

# ARCHITECTES EN URSS, OU LA CRÉATION SOUS INFLUENCE IMPÉRIALE

---

Nombreuses sont les anecdotes sur une Union Soviétique où la sarabande des artistes au service du régime dessine une dramaturgie absurde et sinistre (1)... En revanche il est beaucoup plus troublant de s'intéresser aux créateurs qui ont su tirer parti des contraintes de l'Empire rouge pour réaliser des œuvres puissamment évocatrices.

Avec l'émigration des spécialistes pré-révolutionnaires, ou l'adaptation de ceux-ci au nouveau régime, puis l'émergence d'une génération d'artistes fermement engagés à la fois dans la recherche de la modernité et dans la construction du monde socialiste, le contexte de 1917–1930 s'avère complexe, et même hétérogène (2). Surtout l'URSS rendit d'emblée la tâche délicate pour ses architectes : l'Etat bolchevik évita avec soin d'intervenir sur cette scène créatrice, laissant les diverses tendances architecturales s'affronter, tant au niveau des chantiers qu'au niveau idéologique.

Cependant, la mise à l'écart de Trotski et de ses partisans, puis la main mise de Staline sur le Politburo à partir de

(1) Consulter par exemple Vladimir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin, Culture Two*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Le cas des parties hautes de la tour du MID, Ministère des affaires étrangères, est typique : en 1949 Staline fit semblant de s'étonner de l'absence de flèche sommitale, aussitôt les architectes Gelfreich et Minkus modifièrent le projet pour y incorporer un couronnement plus acéré.

(2) Cf. Anatole Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1988, et *L'Architecture de la période stalinienne*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts ; Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1985.

1927 présagea d'un changement capital à la tête du pouvoir. Les plus subtils parmi les architectes – tel Alekseï Chtchoussév (1873–1949) (1), bien introduit auprès du pouvoir, auteur du Mausolée de Lénine (2) – sentirent alors la nécessité de décrypter les rares messages du Kremlin en matière artistique. Cela donna lieu à un paradoxe marquant : alors que l'architecture soviétique bénéficiait d'une liberté indéniable, dont tirèrent parti *ipso facto* les recherches constructivistes durant les années 1920, les architectes eux-mêmes créèrent le grand virage esthétique qui donna naissance au solennel néo-académisme (3), actif de 1931 à 1956 environ.

La contrainte fut en premier lieu interne au milieu professionnel : les architectes soviétiques travaillèrent sous influence, s'épiant mutuellement, essayant de donner une traduction artistique cohérente aux allusions de la garde rapprochée de Staline. Cette tentative aléatoire de complaire aux impératifs peu clairs, voire restrictifs du soi-disant *Réalisme socialiste*, eut pour conséquence inattendue de voir se forger dans un délai particulièrement bref non un style défini, mais une mouvance globale, une esthétique complète, sujette à variation et évolution. Système englobant, le néo-académisme soviétique fonctionna selon le principe d'assimilation, où les avancées de la modernité et les héritages d'une tradition mondiale furent considérés à part égale comme des instruments et matériaux à recomposer au service de l'art soviétique (4).

(1) Bien que souvent cité par la recherche internationale, aucune monographie n'existe sur cet architecte important de l'URSS. Je citerai néanmoins la monographie soviétique parue en hommage après sa mort : collectif anonyme, *L'Académicien Alekseï Viktorovitch Chtchoussév*, Moscou, Académie des Sciences de l'URSS, 1950.

(2) Sur cet édifice emblématique, voir le livre de l'ancien assistant de Chtchoussév : Igor Sorokine, *Mes Travaux avec l'académicien Chtchoussév*, Moscou, Rabotchi, 1987.

(3) La question sémantique du nom de l'architecture soviétique de la période est délicate – dans mes recherches j'ai préféré aborder à neuf ce problème, proposant ce néologisme me paraissant synthétiser au mieux la démarche architecturale soviétique : cf. Fabien Bellat, *France – URSS Regards sur l'architecture (1931–1958)*, Thèse, Université de Paris X Nanterre, 2007, sous la direction de Paul-Louis Rinuy.

(4) Les architectures totalitaires (et du reste de l'Europe) des années 1930 sont

C'était là un instrument destiné à donner à l'URSS une esthétique au caractère universaliste, prétendant résumer l'Histoire dans une synthèse ultime.

\*\*

Même le discours des architectes se métamorphosa, passant de la rhétorique du socialisme comme synonyme de la modernité à l'exaltation de la puissance soviétique. Au fil des années 1930 leurs déclarations tendirent à prévenir toute accusation d'antibolchevisme. C'est le cas de Karo Alabian (1897–1959), occupant le poste enviable mais très exposé de premier secrétaire de l'Académie soviétique d'architecture, qui donna dans le réquisitoire inquisiteur contre d'imaginaires saboteurs :

« Il faut démasquer jusqu'au bout les théories fausses ou nocives concernant la planification des villes, nettoyer immédiatement ce secteur essentiel de notre front théorique des individus de passage, des faux savants et des originaux qui nuisent à l'édification du socialisme (1). »

Ce type de gémonies destinées à discréditer les constructivistes, sinistre résultat de la vague de terreur ambiante, se doubla au premier Congrès des Architectes soviétiques de 1937 d'empresés serments d'allégeance au néo-académisme dorénavant prédominant. Parmi ces déclarations, celle de Chtchoussev, par son étrangeté et son emphase, se signale particulièrement à l'attention : « Nous sommes les seuls héritiers directs de Rome (2). » Bien que menacé de défaveur, Chtchoussev

souvent qualifiées comme résultat d'un *Retour à l'Ordre* – c'est-à-dire une esthétique niant la modernité pour revenir à un traditionalisme classicisant (voir à ce sujet le livre de Franco Borsi, *L'Ordre Monumental, Europe 1929–1939*, Paris, Hazan, 1986). Cependant l'idée-valise du retour à l'ordre est trop vague pour être recevable à propos de l'URSS : l'universalisme revendiqué du néo-académisme est en fait quelque chose de bien plus complexe qu'une simple tendance aux formes autoritaires de type néo-classique. L'URSS ne voulut pas revenir à la tradition : en dévorant toutes les cultures elle croyait incarner l'aboutissement de l'Histoire.

(1) Karo Alabian, « Les architectes et le sabotage contre-révolutionnaire », discours prononcé au Premier Congrès de l'Académie Soviétique des Architectes, Moscou, juillet 1937. Conservé au RGALI (Archives d'État Russes pour la Littérature et les Arts, Moscou), fonds 674 opis 2 dossier 22.

(2) Alekseï Chtchoussev, « Intervention au Congrès des Architectes », Moscou,

seu prenait ainsi les devants, s'adaptant à la rhétorique ostentatoire de cette manifestation si officielle, aux couleurs d'une grand-messe de propagande, où l'URSS s'autocélébrait.

Plus intéressant, ces deux architectes allèrent jusqu'à transformer leurs œuvres en cours de réalisation, pour les rapprocher des critères admis – ou supposés l'être – de cette esthétique. Par exemple, initialement conçu dans une veine moderniste, le Théâtre de l'Armée Rouge de Karo Alabian se *palladianisa* peu à peu, intégrant une syntaxe formelle d'origine Renaissance à des masses d'esprit constructiviste. Alabian conserva son plan symbolique en étoile, reprenant l'emblème de l'armée soviétique, mais recomposa intégralement ses façades, certainement sous l'influence d'Ivan Joltovski (1867–1959) (1), fervent admirateur de Palladio, professeur d'architecture de Staline et surtout à l'origine du palladianisme soviétique. Malgré la réussite de cette œuvre acclamée, Alabian eut pourtant plus d'influence par son poste dans les structures décisionnelles que comme architecte, malgré son plan de reconstruction de Stalingrad à partir de 1942 (2). La stratégie d'adaptation formelle était donc loin de garantir une position inébranlable, et les contraintes idéologiques comptaient autant que l'architecture elle-même.

Quant à Chtchoussev, il ne s'adapta qu'en apparence au constructivisme durant la décennie 1920. En vérité son Mausolée de Lénine en 1924–1929 (3) fut le premier signal d'une nouvelle recherche architecturale, cherchant une synthèse entre des sources historiques lointaines et une volonté d'épuration architecturale moderne. Jouant en quelque sorte le rôle impli-

RGALI, fonds 674 opis 2 dossier 22.

(1) Cf. G.D. Ochepkova, *Ivan Vladislavovitch Joltovski*, Moscou, Matériaux d'Etat pour la Littérature et l'Architecture, 1955.

(2) Cf. James Cracraft (dir.), *Architectures of Russian Identity*, New York, Cornell University Press, 2003, et plus précisément, Andrew Day, « The Rise and Fall of Stalinist Architecture », pp. 172–190.

(3) Rappelons que Chtchoussev réalisa trois versions du Mausolée : deux provisoires, en bois, en 1924, la version définitive de 1929 étant mise en œuvre avec des matériaux somptueux, tels le granite, le labrador, les porphyres rouges et noirs.

cite de prophète du néo-académisme soviétique, Chtchousev dans ses œuvres d'après 1931 conserve une brutalité des masses dépouillées, héritées du déblaiement d'art moderniste, alors que ses références formelles se font toutefois de plus en plus anachroniques. Sa capacité à manipuler les espaces monumentaux anciens et à y insérer une nouvelle signification urbaine, lui valut d'être chargé des aménagements de la Place Rouge et du Kremlin, sous l'autorité directe de Staline. Son siège du KGB, place de la Loubianka, est en fait une hypertrophiée variation monumentale sur le thème de la façade du Palais de la Chancellerie, au Vatican... Sa station de métro Komsomolskaïa se transforme en cathédrale néo-byzantine-russe, où les piliers et la voûte aux impressionnantes mosaïques dessinent une œuvre d'art totale aux indéniables accents nationalistes et impériaux.

\*\*

De même, Boris Iofan (1891–1976) et Lev Roudnev (1885–1956) (1) rivalisèrent dans leur tentative d'invention d'une architecture à la fois moderne et immémoriale. Iofan remporta en 1931 le concours pour le Palais des Soviets, donnant un projet encore assez constructiviste. C'est avec ce monument que le néo-académisme devint une direction officielle : Joltovski, membre du jury, adjoignit à Iofan les plus traditionalistes Vladimir Chtchouko (1878–1939) (2) et Vladimir Gelfreich (1885–1967), afin de retravailler le projet du Palais pour en faire le babylonien édifice incarnant la nouvelle gloire de l'URSS.

(1) Autre grand nom du néo-académisme, Roudnev est surtout connu en Occident pour son Université Lomonossov, sur les Monts Lénine dominant Moscou. Ses dessins décrivant un Moscou monumental et fantasmagorique, aux lavis inquiétants peuvent être admirés dans : Konstantin Zaitsev, *Grafika i arkitekturnoe tvorcestvo [Dessins et esquisses d'architecture]*, Moscou, Stroïzdat, 1979, pp. 96–97 et dans A.V. Riabouchine (dir.), *Konzeptionen in der sowjetischen Architektur 1917–1988*, Berlin-Est, Argon, 1989.

(2) Cf. C.A. Kaufman, *Vladimir Alekséevitch Chtchouko*, Moscou, Académie d'Architecture de l'URSS, 1946.

Dès lors la situation se clarifia : l'œuvre de Iofan/Chtchouko/Gelfreich était le paradigme à imiter. La contrainte se faisait désormais plus strictement formelle, imposant même un modèle. La démarche d'assimilation créatrice, capable de citer dans le même projet le Panthéon de Rome, l'autel de Pergame, les zigourats babyloniennes, le Palais des Doges, les architectures de Boullée et Ledoux, les gratte-ciel new-yorkais, devenait la norme.

Devant cette situation, Roudnev, de formation académique, fit évoluer son style vers une brutale entente des masses, un jeu sur la géométrie architecturale abstraite, où les formes classiques se dépouillèrent en une série de prismes monumentaux. Son Académie Militaire Frounzé (1931–1937) et son grand Quartier Général de l'Etat Major Arbatskaïa à Moscou le montrent architecte presque attitré de l'Armée Rouge, avant que son audace formelle ne soit jugée inadaptée au néo-académisme triomphant, et qu'il ne soit remplacé par le plus jeune et docile Mikhaïl Posokhine (1910–1989) (1). Celui-ci termina en 1946 le QG Arbatskaïa par une façade dans un goût Empire 1810 aussi grandiose que peu imaginatif. Malgré ce désaveu cinglant, Roudnev sut occuper à nouveau le devant de la scène en obtenant en 1947 à la fois la commande considérable de l'Université Lomonossov à Moscou, et celle du Palais de la Culture à Varsovie, signe non négligeable de retour en faveur.

Les cas Iofan et Roudnev démontrent les limites de la marge de manœuvre créatrice en URSS, et surtout la nécessité pour les architectes de se positionner au service de grandes administrations d'Etat, situation offrant de meilleures chances de réussite. Cette stratégie de contournement puis d'assimilation des contraintes soviétiques donna lieu à un esprit d'intrigue particulièrement vif, et incita parallèlement les

(1) Cf. Collectif anonyme, *Mikhaïl Vassiliévitch Posokhine*, Moscou, Stroïzdat, 1993, pp. 52–53 pour la phase de 1946 de la construction du Grand Etat Major de l'Armée Rouge.

architectes à une réelle souplesse stylistique. Pour construire en URSS, il fallait à la fois affirmer sa foi (sincère ou non...) dans le communisme, et savoir anticiper à temps les possibles évolutions architecturales. En somme l'inventivité et l'habileté artistiques étaient des atouts majeurs – à condition qu'elles n'entrent pas en conflit avec le discours officiel (1).

Dans l'ombre de grands noms du néo-académisme tels Chtchoussev et Joltovski, de jeunes architectes formés durant les années 1930 surent aussi tirer parti des scrupules artistiques de leurs devanciers, en récupérant des commandes refusées par eux, car jugées trop contraignantes ou architecturalement dégradantes. Par exemple Dmitri Tchetchouline (1901–1981), pour l'aménagement du Mossoviet (2) – la mairie de Moscou – n'hésita pas à métamorphoser le petit hôtel Tchernychev (bâti au XVIII<sup>e</sup> siècle par Kazakov) en triomphal palais, par le doublement des étages et l'ajout d'un portique colossal... Incarnation même de l'architecte courtisan, qui changea de style à chaque changement de l'équipe dirigeante, Tchetchouline donna au Mossoviet la dimension impériale attendue, alors que Joltovski avait refusé de saccager ce monument historique. Là où Joltovski refusa « de se déshonorer » selon ses propres dires (3), sans hésitation Tchetchouline appliqua à un délicat édifice un programme de monumentalisation solennelle.

Autant artistes qu'habiles intrigants, ces architectes se rendirent indispensables sur la scène soviétique, dont ils investirent les organes décisionnels, ou se firent les architectes *officieusement* attitrés des plus grandes administrations de l'État, où ils imposèrent des expériences remarquables, se servant du néo-académisme comme de canevas obligé, qu'ils

(1) Cf. Anders Aman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era, An Aspect of Cold War History*, New York, MIT Press, 1992.

(2) Cf. Andreï Ikonnikov, *L'Architecture russe de la période soviétique*, Liège, Mardaga, 1990, p. 237.

(3) Cité par Aleksandra Latour in *Moscou 1890-2000*, Moscou, Art du XX<sup>e</sup> siècle, 2007, p. 78.

plièrent ensuite à leur conception personnelle de l'architecture. Le Théâtre de l'Armée Rouge, l'Académie Militaire Frounzé et le QG Arbaïtskaïa, le siège du KGB et le Mossoviet sont le résultat – monumental – de cette capacité d'adaptation politique et artistique.

\*  
\*\*

Le système restait cependant contraignant, obligeant les architectes à une insertion dans les cadres de la propagande soviétique s'ils voulaient continuer une carrière effective. Leur féroce rivalité comme la généralisation progressive de modèles banalisés, tendit à la fin des années 1940 à restreindre le champ des expériences formelles (1). En outre, l'inflation triomphaliste et baroquisante du néo-académisme poussa peu à peu l'architecture soviétique vers une exaltation de sa propre grandeur, réflexe emphatique qui eut l'effet parallèle de rendre aléatoire la réalisation de projets dont l'hypertrophie s'avérait cruellement inadaptée aux besoins réels de l'URSS. La création sous influence impériale tendait de fait à s'écarter de toute vraisemblance constructive, au profit d'une affirmation de puissance politique et architecturale (2), réflexe tendant à métamorphoser les monuments soviétiques en espèces de décor théâtral pompeux, mais durablement installé dans la pierre.

Le rejet du premier projet pour l'Université Lomonossov par Iofan, puis sa reprise par Roudnev, témoignent de l'ambivalence sous-jacente des attentes architecturales du régime. Iofan avait imaginé un puissant gratte-ciel à l'américaine, ne cédant guère à l'emphase ornementale, malgré son groupe de couronnement, fidèle au style de son Palais des Soviets. En dépit de ses qualités monumentales, le projet fut retiré à Iofan, et confié à Roudnev qui sut mieux donner au comman-

(1) Cf. Boris Groys (dir.), *Traumfabrik Kommunismus, Die visuelle kultur der stalinzeit* (cat.), Francfort, Schirn Kunsthalle; Ostfildern, Hatje Cantz, 2004, pp. 238–247.

(2) Cf. Jan Tabor (dir.), *Kunst und diktatur*, Vienne, Verlag Grasl, 1994.

ditaire ce qui était implicitement attendu. Autrement dit, il fallait transcender l'efficacité de l'équipement en le transformant en monument majestueux. A partir d'un canevas de gratte-ciel à composition pyramidale Roudnev multiplia les portiques colossaux, colonnes rostrales, groupes statuaire et emblèmes soviétiques, afin de parer le gigantesque ensemble de l'Université Lomonossov d'une allure d'impressionnant palais du peuple.

Les contraintes pour les architectes en URSS étaient donc moins affirmées que véritablement insidieuses, de l'ordre de l'allusion et de l'attente sous-entendue, l'ombre du pouvoir jetant l'architecture soviétique dans une sorte de clair-obscur, où la part du doute était au moins aussi importante que la part de certitudes à graver dans le marbre.

Cette ambiguïté fondamentale servit pourtant de stimulant à l'imagination des architectes soviétiques, qui s'intéressèrent autant aux pyramides amérindiennes d'Uxmal et Teotihuacan – Andreï Burov (1900–1957) imagina des mémoriaux qui s'en inspirèrent (1) – que des méthodes de placage de matériaux précieux de la Rome antique – comme en témoigne le hall couvert de granite écarlate de l'hôtel Léningradskaïa par Leonid Poliakov (2). La contrainte restait productive, obligeant les architectes à une curiosité formelle toujours en éveil, même si elle prenait des formes en apparence anachroniques, en réalité synthétiques, à une échelle unique dans l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle.

\*  
\*\*

En somme les architectes soviétiques s'imposèrent eux-mêmes une contrainte créative, volontairement assumée, transformée sciemment en mécanisme de composition, s'efforçant de définir un art censé répondre aux *desideratas*

(1) Cf. O.I. Riajetchina, *Andreï Konstantinovitch Burov*, Moscou, Stroizdat, 1984, pp. 94–97.

(2) Cf. A.V. Riabouchine (dir.), *Op. Cit.*, p. 189, et Fabien Bellat, *Op. Cit.*, pp. 366–374.

implicites de l'URSS. Ostracisant officiellement le constructivisme, les soviétiques l'intégrèrent toutefois à des architectures synthétiques, dont l'ambition ultime était de clore l'histoire des formes, selon la théorie marxiste de l'aboutissement historique. Dans les faits créatifs, toute source culturelle devenait donc acceptable, pourvue qu'elle soit présentée comme participant à l'édification du socialisme. Cette subtile stratégie eut cependant un revers limitant la marge de manœuvre : l'obligation de construire une architecture conforme au désir grandissant de l'URSS d'apparaître comme le dernier grand Empire mondial. Ce fut certainement la contrainte la plus périlleuse avec laquelle compter, car cette intention ne fut jamais clairement explicitée, et les architectes eurent à définir empiriquement ce que pouvait être la dernière architecture de grandeur historique dans le XX<sup>e</sup> siècle.

Certes l'URSS fut un milieu créatif aux fortes contraintes, mais ces nécessités agirent sur ses architectes comme un révélateur, qui catalysa leur puissance d'invention au service du régime. Ainsi Chtchoussev, Joltovski, Alabian, Roudnev, Iofan, Tchetchouline, Posokhine et d'autres offrirent à l'Union Soviétique une architecture inattendue, au double visage : réceptacle de la propagande et efficace synthèse formelle, entre affirmation d'un style universel et accents impériaux.

Fabien Bellat

*Fabien Bellat est docteur en Histoire de l'art. Il a soutenu son doctorat France – URSS Regards sur l'architecture (1931–1958) à l'Université Paris 10 en 2007. De 2005 à 2008, il a été chargé de cours en Histoire de l'art contemporain à l'Université de Nantes.*