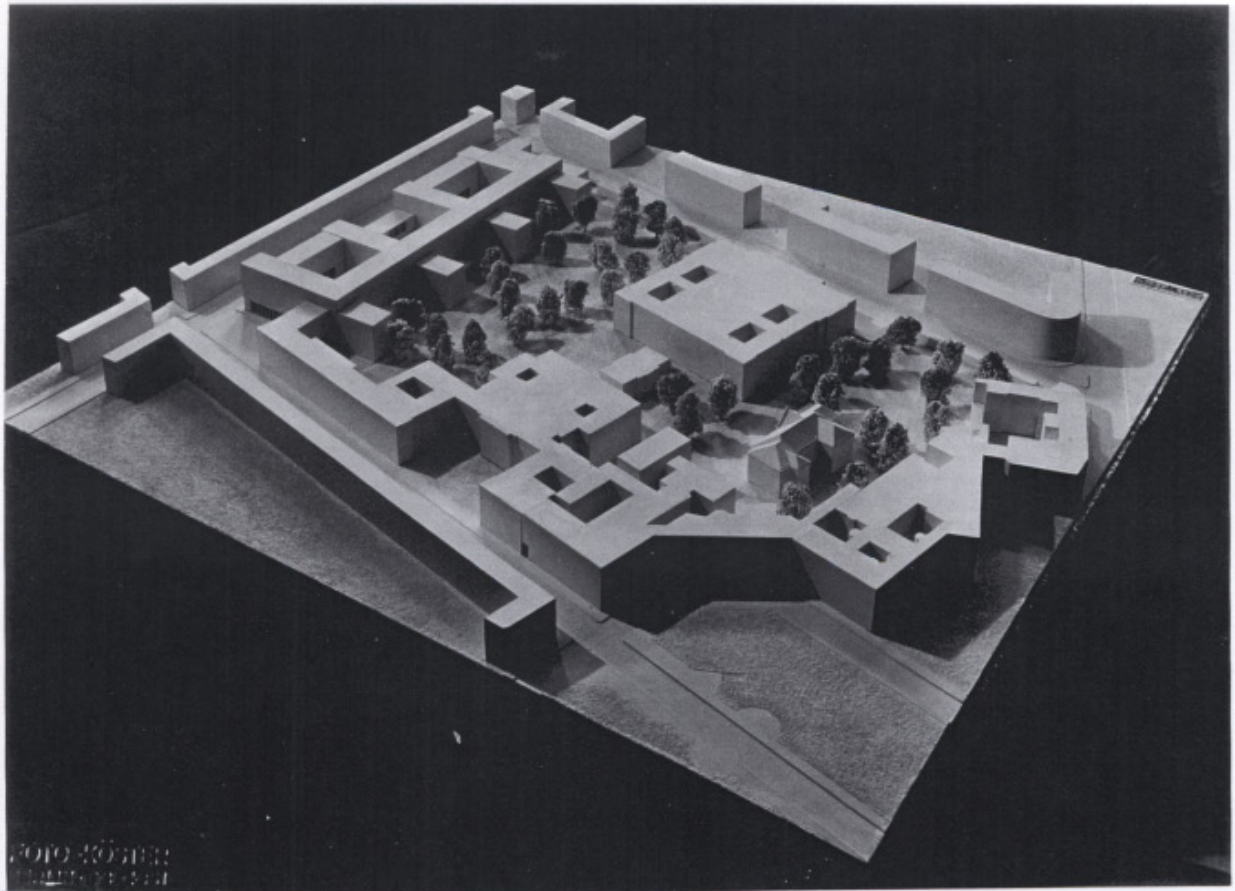
147 Détail d'accès au ministère, angle de l'esplanade (première maquette).



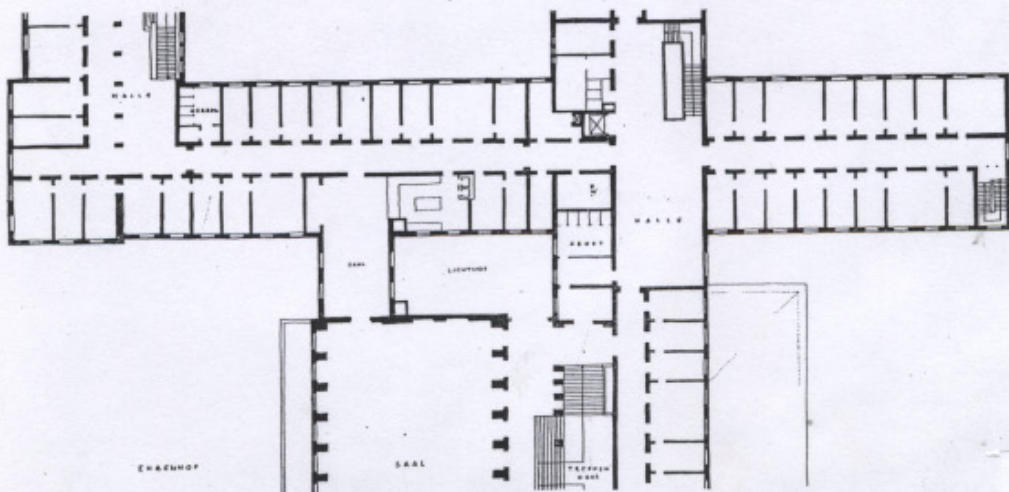
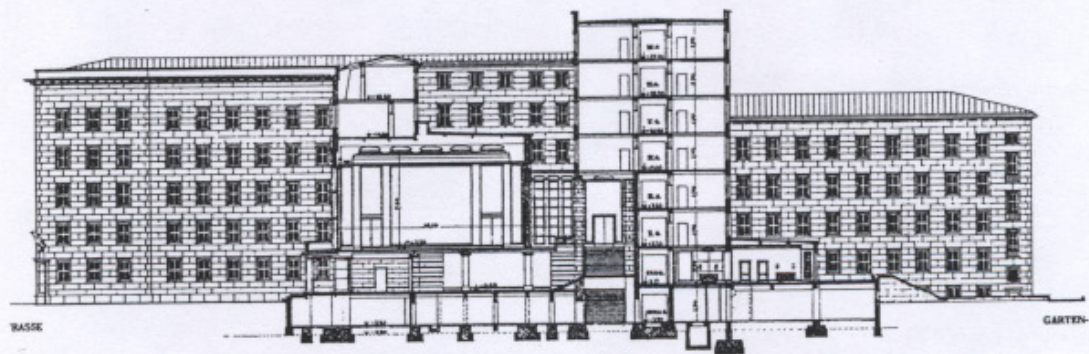
148 Maquette présentant trois cours intérieures traitées de la même façon ;
l'aile placée à l'angle de l'esplanade domine le ministère.



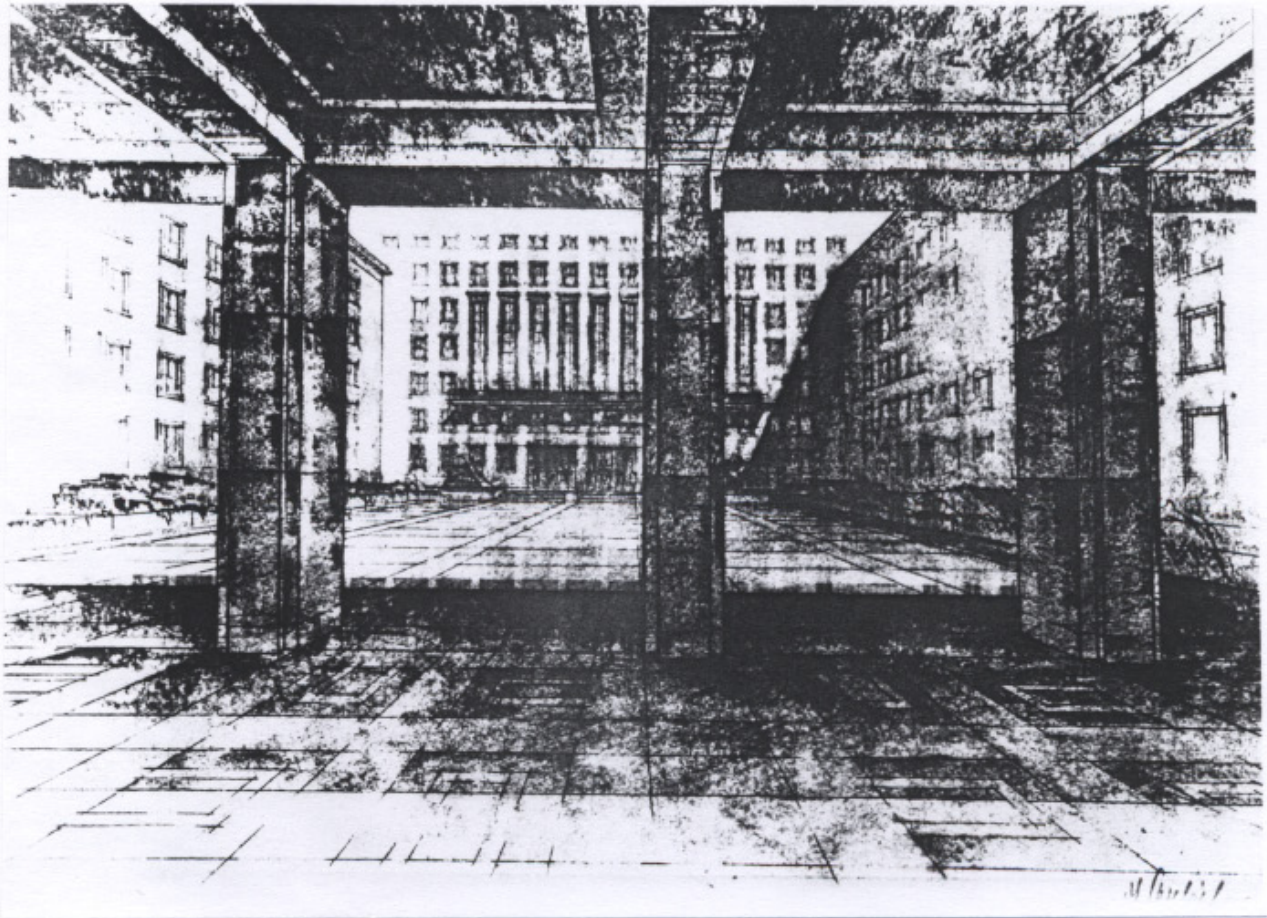
149 Essai d'alignement des façades des ailes perpendiculaires à la rue sur l'aile d'angle, la plus élevée.



150 Sur cette maquette la cour centrale est distinguée par l'abaissement de l'aile donnant sur Wilhelmstrasse.



151 Plan et coupe sur la cour d'honneur, le bâtiment ajouté en fond de cour sert principalement recevoir une grande salle d'honneur.



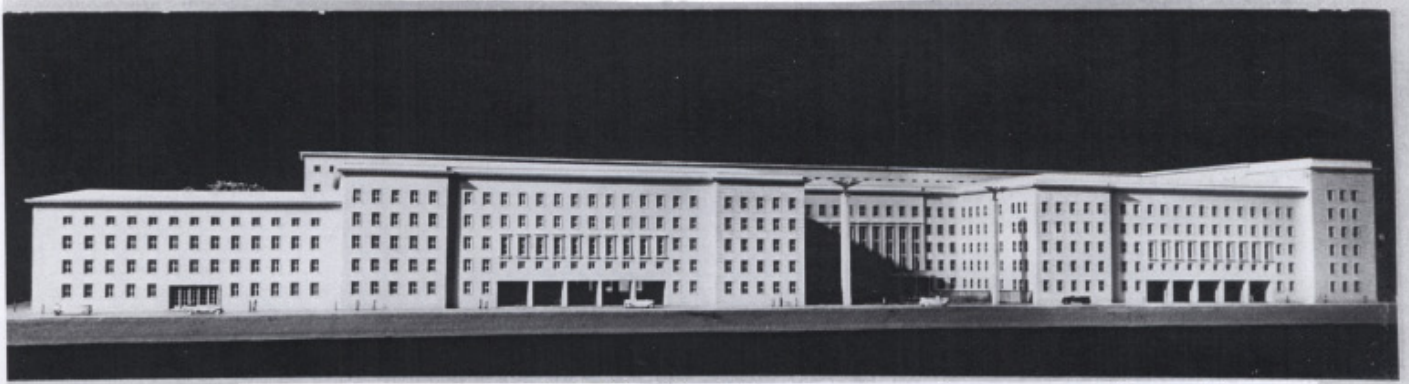
152 Croquis de Sagebiel. Premier essai de monumentalisation de la cour, en conservant la façade de l'aile de sept étages, qui reçoit une décoration particulière.



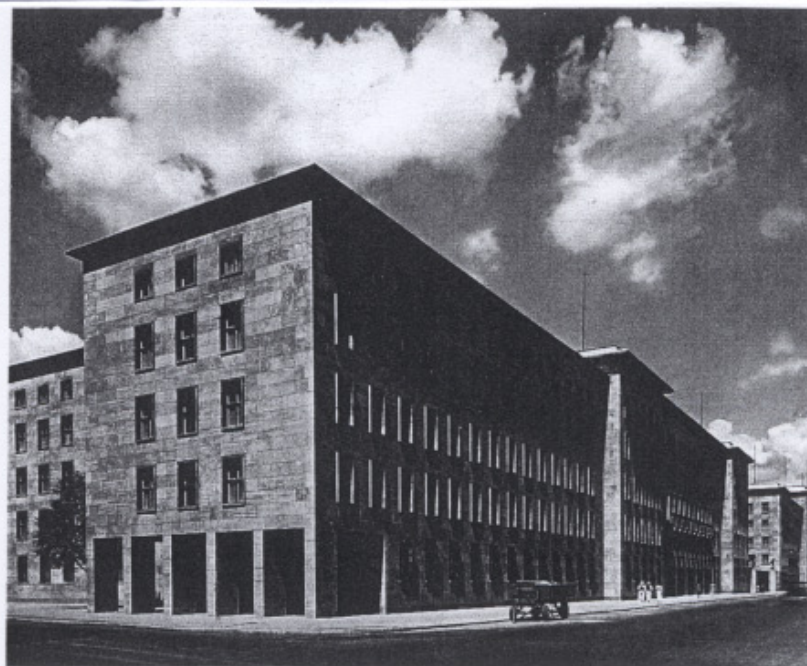
153 La cour d'honneur transformée, avec le seul bâtiment en fond de cour, le portique et le bâtiment le long de Wilhelmstrasse ont disparu, 2004.



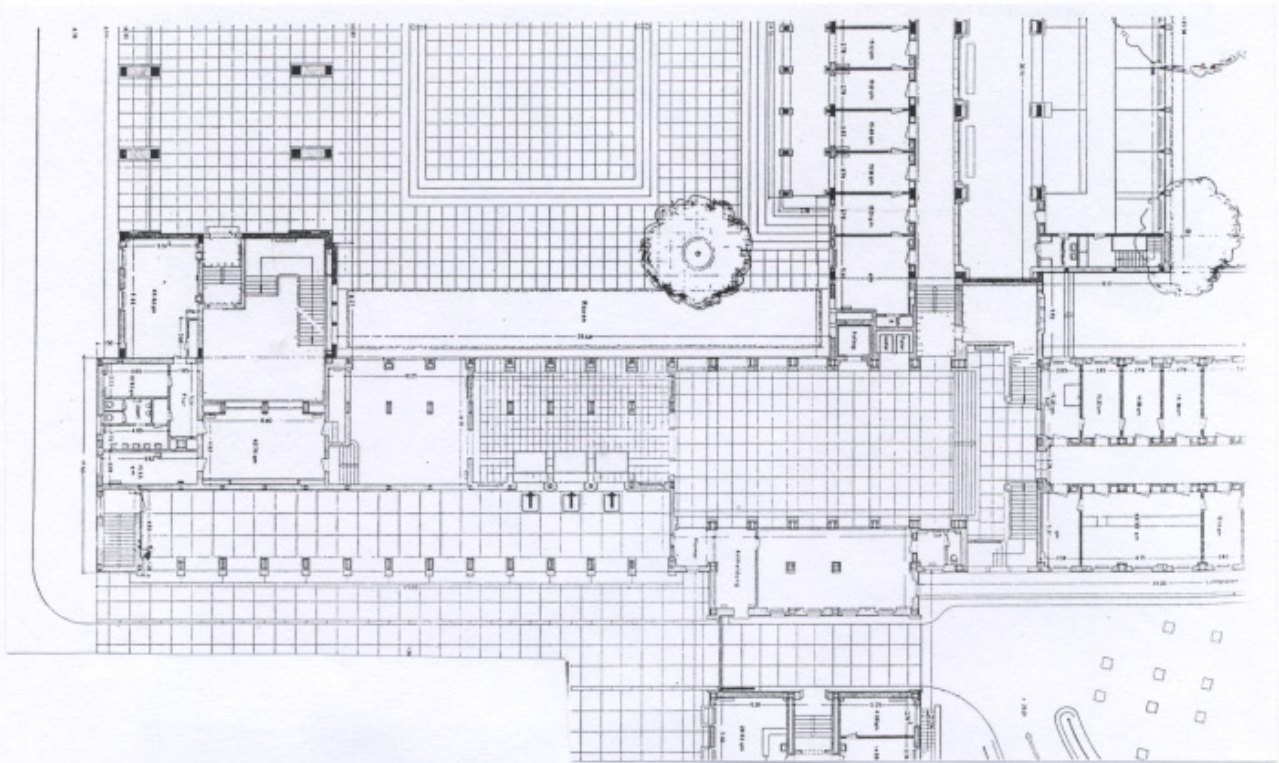
154 Portique donnant sur Boelcke-Hof, 2005.



155 L'aile sud, placée à l'angle de Prinz-Albrecht strasse : premier essai avec une composition symétrique. Sur la photo le dernier bâtiment, à gauche.



156 L'aile sud modifiée avec la création d'un passage traversant à l'angle des deux rues au rez-de-chaussée, 1937.



157 Détail du plan du rez-de-chaussée : accès à l'angle de l'esplanade et la moitié de Boelcke-Hof, avec son portique derrière lequel sont juxtaposés d'étroits bureaux. 1937.



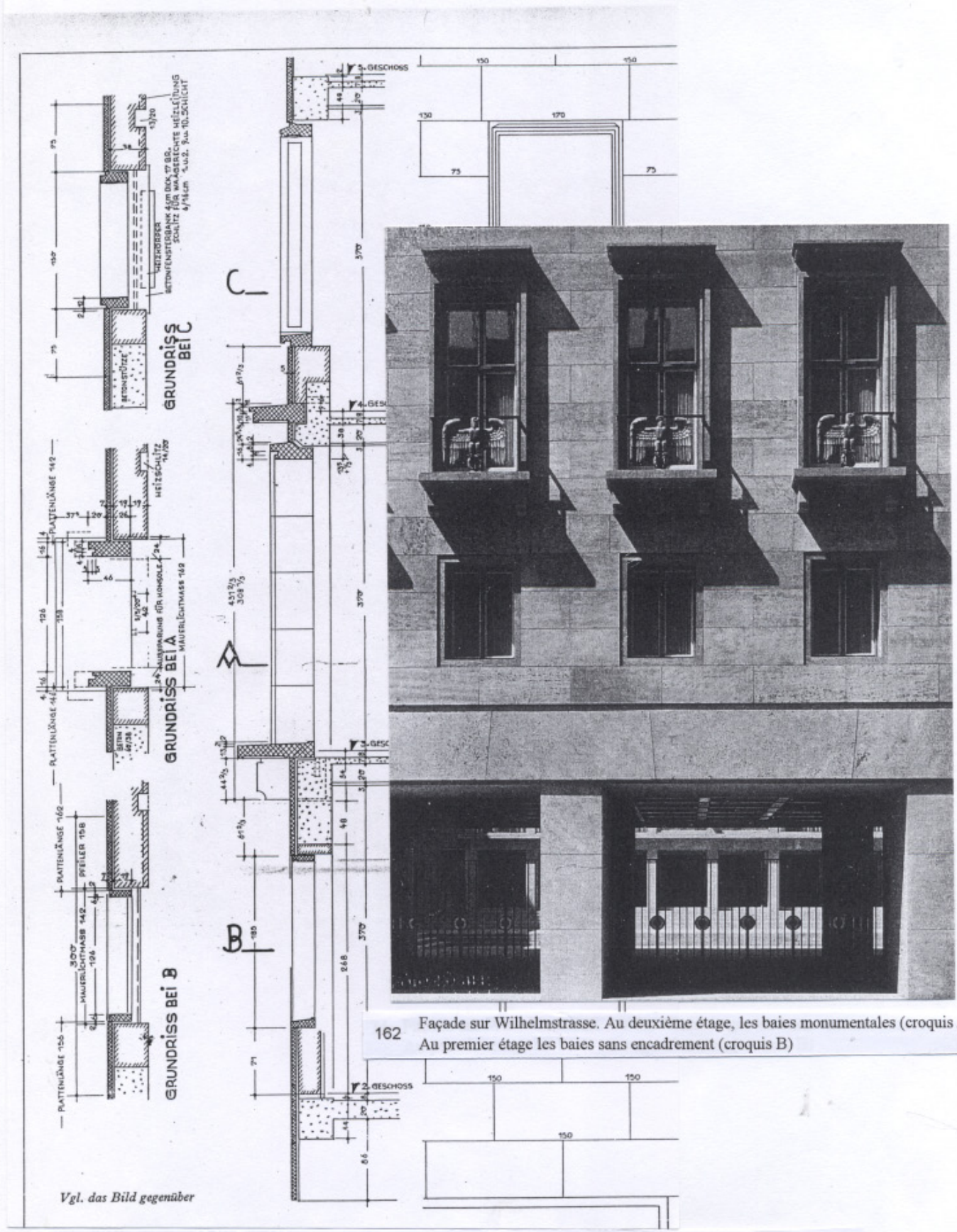
158 Élévations le long de Leipziger Strasse : à droite la Preussenhaus, à sa gauche l'aile nouvelle du ministère de l'Air à l'emplacement de l'ancien ministère de la Guerre, 2004..



159 L'aile du ministère, le long de Leipzigerstrasse.
Entre les fenêtres du premier étage, les sculptures de Douglas Hill, 1937.



160 Cette même aile, en 2000, les bas-reliefs ayant été enlevés.



Vgl. das Bild gegenüber

161 Croquis avec détails de trois types de baies (coupes et plans), façade donnant sur Wilhelmstrasse.

162 Façade sur Wilhelmstrasse. Au deuxième étage, les baies monumentales (croquis A). Au premier étage les baies sans encadrement (croquis B)

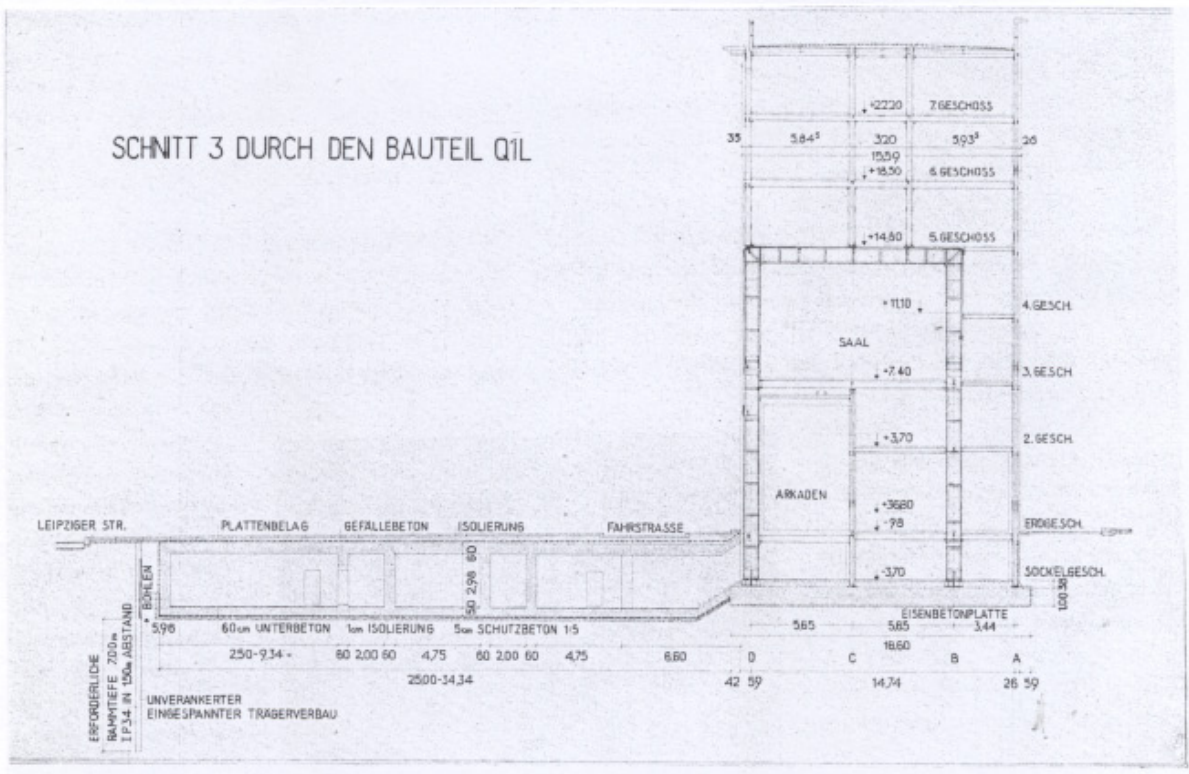
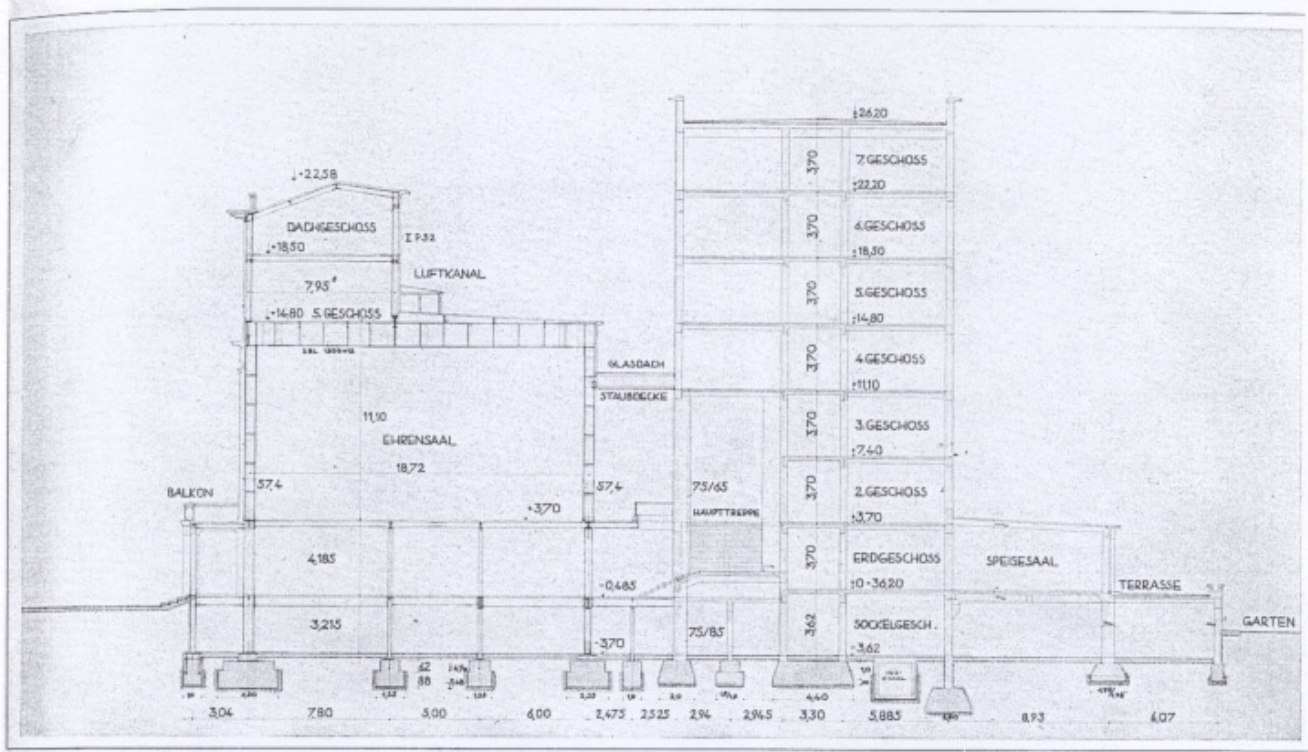


163 Les baies monumentales de la façade principale de la cour d'honneur, 2000.

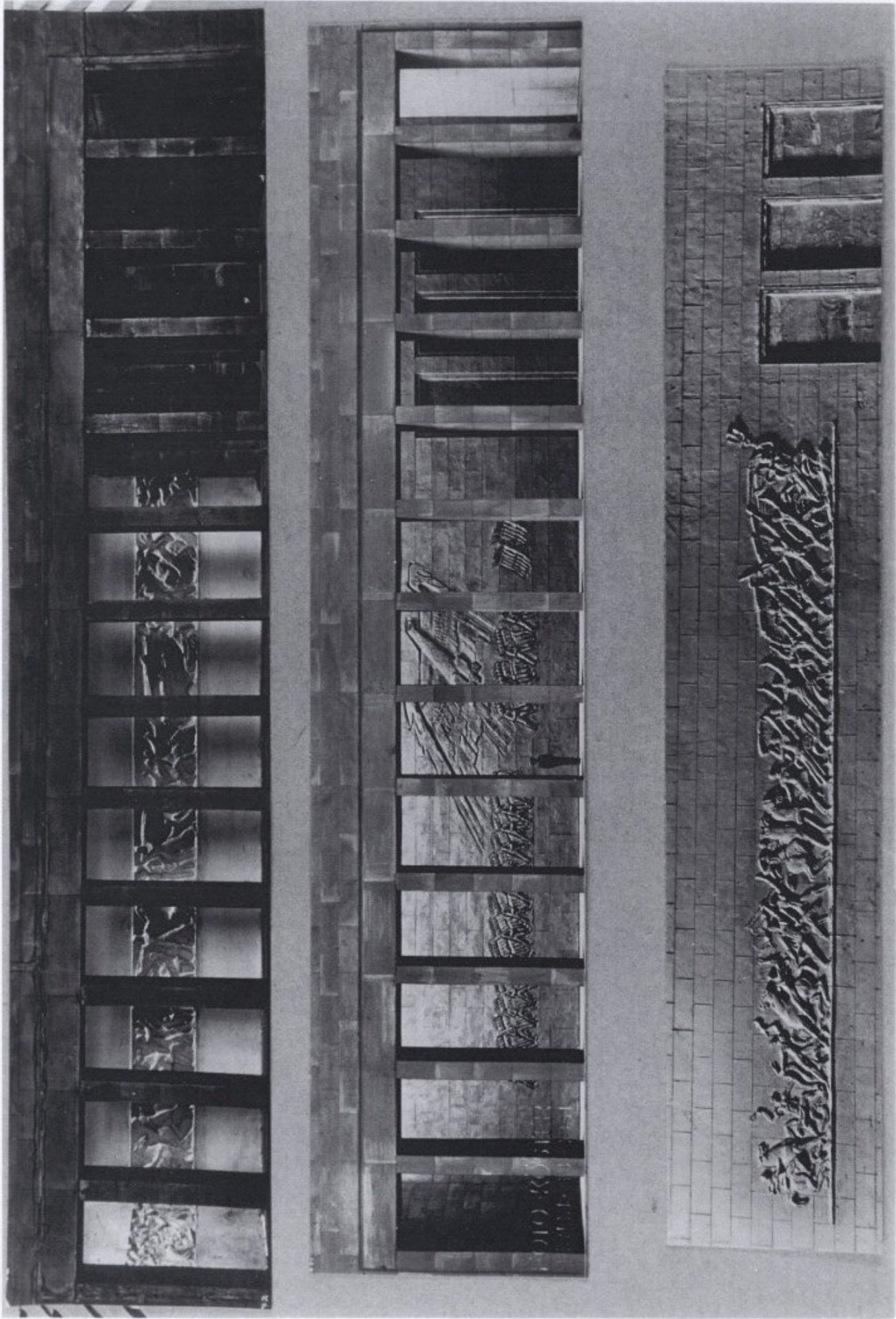


164 Les baies monumentales au-dessus du portique d'accès le long de l'esplanade, 2000.

25-75



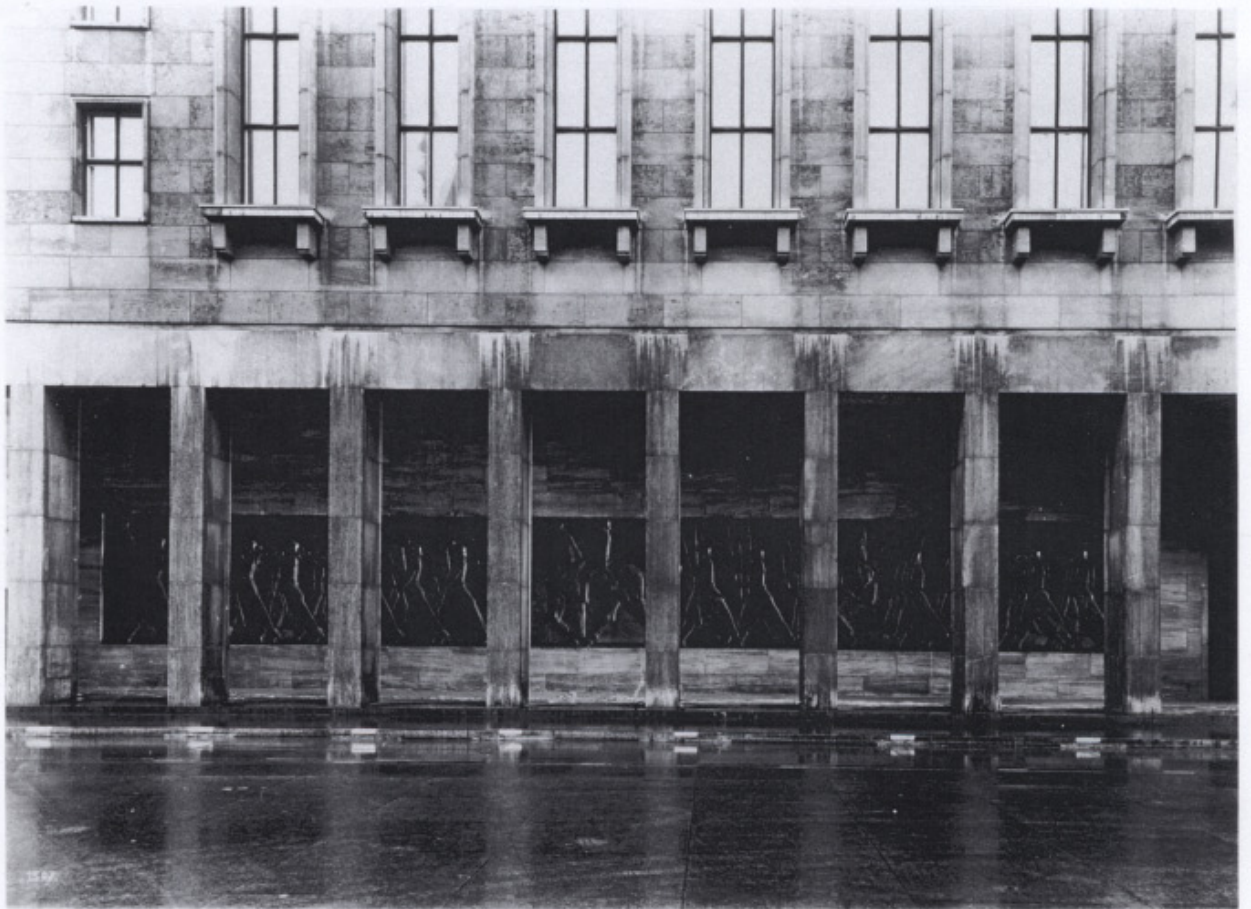
Coupes sur les salles d'honneur :
 165 en haut, coupe sur le bâtiment donnant sur la cour d'honneur avec sa très haute Ehrensaal au premier étage,
 en bas, coupe sur le bâtiment donnant sur Leipzigerstrasse, avec une salle de réception aux 2è et 3è étage.



166 Les trois propositions de décoration du portique d'accès à l'entrée du ministère, angle de Leipzigerstrasse.



167 Détail de la première proposition.



168 Le portique avec la sculpture de Arnold Waldschmidt retenue.

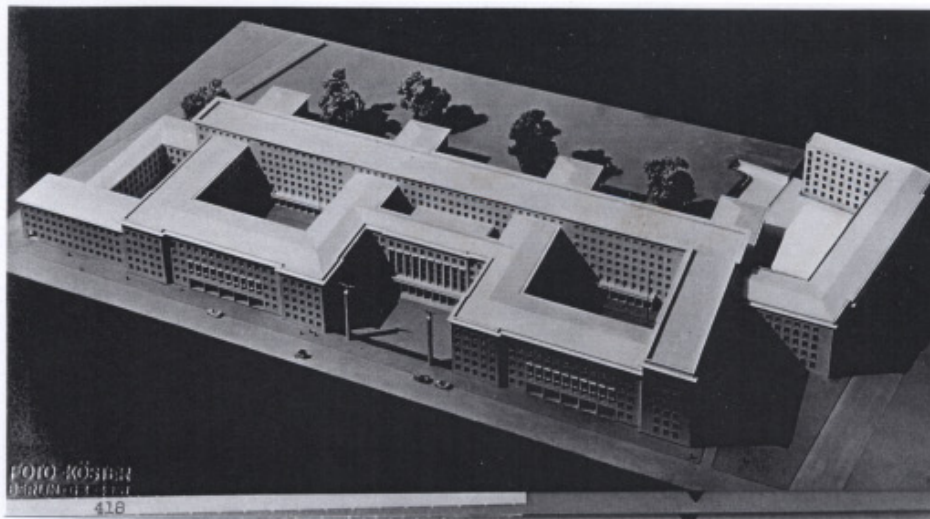


Erwin Roth, Stuttgart

169 Détail du bas-relief de A. Waldschmidt.



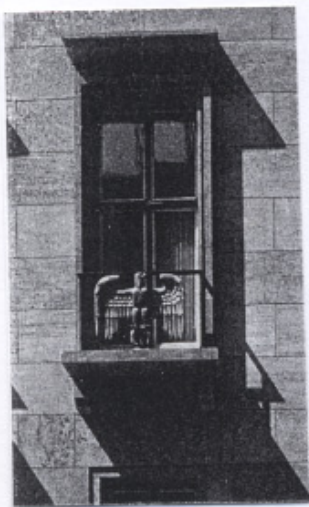
170 Au premier plan l'un des deux aigles de W.E.Lemcke, placés sur grille de la cour d'honneur. A l'arrière on distingue au-dessus des baies de la façade, les décorations de croix gammée et de croix de fer.



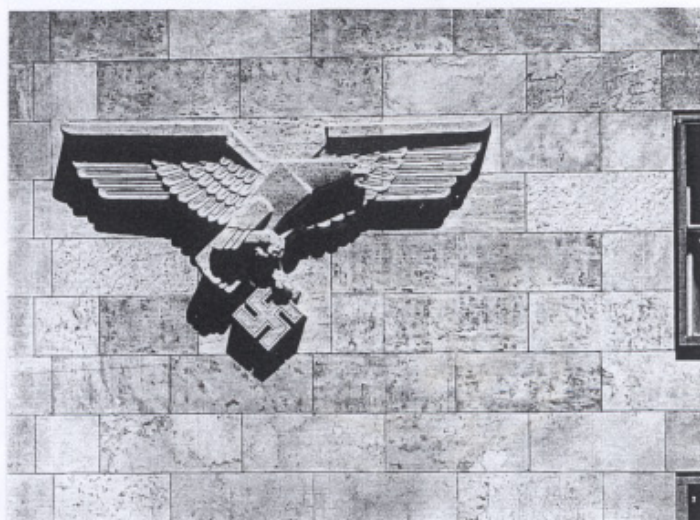
171 Maquette où est visible une variante avec les deux aigles posés sur de hautes colonnes à l'entrée de la cour d'honneur.



172 Décoration des piliers traversant (accès aux deux cours latérales) avec des incrustations de W. E. Lemcke.



173 Balcons décorés avec des aigles en bronze, de W. E. Lemcke ?



174 Aigle posé sur la façade de l'aile se retournant sur Prinz-Albrecht strasse, de W. E. Lemcke.



175 Cour d'honneur : congrès du Conseil du peuple, 7 octobre 1949.



176 Sous les arcades, le long de l'esplanade céramique murale de Max Lingner (1956), le mythe du travailleur idéal de la RDA, 2005.



177 Mémorial du 17 juin 1953, au niveau du sol : photographie sous un panneau de verre montre la manifestation. Le mémorial a pour but de décrire la réalité vie dans l'Allemagne de l'est communiste, en contraste avec mosaïque idyllique de Lingner.



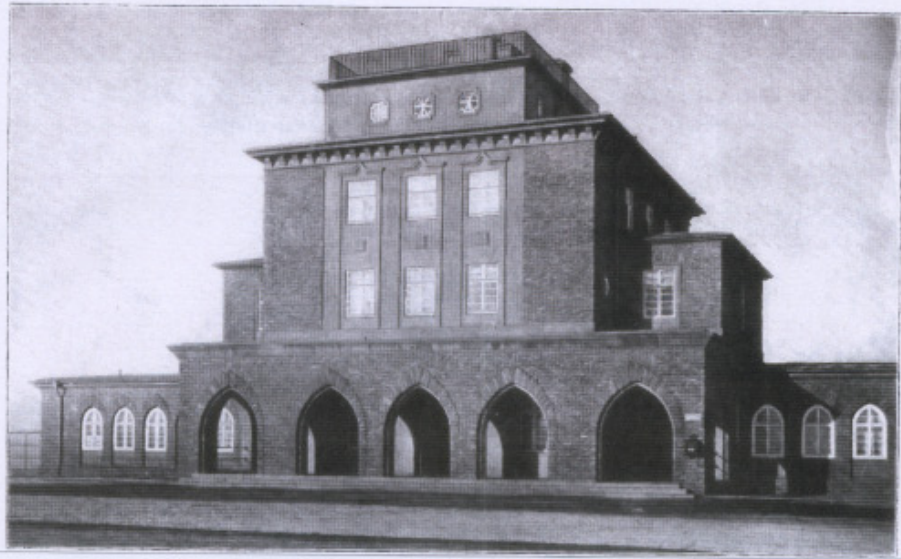
178 Vieux château de Schleissheim



179 Façade de l'aéroport, côté piste avec la tour de guet au premier plan, la Kommandantur et les hangars



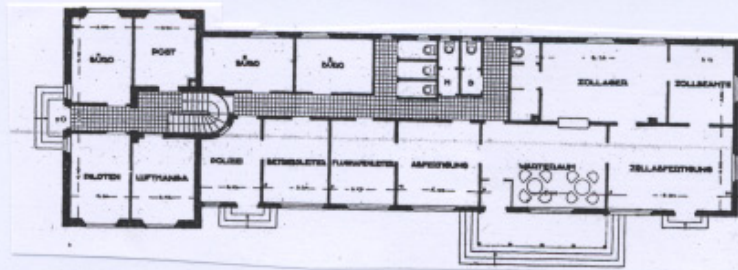
180 Aéroport de Schlessheim les hangars, à l'arrière.



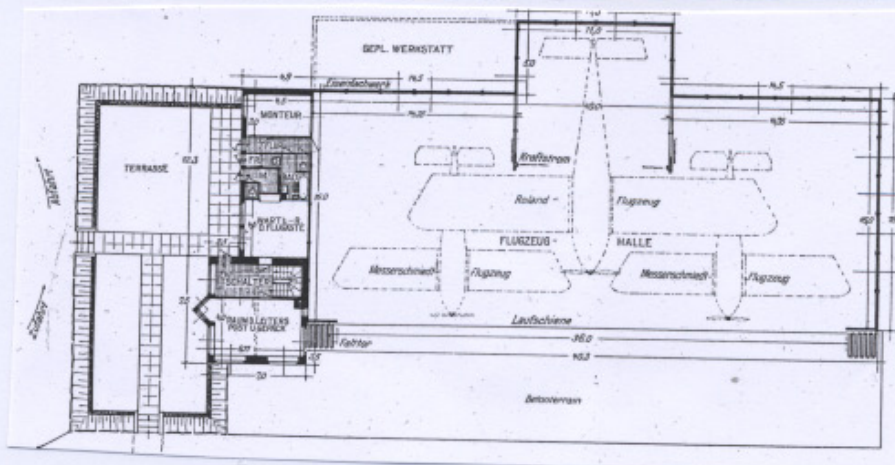
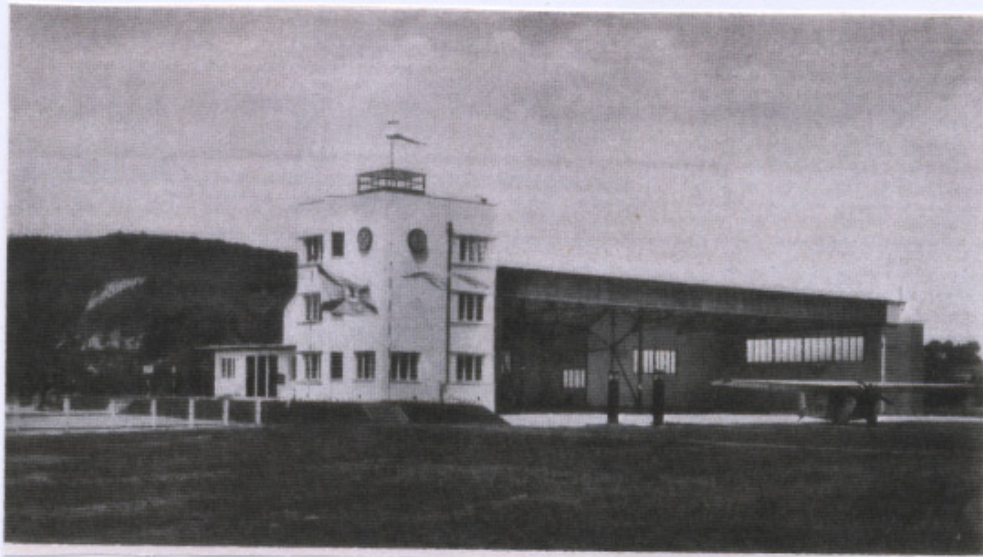
181 Aéroport de Chemnitz, 1929.



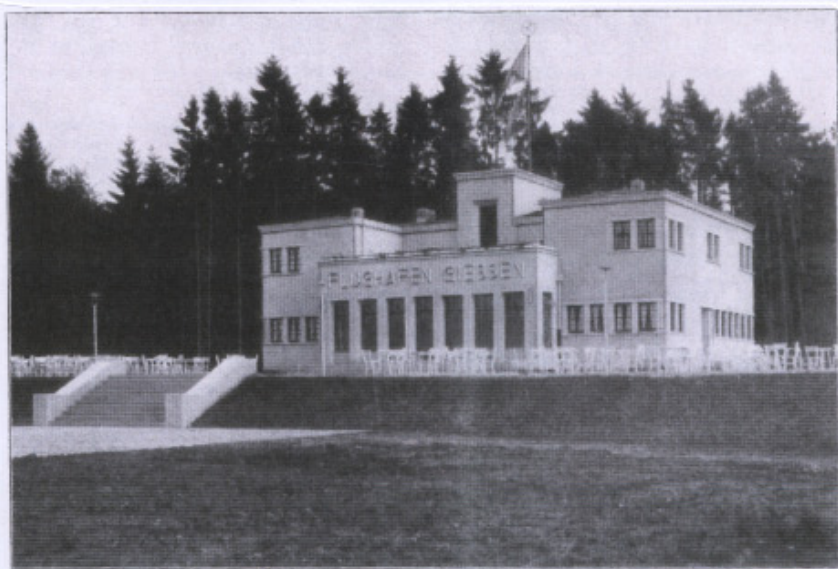
182 Aéroport de Dortmund-Brackel, 1928.



183 Aéroport de Rudolstadt-Saalfeld. Plan et photo prise des pistes, 1929.



184 Aéroport d'Erfurt, Plan et photo prise des pistes, 1929.



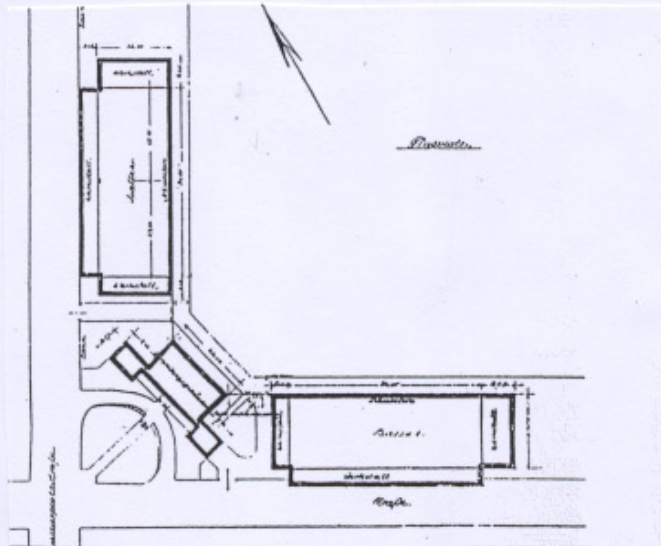
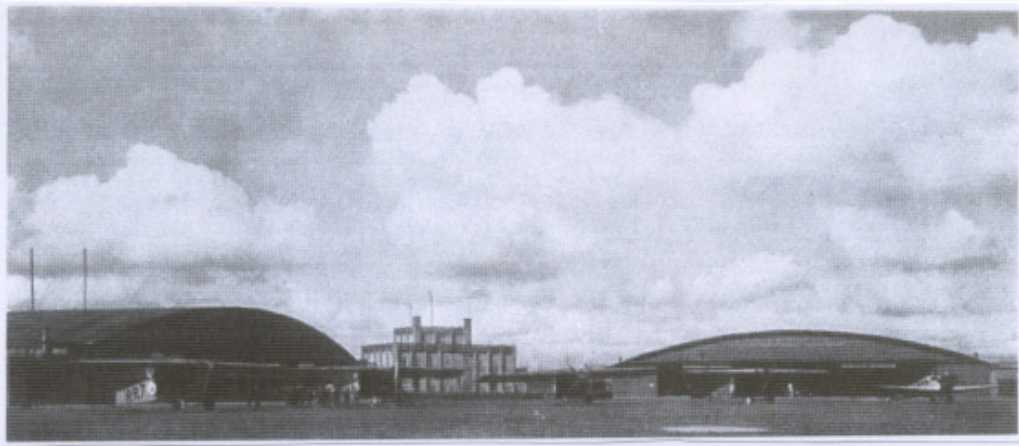
185 Aéroport de Giessen, 1928.



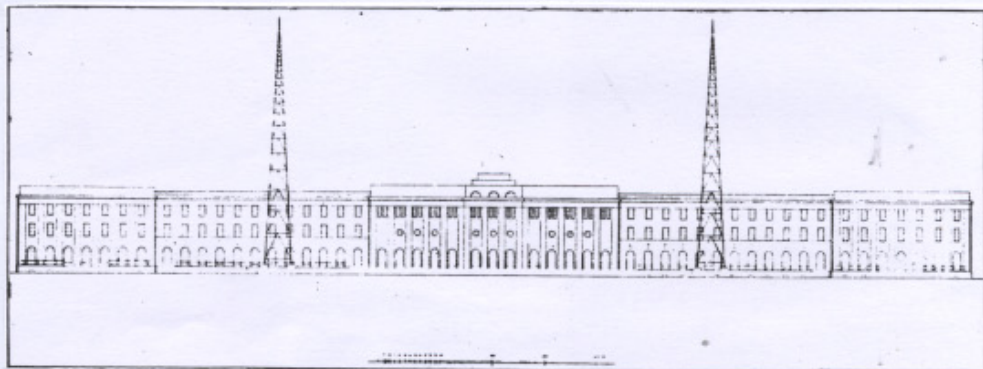
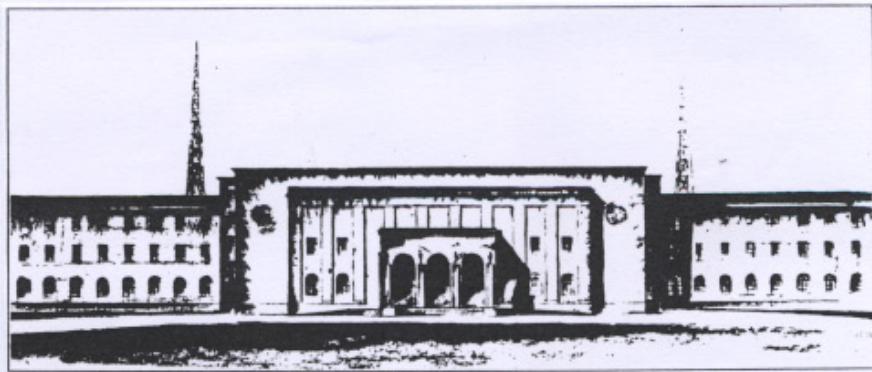
186 Aéroport de Königsberg-Devau.



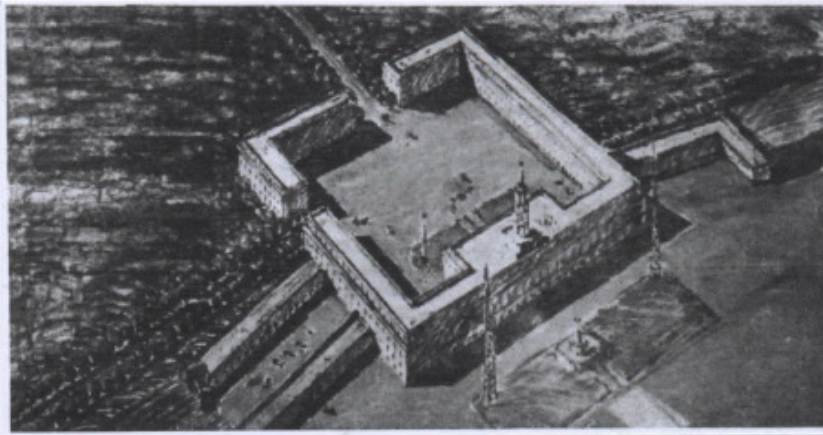
187 La Königstor à Königsberg, 1927.



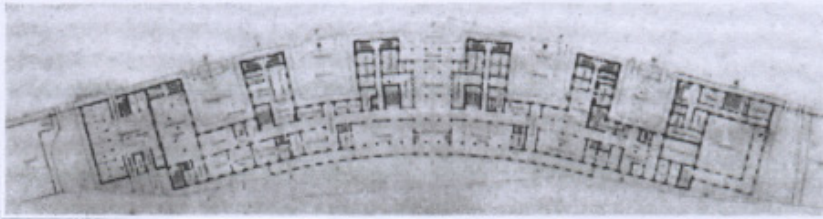
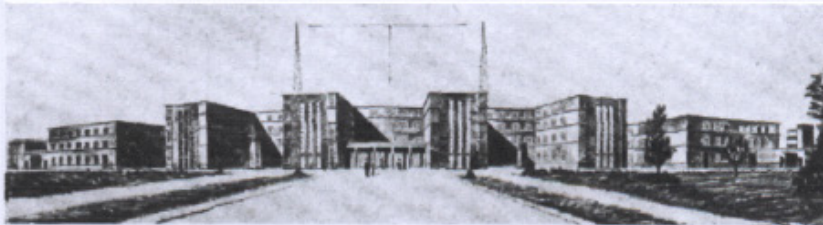
188 Aéroport de Königsberg , disposition : hangar-terminal-hangar, vue des pistes et plan masse.



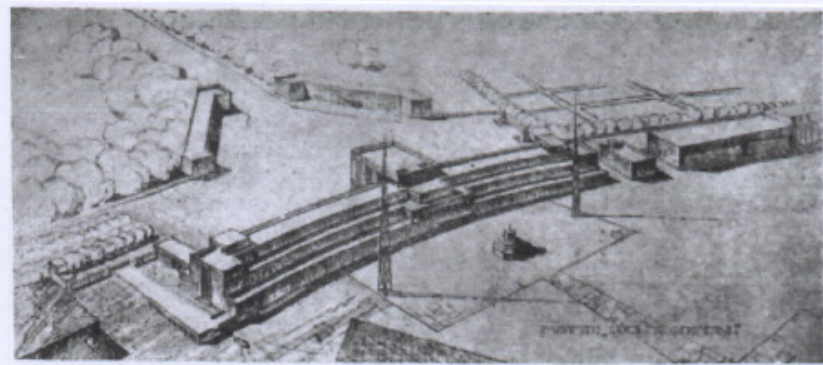
189 Projet *Globus* de Rudolf Walter.



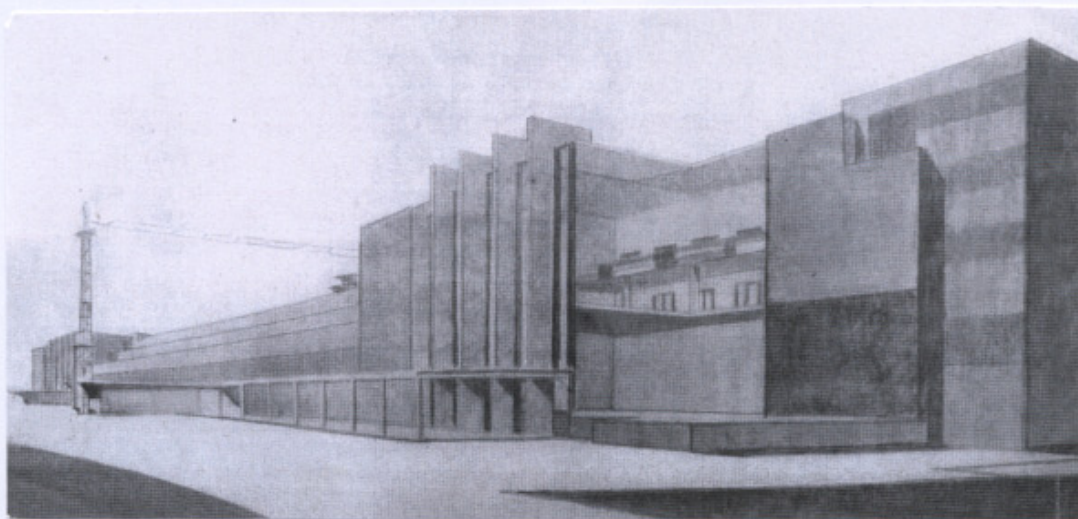
190 Projet de Tindemann.



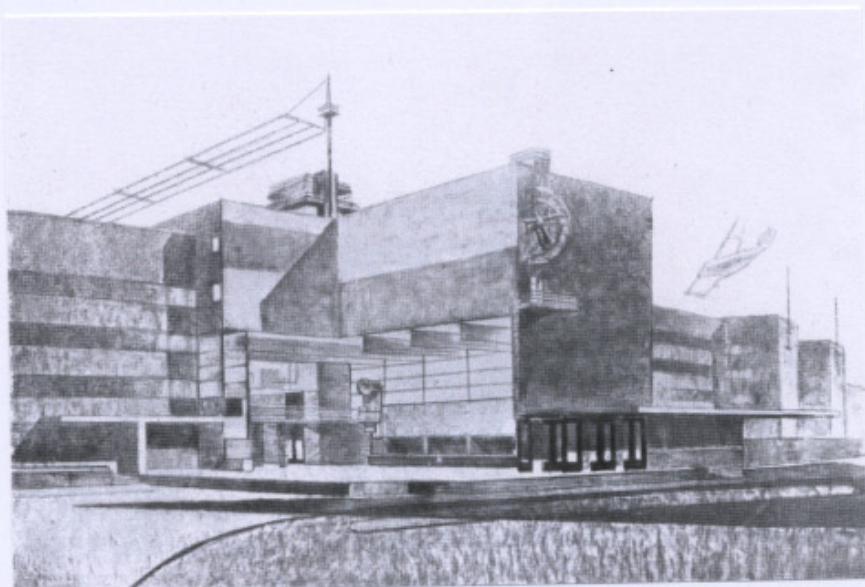
191 Projet *Simpel* de Ludolf Veltheim.



192 Projet *Richtofen* de Paul et Klaus Engler.



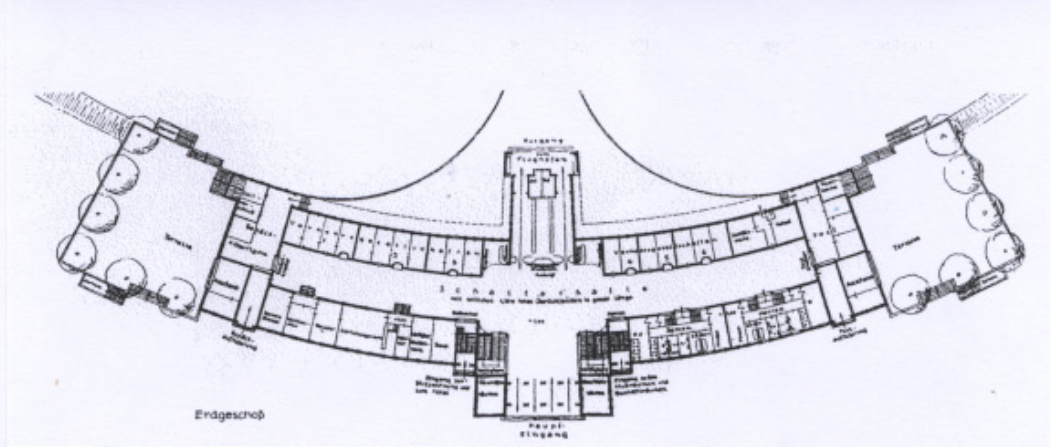
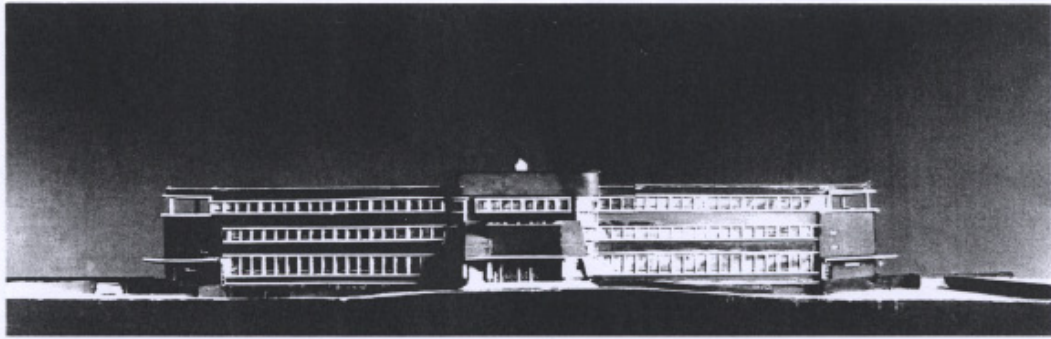
193 *Projet Richtofen*, coupe sur perspective, côté pistes.



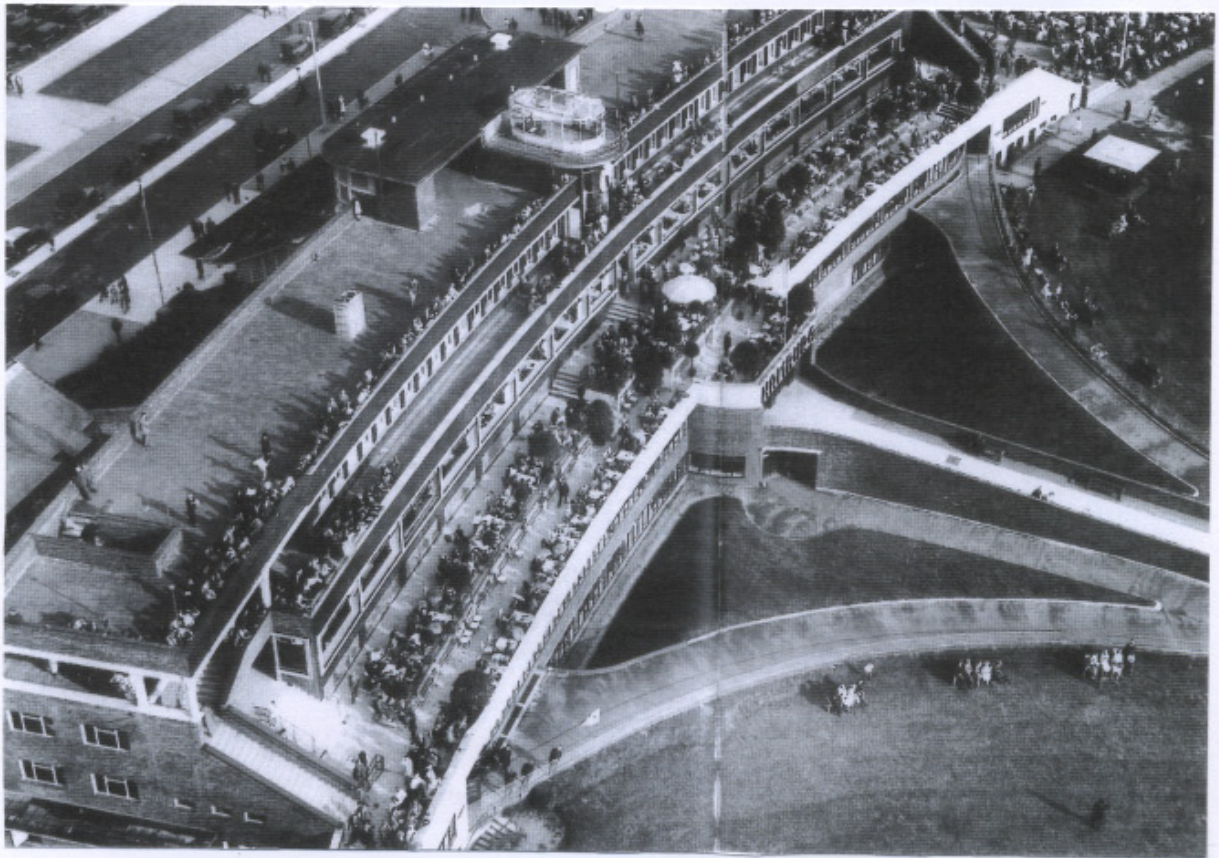
194 *Projet Richtofen*, coupe sur perspective hall d'embarquement, côté ville.



195 Le terminal de Tempelhof partiellement construit, façade côté ville, 1929.



197 Dyrssen & Averhoff Hamburg Fuhlsbüttel : maquette du bâtiment principal, façade principale et plan du rez-de-chaussé, 1927.



196 Hamburg Fuhlsbüttel, vue aérienne du bâtiment principal : les terrasses.



198 Projet *Merkur* de S. Buddeus, 1927.



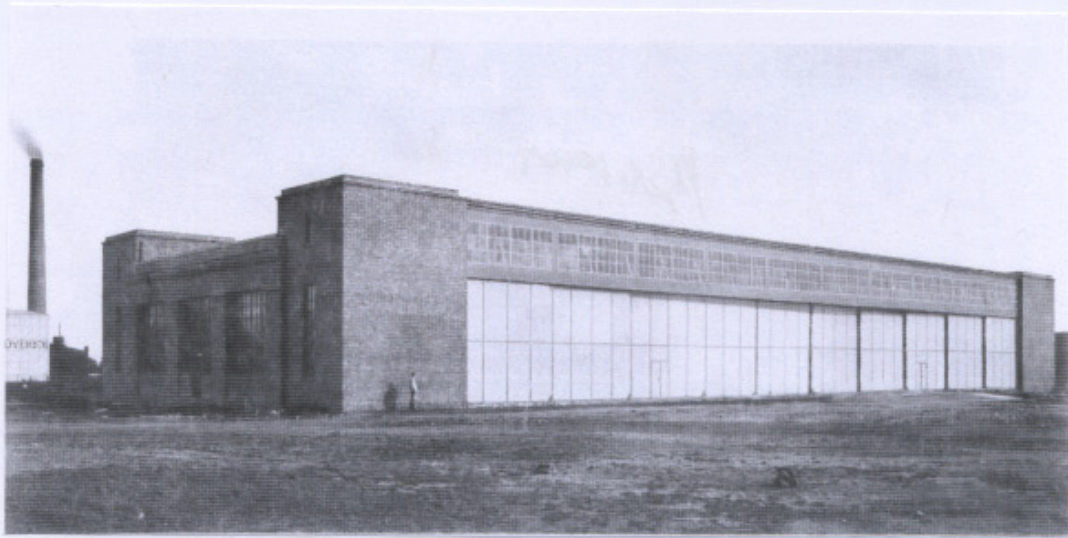
199 K. Mossner, hangar à Munich-Oberwiesenfeld.



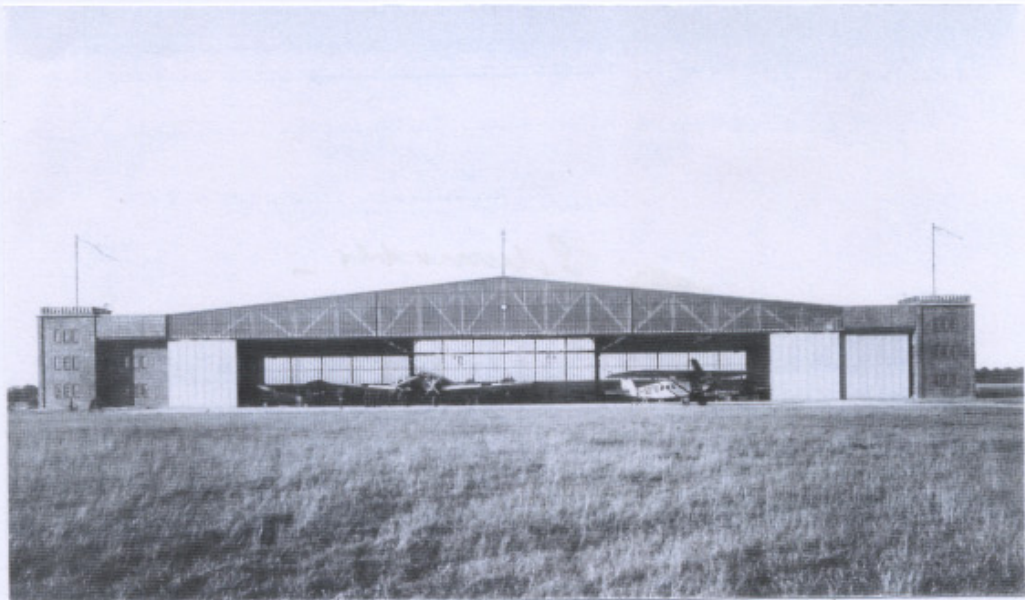
201 Munich-Oberwiesenfeld, terminal côté ville.



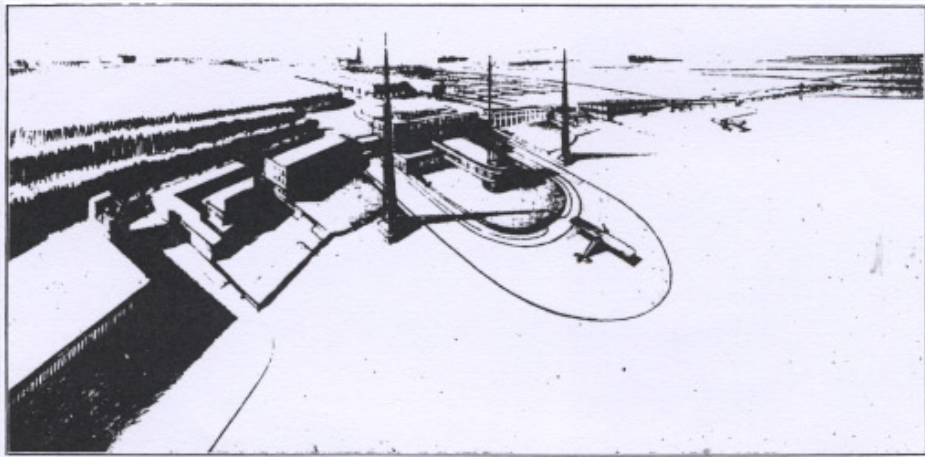
200 Munich-Oberwiesenfeld, terminal côté pistes.



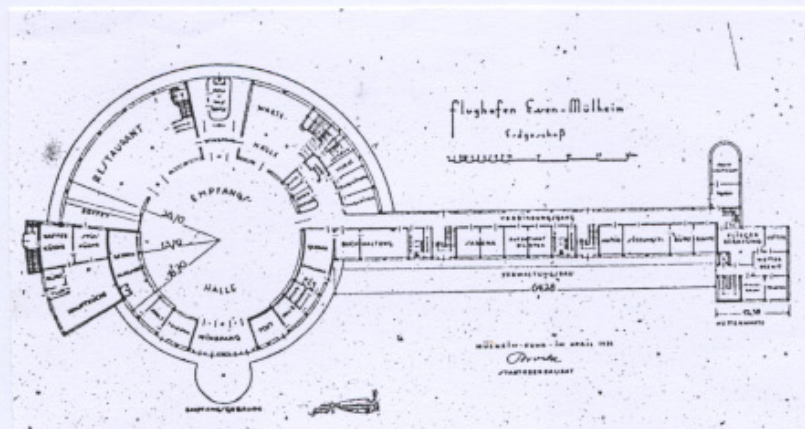
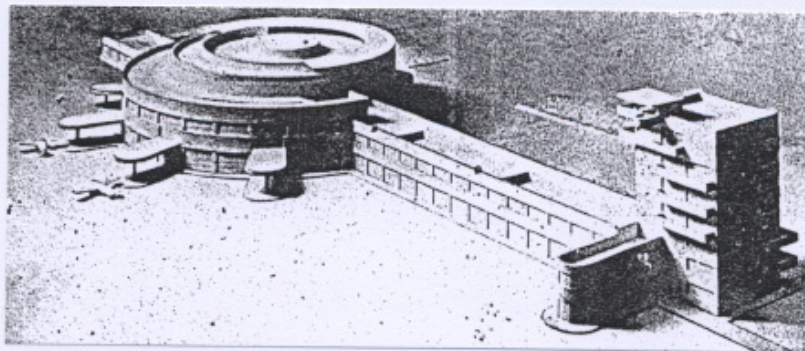
202 P. Behrens, hangar à Hannovre, 1915.



203 F. Schumacher, hangar à Hambourg, 1927,



204 Projet *Poros* de H. Kosina et P. Mahlberg, 1925,



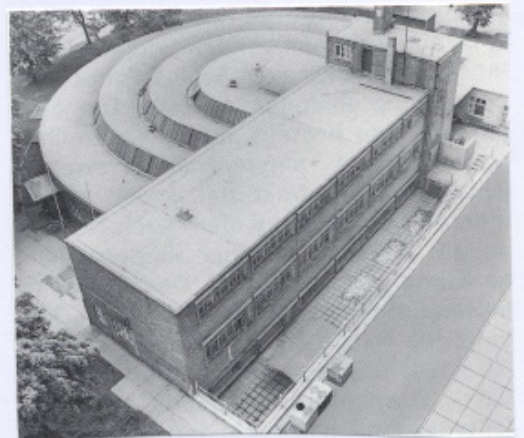
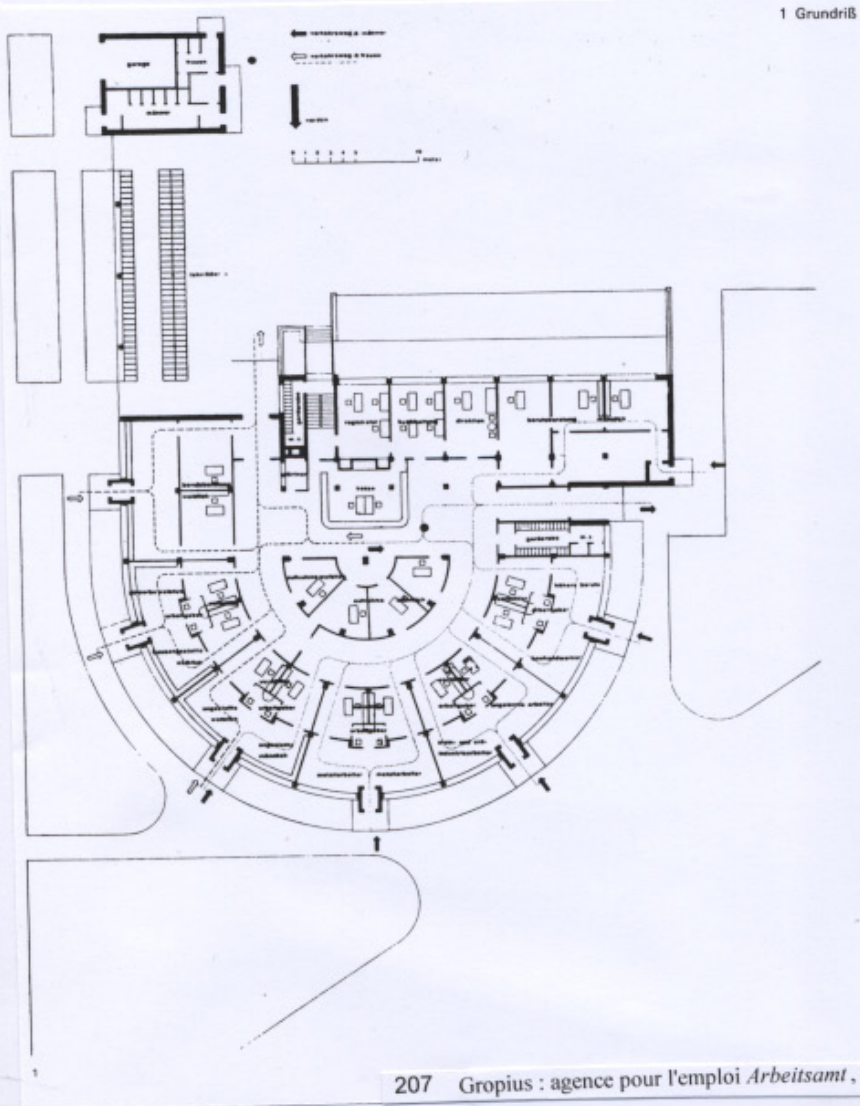
205 A. Brocke, aéroport d'Essen-Mühlheim, maquette, 1928, plan du rez-de-chaussée, 1931.



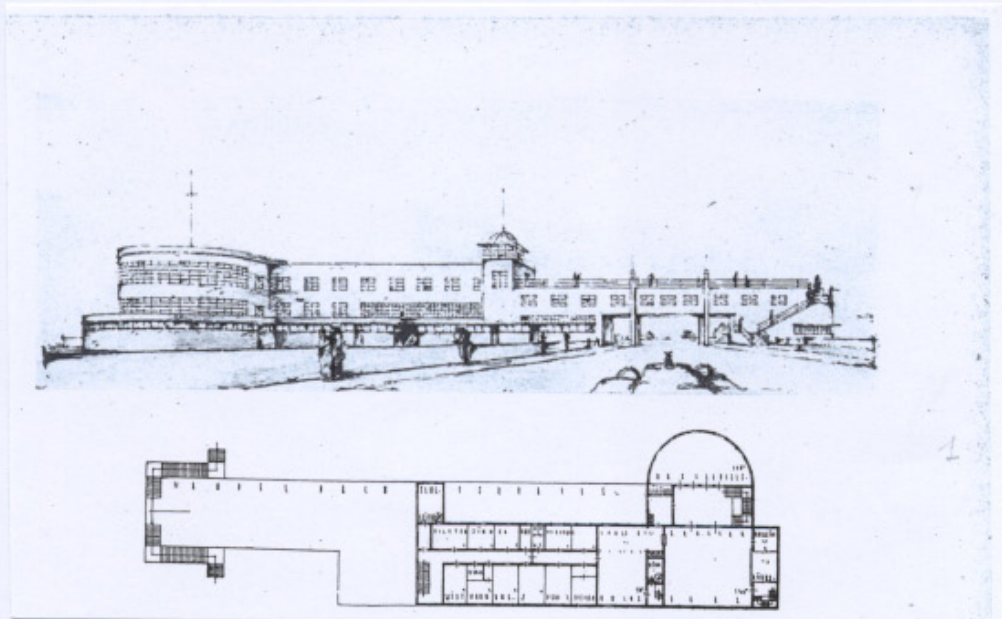
211 Photo récente, aéroport d'Essen-Mühlheim.



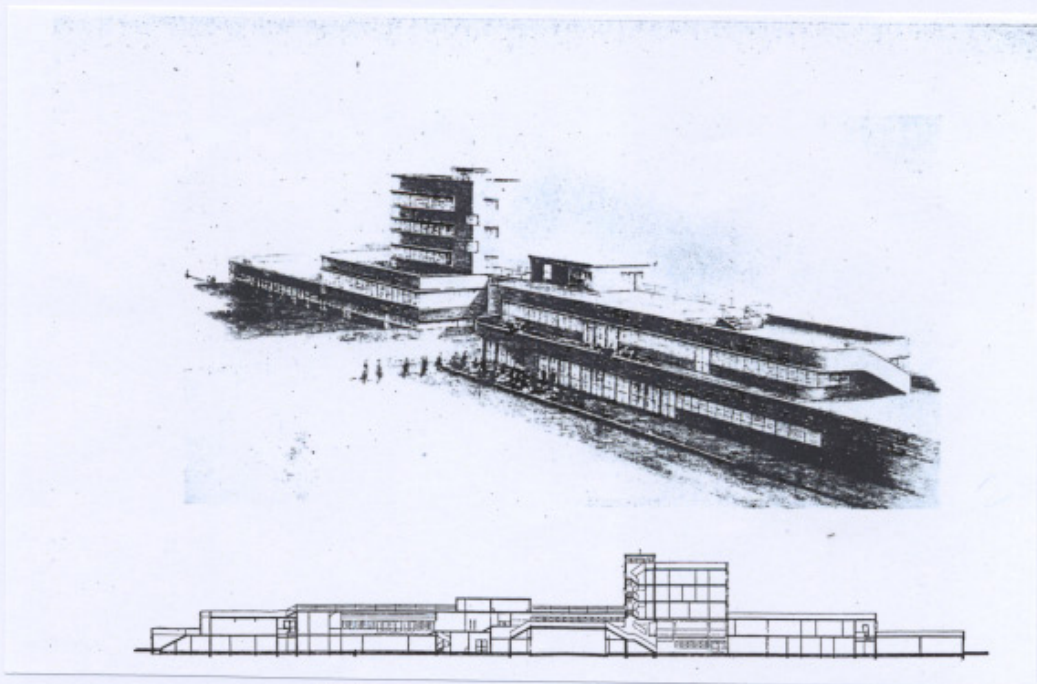
206 Gropius : coopérative *Konsumverein*, 1928, Dessau.



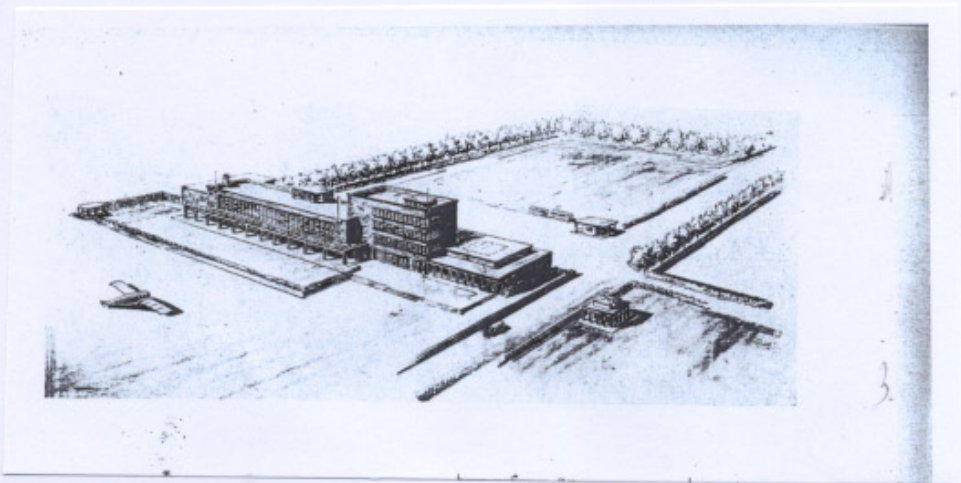
207 Gropius : agence pour l'emploi *Arbeitsamt*, 1928, Dessau, plan et vue aérienne.



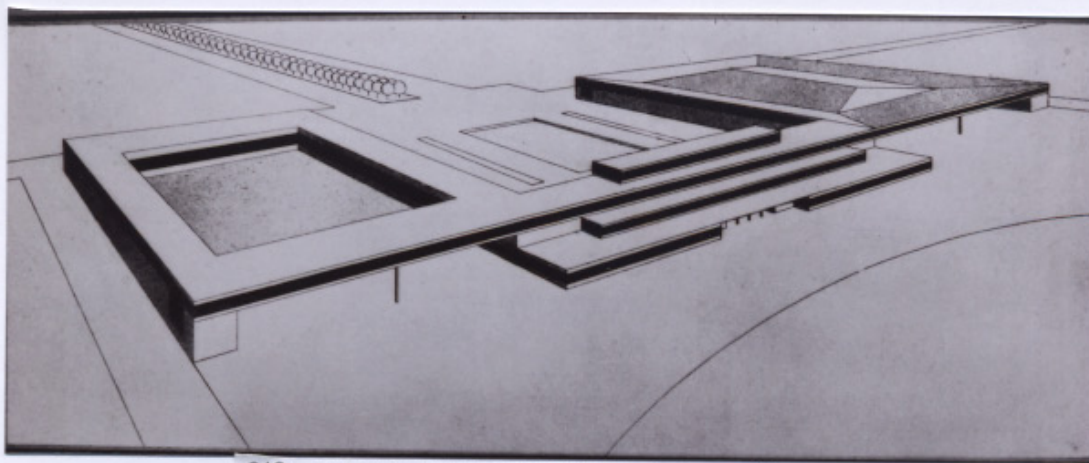
208 Grünberg, *Maikäfer*, 1927.



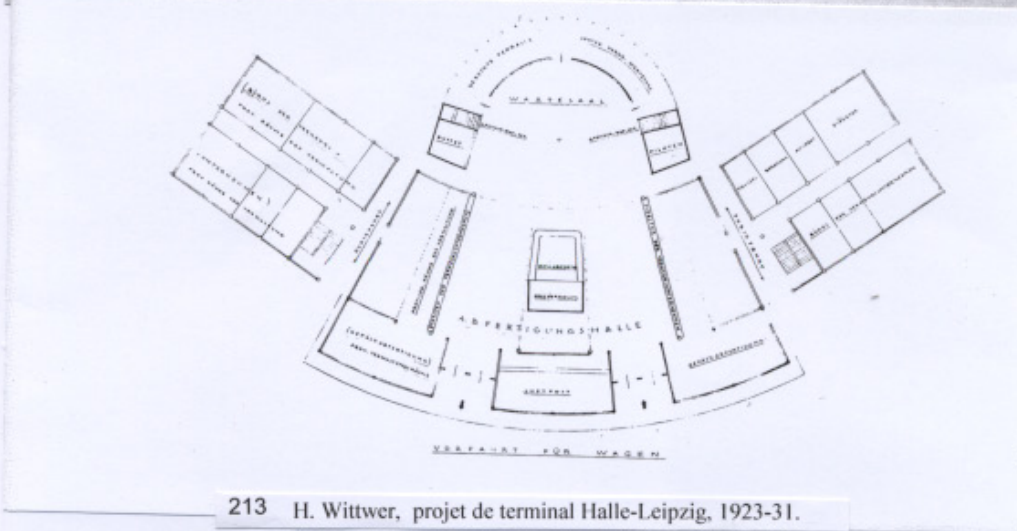
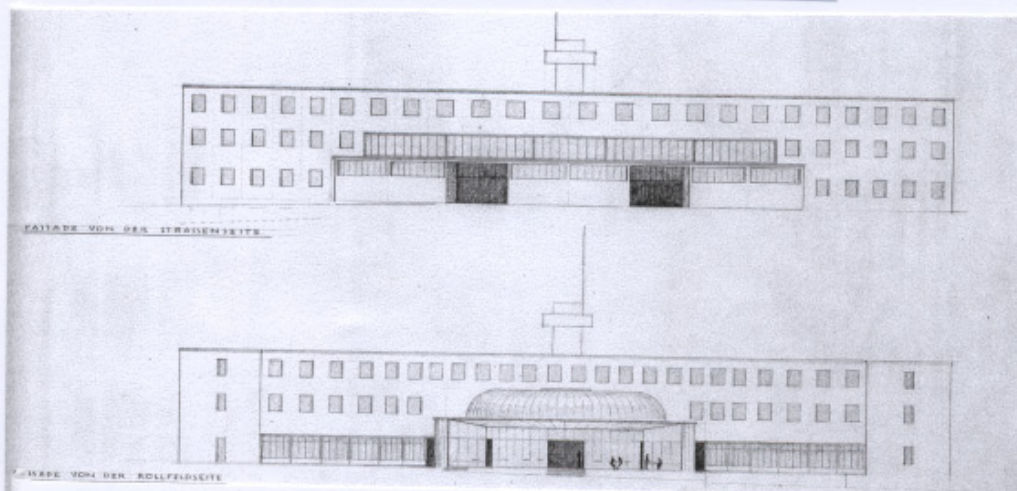
209 A. Wegner, *Zum Greifen*, 1927.



210 W. et H. Stubenrauch, *Luftikus*, 1927.



212 Paul Thiersch : aéroport de Halle-Leipzig, vue d'oiseau.



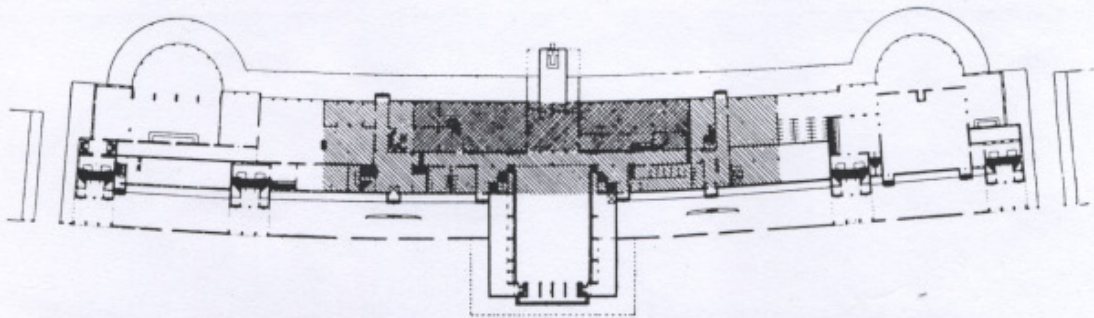
213 H. Wittwer, projet de terminal Halle-Leipzig, 1923-31.



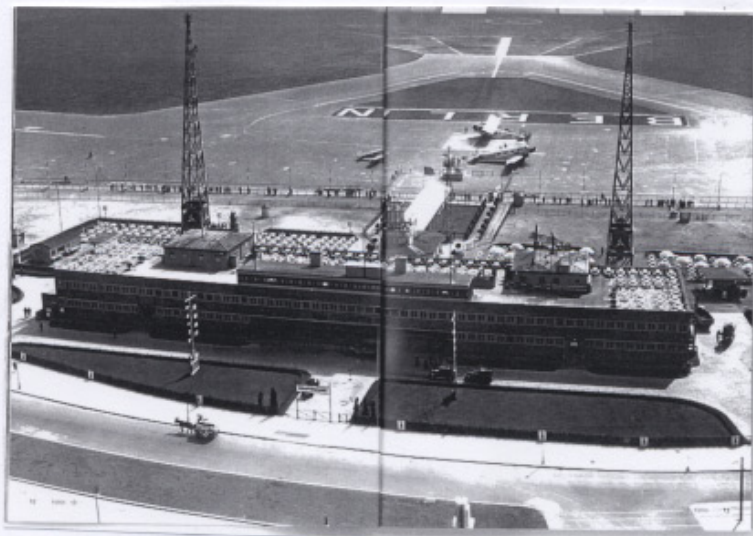
214 H. Wittwer, restaurant de l'aéroport de Halle-Leipzig, 1930.



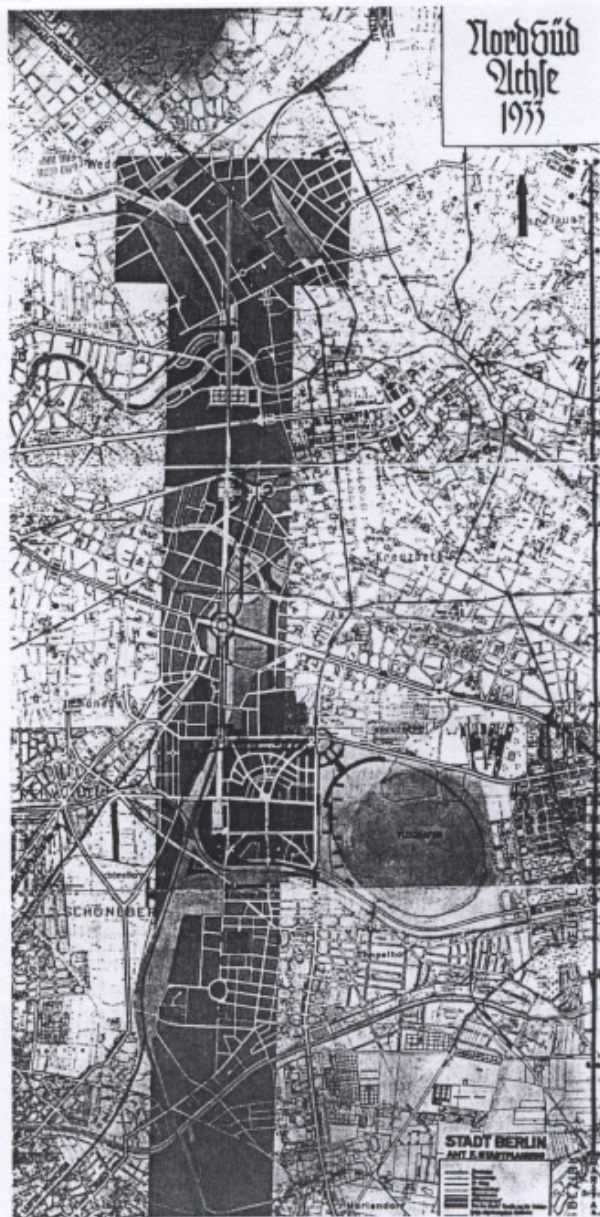
215 Les hangars de P. Mahberg et H. Kosina, 1924.



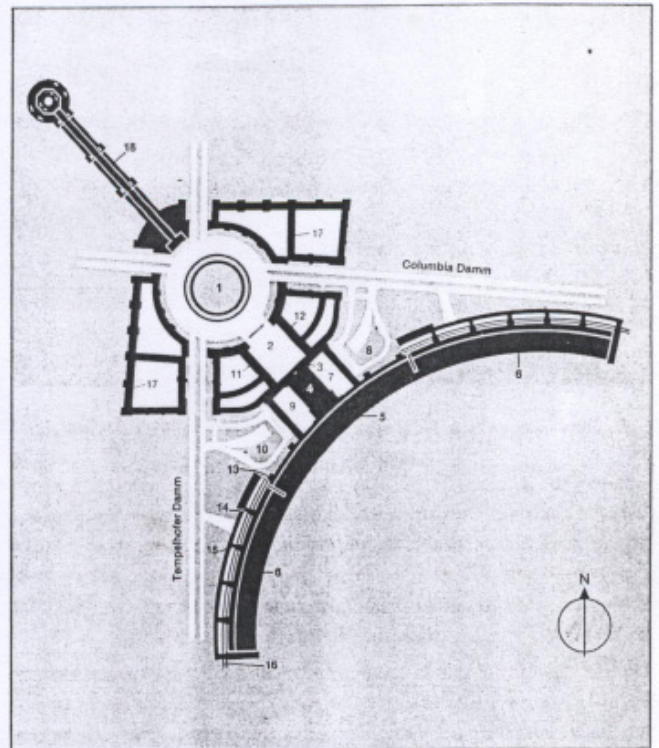
216 Le bâtiment principal de l'aéroport de Berlin-Tempelhof, projet de Paul et Klaus Engler, Berlin, 1929. Elévation et plan, seule la partie en grisé a été construite.



217 Le hall d'embarquement en 1928-1929, architectes P. et K. Engler.

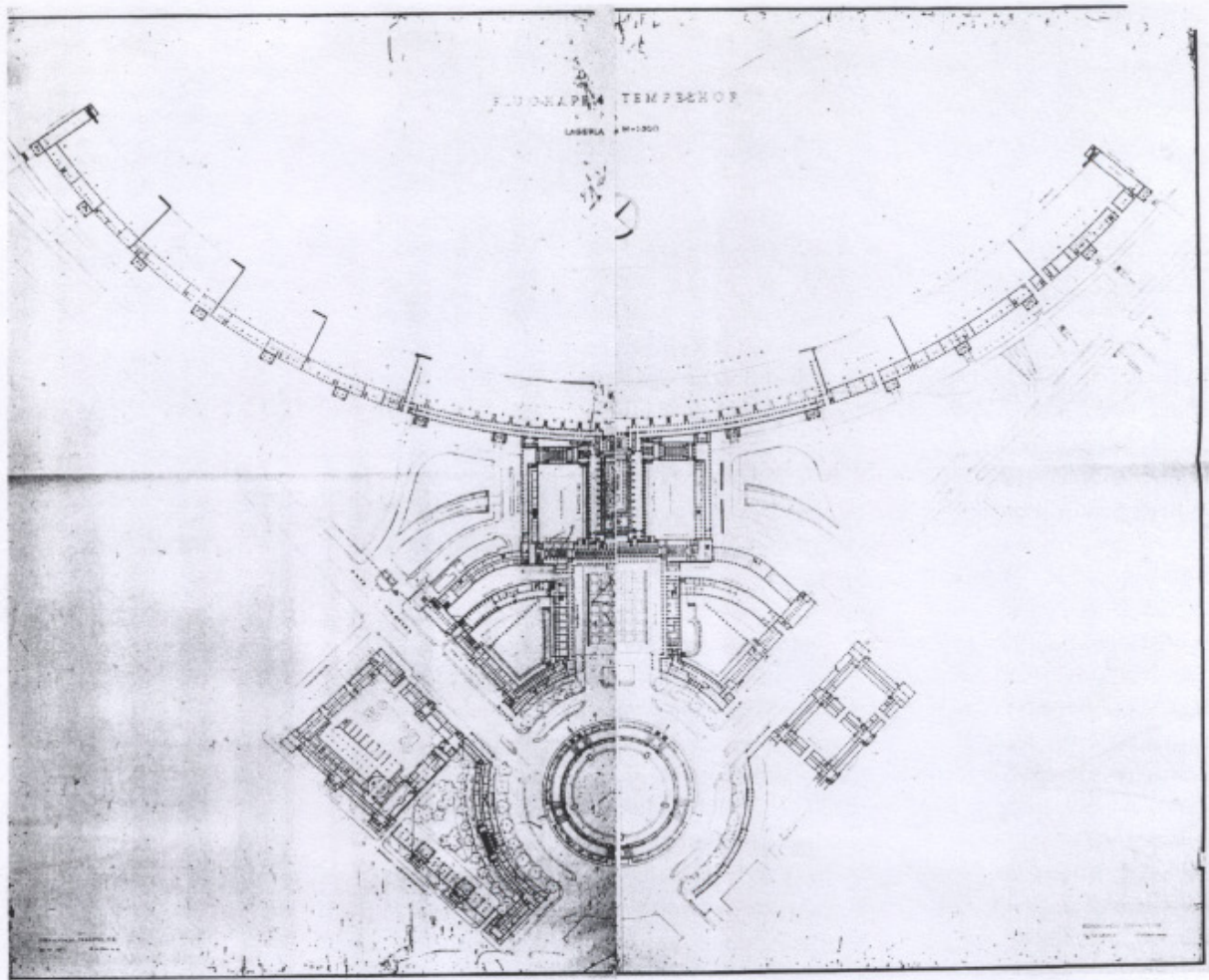


218 Projet du bureau d'urbanisme de Berlin pour l'axe Nord-Sud, 1933, sur le terrain de Tempelhof le dessin du projet de Sagebiel et visible à l'ouest, le projet de Kosina.



- | | |
|-----------------------------------|--|
| 1 Rondell | 10 Zu- und Abfahrt des Posthofes |
| 2 Vorhof | 11 Hauptpostamt mit Arkadengang |
| 3 Eingangsgebäude | 12 Bürogebäude mit Arkadengang |
| 4 Abfertigungshalle | 13 Treppentürme zur Dachtribüne |
| 5 überdachter Flugsteig | 14 Treppenbrücken zu den Treppentürmen |
| 6 Flugzeughallen | 15 Garagen (im UG) |
| 7 Frachthof (unter Niveau) | 16 zweigleisiger Bahnanschluß (im UG) |
| 8 Zu- und Abfahrt des Frachthofes | 17 Bürogebäude für Luftfahrt-Institutionen |
| 9 Posthof (unter Niveau) | 18 Parkanlage mit Kreuzbergdenkmal |

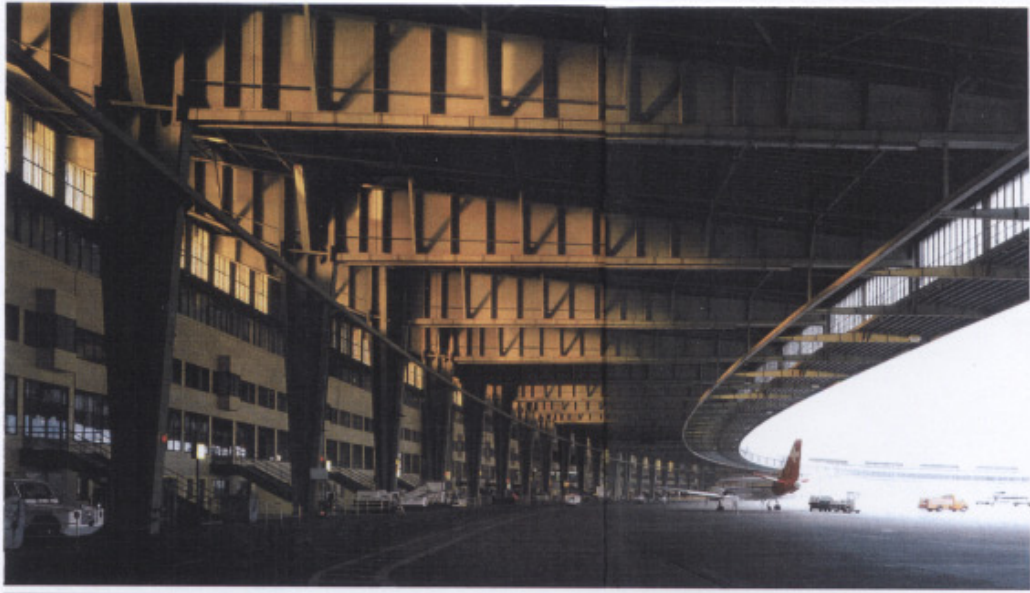
219 Plan masse de l'aéroport de Tempelhof, 1936.



220 Le plan du rez-de-chaussée de l'aéroport de Tempelhof, 18-9-1944.



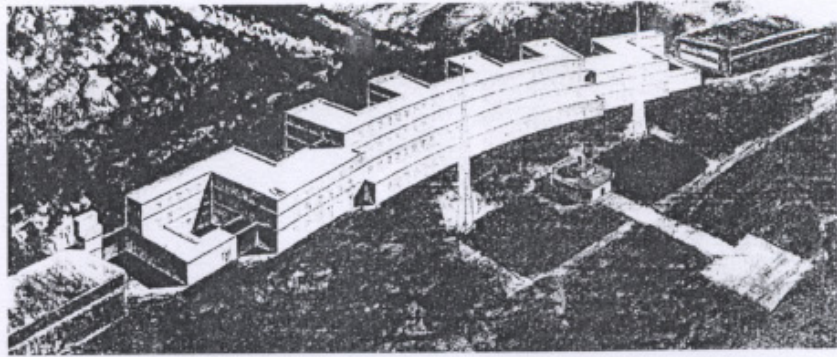
221 Vu aérienne de la maquette de Berlin, au sud-est de l'axe nord-sud, l'aéroport est visible.



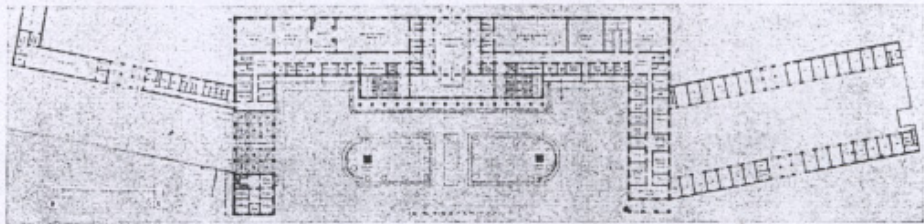
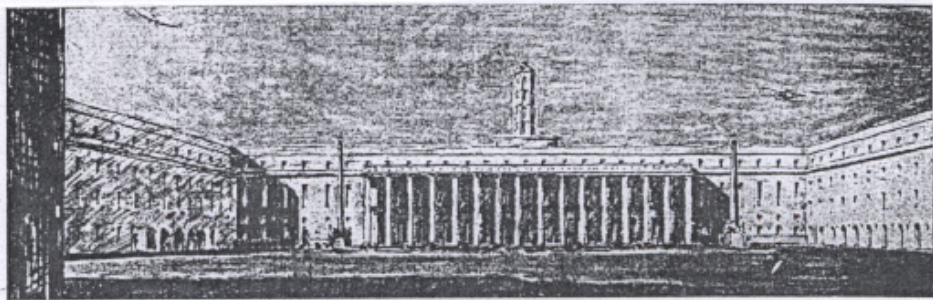
222 L'exceptionnelle volumétrie générée par les poutres en cantilever des portiques et par la courbe de l'aire d'embarquement.



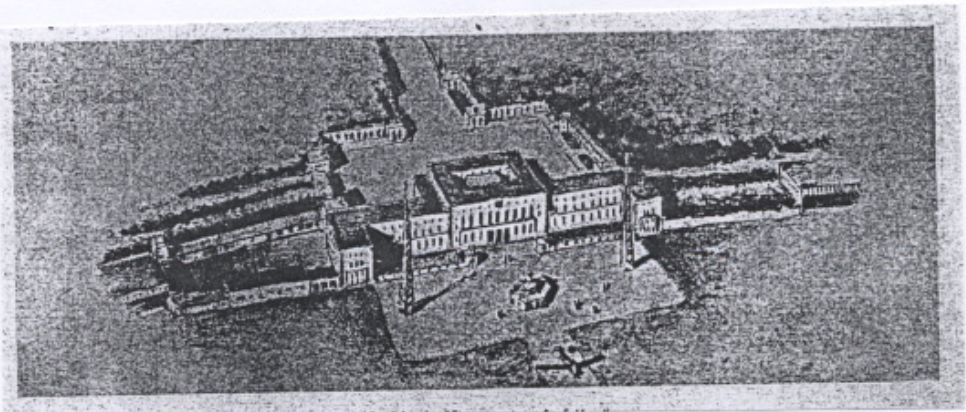
223 La cour d'honneur en 1999.



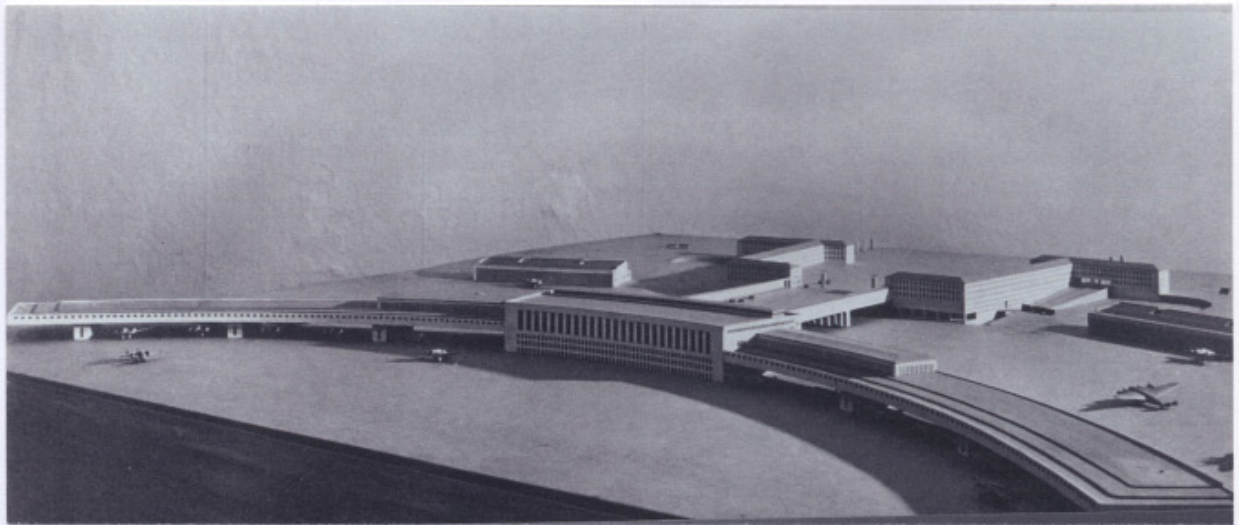
224 Projet *Simpel* de L. von Veltheim et Peter Friedrich pour Berlin-Tempelhof, 1923.



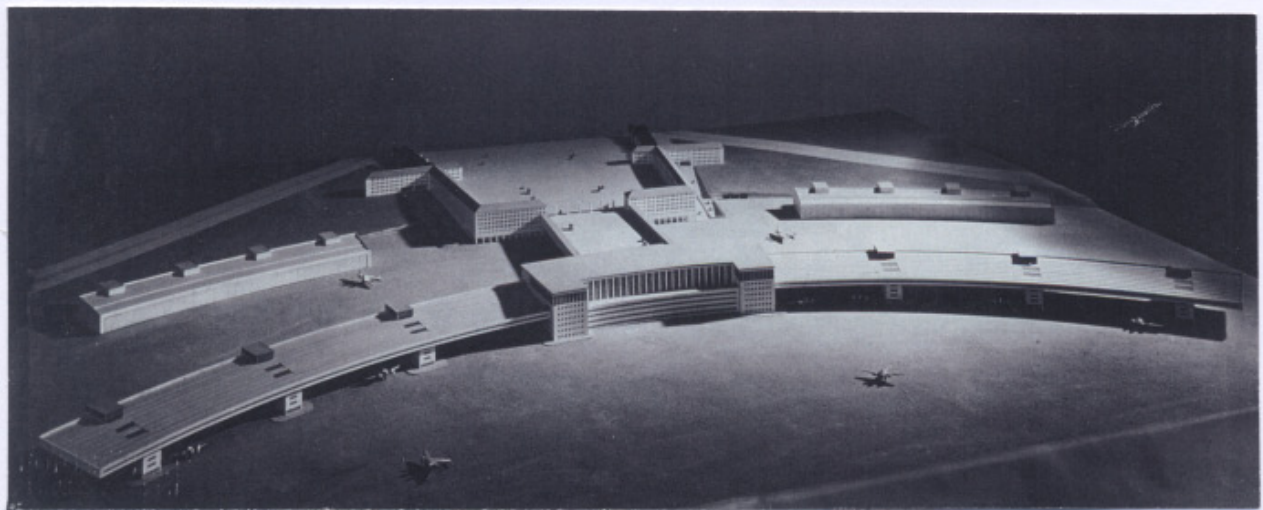
225 Projet de Josef Tiedemann pour Berlin-Tempelhof, 1923



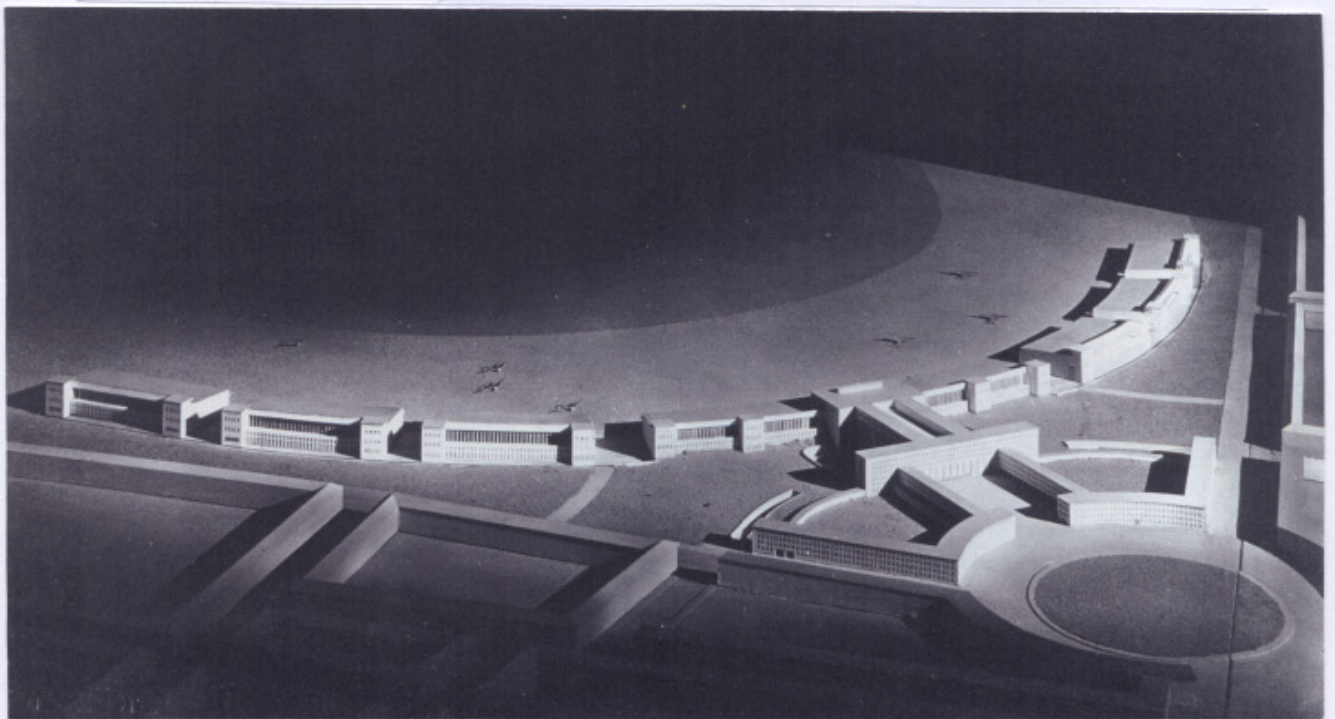
226 Projet *Aufstieg* pour Berlin-Tempelhof, 1923



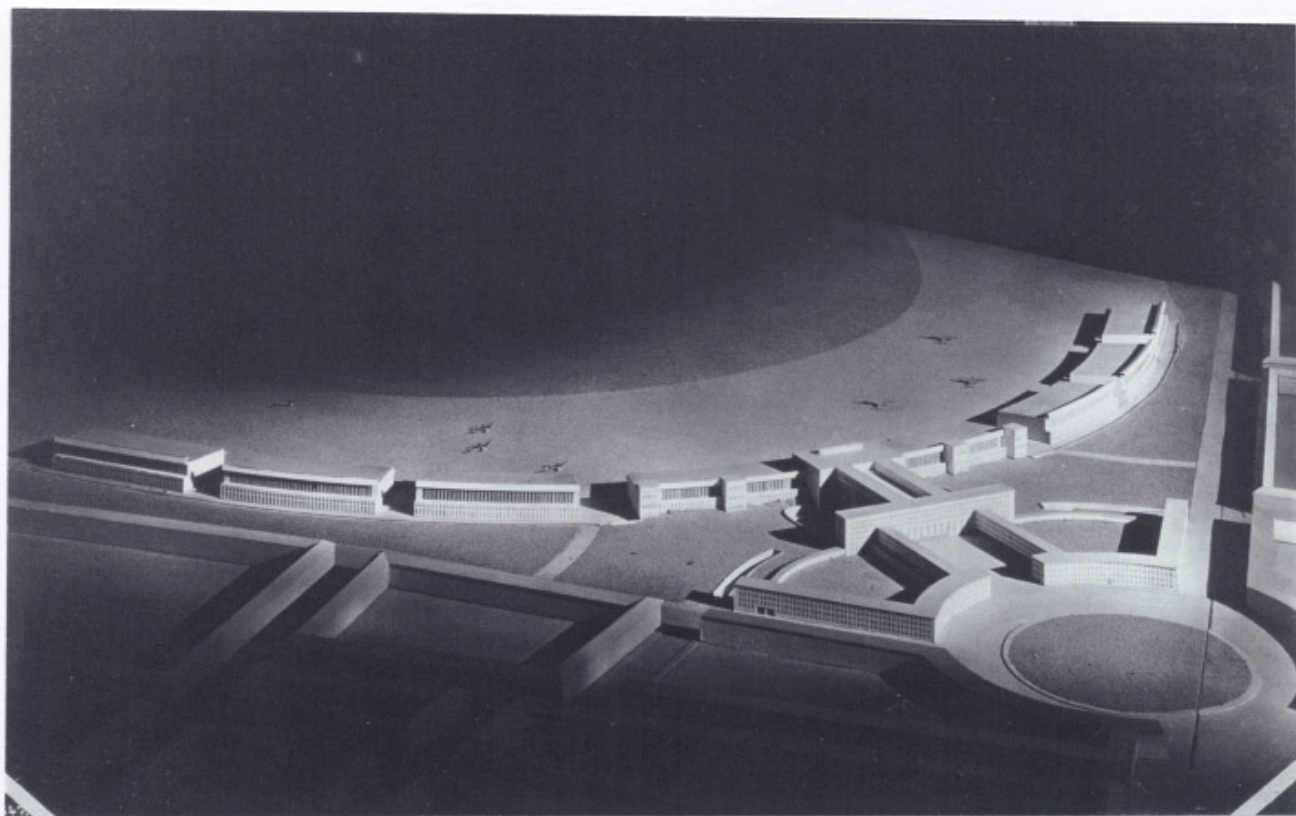
227 Maquette d'étude. Une rampe sous laquelle les avions peuvent passer conduit au hall d'enregistrement encadré par les aires d'embarquement. Les hangars sont placés à l'arrière.



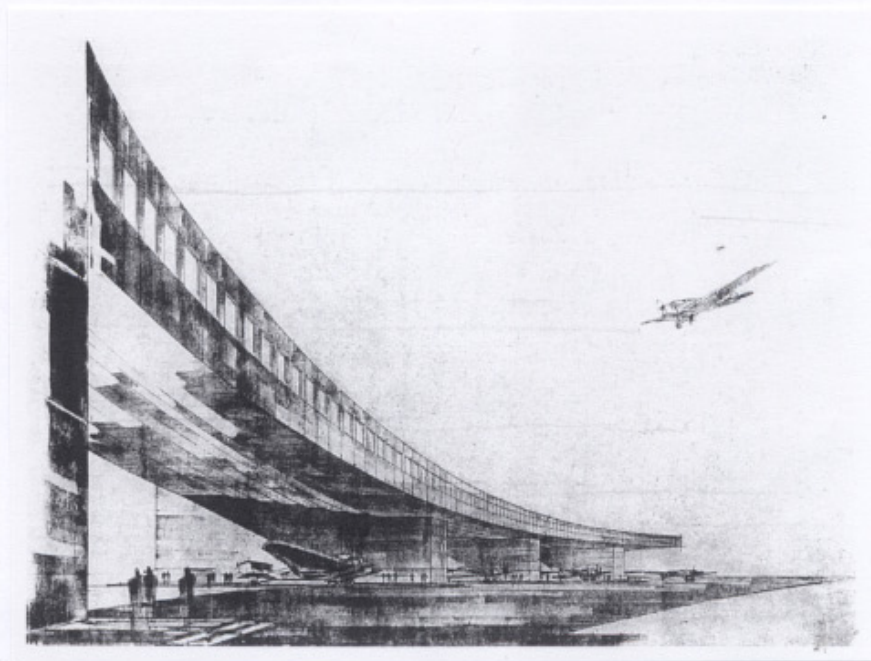
228 Maquette d'étude. Le bâtiment central est mieux articulé. Des tours apparaissent à l'arrière des bâtiments-socles.



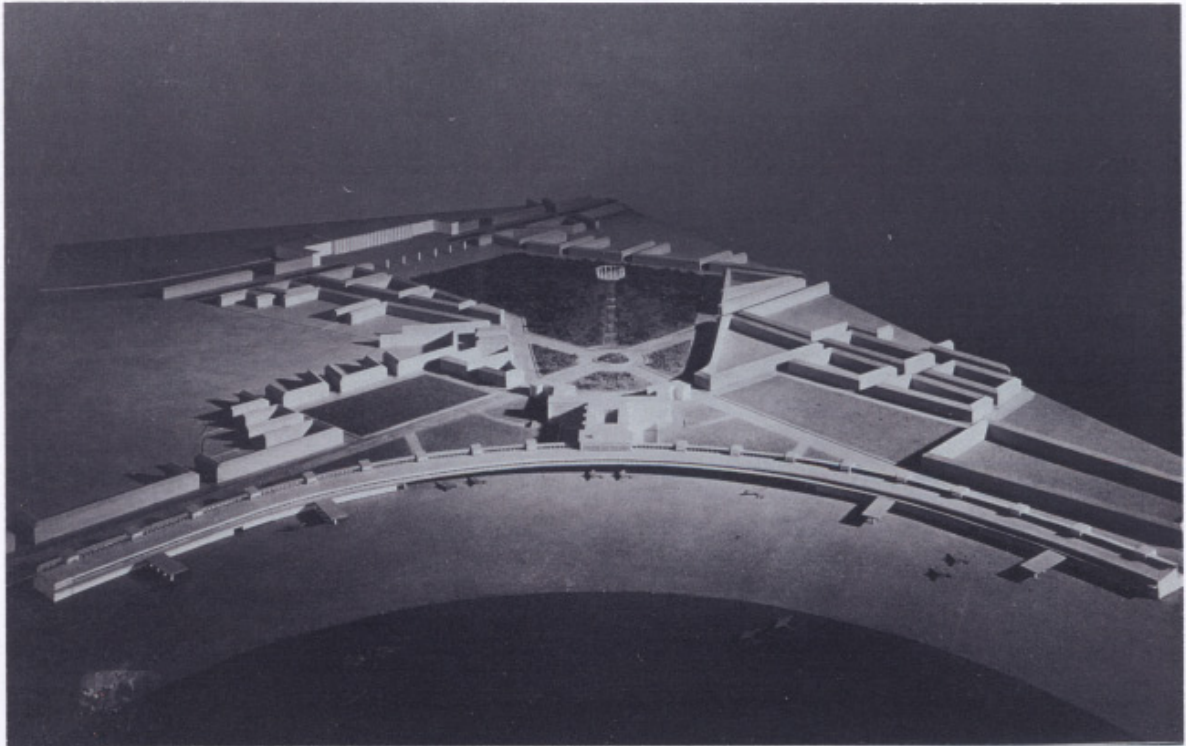
229 Maquette d'étude. Les hangars sont placés de part et d'autre du hall d'enregistrement, mais sont encore des entités indépendantes. Des tours ornent les angles des façades arrières de l'ensemble des bâtiments tournés vers les pistes.



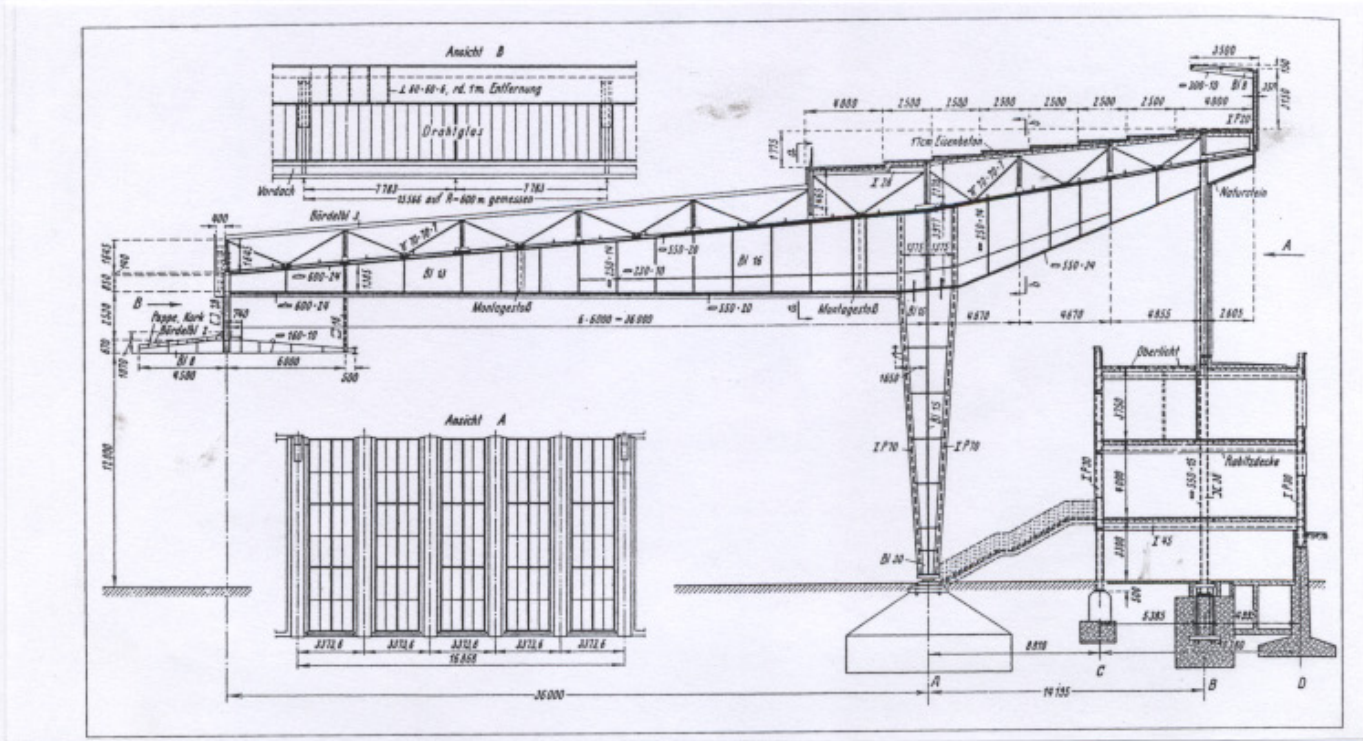
230 Une variante avec des tours placées seulement à l'arrière du bâtiment d'embarquement.



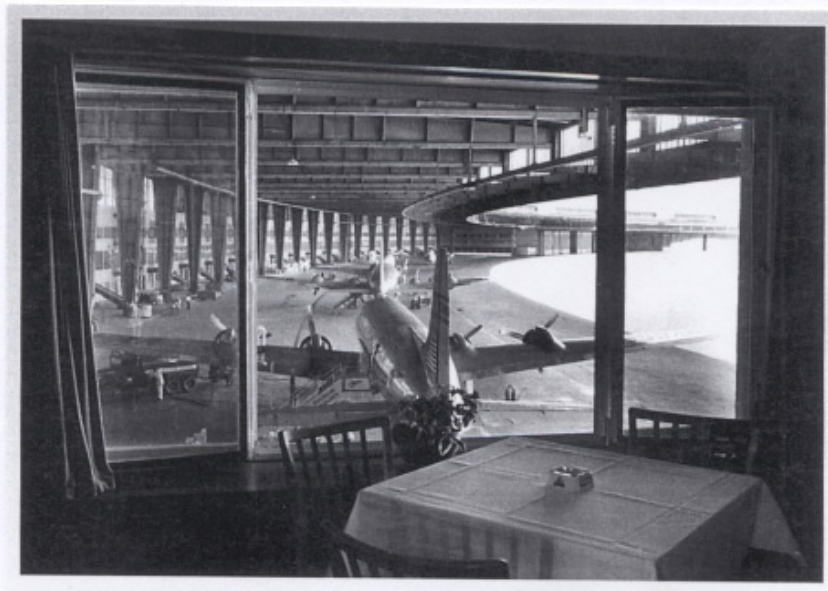
231 Perspective de la partie nord-ouest de l'aéroport : premier projet, élégant et dynamique.



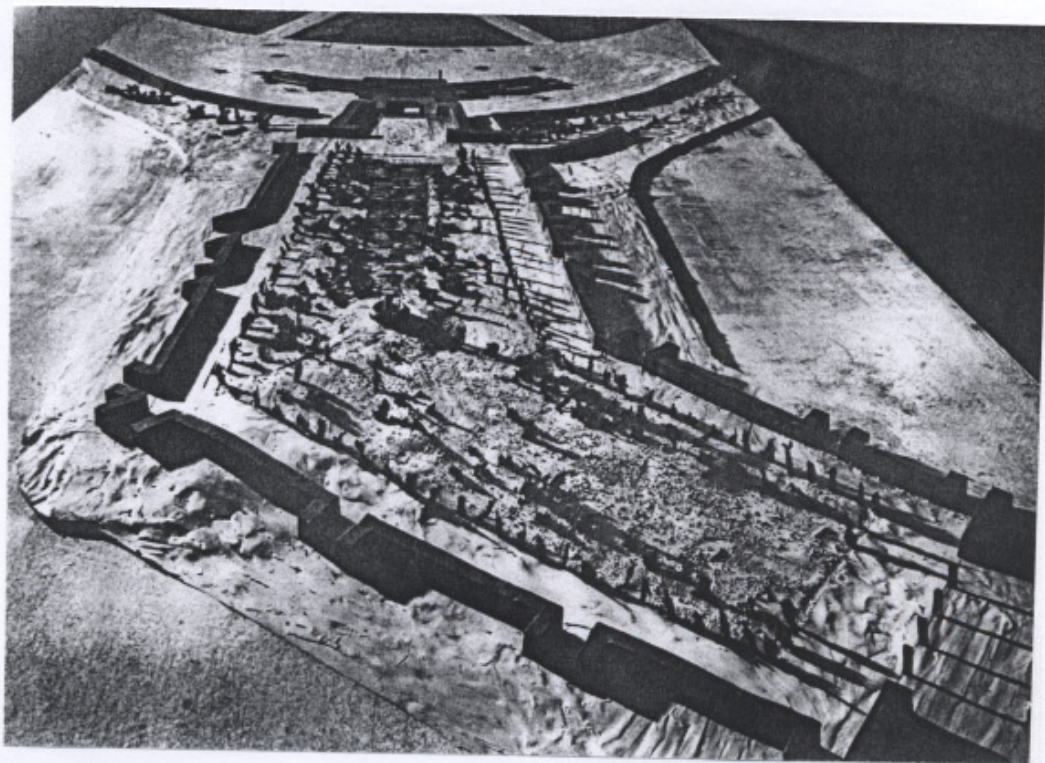
232 Le hall d'enregistrement et les hangars latéraux devenus une seule entité avec des tours régulièrement placées à l'arrière. Sur l'axe aéroport de Tempelhof-gare Sud, au sommet de Kreuzberg un monument entouré d'une généreuse végétation.



233 Coupe de structure sur l'aire d'embarquement (de Schleusner), 1938.



234 Comme il était confortable d'observer le trafic aérien et les appareils au repos d'un restaurant dominant « l'aire d'embarquement à sec ».



235 Une des premières maquettes de l'aéroport de Tempelhof avec un axe allant jusqu'à la gare Sud prévu par Sagebiel.



236 Maquette présentée le 10-12-1938 à Munich. Un cascade entourée d'un architecture monumentale occupe la pente du Kreuzberg.



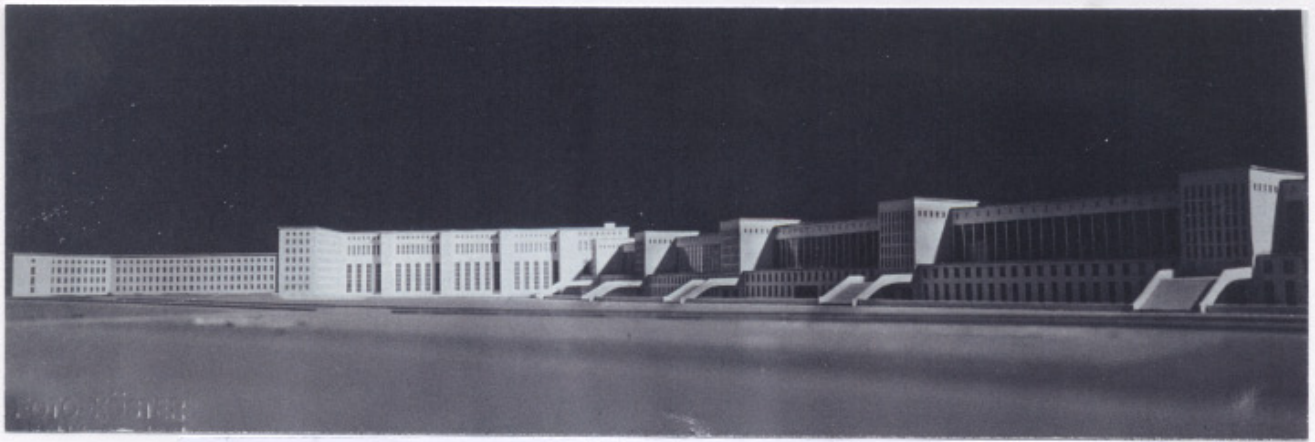
237 Les jeux d'eau de Gotha en Thuringe.



238 Le système complet de la charpente du hall d'embarquement qu'aucun habillage ne dissimule.



239 La façade du hall d'embarquement donnant sur les pistes avec ses bow-windows et l'avancée régulière des escaliers qui conduisent au pied des avions.



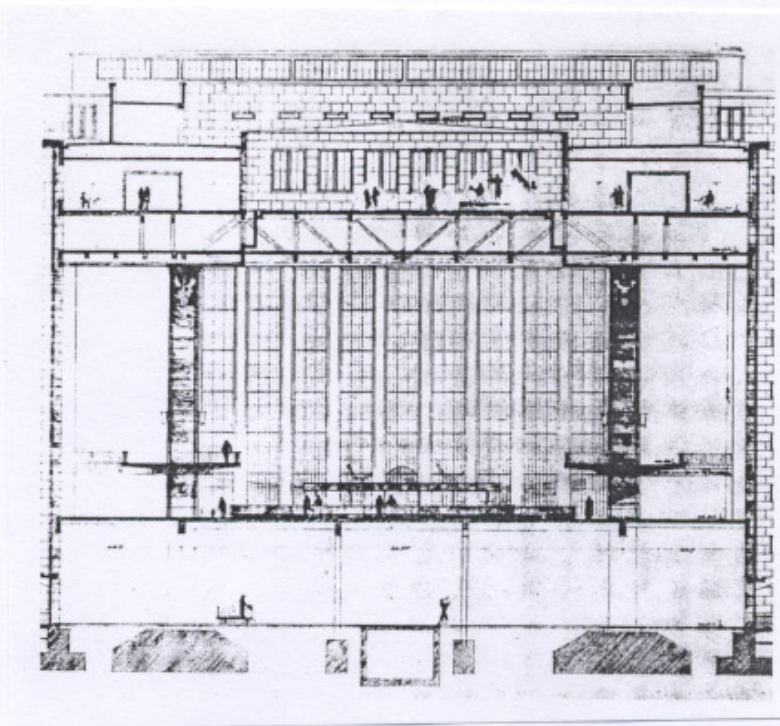
240 Maquette d'étude. Au centre, le hall d'enregistrement pourvu de contreforts verticaux.



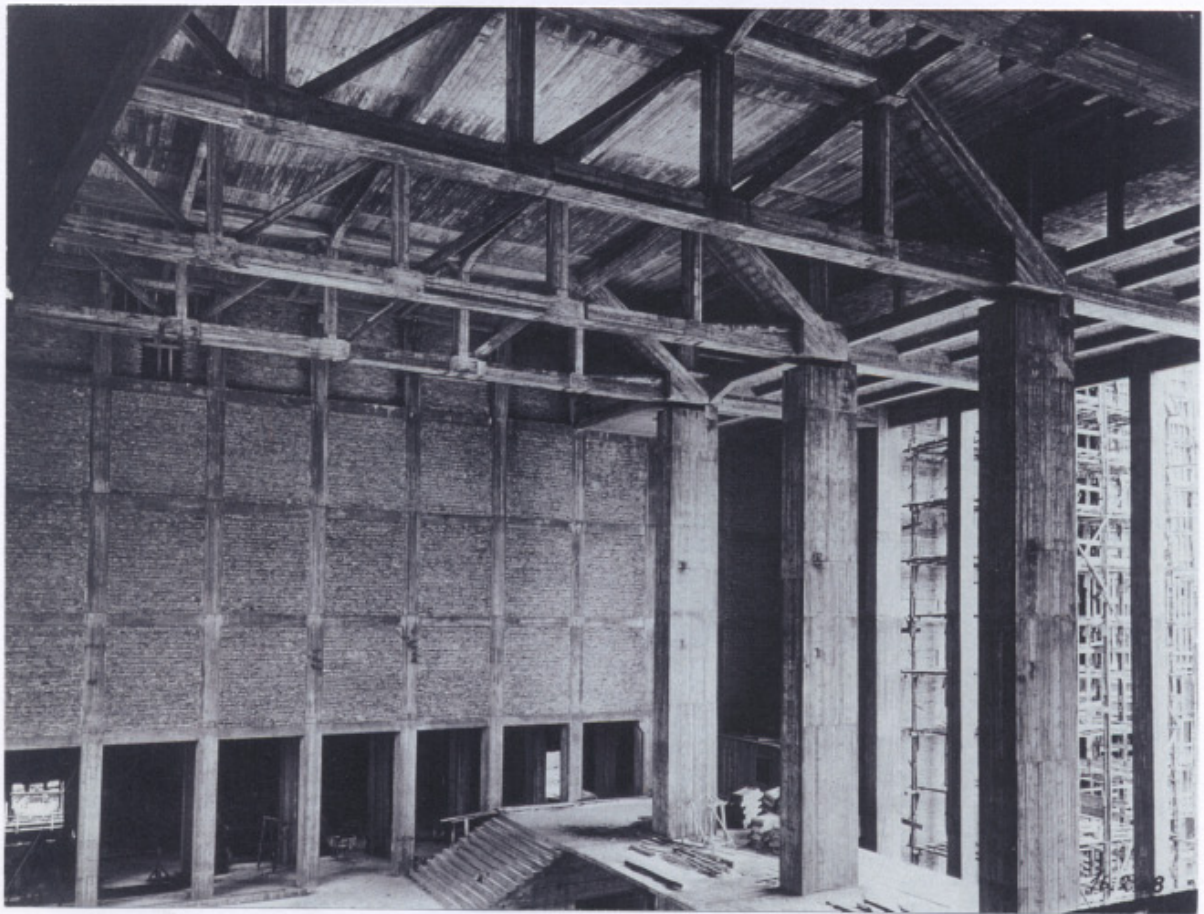
241 Façade du hall d'embarquement tournée vers Berlin, avec ses tours et son « chemin de ronde ».



242 Photo de chantier du hall d'embarquement. L'arrière des poutres en cantilever est visible avec leur tirant venant s'ancrer dans le sol.



243 Coupe sur le hall d'enregistrement.



244 Photo prise en cours de chantier, la poutre en treillis en béton armé qui autorise une portée de 32 m.



245 Vue de l'intérieur du hall d'enregistrement. La lumière coule à flot à travers les hautes baies placées le long des bas-côtés. 2005.



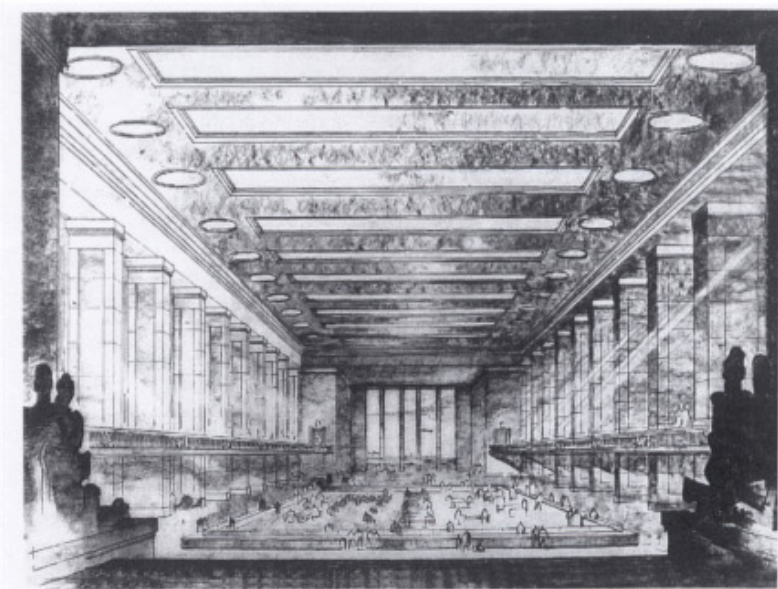
246 Façade latérale du hall d'enregistrement. 2005.



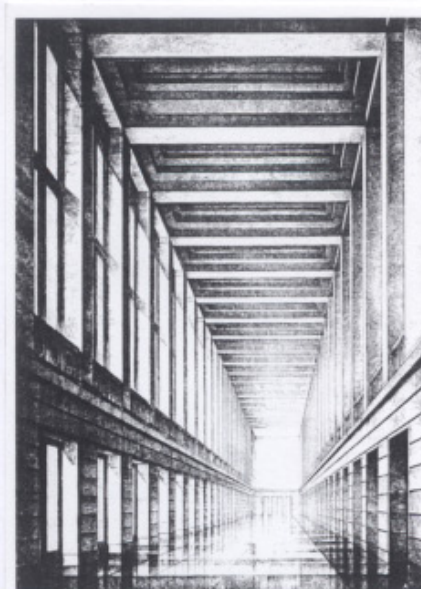
247 Vue de cette même façade au de-là des cours destinées aux livraisons et au fret.



248 Détail des chapiteaux des piliers portant la grande poutre, hall d'enregistrement. 2005.



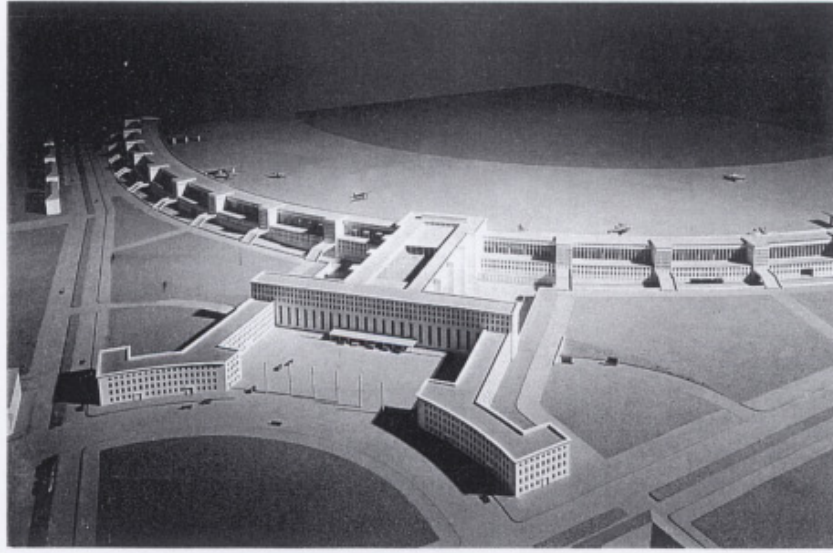
249 Perspective du hall d'enregistrement, avec les groupes de statues en haut de l'escalier principal et à l'autre extrémité, la façade de verre donnant sur les pistes.



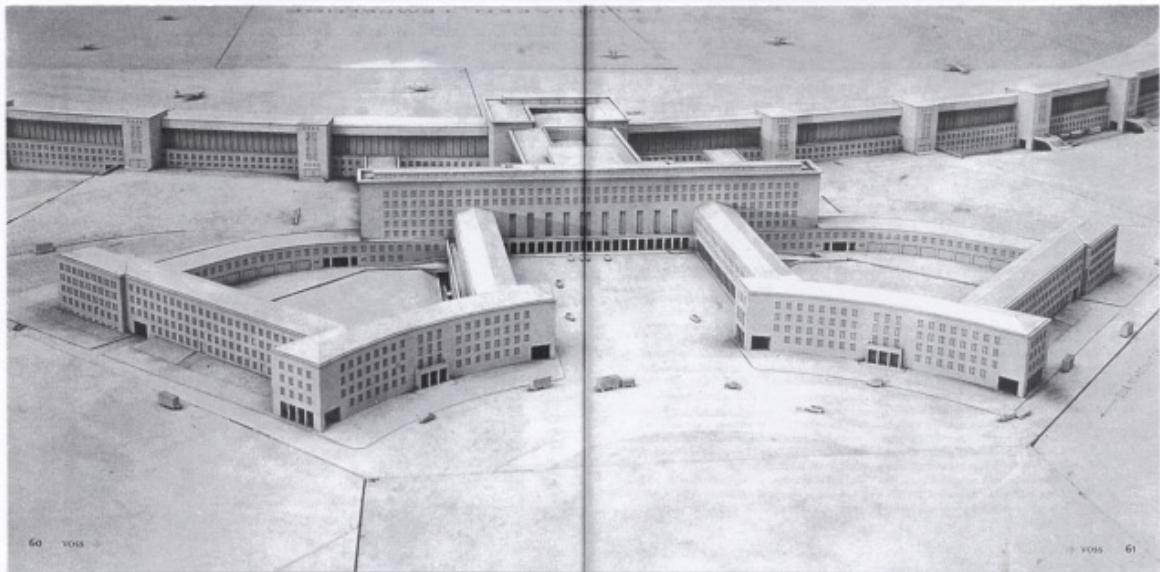
250 Hall d'accueil, perspective intérieure.



251 Partie supérieure du hall d'accueil, avec ses piliers en BA dans l'attente de leur habillage, et son plafond en stuc à caisson, dans son état de la fin de la guerre . 2005.



252 Maquette d'étude. La cour d'honneur déployée sur toute la largeur de la façade du hall d'accueil.



253 La cour d'honneur dans sa forme définitive.



254 Façade de la cour d'honneur. 2005.



255 Tête de l'aigle anciennement placé au-dessus de la corniche du hall d'accueil. 2005.



256 Un des porches de la place Ronde. 1998.



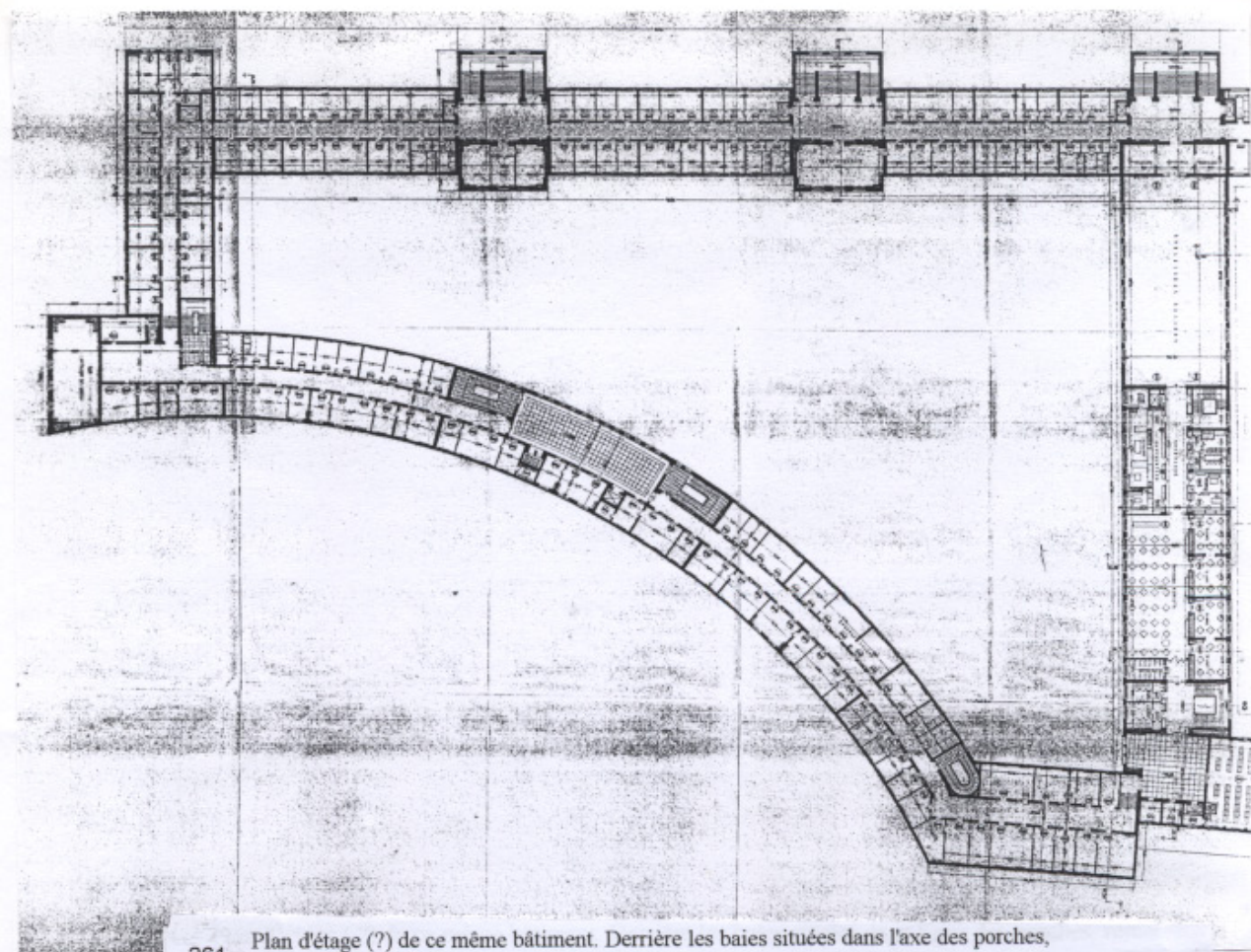
257 Sous-face de la terrasse d'un de ces porches. 2005.



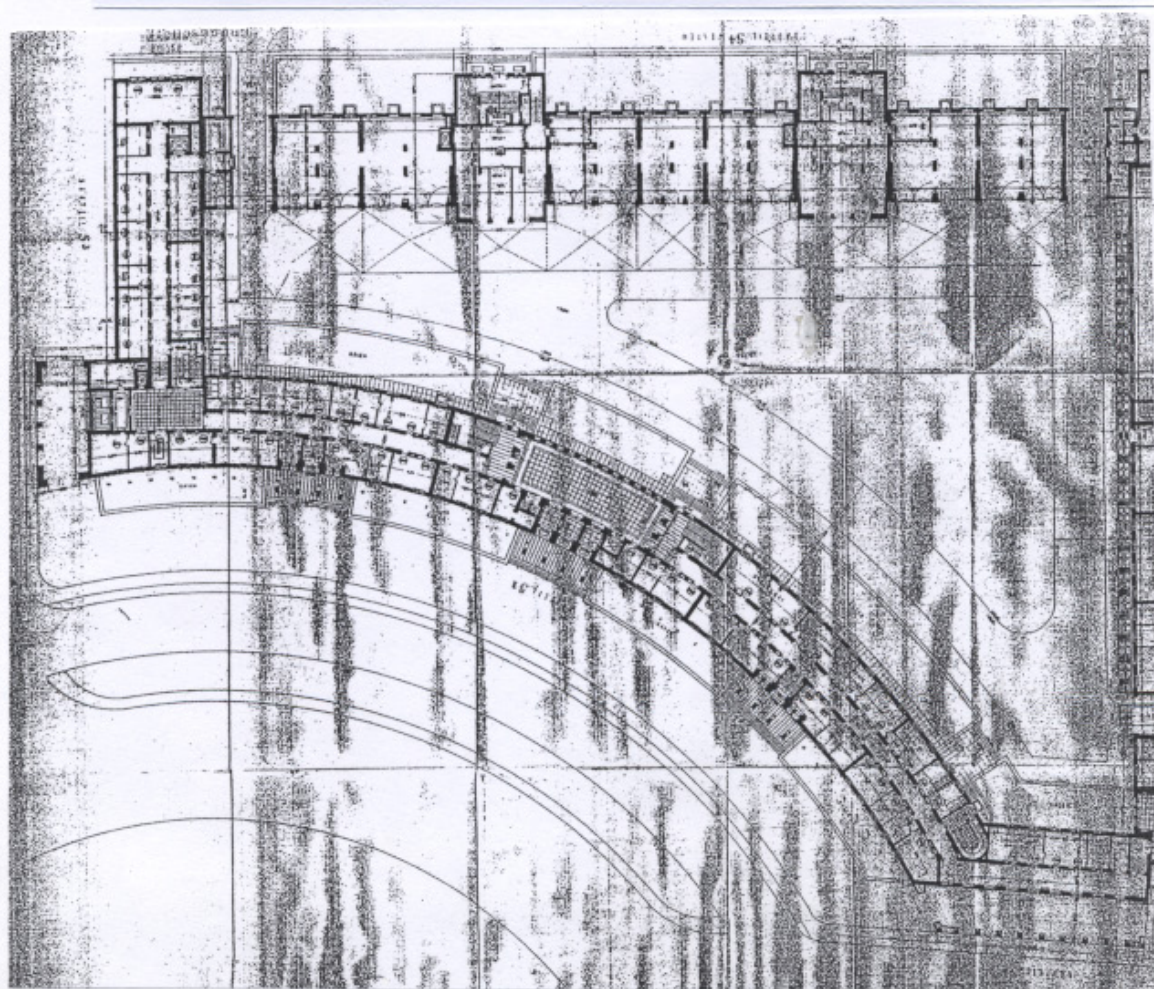
258 Bâtiment au nord de la place Ronde, le seul orné d'un triple porche. 1998.



259 Essai de monumentalisation d'un porche en cours de chantier.



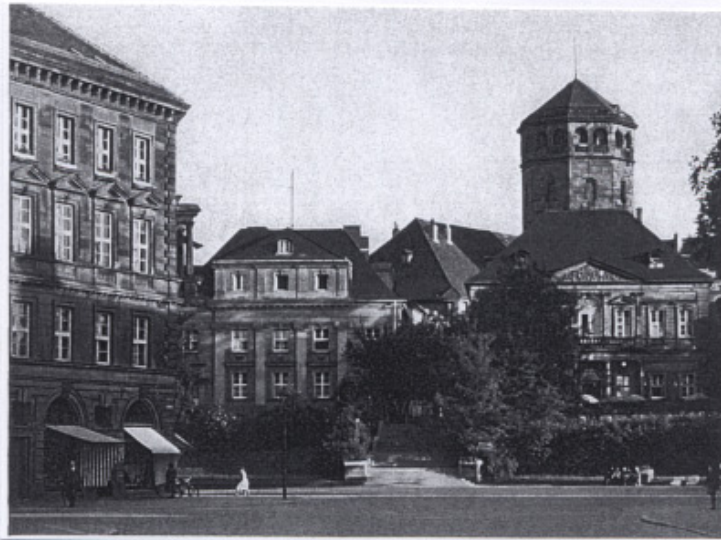
261 Plan d'étage (?) de ce même bâtiment. Derrière les baies situées dans l'axe des porches, remarquer la disposition des bureaux.



260 Plan du rez-de-chaussée du bâtiment nord de la place Ronde. Observer le différent traitement des accès derrière les trois porches qui ont la même élévation.



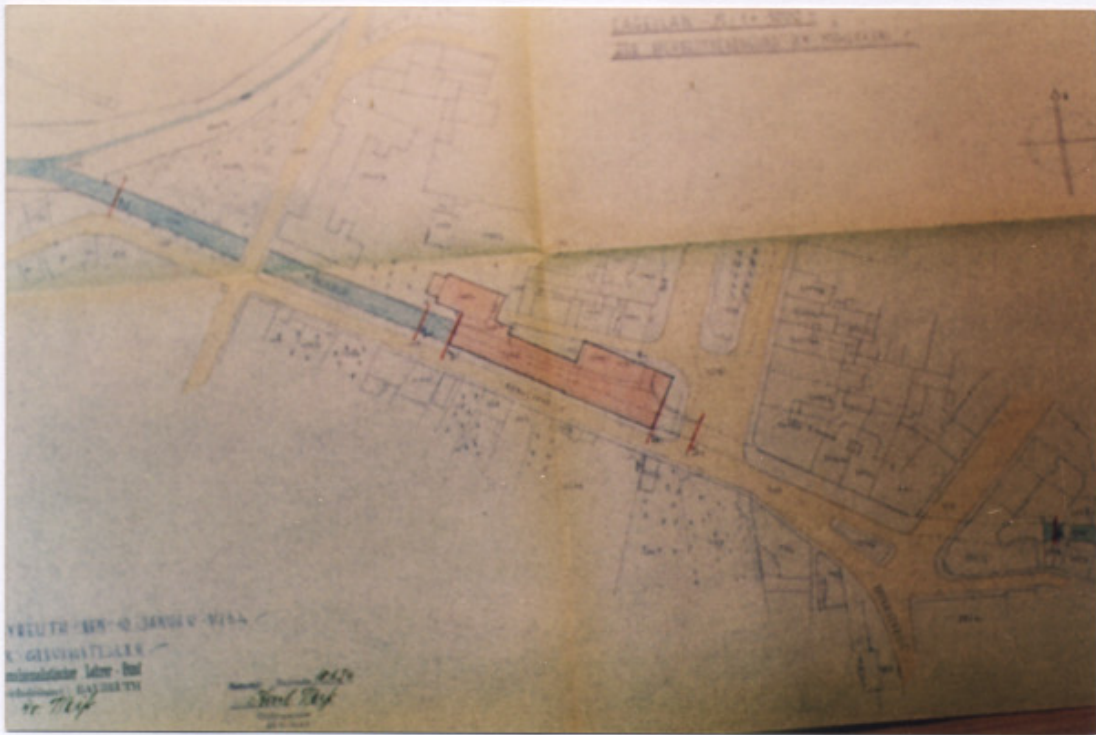
262 Vue de Hans Schemm Platz, en venant de la gare : à droite l'hôtel de ville puis la maison Layritz, l'avancée de la m.E.A., au fond le Vieux Château et sa tour octogonale, 1936.



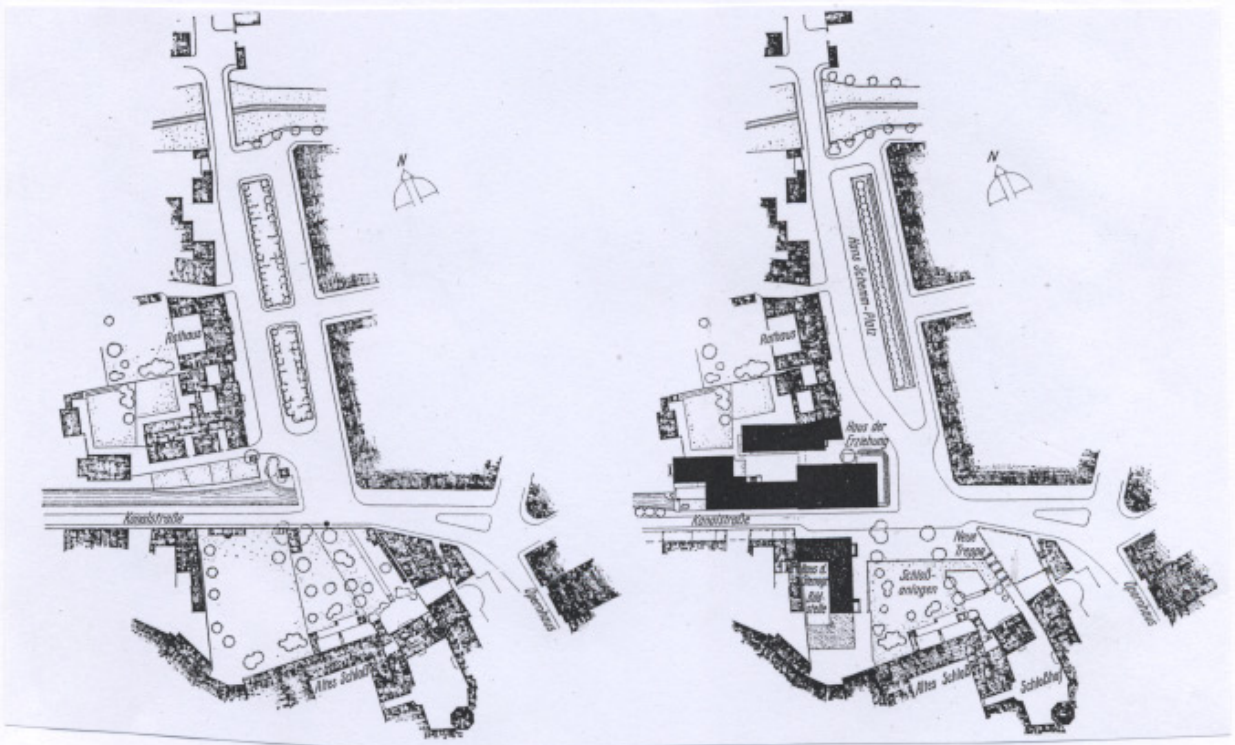
263 Edifices de von Gontard avec la tour du château, à gauche, sa propre maison, à droite, le palais d'Adhémar, 1950 ?



264 Montages de deux vues prises en 1936 : à gauche la maison de la Sténographie, puis la maison de l'Education allemande, le bâtiment abritant la bibliothèque enfin la maison Layritz et l'hôtel de ville.



265 Croquis de Reissinger qui montre l'emprise de la future maison de l'Education allemande (avec le bâtiment administratif dans son prolongement), posée sur Mülhkanal. Luitpoldplatz apparaît encore inchangée.

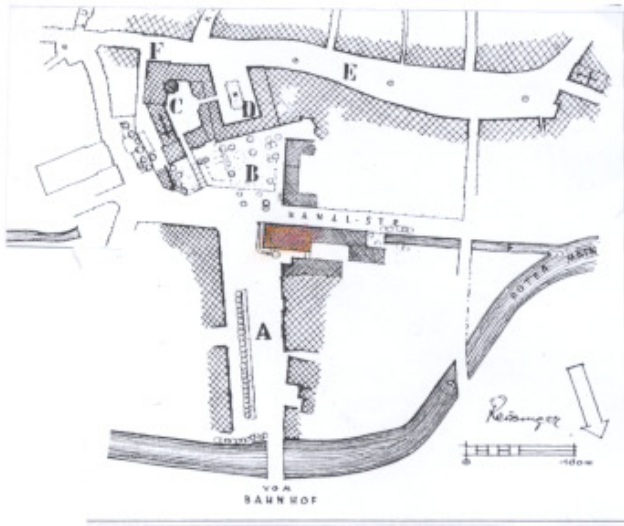


266 Plan de situation de Hans Schemm Platz avant les transformations, à gauche. Ce même plan, à droite, après les transformations projetées par Reissinger, 1933.

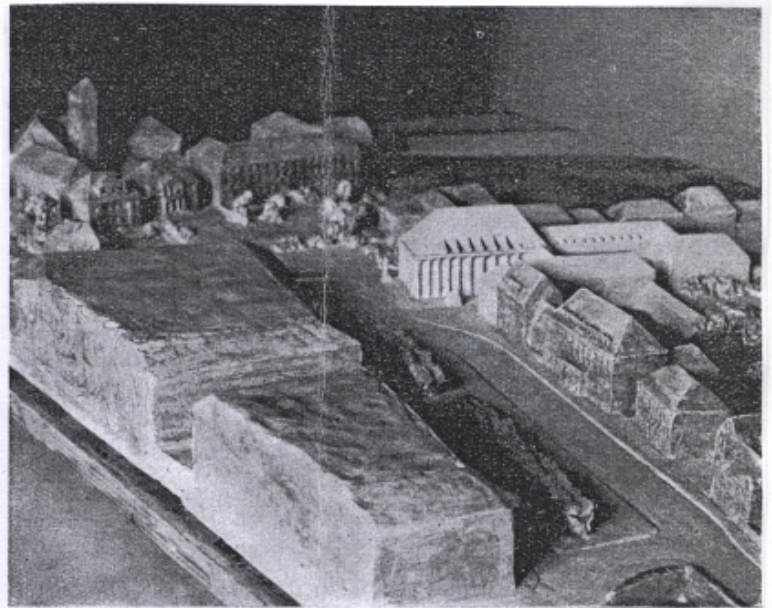
Avancée de la façade



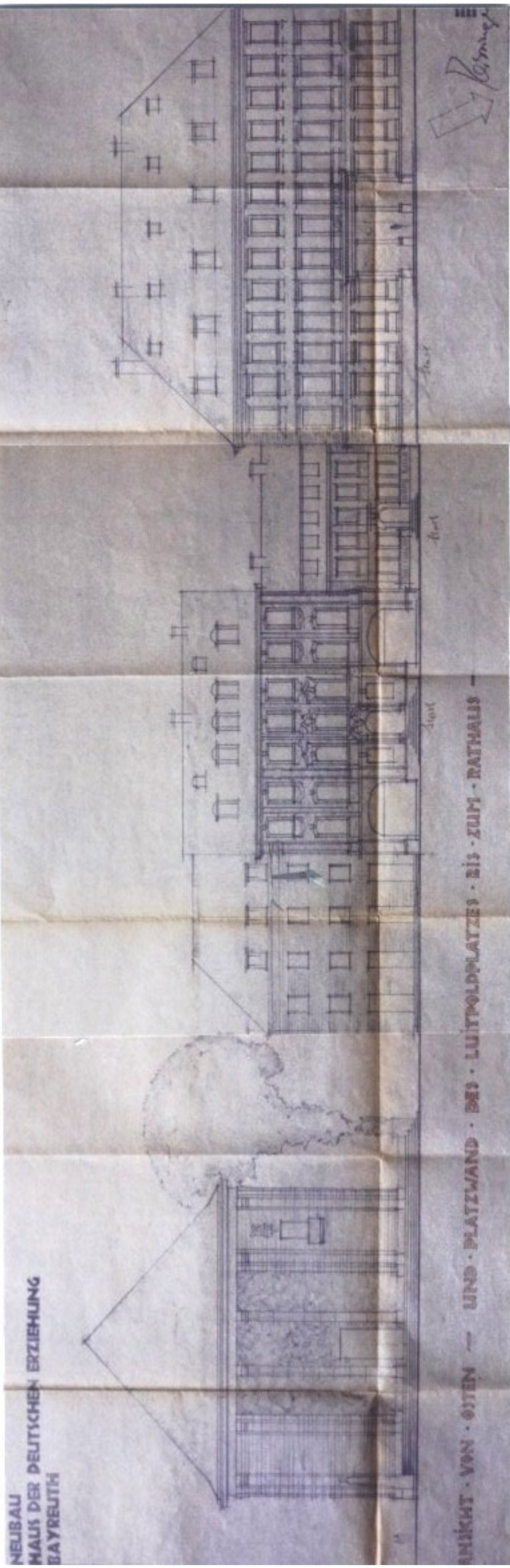
267 Vue panoramique de Luitpoldplatz (1970?). La maison de l'Éducation allemande dé-monumentalisée, avec l'adjonction (en blanc) d'une avancée sur la façade. Son emprise visuelle par rapport au vieux château est perceptible sur ce cliché.



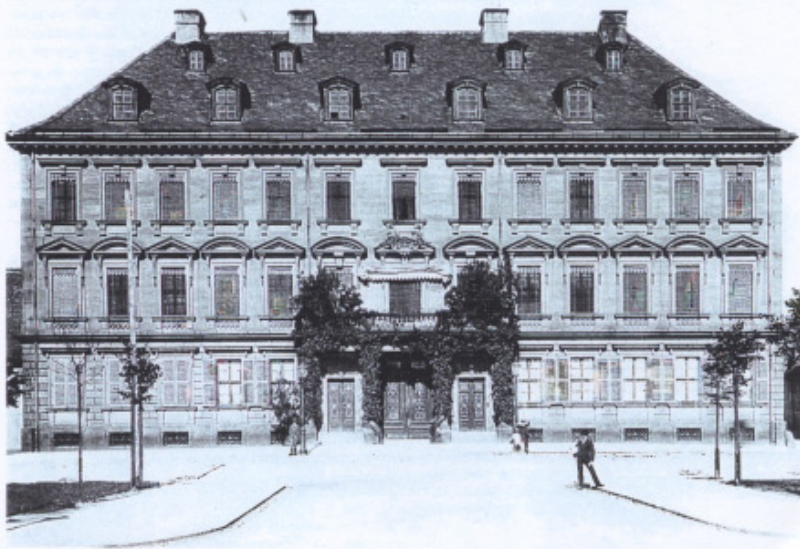
268 Plan-masse :
A. Hans-Schemm-Platz B. Jardins du château
B-C. nouveaux escaliers C. Cour du Vieux Château
D. Place du vieux Château C-D. chemin de liaison
E. Place du Marché F. Kutschplatz
Le rectangle rouge : la maison de l'Educ. allemande



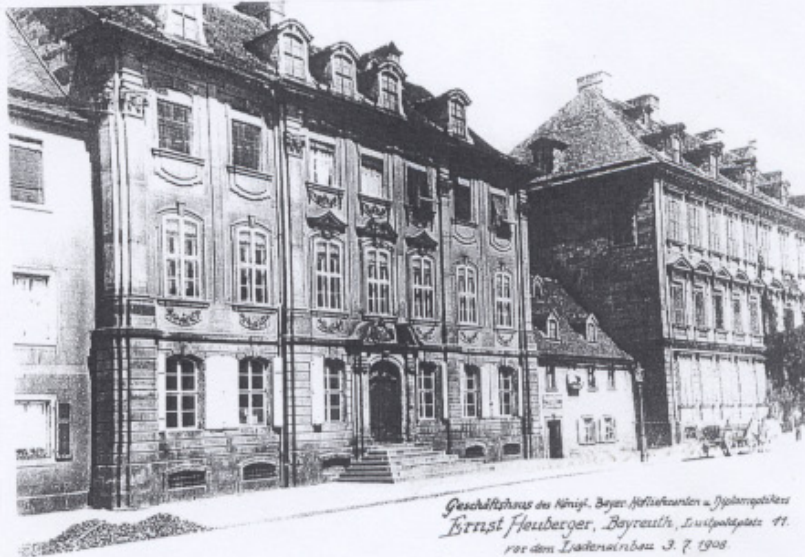
269 Maquette d'étude, 1933. Excellent document pour percevoir le changement d'échelle qu'instaurait la maison de l'E.A. au milieu du tissu urbain ancien de Bayreuth.



270 Elevation dessinée par Reissinger du côté ouest de Hans Schemm Platz, 1933. De droite à gauche : l'hôtel de ville (palais Reitzenstein), la maison Layritz, le nouveau bâtiment contenant la bibliothèque, le chène conservé enfin la maison de l'Éducation allemande.



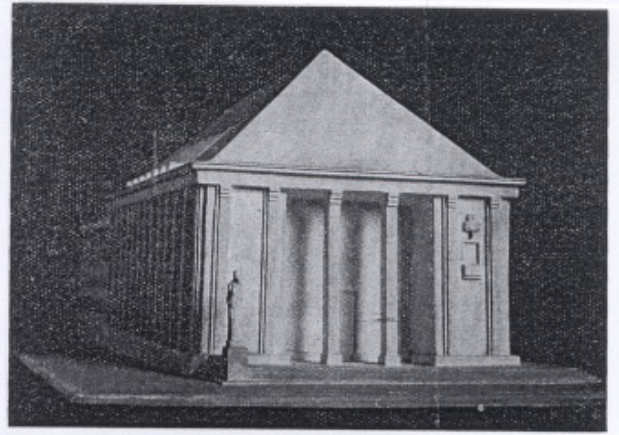
271 Le palais Reitzenstein, photo prise en 1902.



272 La maison Laritz, photo prise en 1908.



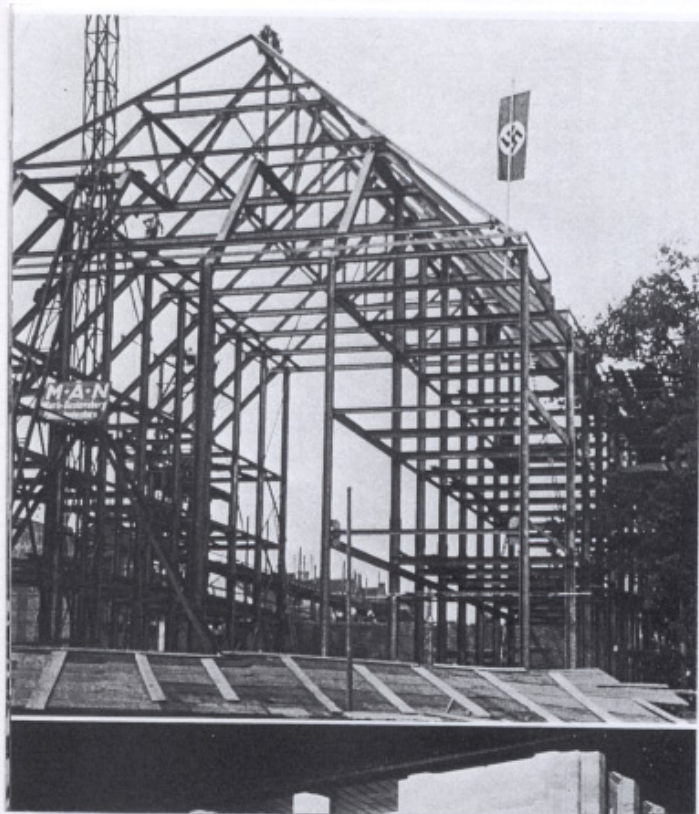
273 Croquis en perspective exécuté par l'agence de Reissinger, 1933.



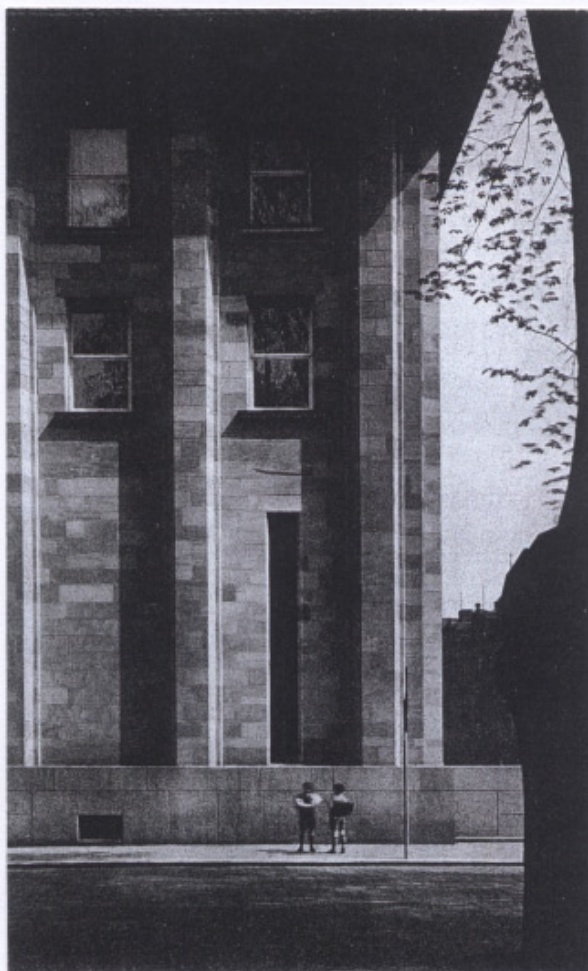
274 Photographie de la maquette du « temple allemand solennel » (*deutscher Weihetempel*), 1933. A gauche sur son socle, la statue projetée de « l'éducation de la volonté », sur la façade, à mi-hauteur à droite, une chaire destinée à Hans Schemm qui ne sera jamais construite.



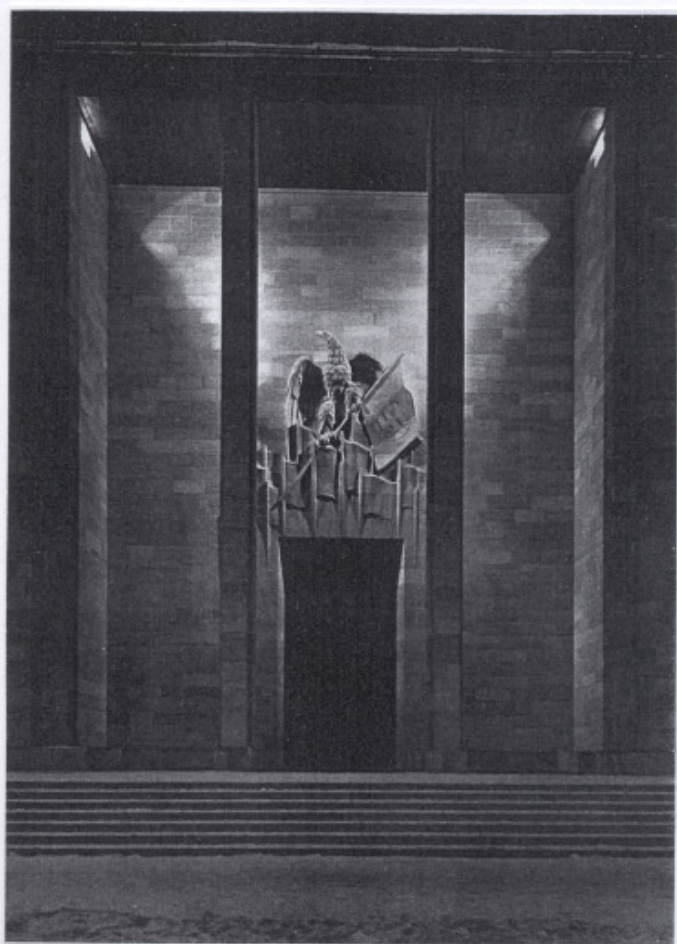
275 La maison de l'Education allemande, 1936.



276 La structure métallique terminée de la m. de l'E.A. le jour de la Richtfest, décembre 1934.



277 Détail de la façade latérale, 1936. On peut remarquer : l'importance du soubassement qui excède la taille d'un enfant, la mise en évidence de la structure porteuse des piliers posés en avancée sur les façades, le revêtement en continuité de la façade (murs et piliers) en pierre calcaire, le dessin étudié des piliers dont la section n'est pas parfaitement rectangulaire, leur doublement à l'angle pour renforcer l'assiette visuelle du bâtiment.



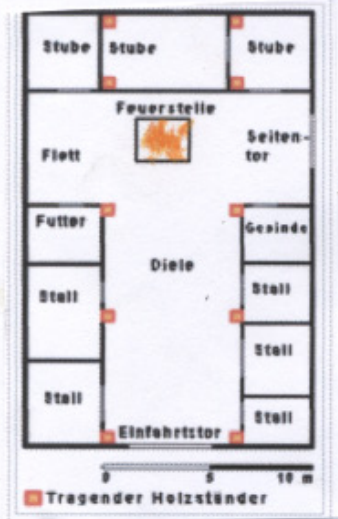
278 Détail du porche de la façade principale, avec un éclairage nocturne qui fait ressortir la sculpture de W. Hoselmann au-dessus de la porte, 1936.



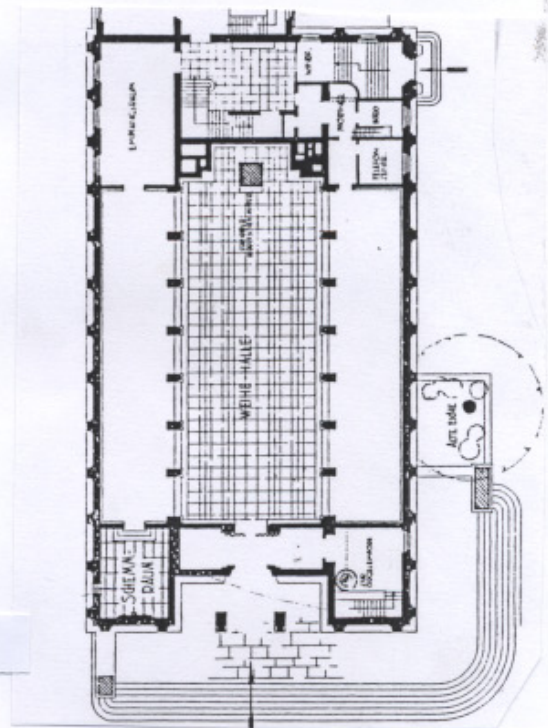
279 Ferme de Basse-Saxe à usage de grange reconstruite en 1937. Le faitage est à environ 12 m du sol.



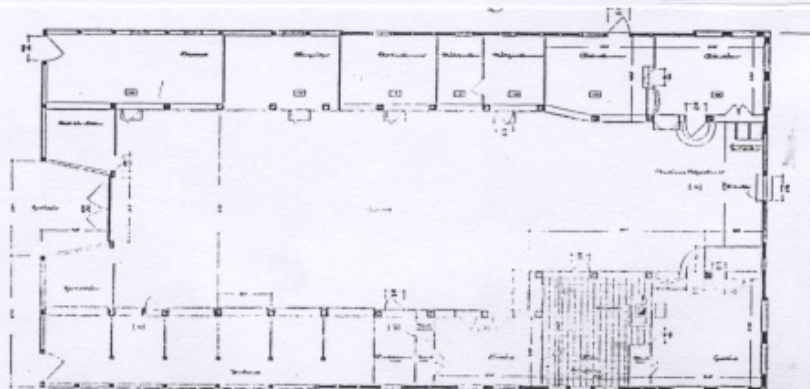
280 Maison de l'Education allemande. Le faitage est à 24,60 m du sol.



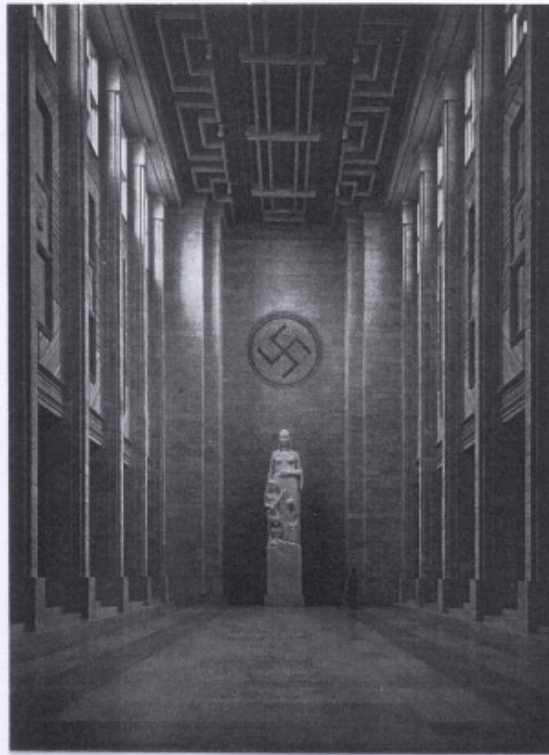
281 Principe d'organisation en plan d'une ferme ancienne de Basse-Saxe, largeur : environ 13 mètres.



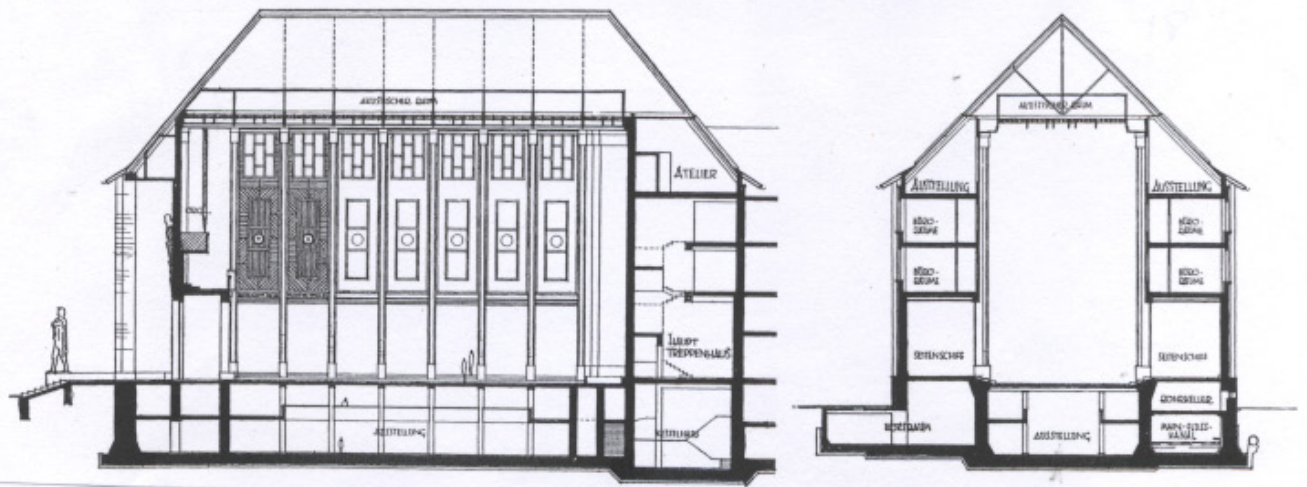
282 Plan du rez-de-chaussée : maison de l'Education allemande. Largeur : 24 mètres.



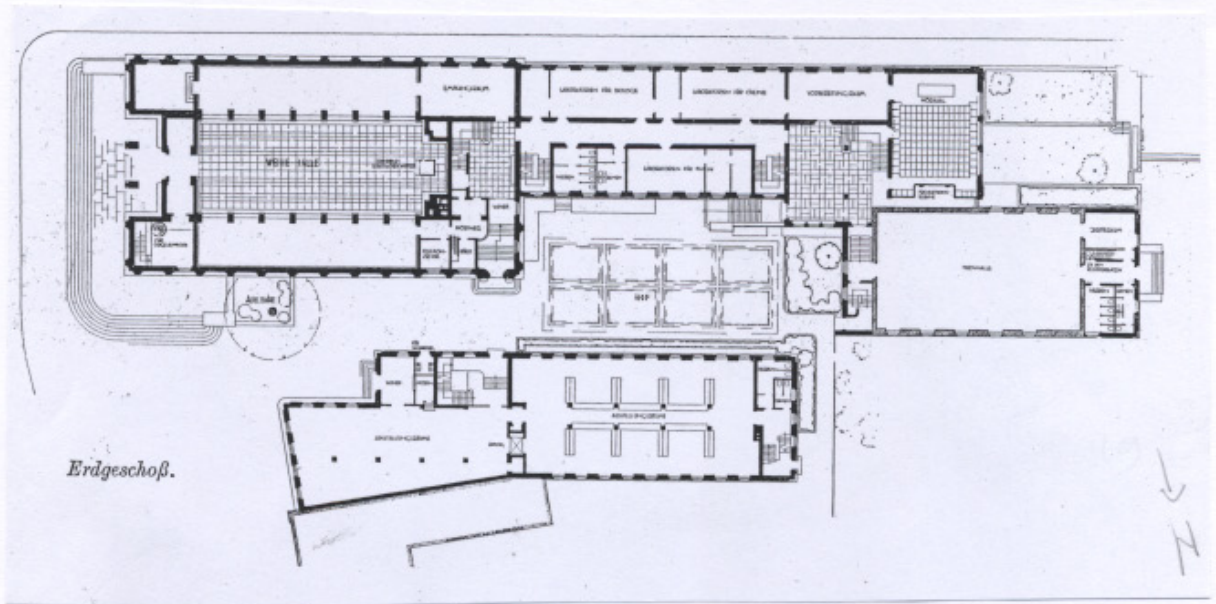
283 Un exemple de plan de ferme traditionnelle de Basse-Saxe : *Drathen'schen Hof am Lähnhusener Deich*, au centre l'espace réservé à la vie communautaire et à certains travaux. La zone carrelée où se trouve l'âtre (ici en bas à droite) est véritablement le cœur de la ferme. Latéralement : en haut, la bergerie, le grenier à grain, la laiterie, les chambres des servantes, divers espaces de rangement ; en bas : l'écurie et les chambres pour les valets, des deux côtés de la zone de l'âtre, grande et petite chambre avec lits encastrés.



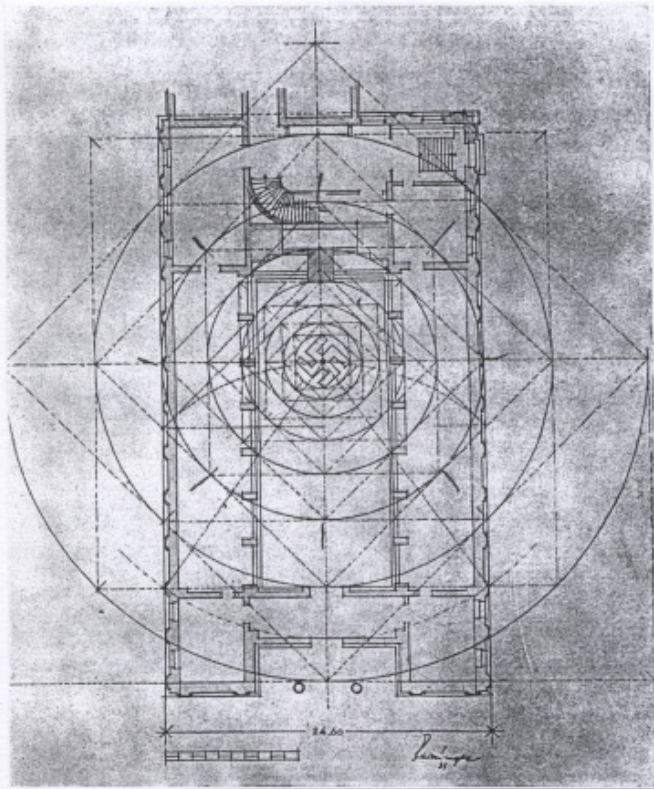
284 L'intérieur du temple, 1936. Au fond la statue de la « mère allemande ».



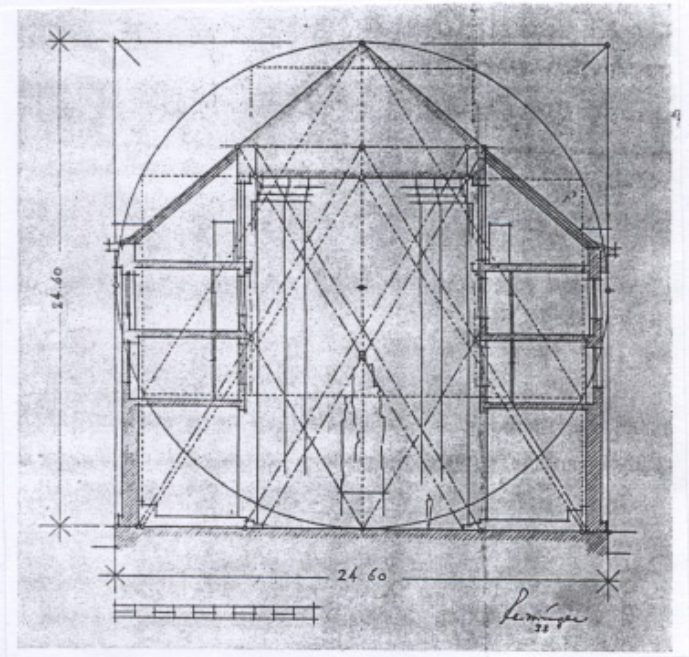
285 Les deux coupes sur le bâtiment, 1937.



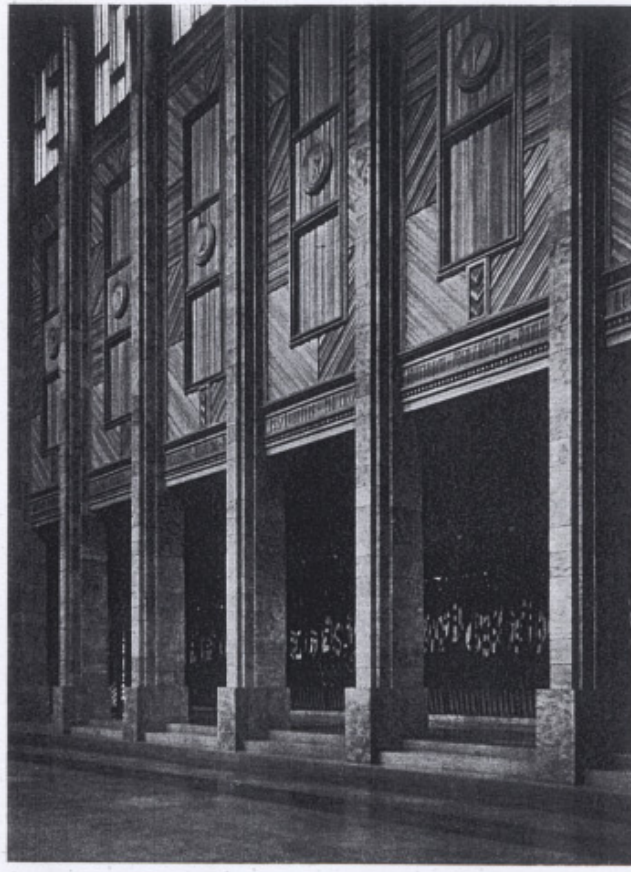
286 Plan du rez-de-chaussée de la maison de l'Education allemande, 1937 : à gauche, le temple, à l'arrière et autour de la cour, les bâtiments administratifs ainsi que la salle de tournoi et la bibliothèque.



287 « La quadrature du plan », dessin et légende de Hans Reissinger, 1933.



288 " La triangulation de la coupe", dessin et légende de Hans Reissinger, 1933.



289 Détail de la nef centrale du temple, 1937. Sol en marbre du Jura, piliers recouverts de pierre calcaire de Kehlheim, panneaux en bois de mélèze.



290 Concert dans le temple, 1937 ?



291 " Le semeur dans un champ labouré ", tableau d'Oscar Martin, 1933.



292 Vitrail de Sepp Frank, 1933.



293 Hall devant la salle de conférence.



294 Entrée des bureaux avec l'escalier principal, à gauche au mur : le tableau de Oskar Martin.



295 La "ruine" au lendemain de la guerre.



296 Façade modifiée par l'architecte Franz Hart, 1950.



297 Etat du bâtiment, 2005.



299 Percement des baies, revêtement en brique des murs.



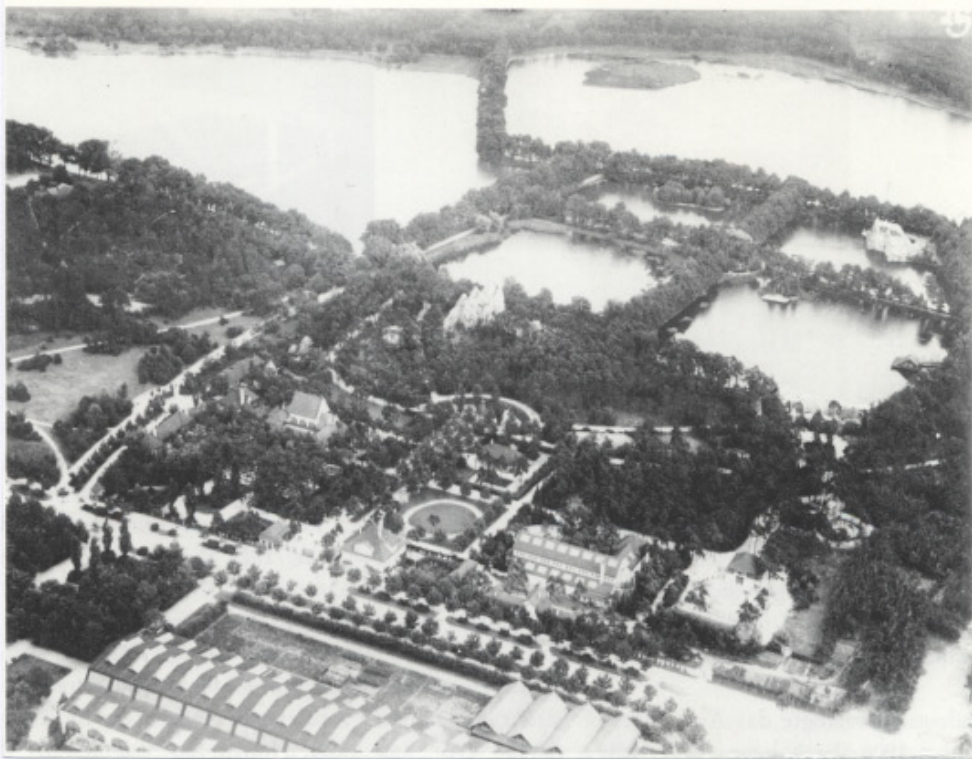
300 Quatrième étage ajouté, piliers non prolongés.



298 Modifications 1950-1970.
Ajout d'un corps de bâtiment devant la facade est.



301 Friedrichstrasse : tableau de Karl Walther, 1930 (musée de la ville de Bayreuth).



302 Carte postale avec le parc zoologique de Nuremberg, tout en bas la toiture de Luitpoldhalle, 1912.



303 Carte postale romantique de l'étang de Dutzend, vers 1906.



304 Tribune principale du stade municipal, 1928.



305 Le monument aux morts, 1995.

Dutzend teich

monument
aux morts

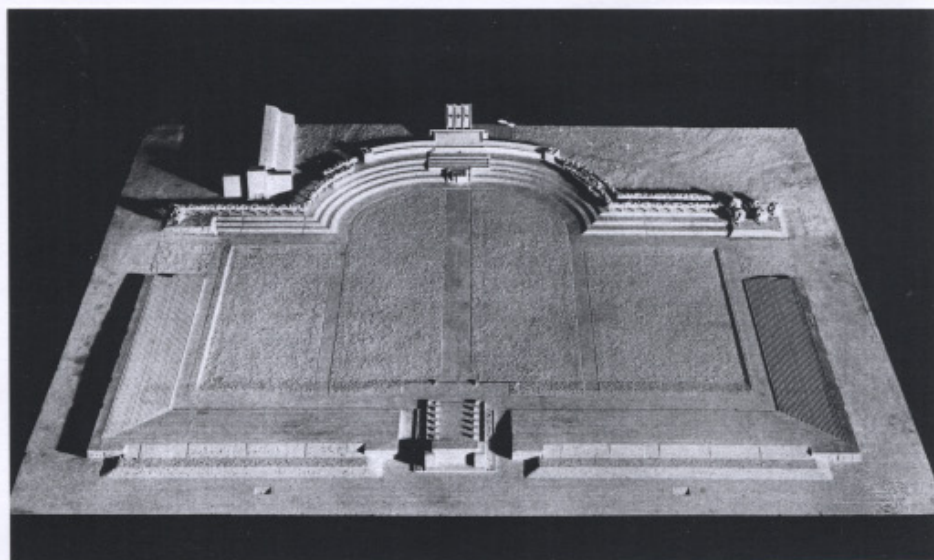


306 Plan de Luitpoldhain, 1929.



hall des machines,
Luitpold hall

307 La photo de la maquette (1933) montre une tentative d'intégrer Luitpoldarena et le hall des Congrès dans le paysage existant, autour de Dutzndteich.



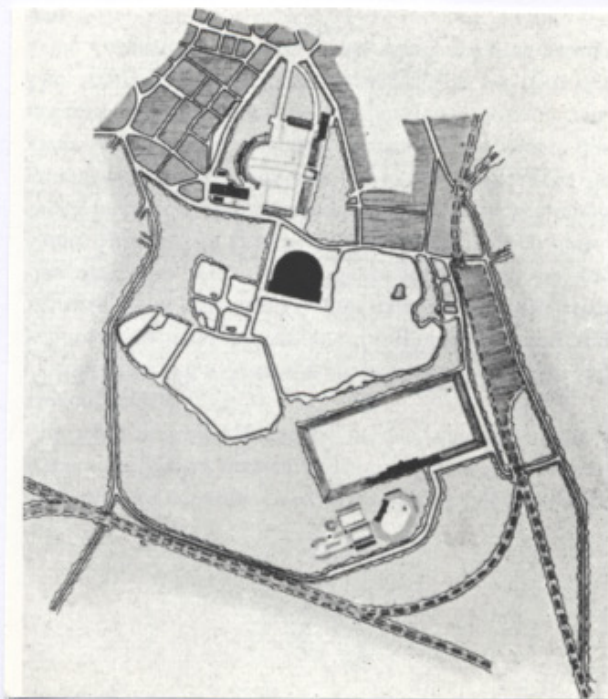
308 Maquette de Luitpoldarena, vers 1935. Au premier plan, le monument aux morts.



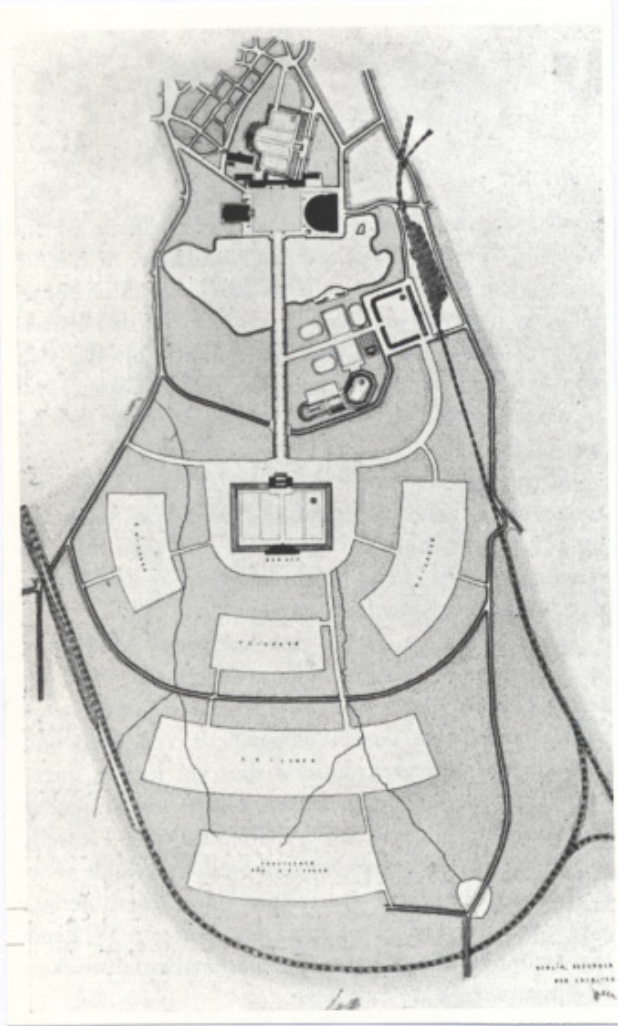
309 Carte postale de Luitpoldhalle pendant l'exposition du Land de Bavière, 1906.



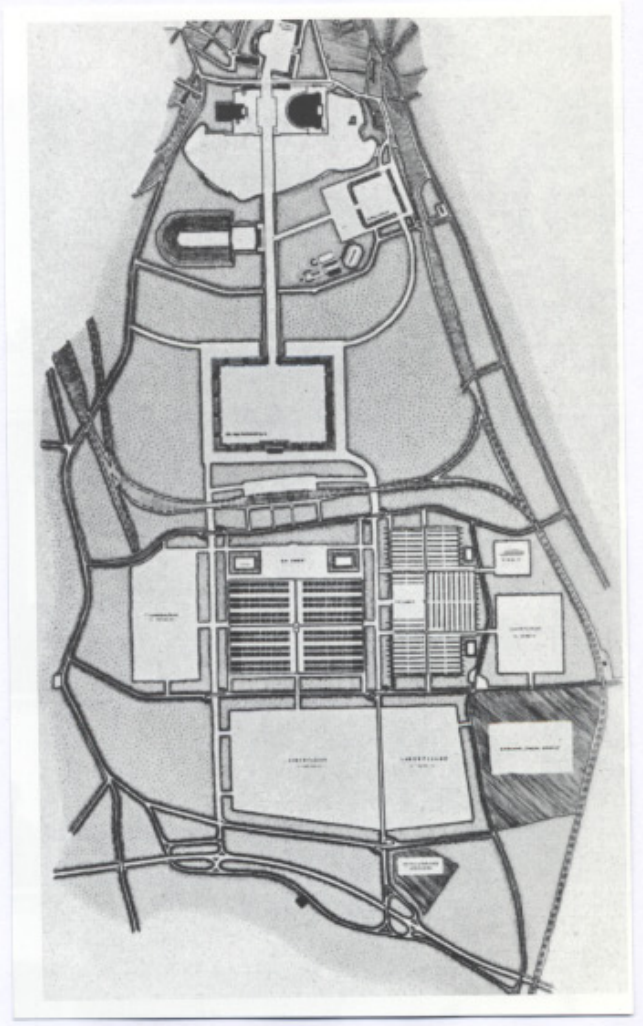
310 Luitpoldhalle, après la modification de façade de Speer et une envahissante décoration faite d'étendards, vers 1935.



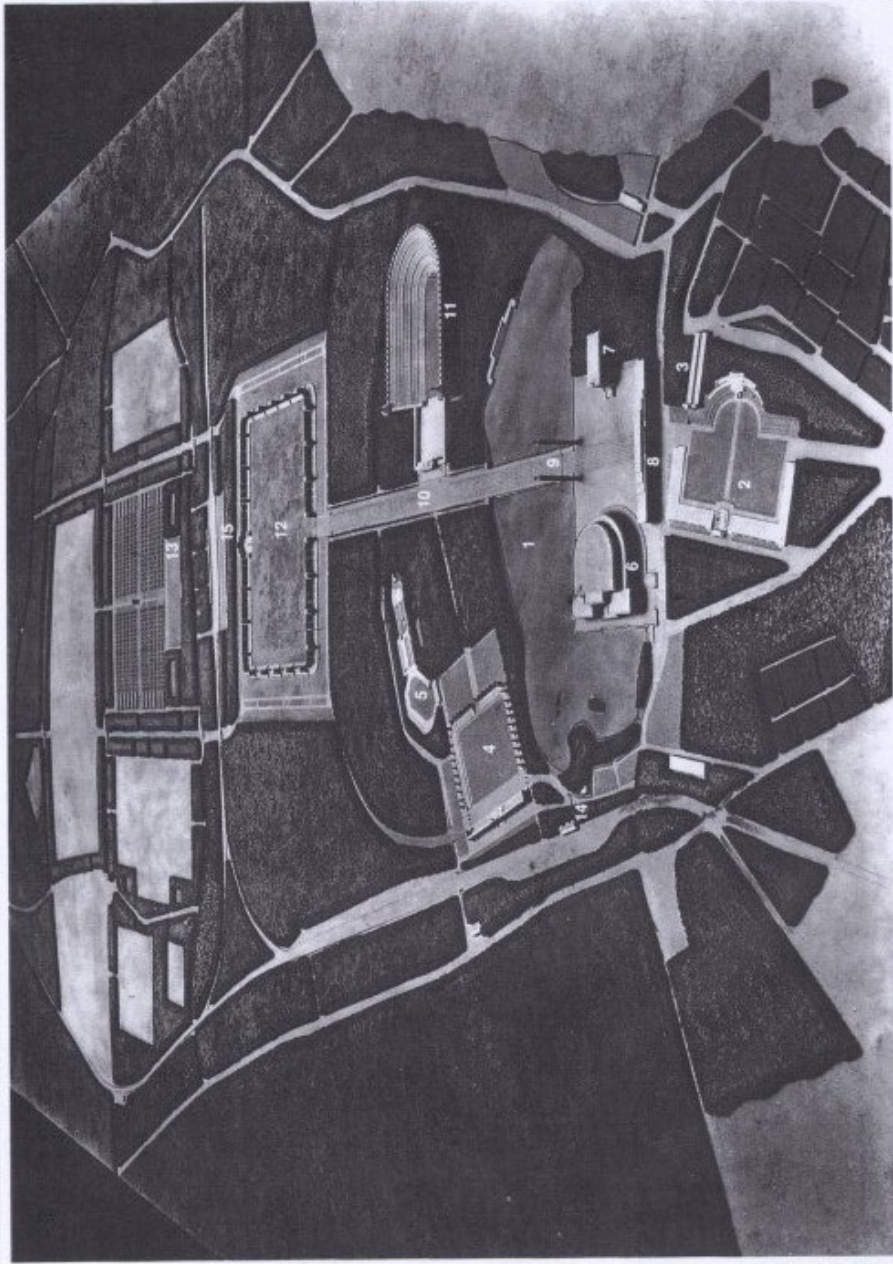
311 Plan masse d'octobre 1934.



312 Plan masse de décembre 1934.



313 Plan masse de novembre 1935, le stade apparaît, les camps sont déplacés au sud de la gare.



314 Plan définitif du *Reichsparteitagsgelände*, maquette présentée à l'exposition de 1937 à Paris.

- | | | | |
|----|---------------------------|-----|--|
| 1. | Dutzendteich | 9. | Pylônes à l'entrée de la grande avenue |
| 2. | Luitpoldarena | 10. | La grande avenue |
| 3. | Luitpoldhalle | 11. | Le stade |
| 4. | Zeppelinfeld | 12. | Marzfeld. |
| 5. | Le stade | 13. | Les camps d'hébergement. |
| 6. | Le hall des Congrès | 14. | Gare de Dutzendteich |
| 7. | Le bâtiment de la culture | 15. | Gare de Marzfeld |
| 8. | Portail des expositions | | |



315 Plan de la ville de Nuremberg. En rouge le cheminement de l'empereur, depuis Spitteltor jusqu'à Saint-Sebald, après avoir traversé la Pegnitz et s'être arrêté sur la place du Marché.



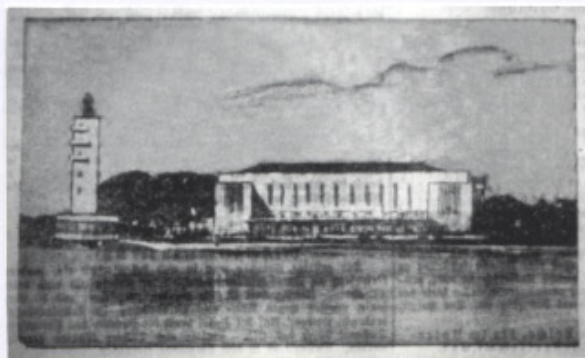
316 Congrès de la Liberté, 1935. Photographie de propagande dans laquelle on peut observer les colonnes traversant la Pegnitz, les vieilles toitures de la ville et ses habitants saluant avec enthousiasme.



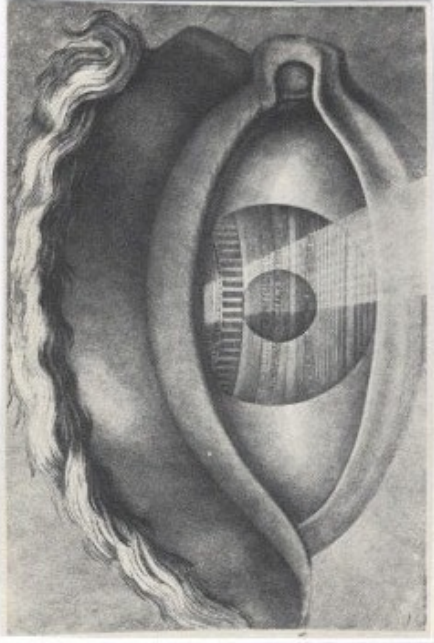
317 Carte de la ville de Nuremberg, avec au sud-est l'emprise du *Reichsparteitagsgelände*. On a tracé l'axe qui, passant par la Grande Avenue, aboutit au château impérial. La liaison aux nouvelles autoroutes est excellente. La dimension du site est énorme, par rapport à la surface de la ville.



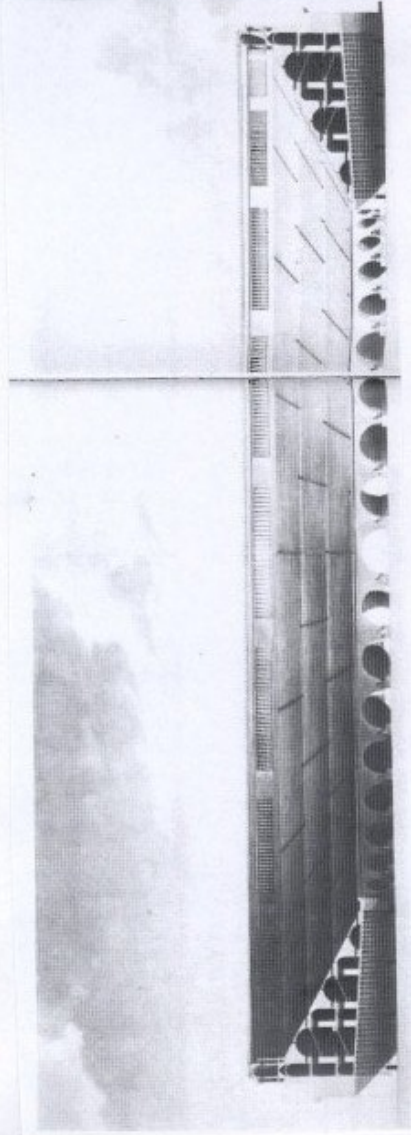
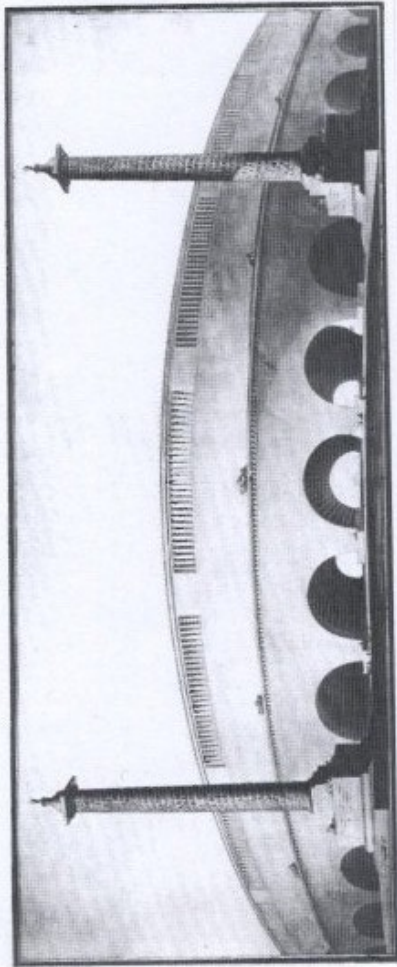
318 Rome, *via dell'Impero* avec le Colisée à l'arrière plan, 1934.



319 Projet publié de L. Ruff pour un hôtel de ville, 1931.



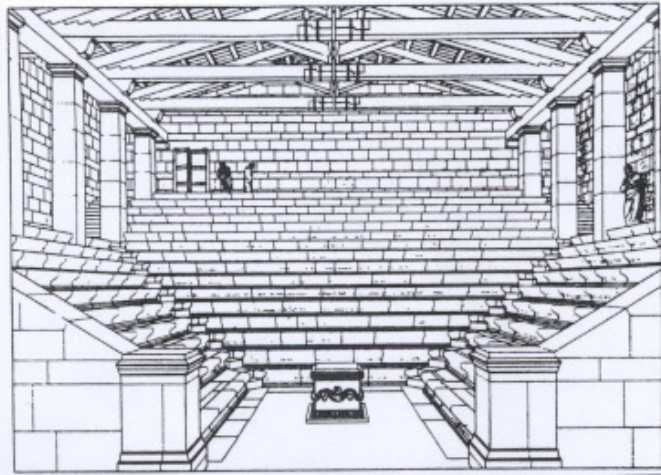
321 Ledoux : perspective du théâtre de Besançon.



320 Boullée : projet de cirque, élévation et coupe.



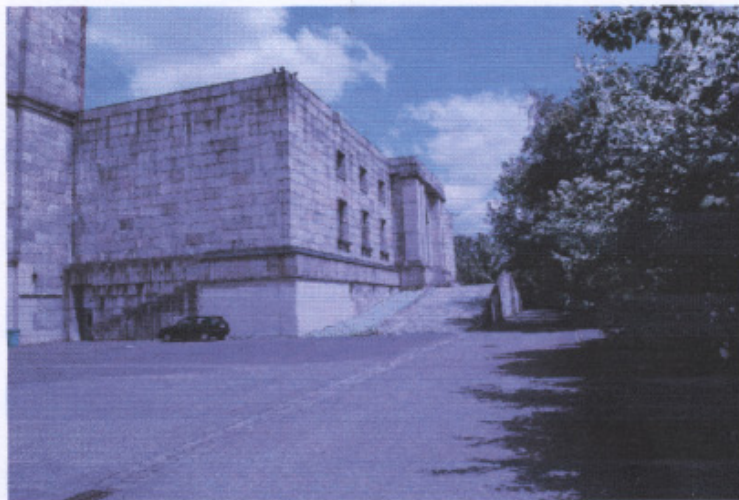
322 Maquette de l'espace intérieur du hall des Congrès (échelle 1 : 10).



323 Le bouleuterion de Priène, reconstitution en perspective, au premier plan l'autel.



324 Cinéma "Phöbus Palast" construit par L. Ruff à Nuremberg en 1927.



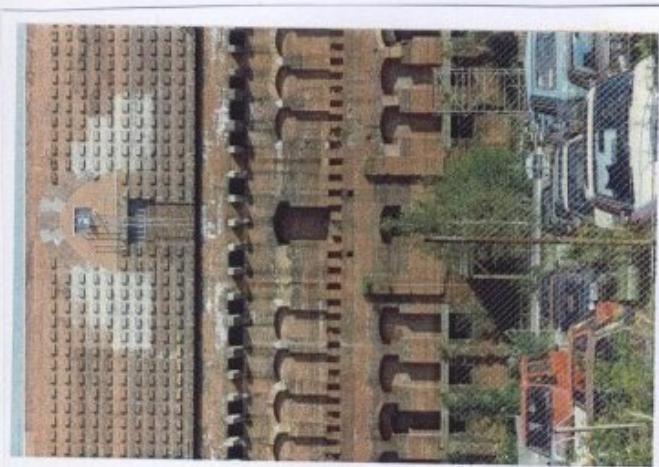
325 Hall des Congrès, façade de l'entrée, 2006.



326 Hall des Congrès, galerie du rez-de-chaussée, la voûte d'arête n'a aucun rôle porteur, 1996.



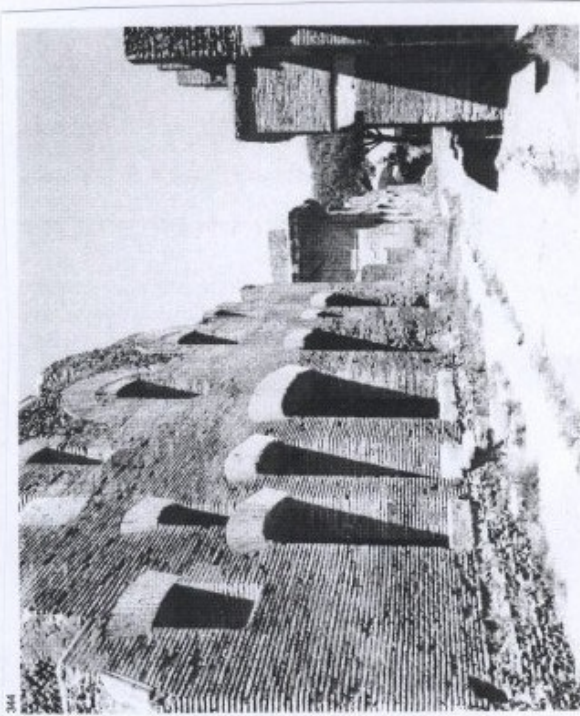
327 File annulaire de voûtes d'arêtes dans les déambuloire du Colisée, Rome.



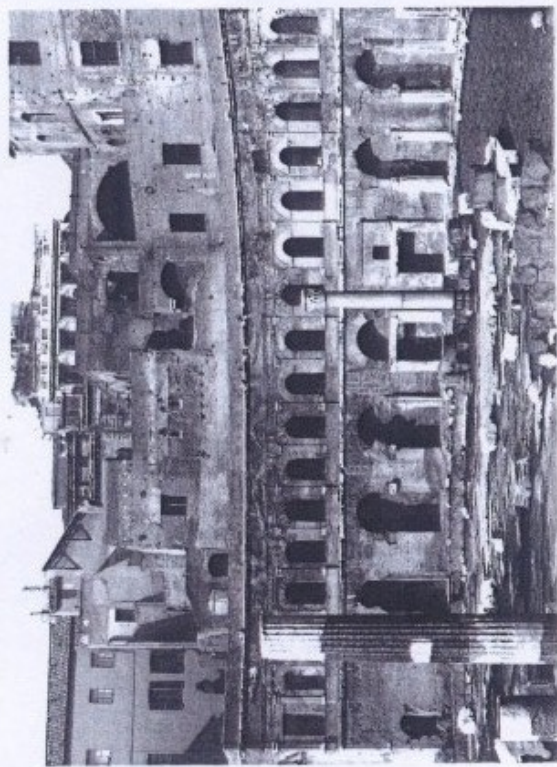
329 Le hall des Congrès, cour intérieure, 1993.



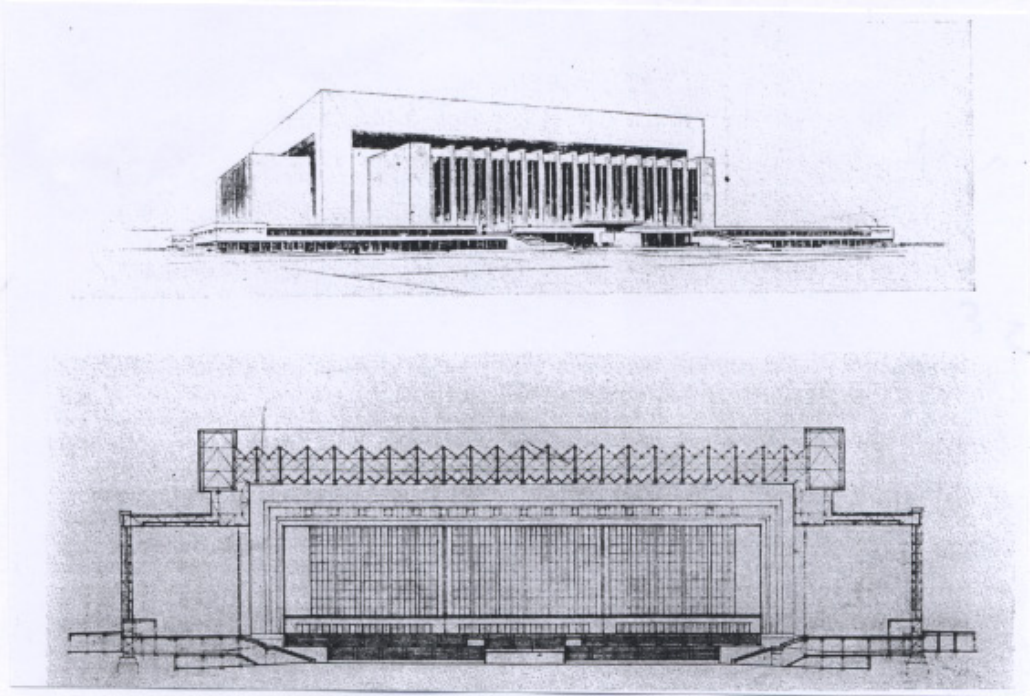
328 Le hall des Congrès, cour intérieure, 1993.



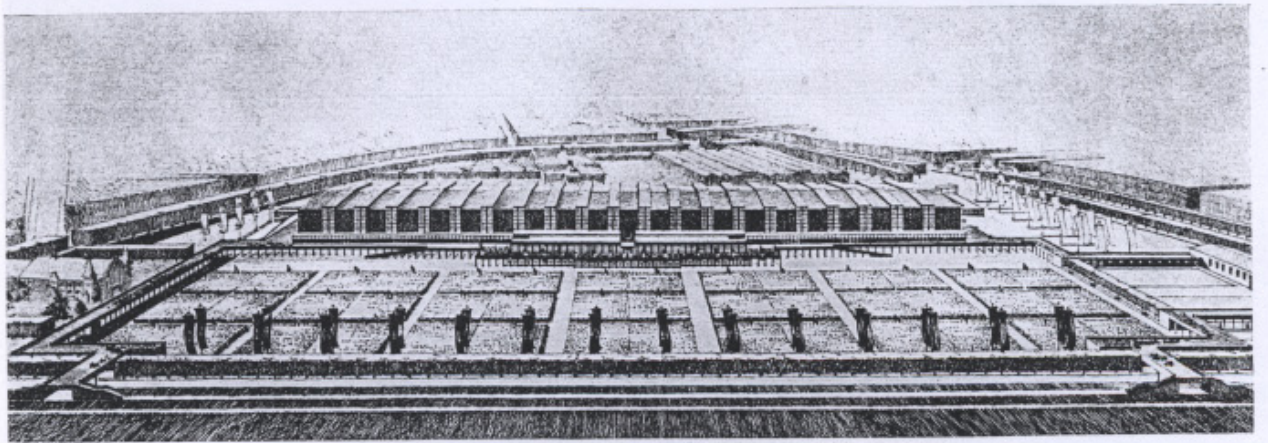
331 Ostie, détail de façades le long d'une rue de l'Insula, début du IIe s.



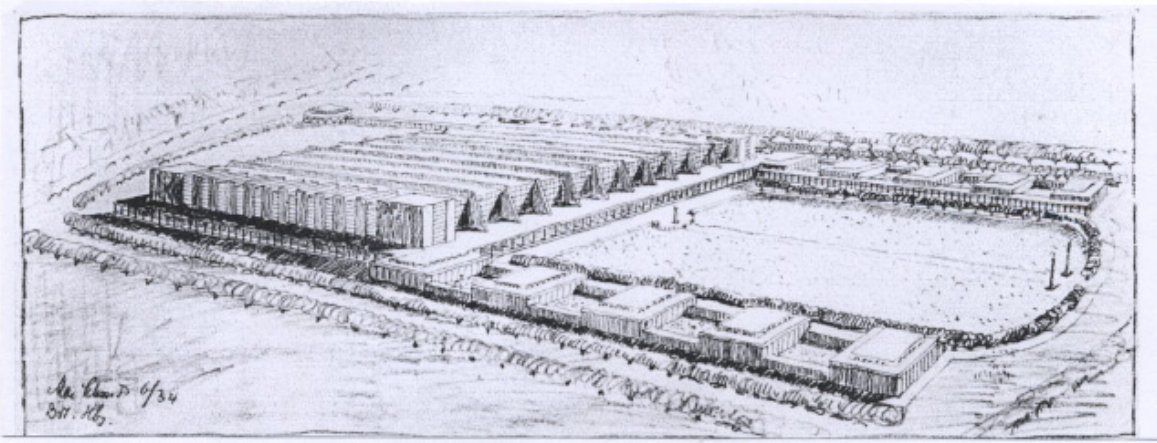
330 L'exèdre du marché de Trajan, Rome.



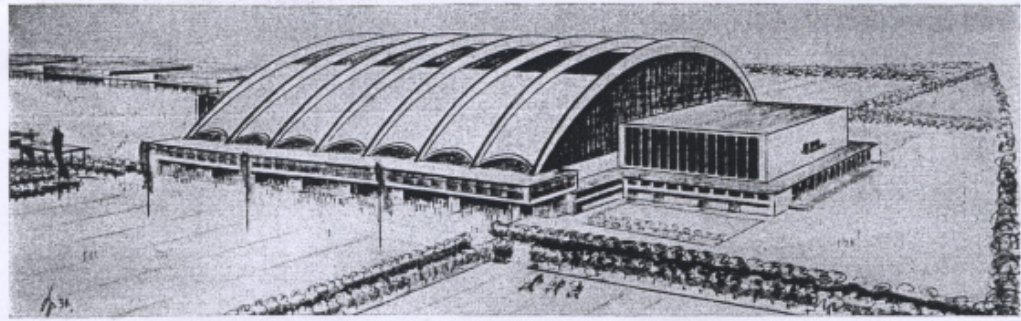
332 Peter Behrens (1^{er} prix), perspective et coupe.



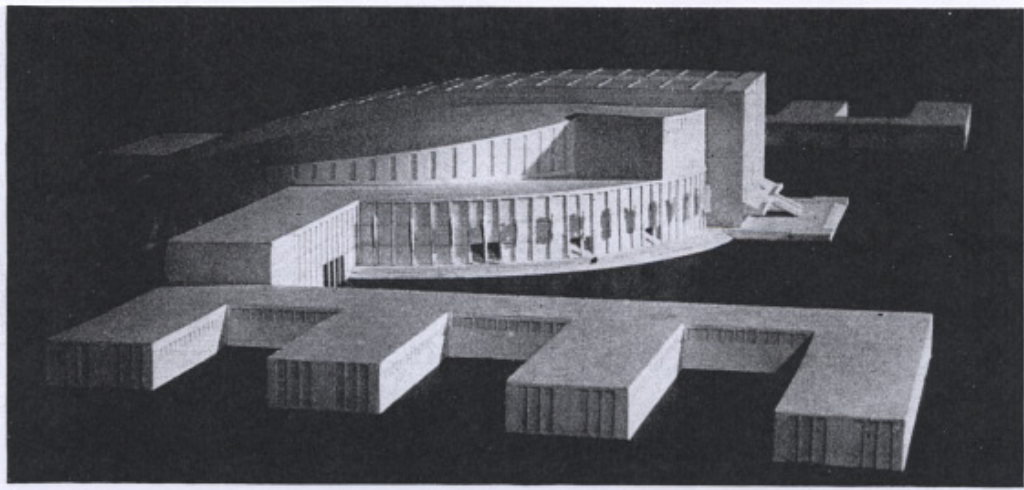
333 Hermann Distel (1^{er} prix), perspective.



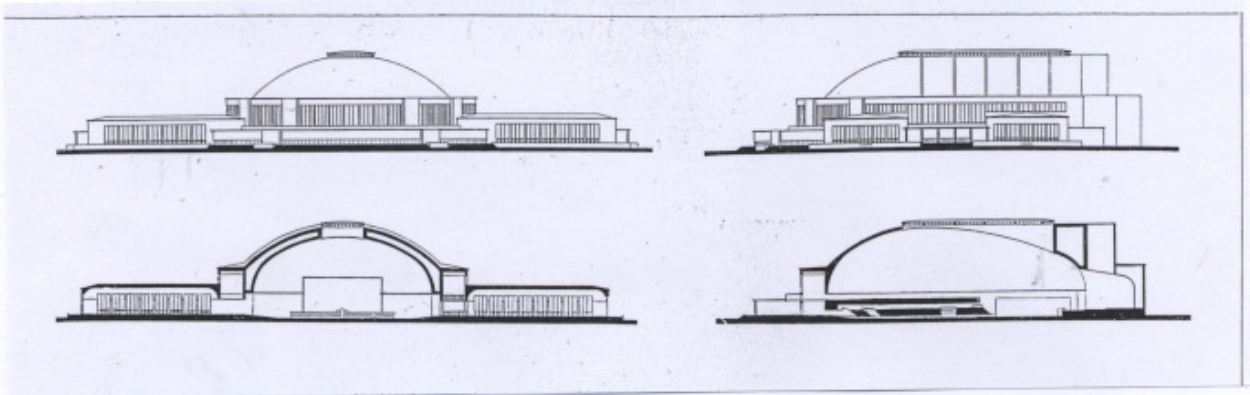
334 Max Schmidt (1^{er} prix), perspective.



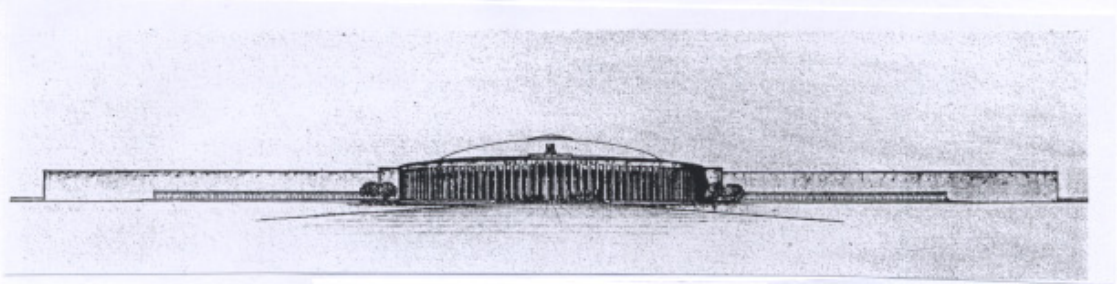
335 H.W. Sprotte (3^{ème} prix), perspective.



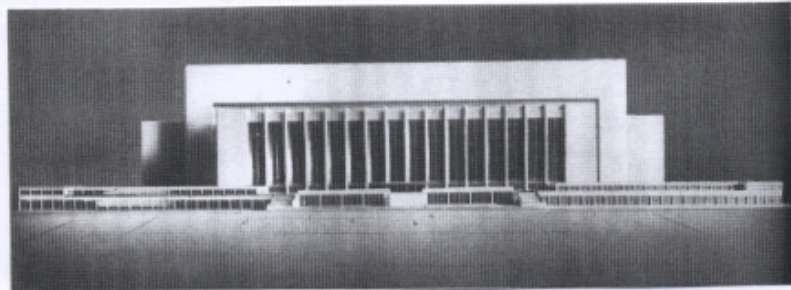
336 Gerhardt Langmaack (3^{ème} prix), photo de maquette.



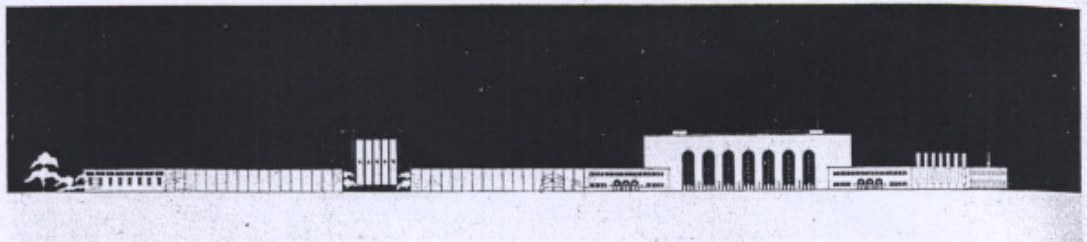
337 Paul Frank, (3^{ème} prix), élévation et coupes.



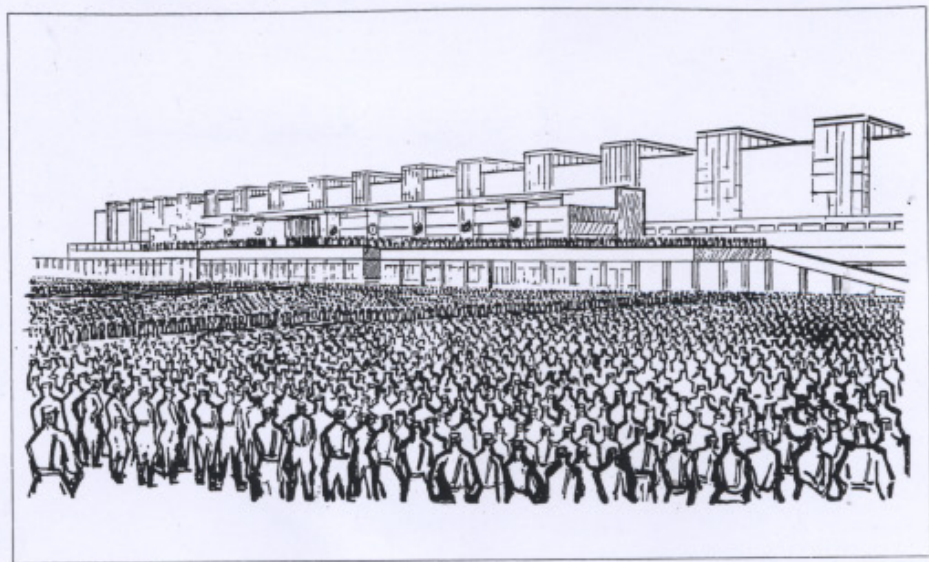
338 Erich zu Putlitz (1^{er} prix), élévation.



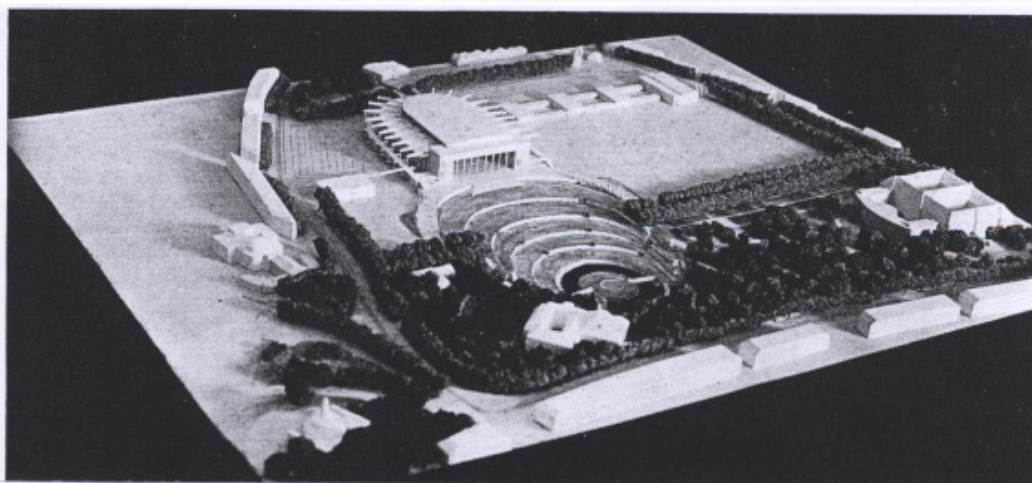
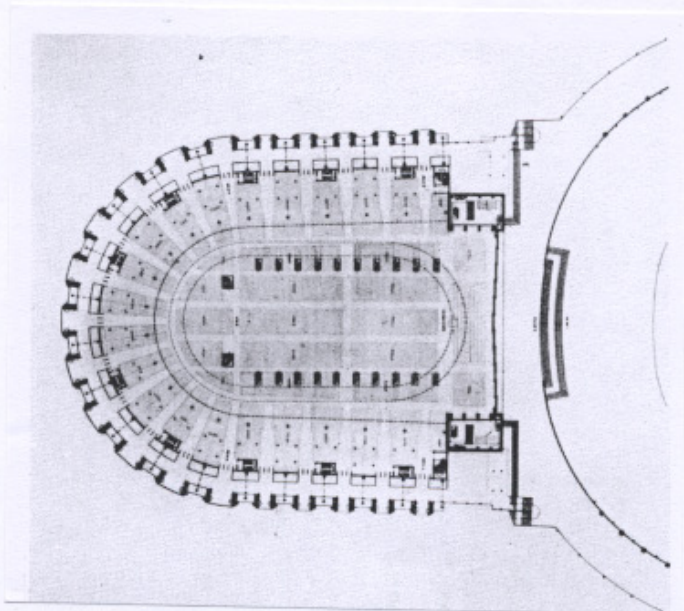
339 Peter Behrens (et Alexandre Popp), façade principale.



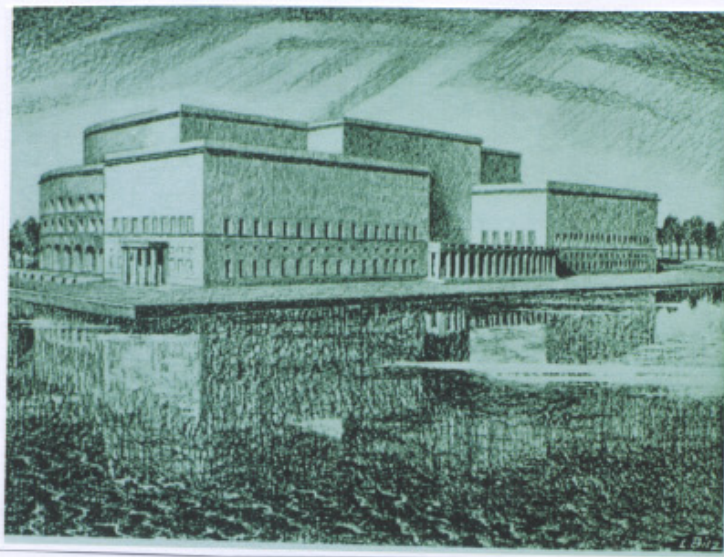
340 Klopheus et Tachill (7^{ème} prix), élévation.



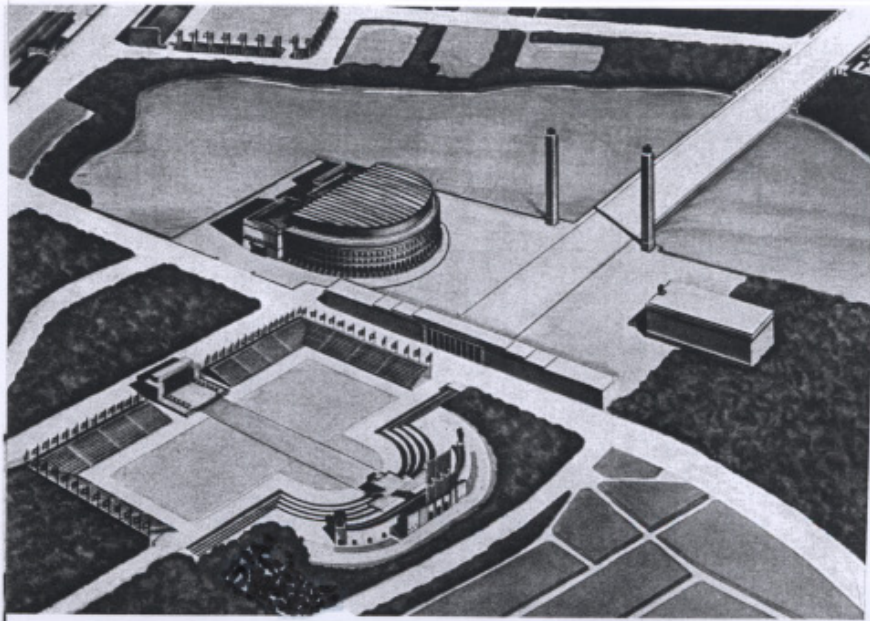
341 Hermann Distel, perspective.



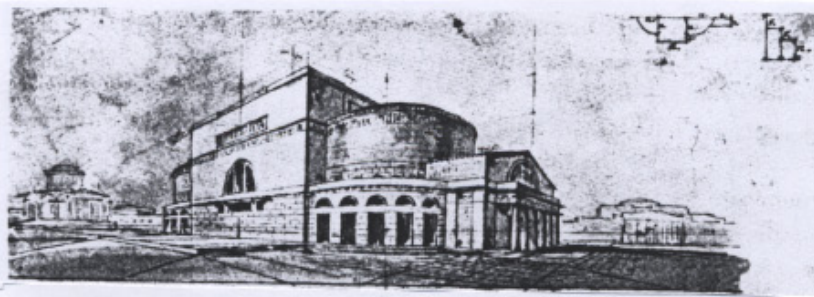
342 Gutschow, plan et maquette sur laquelle le théâtre Thing est bien visible.



343 Croquis du hall du Congrès, 1934.



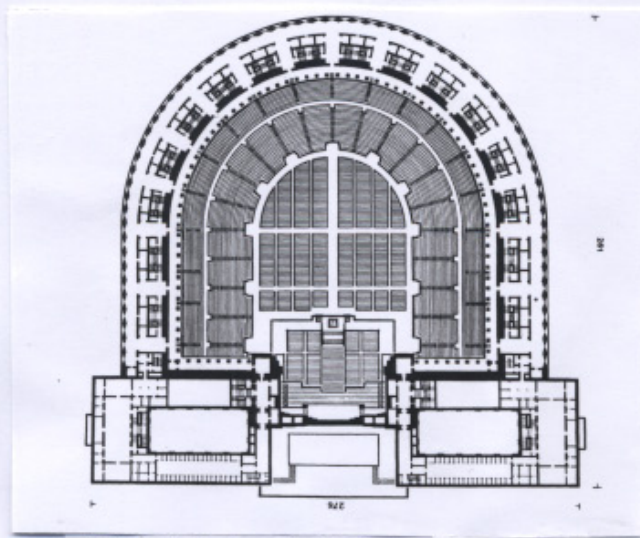
344 Place devant le hall des Congrès et Luitpoldarena, carte postale de 1938 légèrement améliorée : Luitpoldhalle manque et Luitpoldarena est redressée et non placée selon un angle aigu le long des halls d'exposition.



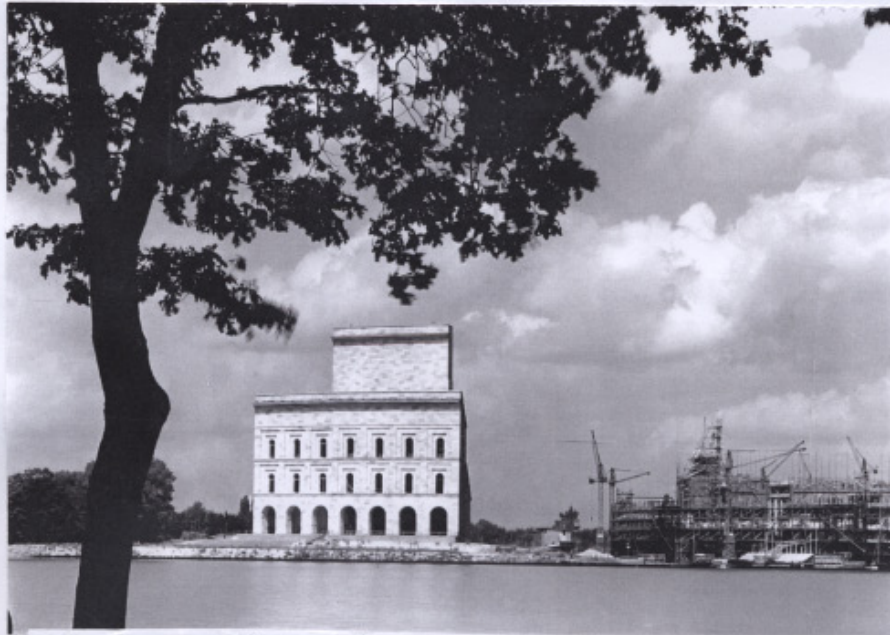
345 Dessin de Friedrich Gilly pour le théâtre national de Berlin, 1799 (?).



346 Carte postale représentant le hall des Congrès avec le centre de documentation en bas à droite (2005).



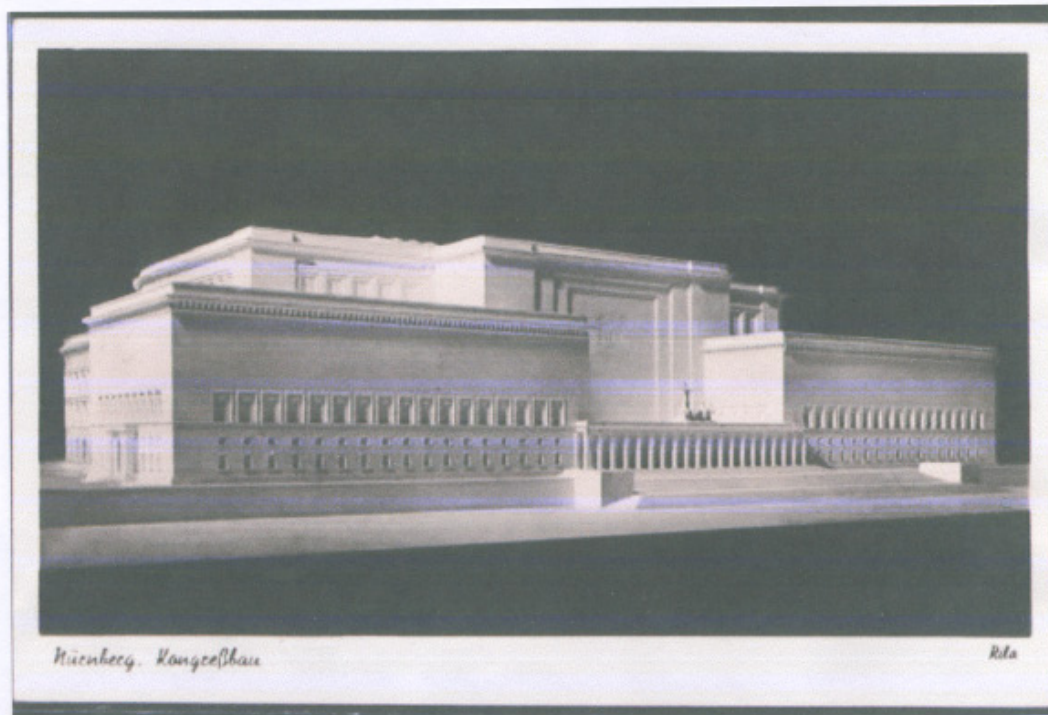
347 Hall des Congrès, plan du deuxième étage.



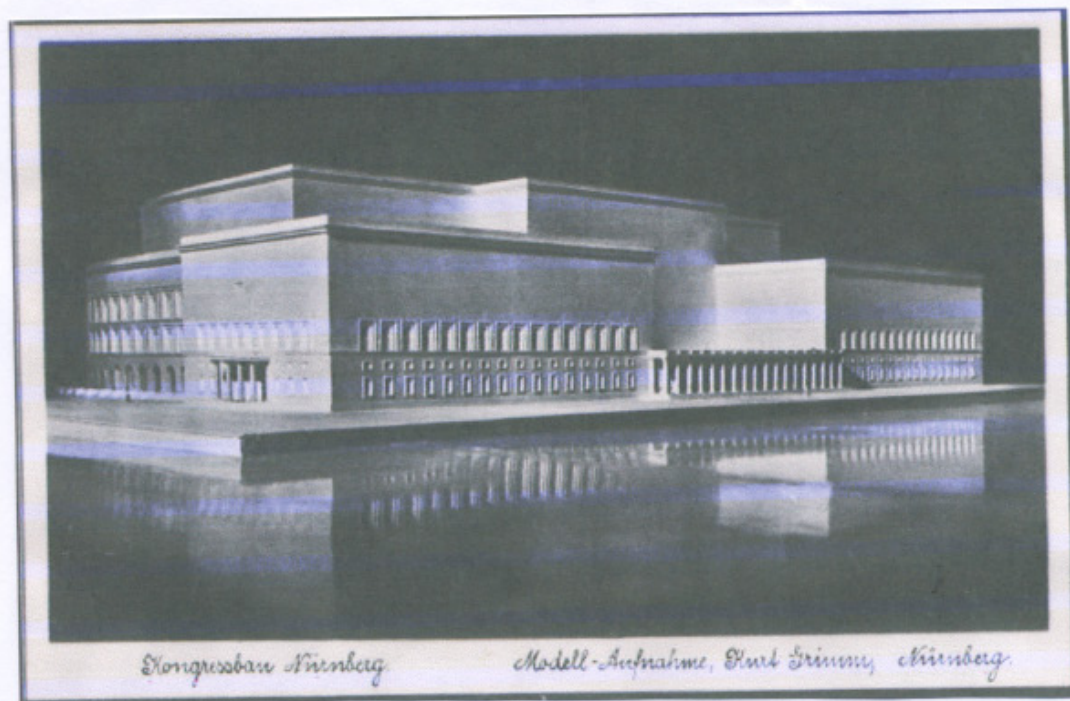
348 Maquette grandeur nature d'un élément de façade construite devant Dutzennteich.



349 Maquette grandeur nature, à l'intérieur du bâtiment avec les éléments décoratifs des pilastres placés en partie haute de la salle des congrès.



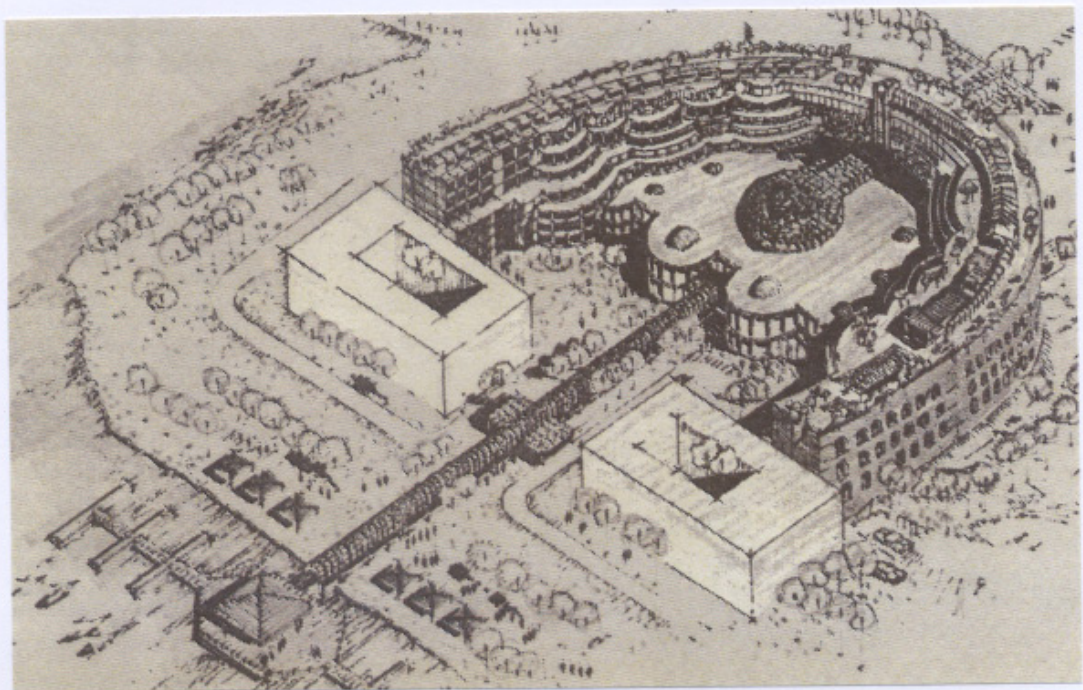
350 Carte postale d'une maquette. Le bâtiment le plus haut (qui contient la salle des congrès) comporte un traitement de la façade (1935 ?).



351 Carte postale d'une maquette, variante avec des murs totalement lisses pour la partie du hall qui contient la salle des congrès (11-9-1935).



352 La façade sud-est du hall des Congrès en bordure de Dutzenteich, 2012.



353 Esquisse de projet pour la transformation du hall des Congrès en lieu de loisirs et en centre commercial (1987).



354 L'accès au Centre de documentation, 2007.



355 Le cheminement de verre et de métal qui traverse et surplombe une cour intérieure du hall, 2012.



356 La "flèche", quand la structure de métal s'achève et domine la vaste cour du hall des Congrès, 2012.



357 Une des colonnes de marbre rose de la "salle des colonnes" donnée par Mussolini à Hitler, 2012.



358 Reste des degrés de l'ancienne tribune de Luitpoldarena, 2012.



359 Le monument aux morts de la Première Guerre mondiale, mise en place de la sono pour un concert, 2012.



360 Les tours du Zepellinfeld et les anciens escaliers qui permettaient, à l'arrière, l'accès au tribunes, 2012.



361 Ce qu'il reste des tribunes du Zeppelinfeld, 2012.



362 Baraque de forains au pied du hall des Congrès, 2012.



363 Armoiries du Saint-Empire romain germanique : représentation des blasons des composantes de l'Empire, sous les ailes de l'Aigle bicéphale impérial, David de Negker, Augsburg, 1510.



364 Bannière de l'empereur : Saint-Empire romain germanique, après 1400.



365 Drapeau et armoiries du *Deutscher Bund* : confédération germanique.



366 Drapeau et armoiries de l'Empire allemand.



367 Drapeau et armoiries de la République de Weimar.



368 Drapeau et armoiries du III^e Reich.

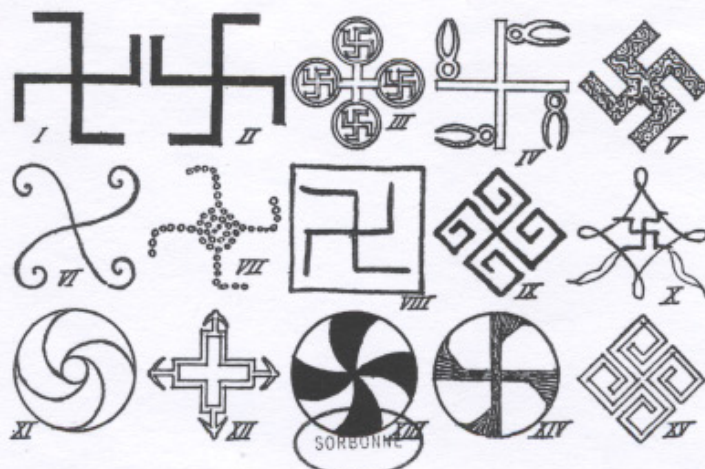


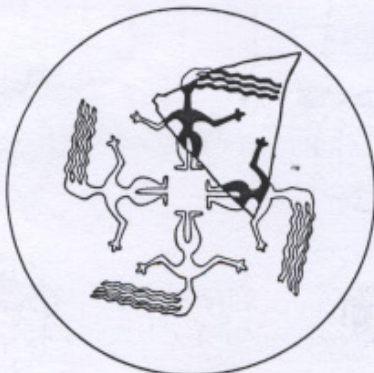
PLATE I

SWASTIKA SYMBOLS

I and II Left-hand and right-hand swastikas ;
 III and IV, from India ;
 V from necropolis of Koban, Caucasus ;
 VI Circassian brand for horses and on Greek vases ;
 VII from bronze pin-head, Caucasus ;
 VIII widespread form in Old and New Worlds ;
 IX from Asia Minor and Greek vases ;

X from China ;
 XI from North American shell disc (after T. Wilson) ;
 XII from Ancient Hindu coin ;
 XIII North American Indian (after T. Wilson) ;
 XIV North American Indian (after T. Wilson) ;
 XV from Greek vases.

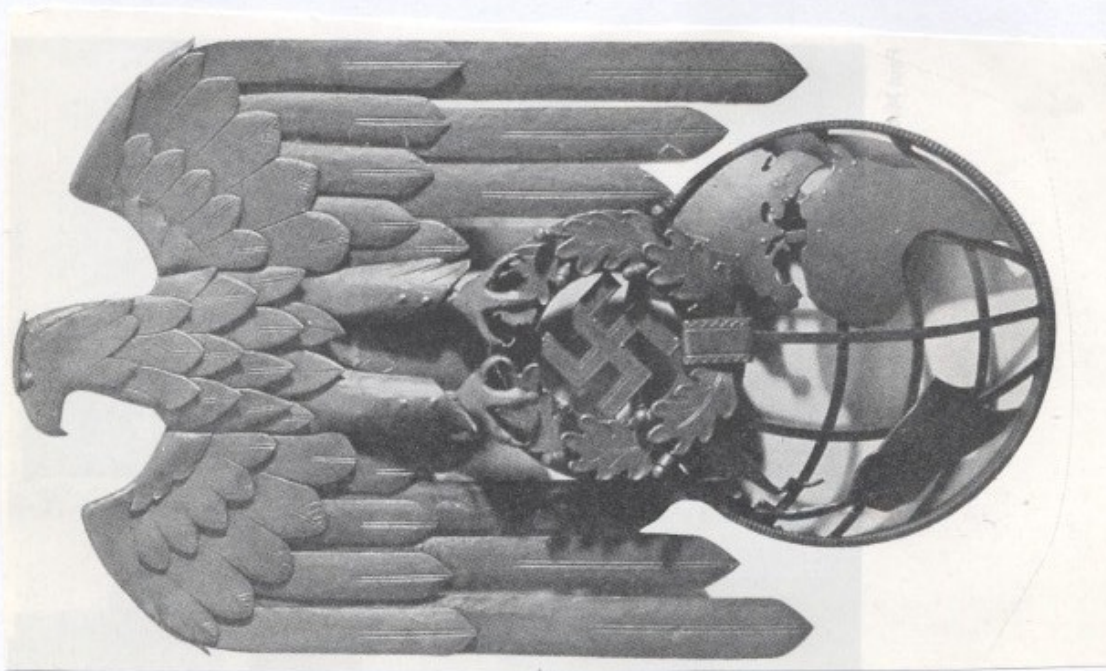
369 Diverses représentations du swastika, planche I, Mackensie, 1926.



370 Décor intérieur reconstruit de deux écuelles de Samarra, Mésopotamie.



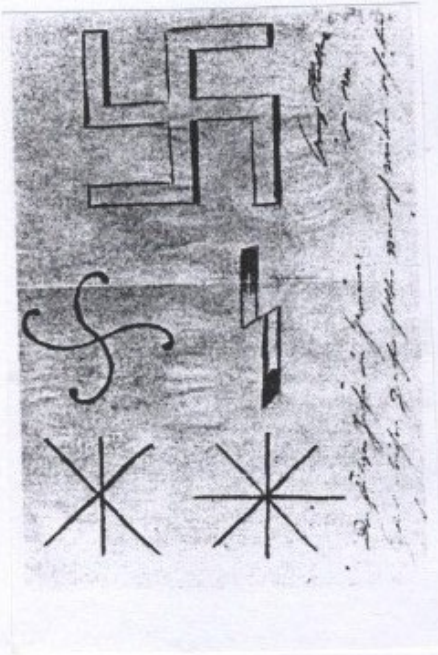
371 Empreinte de pied de Bouddha Stupa Amaravati.



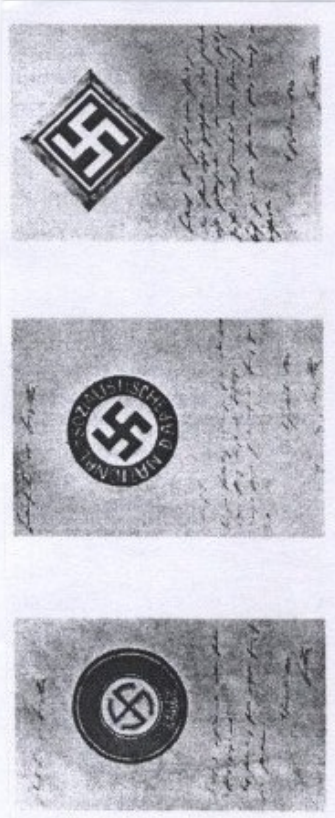
372 Heinz Waltz, emblème décorant la grille d'un balcon, fer forgé.



373 Statue équestre de Frédéric Schmied, quai Turretini à Genève, représentant la ville, 2008.



374 Essais de croquis de Adolf Hitler avec cinq signes de runes. De sa main : "Les symboles sacrés des Germains. Un de ces symboles doit être à nouveau relevé par nous".



375 Trois croquis de Hitler pour les insignes du NSDAP (1920). Adolf Hitler als Maler und Zeichner, p.200.

III. 37 38

37 Der Pfeil.

Der Vater des Pfeils ist der Gedanke: wie erweitere ich meine Reichweite dort hin? über diesen Fluß, diesen See, jenen Berg!
Die ideale Fähigkeit des Menschen, irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen, ist im Gegensatz zu seiner physischen Ohnmacht der Ursprung der menschlichen Tragik. Dieser Widerstreit von Macht und Ohnmacht ist Zwiespältigkeit menschlichen Seins. Halb Beflügelter, halb Gefangener ist der Mensch.

der Mensch!

Fig. 68

Der Gedanke als Medium zwischen Erde und Welt. Je weiter die Reise, desto empfindlicher die Tragik, Bewegung werden zu müssen und nicht schon zu sein!
Der Verlauf entspricht. Wie überwindet der Pfeil die reibende Hemmung? Nie ganz dorthin zu gelangen, wo Bewegung ohne Ende!
Die Erkenntnis, daß da, wo ein Anfang, nie eine Unendlichkeit.
Tröst: Ein wenig weiter als üblich! als möglich!
Laßt euch beflügeln, ihr Pfeile, damit ihr trifft und mündet, wenn ihr auch ermüdet und nicht münden werdet.

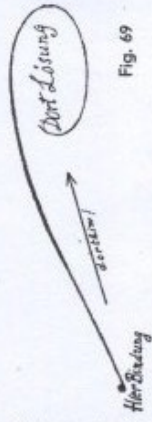


Fig. 69

38

Der wirkliche Pfeil besteht aus Schaft Spitze und Steuer

Der symbolische Pfeil ist Bahn und Spitze vereint als Spitzensteuer.

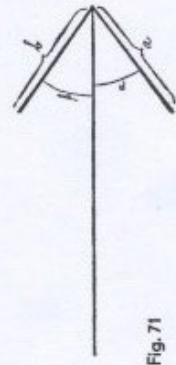
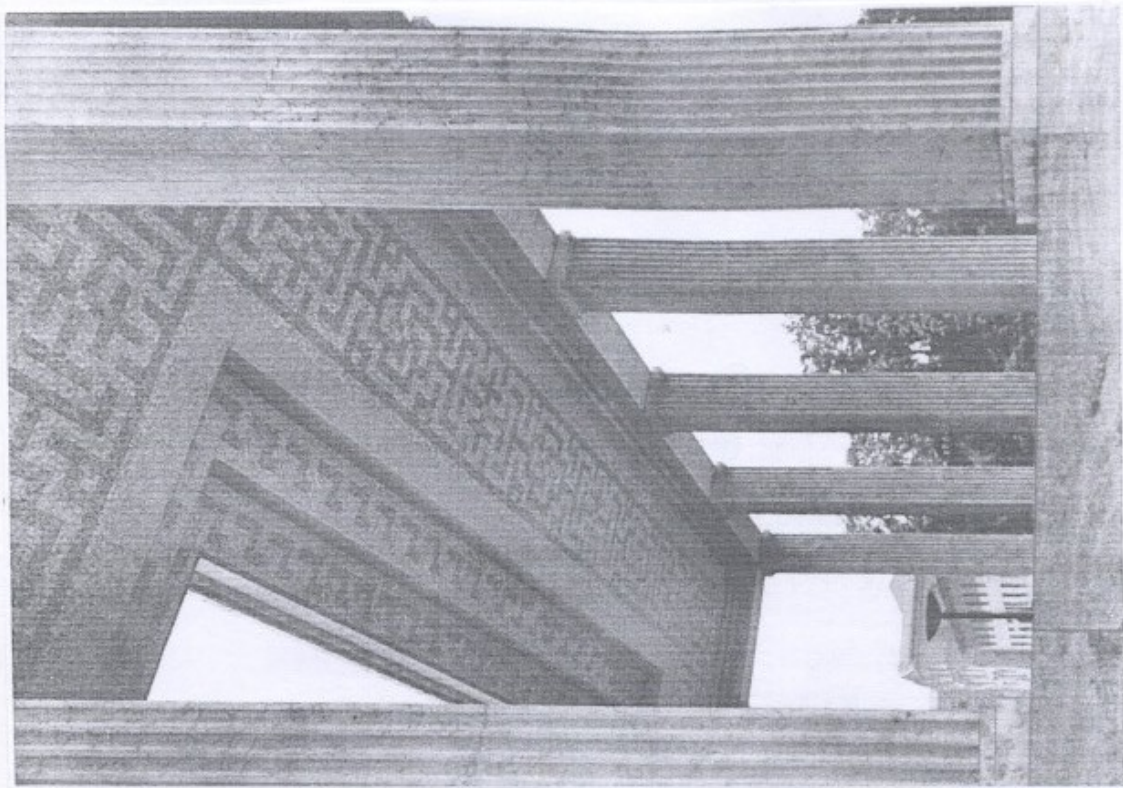


Fig. 71



378 Königsplatz Munich, mosaïque décorative intérieure de la toiture en porte-à-faux vers l'intérieur des temples d'honneur, 1939.



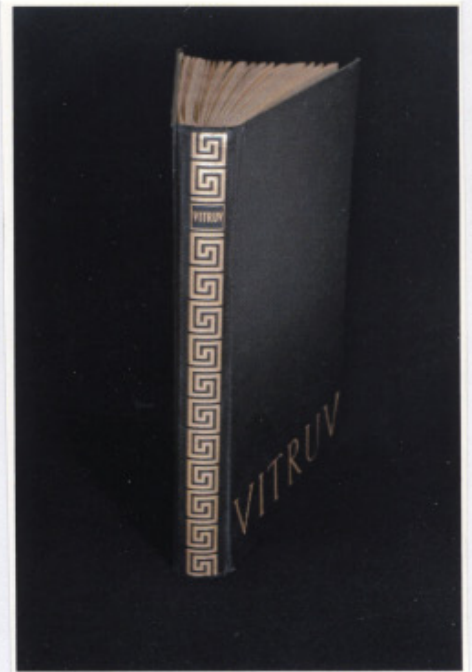
377 Plafond des portiques d'accès, bâtiment du Führer et bâtiment administratif, Arcisstrasse, Munich, 2005-05.



379 Détail d'une sous-face, porche d'accès aux bâtiments administratifs, place Ronde, Tempelhof, 2006.



380 Ara Pacis, détail de la procession, côté nord, panneau des *septemviri*. Rome, 2007.



381 Marcus Vitruvius Pollio :
Über die Baukunst, réédition de 1938.



382 Bayreuth : dessin du projet de bas-relief prévu au-dessus de la porte d'entrée, sous le porche, 1933.



383 Aigle de Walther E. Lemcke, angle d'un des bâtiments de la place Ronde, Tempelhof, 2006.



Kurt Schmidt-Ehmen
 schaltet die Schutzzeichen für den Führer und den Verwaltungsbau und für die
 Schutzmannen auf dem Königsplatz, ebenso das von Professor Troost entworfene Ehren-
 mal an der Spitze des Gebäudes.

384 Kurt Schmidt Ehmen, dernier coup d'œil avant la pose : emblème pour le bâtiment du Führer, le bâtiment administratifs et les deux mats posés sur la Königsplatz, 1935.

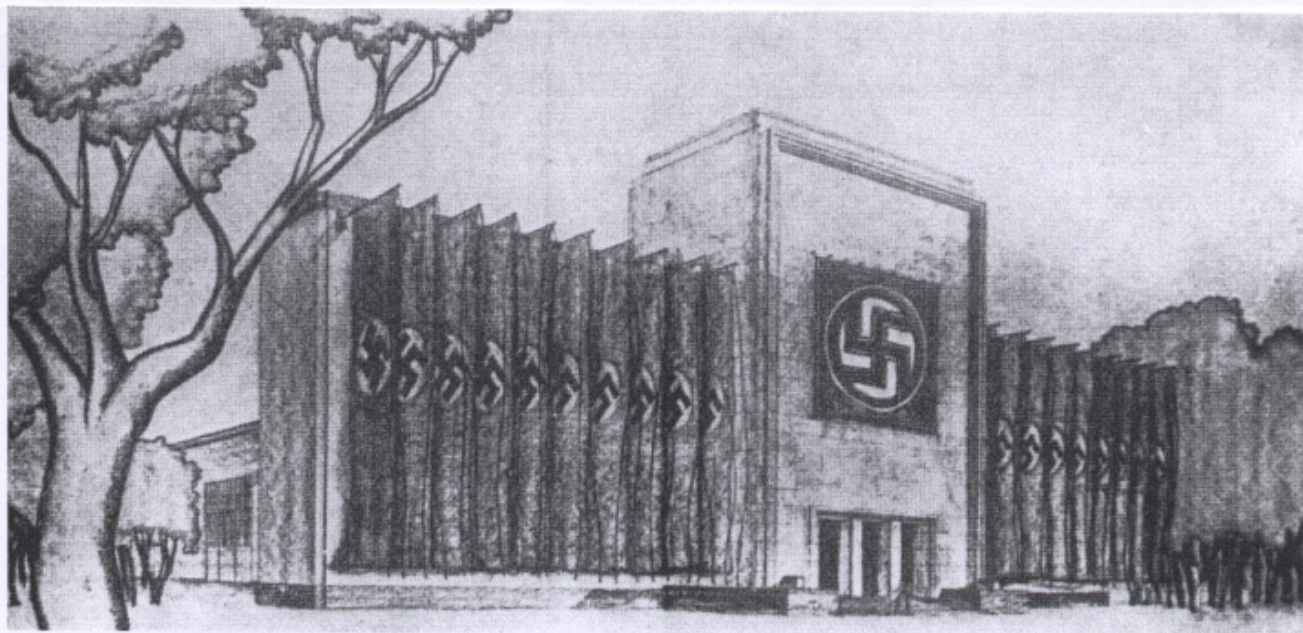


385 Sculpteur Kurt Schmidt Ehmen : aigle de Luitpoldarena, Nuremberg, 1943.



Seite 526
 Eine Höhe Zeppelin vom Ufer des „Hof Zeppelin“ über der Hauptstadt der Bewegung.
 Wie in allen Städten München haben sich auch am Königsplatz, vor dem Ehrenmal, die Zeppelin
 unter dem Ehrenmal (links) des Hofes (rechts).

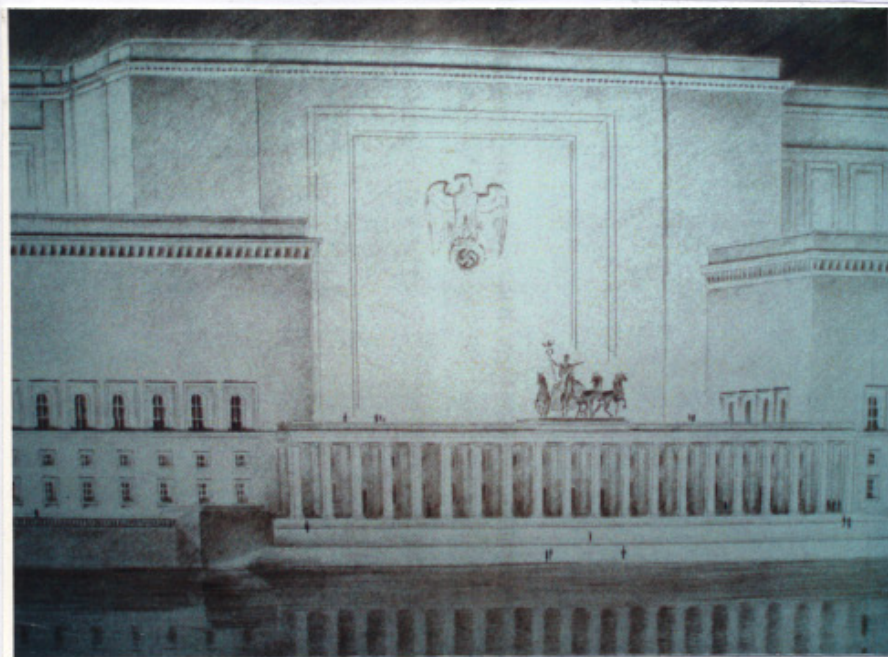
386 Vue aérienne de la Königsplatz à l'occasion de la visite du « Graf Zeppelin », 1936 à gauche des temples d'honneur l'un des deux pylônes surmontés d'un aigle.



387 Croquis de Speer pour la transformation de Luitpoldhalle en hall des congrès provisoire, Nuremberg, 1935.



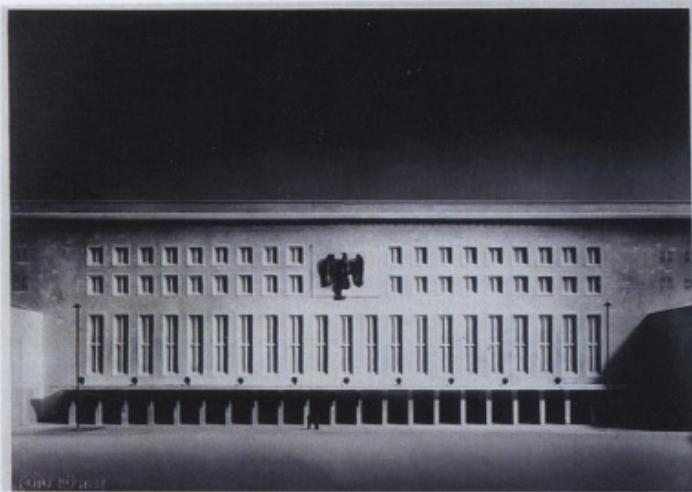
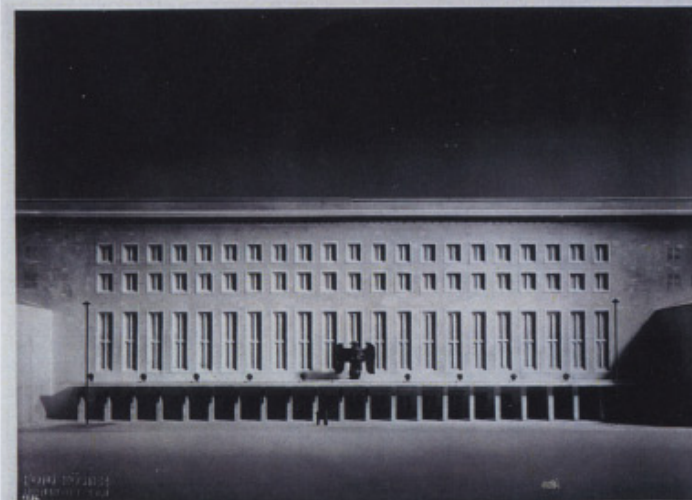
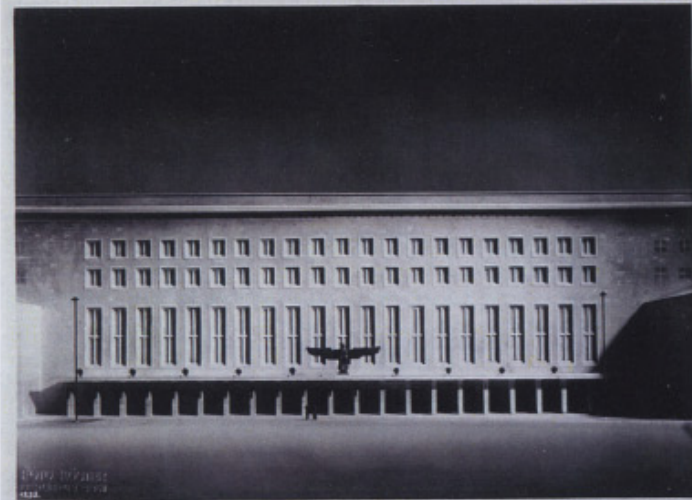
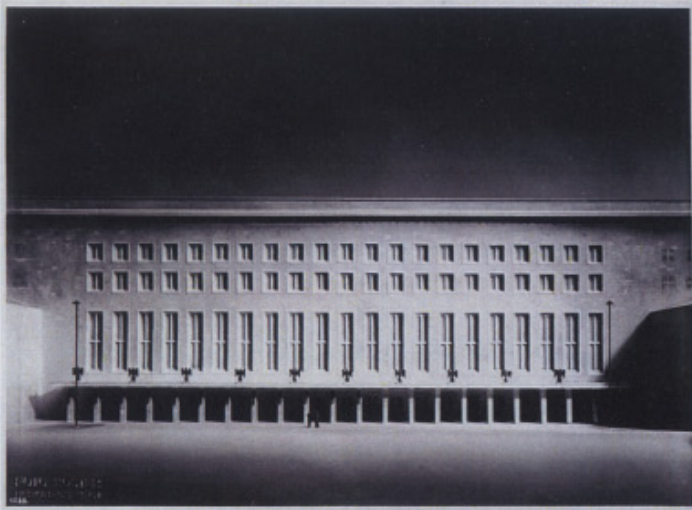
388 Ruine de Luitpoldhalle après un bombardement en 1943. On distingue le profil de la façade ajoutée par Speer.



389 Détail de l'aile centrale et du portique, hall des Congrès à Nuremberg, perspective de l'atelier Ruff, 1941.

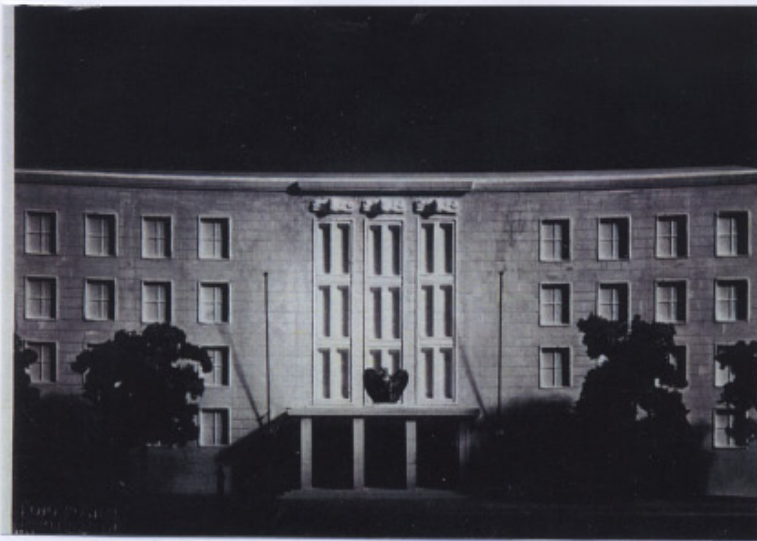


390 Gros plan sur le quadriga posé sur le portique de l'aile centrale, hall des Congrès, Nuremberg, 1941.



391- De haut en bas, à gauche : maquettes des bâtiments entourant
394 la place d'honneur, aéroport de Tempelhof, 1937 ?

395- De haut en bas, à droite : hall d'accueil
397 essai de positionnement de l'aigle, *in situ*, 1938.



398 Maquette d'un bâtiment administratif, place Ronde, Tempelhof.
Essai d'ennoblissement du porche d'entrée.



399 Essai de positionnement de l'aigle sur le porche d'une des entrées, 1938 ?



400 Porche d'accès, place Ronde, Tempelhof, état en 2005.



401 Sentinelle SS en tenue d'apparat, Luitpoldarena, Nuremberg, 1936.



402 Défilé des porteurs d'étendards devant Luitpoldhalle, Nuremberg, 1936.



403 Aile le long de Leipzigerstrasse, ministère des Finances, Berlin, 2006.



404 *Kaminzimmer*, Führerbau, 1936 ? Les caissons décoratifs en stuc du plafond sont toujours présents dans les salles de l'école de Musique et de Danse.



405 Détail du plafond, salle de répétition, école de Musique et de danse, bâtiment du Führer, 2008.



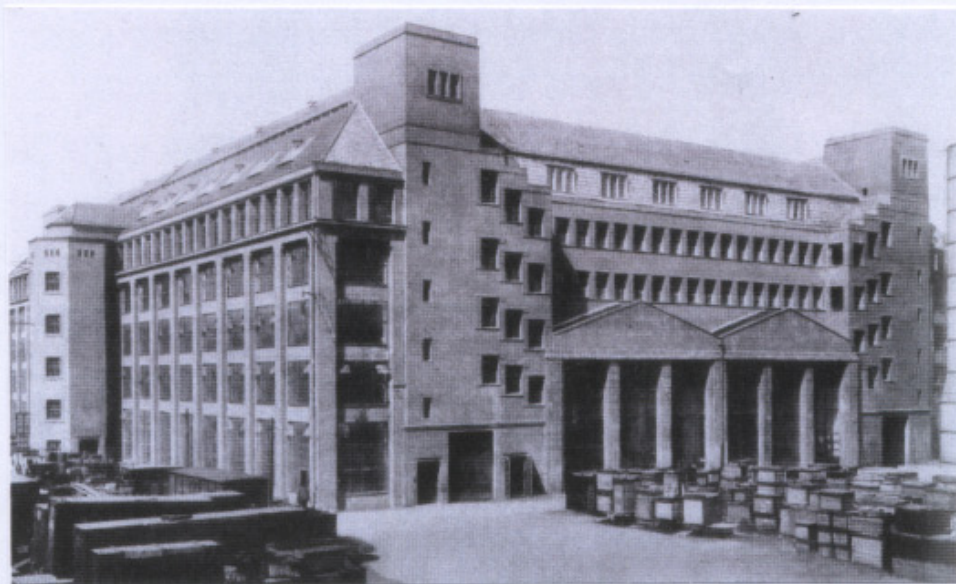
406 12, Arcisstrasse, Munich, façade de l'ancien bâtiment administratif, 2005.



407 12, Arcisstrasse, Munich, détail de la façade, 2006.



408 Portique d'entrée Heinkel-Werk, Oranienburg (1934-1936), architecte Herbert Rimpl.



409 AEG-Hochspannungsfabrik, Berlin-Wedding, 1910 : architecte Peter Behrens.



409a Schinkel, Schauspielhaus, Berlin.



409b "La Rinascente", grand magasin à Rome, 2012.



410 A l'angle de la place Ronde et de Mehring Damm, essai de positionnement d'un aigle au-dessus d'un passage traversant, 1939.



411 Passage traversant : Tempelhofer Damm/Platz der Luftbrücke, 2010.



412 Passage traversant : Mehring Damm/Platz der Luftbrücke, 2010.



413 Passage traversant : Fehrbelliner Platz, bas-relief d'Arno Breker, 1939 ?



418 Aéroport de Tempelhof, mise en oeuvre pour le tester du revêtement de la façade arrière du bâtiment courbe et d'une tour, 1939.



417 Aéroport de Tempelhof, élévation d'une tour, 2008.



414 Ministère de l'Air, angle Leipziger Stasse et Wilhelm Strasse, 2008.



416 Ministère de l'Air détail d'une corniche, 2008.



415 Ministère de l'Air, angle de l'esplanade, le long de Leipziger Stasse, 2008.



419 Aéroport de Tempelhof, détail d'un linteau galerie longeant la cour d'honneur, 2010.



422 Ancien ministère de l'Air, linteau sur la galerie le long de l'esplanade donnant sur Leipziger Strasse. On aperçoit le panneau de mosaïque de Max Lingner, 2010.



420 Aéroport de Tempelhof, porte secondaire le long de Tempelhofer Damm, 2010.



423 Ancien ministère de l'Air, linteau sur les accès aux cours latérales, le long de Wilhelmstrasse, 2010.



421 Aéroport de Tempelhof, détail des linteaux au-dessus des baies, le long d'un passage traversant, Tempelhofer Damm, 2010.



424 Aéroport de Tempelhof, détail d'une baie, 2010.



425 Ministère de l'Air, Leipziger Strasse, détail des baies du 2^e étage, 2010.



428 Ministère de l'Air, détail d'une baie à meneau, cour d'honneur, 2010.



427 Aéroport de Tempelhof, hall d'accueil, 2008.



426 Bâtiment du Führer, Munich, les feuillures autour d'une baie, 2008.



429 | Façade arrière du bâtiment du Führer, 2008.



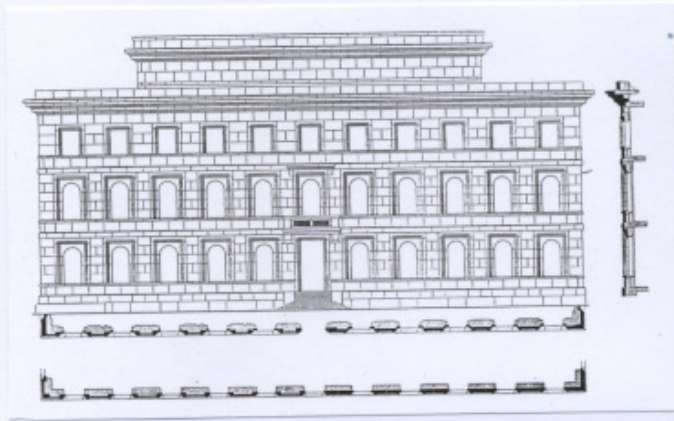
430 | Façade principale du Palais de la Chancellerie, Rome, 2011.



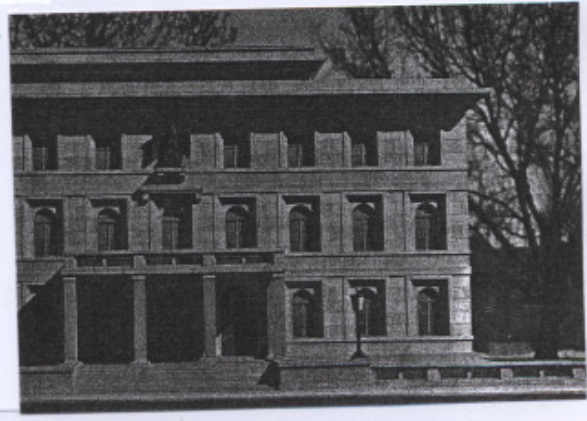
431 Angle du palais de la Chancellerie. La variation du plan à l'angle des deux rues est bien visible, 2011.



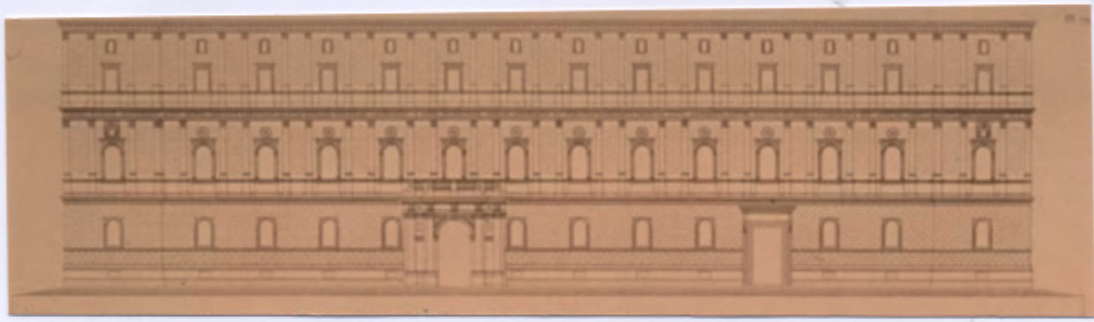
432 Plan du palais de la Chancellerie.



433 Elévation latérale du bâtiment du Führer.



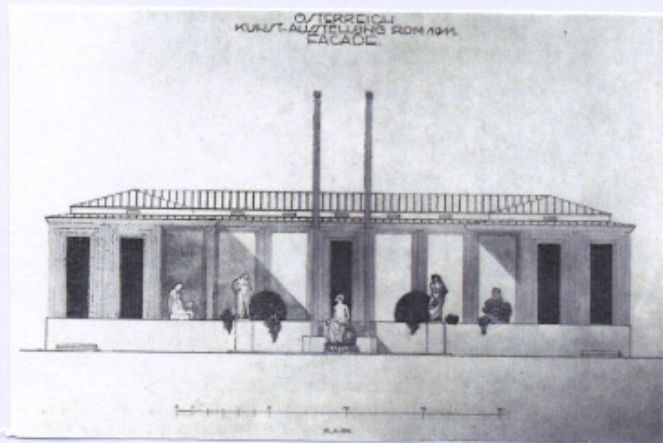
434 Angle sud du bâtiment du Führer, maquette.



435 Elévation du palais de la Chancellerie.



436 Bibliothèque du transatlantique "Colombus" (1912-14).



437 Pavillon de l'Auriche, exposition d'art internationale à Rome, 1911, élévation de la première version du projet, architecte Josef Hoffmann.



438 Maison de l'Autriche, exposition du Werkbund, Cologne, 1914, façade principale, inscriptions de Rudolf von Larisch, architecte Josef Hoffmann.



439 O.O. Kurz et E. Herbert, bâtiment de la direction de B.M.W. Munich, 1924.



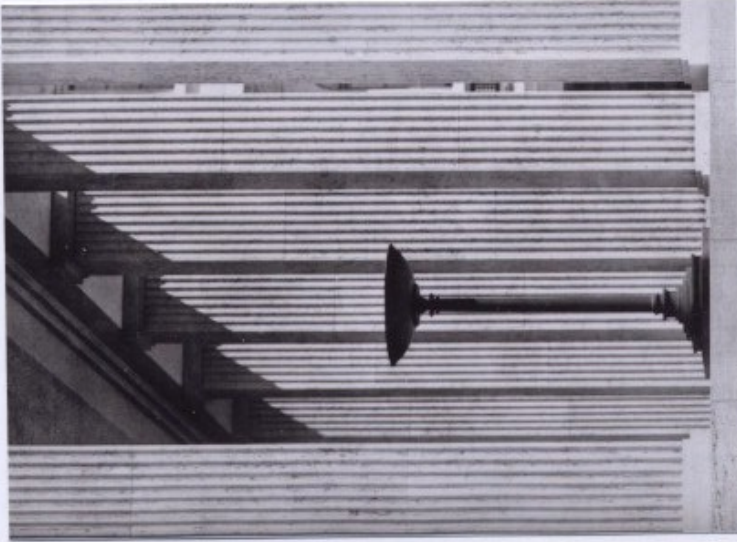
440 Kurz, Herbert : escalier principal bâtiment de la direction, BMW, 1924



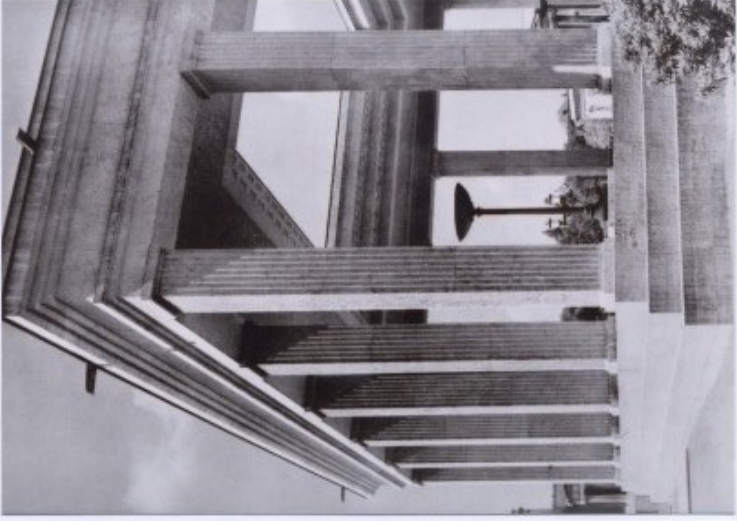
441 Kurz, Herbert : bâtiment d'accès, BMW, 1924.



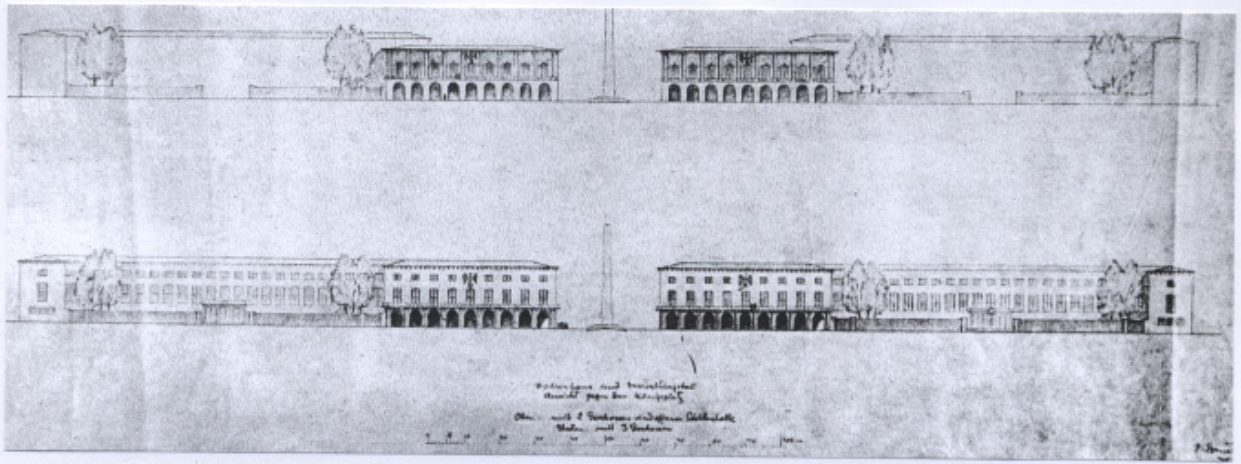
442 Pergamon Museum, île des Musées, Berlin, façades sur la cour, architectes Alfred Messel, Ludwig Hoffmann, 2012.



443



Temple d'honneur, Munich détail des piliers et angle du temple nord est.



444 Paul Bonatz, contre propositions au projet de temples d'honneur de Troost pour la Königsplatz, 1934.



445 Bourdelle : monument aux morts de la Première Guerre mondiale, Montauban, 2001.



446 Deux croquis d'étude de Bourdelle pour le monument aux morts.



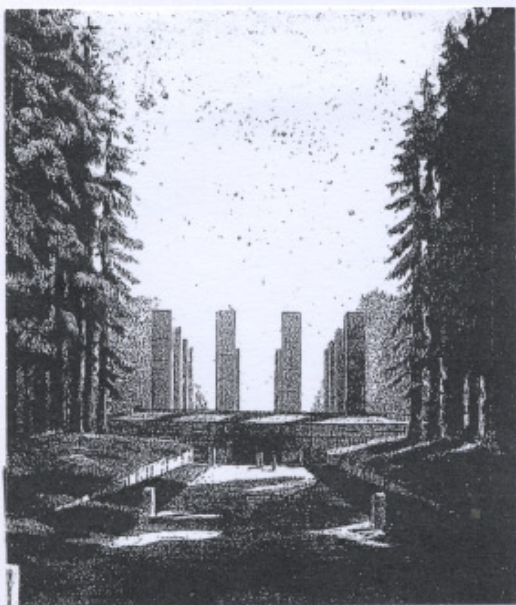
447 Rome, EUR, musée de la Civilisation romaine, 2011.



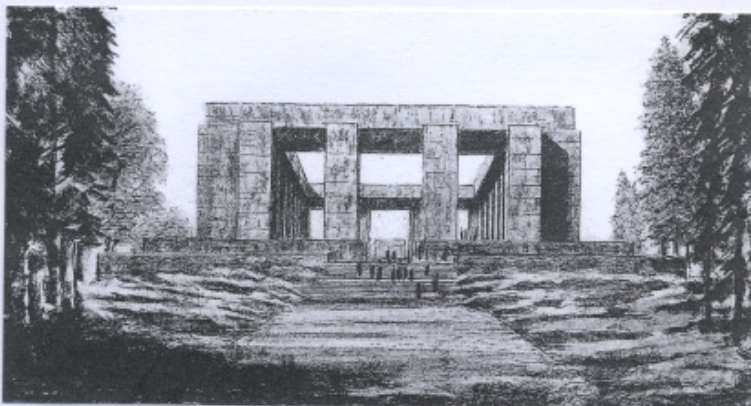
448 Monument aux morts sur le Tönsberg, 1930.



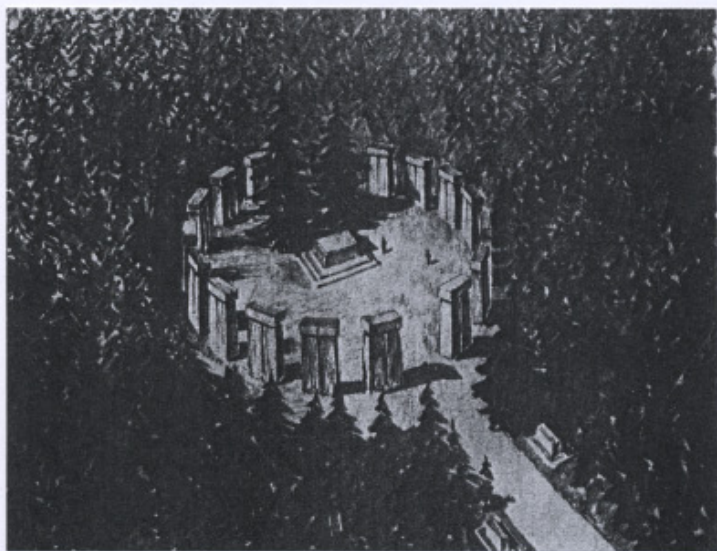
449 Tombe de Kant à Königsberg, architecte Friedrich Lahrs, 1924



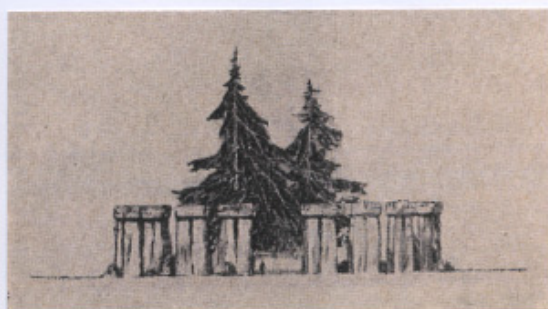
450 Wilhelm Kreis, monument national à Bad Berka, premier projet, 1930.

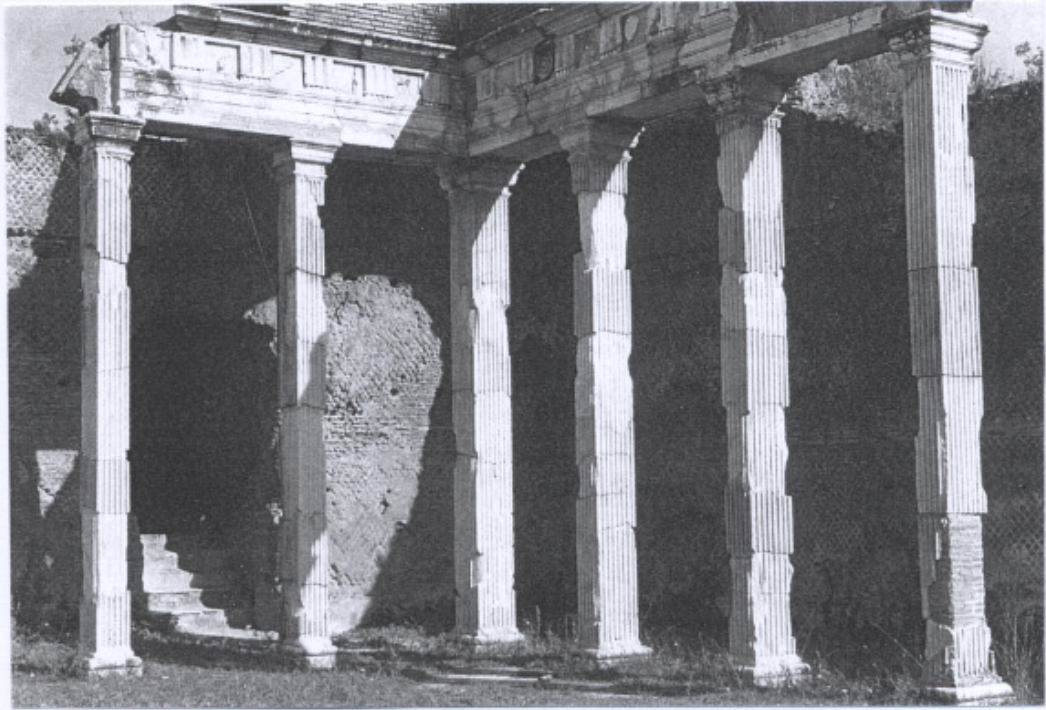


451 Wilhelm Kreis, monument national à Bad Berka, deuxième projet, 1931.

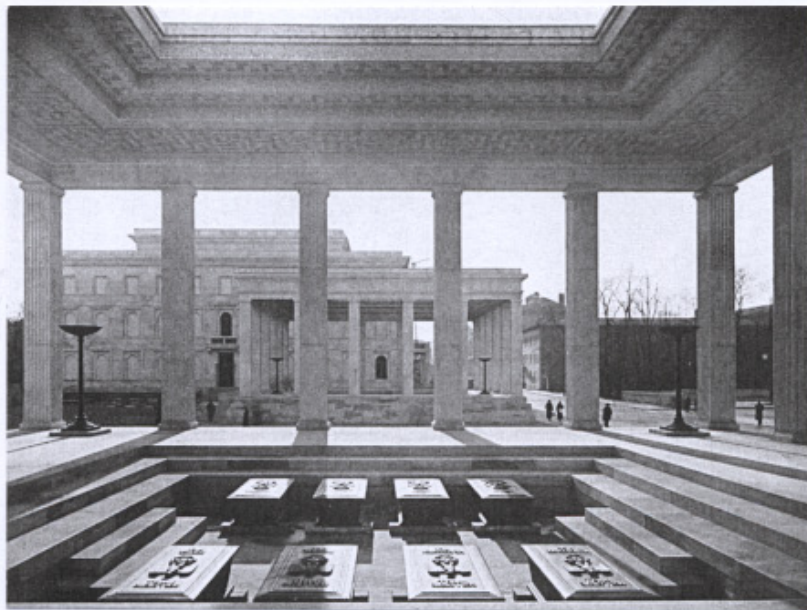


452 Richard Steidle, projet d'autel dans un bosquet sacré, vue à vol d'oiseau et élévation, 1932.





453 La cour des piliers doriques, villa Adriana, Tivoli.



454 Intérieur d'un des temples d'honneur, Munich.



Tome II clos à Berlin-Charlottenburg, septembre 2012