

Les Seven Sisters *et les expéditions moscovites*

Romain Barth

Dirigé par Christophe
Van Gerrewey



Les Seven Sisters *et les expéditions moscovites*

Le Corbusier, moderne
et Rossi, Koolhaas, Aureli, à la
recherche d'une modernité *autre*

Première impression : janvier 2021

Première de couverture : silhouette de l'Hôtel Ukraine

Quatrième de couverture : silhouette du Ministère des
Affaires Étrangères de Russie

Les Seven Sisters *et les expéditions moscovites*

Le Corbusier, moderne
et Rossi, Koolhaas, Aureli, à la
recherche d'une modernité *autre*

Romain Barth
Directeur Pédagogique : Roberto Gargiani
Professeur : Christophe Van Gerrewey
Maître EPFL : Stéphanie Savio
EPFL Semestre Hiver 2020

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Christophe Van Gerrewey et Roberto Gargiani qui ont dirigé cet énoncé théorique, leur intérêt au sujet et la transmission de leur passion ont été essentiels pour ce travail ; Stéphanie Savio pour son dévouement et son enthousiasme permanent ; Chiachi, typographe, pour ses conseils et son initiation aux détails typographiques ; mes parents et mon frère, pour leurs soutiens et le temps consacré ; et Solène Hoffmann, dont la conversation a généré d'enrichissants débats.



01

Rossi, pensif, se met en scène devant un tableau à l'effigie de Staline lors de son voyage à Moscou en 1954.

Sommaire

INTRODUCTION	14
CHRONOLOGIE	18
PRÉSENTATION DES SEVEN SISTERS	26
— <i>Des colosses aux pieds d'argile</i>	
— <i>Recensement des Seven Sisters</i>	
I. 1930 / LE CORBUSIER : MODERNE ET VICTIME COLLATÉRALE DU RÉALISME SOCIALISTE	74
a. <i>La « Réponse à Moscou » : tentative d'imposer la modernité machiniste</i>	
b. <i>Le Palais des Soviets : la modernité manhattanienne comme sujet de discord</i>	
II. 1950 / SEVEN SISTERS : APOTHÉOSE D'UNE MODERNITÉ AUTRE	92
a. <i>La permanence constructiviste / suprématiste</i>	
b. <i>La modernité manhattanienne</i>	
III. 1950 / ROSSI : LE MONUMENT MODERNE POUR RÉSISTER À LA VILLE CAPITALISTE	112
a. <i>Une architecture support de valeurs sociales</i>	
b. <i>L'acte politique remplace-t-il la profondeur historique d'une ville ?</i>	
IV. 1970 / KOOLHAAS : FASCINATION POUR LA MODERNITÉ STALINIENNE	130
a. <i>Faire resurgir la modernité explosive</i>	
b. <i>Attraction moderniste, entre utopie et fascination</i>	
V. 2000 / AURELI : LE RETOUR DE LA MODERNITÉ DOGMATIQUE	150
a. <i>Forme simple, la mise en scène de l'Autre</i>	
b. <i>L'archipel, pour une stratégie de détournement</i>	
CONCLUSION	168
BIBLIOGRAPHIE	172
TABLE DES ILLUSTRATIONS	176

INTRODUCTION

LES SEVEN SISTERS, REPRÉSENTATION D'UNE MODERNITÉ *AUTRE* ET D'UNE POLITIQUE *AUTRE*

INTRODUCTION

Construites de 1950 à 1955, les Seven Sisters correspondent aux tours les plus hautes d'Europe jusqu'en 1997. Après la construction des Seven Sisters en à peine cinq ans, le Russie ne construit plus de gratte-ciels jusqu'aux années 80. Cet épisode court et intense du Réalisme Socialiste signale la puissance décisive du politique et représente son penchant autoritaire aussi bien sur la scène internationale et nationale.

Même si les Seven Sisters se *parent* d'un style éclectique et excessif, nous tenterons de comprendre le processus historique de ces tours pour déceler en elles une *modernité* qui n'est certainement pas celle de la modernité machiniste de l'Unité d'habitation de Marseille de Le Corbusier ou de la modernité somptueuse du Seagram Building de Mies van der Rohe construits à la même époque. Les architectes - Le Corbusier, Rossi, Koolhaas et Aureli - formant la généalogie proposée dans cet énoncé ont comme point commun de s'être rendus à Moscou ; plus qu'un voyage, cela a influencé leurs pensées mais aussi leur regard sur la modernité. Initiateur de la généalogie d'architectes, Le Corbusier tente d'imposer son modernisme machiniste à Moscou, cependant, nous verrons qu'il se fait balayer d'un revers de main par une nouvelle direction architecturale organisée par le Parti et nommée Réalisme Socialiste. C'est sous ce même nom, que les architectes passésistes soviétiques construisent les Seven Sisters vingt ans plus tard.

Rossi, Koolhaas et Aureli, quant à eux, aperçoivent à travers les Seven Sisters une modernité dissimulée et cachée, davantage éloquente et excessive, mais aussi victime des aléas politiques et historiques. Dès lors, nous tenterons de démontrer que cette modernité *autre* leur sert de tremplin pour dépasser le modernisme mainstream de leur époque respective tout en tentant de détrôner la figure patriarcale corbuséenne. Si, pour ces trois architectes, les Seven Sisters représentent une modernité *autre*, différente du mainstream, elles représentent aussi une politique *autre*, différente du monde capitaliste occidental dont ils sont originaires. Leur voyage permet de s'émanciper de leur contexte d'origine pour mieux le réinterpréter. La jeunesse s'allie souvent à un fort engagement politique, et nous analyserons le voyage de ces quatre architectes sous un angle politique, souvent innocent et contestataire.

Ainsi, si les Seven Sisters correspondent à une modernité *autre*, Le Corbusier représente symboliquement *la* modernité. Cette dernière est toujours d'actualité, elle ne cesse d'être réinterprétée et certains tentent toujours de la détrôner. Rossi, Koolhaas et Aureli sont trois protagonistes qui livrent bataille, tant bien que mal, pour se détacher et dépasser la modernité. Lors de leurs voyages à Moscou, jeunes et innocents architectes, Rossi, Koolhaas et Aureli semblent apercevoir dans les Seven Sisters *l'autre*, la possibilité d'une émancipation du patriarcat moderniste et surtout de leur contexte capitaliste occidental d'origine. Que ce soit par leur forme colossale, leur éclectisme, leur éloquence, leur excessivité, les Seven Sisters représentent une grande possibilité d'interprétation pour les architectes occidentaux. Ainsi, l'énoncé théorique tentera de définir une infime partie de la modernité *autre* qui est propre à chaque architecte en restant bien sûr dans le registre architectural des Seven Sisters : leurs styles, leur forme colossale, ou encore leur signification dans la ville. D'autre part, si les Seven Sisters représentent une modernité *autre*, elles représentent également une politique *autre*, différente du monde occidental de nos architectes. Chaque architecte, lors de son voyage à Moscou profite d'un moment pour s'échapper du monde capitaliste et des événements politiques de son époque.

Aujourd'hui, Moscou, comme toute ville occidentale, s'apparente à une ville capitaliste. Le gouvernement russe s'est détaché du voile communiste depuis une trentaine d'années pour un libéralisme sévère. Si visiter Moscou aujourd'hui, ne veut plus dire visiter un monde *autre*, j'entends ici une politique *autre*, les Seven Sisters représentent toujours une modernité *autre* dans un monde capitaliste généralisé. Comme l'ont prouvé Rossi, Koolhaas et Aureli durant leur voyage, cet *autre* permet toujours l'émancipation du contexte dont nous sommes originaires.

La question, en toile de fond qui nous guidera pendant toute l'année du Projet de Master est la suivante : *dans un monde capitaliste généralisé, comment imaginer une modernité ou plutôt une rationalité qui serait à nouveau autre, synonyme d'émancipation ?*

CHRONOLOGIE

CONSEILS AU LECTEUR

Cette chronologie inscrit les épisodes architecturaux soviétiques essentiels des années 20 à 50 liés aux expéditions moscovites des architectes étudiés : Le Corbusier, Rossi, Koolhaas et Aureli. Le sujet de l'énoncé théorique mettant en relation deux thématiques : les Seven Sisters et les voyages des architectes, nous ne rentrerons pas, durant la lecture, dans la description d'un ordre historique de l'architecture soviétique des années concernées. Par cette chronologie, il s'agit de donner au lecteur une structure temporelle à laquelle il peut se référer pendant la lecture.

CHRONOLOGIE

Tout d'abord, cette chronologie met en valeur les éléments historiques majeurs de la période constructiviste comme le premier numéro de la revue *SA*, ou bien, l'ouverture du bâtiment du Narkomfin de Guinzbourg et Milinis... S'en suit, les articles et discours qui signalent la transition des théories architecturales constructivistes à la doctrine du Réalisme Socialiste : la première critique contre le constructivisme de Schalavine et Lamtsov ou encore la publication « À propos de la reconstruction du mode de vie » du Comité Central du Parti Bolchevik. En dernier lieu, nous situerons historiquement les Seven Sisters et le voyage des architectes ainsi que leurs articles et parutions en relation avec notre étude.

Précisons que les phrases en rouge correspondent à la thématique des constructivistes, en jaune aux voyages et parutions essentielles de *nos* architectes et pour finir, en noir ce qui est relatif à l'architecture de la période stalinienne.

ANNÉES 20

- > 20 Afin de se faire une place sur la scène nationale, les architectes traditionalistes tentent de démontrer que « l'architecture de gauche » est dénuée de préoccupation politique.
- 1923 Étude publiée par Aleksei Gan sous le titre *le constructivisme*, il s'agit d'une des premières manifestations constructivistes.
- 1923 Parution du livre *Vers une architecture* de Le Corbusier.
- 1924 Parution du livre *Le style et l'époque* de Ginzburg.
- 1925 Les constructivistes s'affichent désormais comme mouvement structuré.
- 1926 Premier numéro de la revue constructiviste : *SA (Sovremennaia Arkhitektura)*.
- Sep.
1927 Première critique du constructivisme par Schalavine et Lamtsov dans la revue *Krasnaia Nov*. Ils critiquent les logiques de conception architecturale des constructivistes.
- 1928 Premier voyage de Le Corbusier à Moscou.
- 1929 Premier plan quinquennal lancé par Staline : suppression du secteur privé. Arrêt de la Nouvelle Économie Politique (NEP).
- Août
1929 Naissance de la V.O.P.R.A. ou Union des Architectes Prolétariens dans la revue *Petchiat' I Revoliutzia*.
- Sep.
1929 Déclaration de Staline initialisant le culte de la personnalité. Désormais, les « allégeances » au Parti sont obligatoires dans la parution d'un article.

ANNÉES 30

- 30-37 Transition entre le constructivisme et les théories du Réalisme Socialiste.
- > 30 Apparition progressive des grands ateliers d'État.
- 1930 Création par décision supérieure d'une association regroupant l'O.S.A. et de l'A.S.N.O.V.A. (mouvance constructiviste) nommée V.A.N.O. La V.O.P.R.A. (mouvance traditionaliste et

soutenue par le Parti) refuse l'adhésion.

- Mai*
1930 Le Comité central du Parti bolchevik publie « À propos de la reconstruction du mode de vie » dans la *Pravda*. Coup de tonnerre dans le milieu architectural : le Parti contredit les fondements politiques et sociaux sur lesquels se sont basés les constructivistes pour édifier leurs théories architecturales. La V.O.P.R.A. s'aligne sur les préceptes du Parti.
- Déc.*
1930 Première critique de la léonidoverie : article de Mordvinov (membre reconnu de la V.O.P.R.A.) sous le titre « Brisons l'idéologie étrangère. La léonidoverie et ses méfaits » paru dans la revue *Iskussto v massy*.
- Déc.*
1930 La « Komakademia » publie un article suivant les propos du Comité central du 29 mai 1930 et l'article de Mordvinov publié en décembre 1930 tout en s'éloignant (pour suivre les nouvelles directives étatiques) des théories architecturales constructivistes. L'article est écrit par Milioutine et se nomme « Résolution de la section des arts plastiques (I.Z.O.) de la « Komakademia » à propos du rapport du camarade Mordvinov sur les orientations petites-bourgeoises en architecture, (la léonidoverie), adoptée le 20 décembre 1930 », publié dans le premier numéro de la revue *Sovietskaia arkhitektura* et mettant en fin à la revue des constructivistes *Sovremennaia arkhitektura*.
- 1930 La revue constructiviste *Sovremennaia arkhitektura* ainsi que l'école constructiviste VHUTEIN sont contraints de fermer.
- Juin*
1931 Plenum avec un discours de Kaganovitch, il met fin aux recherches des constructivistes sur la « ville socialiste » en affirmant que, dès lors que les rapports de production sont socialistes, la ville l'est aussi. Le Réalisme Socialiste devient une doctrine indiscutable.
- 1932 Arrivée au pouvoir d'une classe privilégiée proche du pouvoir ayant un impact sur les décisions architecturales et urbaines prônées par le Parti.
- 1932 Début de la période architecturale stalinienne.
- 1932 Compétition pour le Palais des Soviets : Hector O. Hamilton remporte le prix.
- 1932 Ouverture du bâtiment du Narkomfin de Ginzbourg et Milinis.

- Mars*
1932 Par pression étatique, Milioutine, dirigeant de la « Komakademia » doit avouer publiquement ses erreurs pour avoir soutenu les théories architecturales des constructivistes. D'une manière générale, cet article initialise le passage des théories constructivistes à la théorie du Réalisme Socialiste.
- Juill.*
1932 Création de l'Union des Architectes de l'U.R.S.S. Les théories architecturales des constructivistes issues de la révolution d'Octobre ne peuvent désormais plus être approuvées publiquement.
- 1933 Lancement du deuxième plan quinquennal.
- 1933 Le Parti repousse le Congrès moderniste CIAM. Il craint des réactions troublées suite à la création de l'Union des Architectes de l'U.R.S.S. ne permettant plus l'expression des constructivistes.
- 1933 Compétition pour le Palais des Soviets : Iofan, Scuko et Gelfreich proposent une version révisée.
- Août*
1934 Premier congrès des écrivains socialistes : le terme Réalisme Socialiste est inventé et institutionnalisé.
- 1935 Premier voyage de Le Corbusier à New-York.
- 1937 Premier congrès des architectes de l'U.R.S.S. : adoption des théories du Réalisme Socialiste comme support de travail unique. Le Corbusier y est vilipendé.
- 1937 Début de la construction du Palais des Soviets selon la version finale proposée par Iofan et Gelfreich.
- 1937 Parution du livre *Quand les cathédrales étaient blanches* de Le Corbusier.

ANNÉES 40

- 1940 Ouverture du Théâtre de l'Armée rouge d'Alabian et Simbirtzev. Quittant les conceptions scéniques constructivistes, ce théâtre revient aux conceptions traditionnelles, en proposant notamment, concevant une scène à l'italienne. Le Théâtre de l'Armée rouge est considéré comme un modèle pour le Réalisme Socialiste.

ANNÉES 50

- 1952 Ouverture de la première des Seven Sisters : l'Immeuble d'Habitation sur la Berge Kotelnitcheskaïa.
- 1953 Ouverture de quatre des Seven Sisters : l'Université Lomonossov, le Ministère des Affaires Étrangères, le Ministère Soviétique de l'Industrie Lourde et l'Hôtel Leningradskaïa.
- 1954 Ouverture d'une des Seven Sisters : l'Immeuble d'Habitation sur la Place Koudrinskaïa.
- 1955 Ouverture de la dernière des Seven Sisters : l'Hôtel Ukraine.
- 1955 Premier voyage de Rossi à Moscou.

ANNÉES > 60

- 1966 Parution du livre *L'architecture de la ville* d'Aldo Rossi.
- 1969 Premier voyage de Koolhaas à Moscou.
- 1977 Parution de l'article « Une éducation réaliste » d'Aldo Rossi dans la revue *L'architecture d'aujourd'hui*.
- 1981 Parution du livre *Autobiographie scientifique* de Rossi.
- 90-95 Premier voyage d'Aureli à Moscou.
- 1995 Parution du livre *S,M,L,XL* de Koolhaas.
- 2004 Parution du livre *Content* de Koolhaas.
- 2005 Studio de projet nommé *Paradigm Moscow: redefining the peoples metropolitan consciousness* sur la thématique générale des *Capital Cities* dirigé par Aureli au Berlage Institute.
- 2007 Aureli inscrit le voyage à Moscou de Rossi dans la théorie architecturale de ses jeunes années paru dans la revue *Log* sous le titre « The Difficult Whole ».
- 2011 Parution du livre *The Possibility of an Absolute Architecture* d'Aureli.

PRÉSENTATION DES SEVEN SISTERS

PRÉSENTATION DES SEVEN SISTERS

— *Des colosses aux pieds d'argile*

LES SEVEN SISTERS,
UN CONTEXTE
POLITIQUE

Les Seven Sisters correspondent à sept « immeubles de grande hauteur » construits dans la ville de Moscou entre 1950 et 1955. Ces édifices répondent à une commande de Staline. Bien que dirigeant autocrate du pays, il a un rôle décisif dans le processus de conception des édifices. Le projet d'origine comportait huit immeubles afin de signaler les huit cents ans de la capitale Russe.

Les Seven Sisters s'inscrivent dans le style doctrinal du Réalisme Socialiste commandé par la classe dirigeante soviétique. Ces édifices ont d'ailleurs accueilli les *apparatchiks* de la *nomenklatura*, c'est-à-dire les membres du Parti, souvent considérés comme des privilégiés profitant d'une sécurité politique et économique, tout en étant isolés du reste du peuple.

L'architecture de la période stalinienne, dont font parties les Seven Sisters, s'insère dans une dimension Beaux-Arts de l'architecture. Les architectes tentent de revisiter de nombreux styles historiques, notamment le classique et le gothique. Plus tard et sans négliger les styles historiques, les architectes prôneront un style nationaliste et patriotique. Autre que le style éclectique des Seven Sisters, quelques points communs sont constatés : alignement sévère de fenêtres, compositions pyramidales, ou encore constellation de décors sculptés.

D'autres « immeubles de grande hauteur », comme désignés par le Parti pour se distinguer du terme « gratte-ciel » d'influence manhattanienne, respectant le style du Réalisme Socialiste sont exportés à l'international, notamment à Bucarest en Roumanie, à Sofia en Bulgarie, à Prague en République tchèque, à Riga en Lettonie mais aussi à Shanghai en Chine. Tous les édifices sont construits durant les années 50.

Nous montrerons dans cette partie que les Seven Sisters correspondent à des *actes politiques en soi*. Ordonnées et commandées par le Parti, les Seven Sisters sont dédiées à montrer le pouvoir et la puissance de la nouvelle élite dirigeante du pays. Rayonnantes aussi bien à l'échelle nationale qu'à l'échelle internationale, les Seven Sisters jouent le rôle d'une *architecture éloquente* qui doit effrayer par sa grandeur et entrer en compétition comme outil de *soft power* avec d'autres pays. Toutefois, nous montrerons que les Seven Sisters correspondent à une *mise en scène* politique qui tente d'apparaître puissante mais qui cache en réalité une fragilité ; ce sont de véritables « colosses aux pieds d'argiles ».

De la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la fin de la période du Réalisme Socialiste en 1956, l'architecture soviétique change d'échelle au profit d'un monumentalisme de plus en plus conséquent : toujours plus d'étages, de colonnes, de décors... Le Parti tente de se détacher et de dépasser son désormais rival, les États-Unis, en prônant une architecture russe originale et authentique. Comme le rappelle Nathaniel Hollister dans l'article « The History of the European Skyscraper »⁰¹, en 1952, la première des Seven Sisters, l'Immeuble d'Habitation sur la berge Kotelnitcheskaïa est la première tour à dépasser une hauteur de 100 mètres en Europe. S'en suit, la *Seven Sisters* nommée Université Lomonossov qui avec ses 239 mètres de haut correspond à la tour la plus haute d'Europe jusqu'en 1997. Notons qu'après la construction des Seven Sisters en à peine 3 ans, le Russie ne construit plus de gratte-ciels jusqu'aux années 80. Cet épisode court et intense du Réalisme Socialiste signale la volonté de démonstration de la puissance décisive du politique. Si le rival à dépasser correspond aux États-Unis, pour le cas des Seven Sisters, il s'agit de rivaliser avec les tours de Manhattan. Tandis que ces dernières sont construites pour des raisons purement économiques, Staline souhaite officiellement mettre cette architecture au service du peuple. À Manhattan, la grille en tant que structure urbaine répond avant tout à des arguments économiques. La ville se transforme en un lieu de logistique, loin des ambitions esthétiques et des mises en scènes urbaines que l'on retrouve dans le Plan Général de Reconstruction de Moscou de 1935 dirigé par Lazar Kaganovich. L'abstraction totale de la grille permet des îlots rectangulaires, réguliers, facilement commercialisables et rentables. Les gratte-ciels de Manhattan, quant à eux, prennent la totalité de l'îlot pour un profit maximal. Décrits ainsi, les gratte-ciels de Manhattan, construits pour produire le *plus* avec le *moins*, apparaissent cyniques. Mais nous verrons que loin de s'adresser au peuple, l'objectif de Staline, aux travers des Seven Sisters, est la mise en scène la puissance soviétique. De part l'usage de styles architecturaux monumentaux et sévères, cette *architecture de l'éloquence* montre à l'international un penchant autoritaire et impératif. Toutefois et même si nous verrons que le style architectural des Seven Sisters selon les architectes soviétiques est d'origine « national », les tours moscovites s'inspirent des gratte-ciels de Manhattan. Les architectes

*Des colosses aux
pieds d'argile*

01

Nathaniel Hollister,
« The History of the
European Skyscraper »,
CTBUH Journal, n°2,
2013, pp. 52-55.

soviétiques de la période stalinienne, scrupuleux sur les « styles » et la composition ont pris comme référence le lieu par excellence où des *skyscrapers* sont construits : Manhattan.

Sur le continent Européen, étant les tours les plus hautes jusqu'au début des années 2000, les Seven Sisters ont su mettre en scène le pouvoir soviétique en signalant Moscou comme une centralité, l'élevant, dès lors, au rang des capitales européennes telles que Paris, Rome ou Londres. Cependant, à l'internationale, loin d'affirmer une supériorité, l'image associée aux tours a majoritairement renforcé l'esprit de rivalité entre l'URSS et les États-Unis qui s'est poursuivi jusqu'aux années 90, ne devenant ainsi qu'un élément de *soft power* parmi tant d'autres.

Emplacement et communication officielle du Parti

Les Tsars ayant quitté la ville de Moscou au 18^{ème} siècle, cette dernière n'a subi que très peu de plans urbains jouant le rôle de structure globale. Lors de la Révolution d'Octobre en 1917, Moscou est redevenue la capitale du pays. Il est devenu nécessaire de faire évoluer la ville afin d'accueillir plus d'habitants mais aussi pour lui donner l'identité d'une « ville socialiste ». Après de nombreuses propositions d'architectes et notamment celle de Le Corbusier, mais aussi, après avoir destitué les constructivistes et leur espoir d'un nouveau « mode de vie » socialiste, le Parti opte pour conserver la structure radiale de la ville et décide de suivre le Plan Général de Reconstruction de Moscou de 1935 réalisé par Lazar Kaganovitch, haut dirigeant politique, proche de Staline avec des convictions architecturales et urbaines plus conservatrices et bourgeoises.

Durant la fin des années 40, les Seven Sisters intègrent le Plan Général de Kaganovitch. Elles se situent sur les axes principaux de la capitale et soulignent les endroits névralgiques du plan urbain. Trois d'entre-elles s'implantent au niveau du Sadovaïe Kaltsà, le second ring de Moscou qui représentait une limite pour la ville avant la Révolution d'Octobre. Comme écrit dans la revue *Casabella* n°262 dédiée à l'URSS⁰², le ring « a été agrandi, embelli et doté de jardins... »⁰⁵ s'intégrant ainsi dans le Plan Général de Kaganovich. Quant à l'Université Lomonossov, la plus colossale des Seven Sisters, elle s'implante sur un des axes urbains majeurs du Plan Général partant symboliquement du Kremlin, pour dépasser le *jamais-construit* Palais des Soviets et continuer sur une vingtaine de kilomètres tel un *Jardin de Versailles urbain* (> fig.

02

Ernesto Nathan Rogers,
Casabella Continuità,
n°262, avril 1962, 64p.

05

Idem, p35.



Des colosses aux pieds d'argile

*De haut en bas :
02 Plan Général de Reconstruction de Moscou en 1955 par Kaganovitch. L'axe urbain monumental part du Kremlin (centre de la ville) et s'étend vers le sud-ouest sur 20km.*

03 Les Seven Sisters apparaissent comme des « silhouettes » et se fondent dans le paysage urbain existant. Sur la droite, la Tour Spasskaïa du Kremlin



02). L'Université Lomonossov correspond à un des éléments majeurs de cet axe et met en scène la structure radiale de la ville.

LES SEVEN SISTERS,
UN CONTEXTE
POLITIQUE

04

Jean-Louis Cohen,
L'Architecture au
futur depuis 1889,
Londres, Phaidon Press
Ltd, coll. « Architecture
- Thème », 2012, 528p.

05

Idem, p358.

06

B. K. Oltarjevski,
La construction
d'immeubles de
grande hauteur à
Moscou, *Moscou,*
*Maison d'édition
nationale de littérature
sur la construction et
l'architecture,* 1953,
215p.
Ouvrage régulièrement
cité par Jean-Louis
Cohen dans son tout
récent livre Construire
un nouveau Monde -
L'américanisme dans
l'architecture russe.

07

Idem, p5.

08

Anatole Kopp,
L'architecture de la
période stalinienne,
Paris, École Des Beaux
Arts, 1978, 416p.

Si les Seven Sisters s'implantent selon des endroits névralgiques du Plan Général et par extension selon des choix politiques, ceci est dû, comme le rappelle Jean-Louis Cohen dans *Architecture au futur depuis 1889*⁰⁴, aux « avantages offerts à Moscou par la suppression du marché immobilier, qui permet une "libre disposition" dans la ville de bâtiments échappant ainsi à la "concurrence capitaliste effrénée". »⁰⁵ La non-existence de la propriété privée semble être un des chevaux de bataille officiel du Parti pour la promotion des Seven Sisters et sa mise en valeur face aux États-Unis. Implanter les Seven Sisters selon le choix du politique ne subissant aucune règle de propriété privée est fréquemment acclamé par la communication officielle. En effet, de 1949 à 1954, les Seven Sisters sont le support de propagande. Leur emplacement dans Moscou et leur lien avec le politique en font un axe de la communication officielle. Nous verrons que l'architecture en elle-même des Seven Sisters contient une éloquence au service du Parti mais les Seven Sisters ont aussi été la base d'une *communication-propagande* commandée par le Parti pour glorifier les actes du Parti lui-même. Pour confirmer le propos que les Seven Sisters correspondent à un des éléments de la communication officielle, je me suis procuré un livre rédigé à Moscou en 1953⁰⁶ dressant le portrait des Seven Sisters et faisant régulièrement allégeance au Parti. Nous pouvons y lire :

*Les principes de construction des immeubles en hauteur soviétiques sont diamétralement opposés aux principes de construction des "gratte-ciels" américains, fruits de la concurrence capitaliste effrénée, du désir des capitalistes pour tirer le plus grand profit possible de chaque parcelle du territoire de la ville. [...] Ces immeubles [les Seven Sisters] sont librement disposés aux endroits les plus commodes du territoire de la ville et entourés des espaces libres suffisants ; ils sont au service de la ville tout entière, du peuple soviétique tout entier.*⁰⁷

D'autre part, du fait de leur répartition sur tout Moscou, les Seven Sisters nous environnent perpétuellement, elles structurent le paysage urbain (<> fig. 03 et 04). Les Seven Sisters ont souvent été décrites, par la communication officielle, comme des « silhouettes » ; Anatole Kopp dans *L'architecture de la période stalinienne*⁰⁸ les décrit ainsi :

De nombreux articles insisteront sur cette nouvelle conception de la monumentalité urbaine, sur la notion de "silhouette de ville", sur une notion nouvelle de marquage de l'espace facilitant l'orientation dans la ville.⁰⁹

09
Idem, p549.

*Des colosses aux
pieds d'argile*

L'acte de communication rappelle perpétuellement la relation cause-conséquence de l'acte politique décisif à la construction des Seven Sisters. Pour le dire plus abruptement, sans la bonté du Parti, il n'y aurait pas eu de Seven Sisters. Ainsi, si à Moscou, les Seven Sisters nous environnent continuellement et qu'elles sont perceptibles depuis tous quartiers ; nous devons entendre par là que la puissance du politique est visible dans tout Moscou, la « silhouette » du politique est toujours présente autour de nous. Les Seven Sisters deviennent les figures officielles du Parti et de la classe dirigeante autoritaire, visibles dans toute la ville. Au-delà de l'acte de *communication-propagande* qui a duré pendant environ cinq ans, entre la fin des années 40 et le début des années 50, nous allons voir maintenant que l'architecture en elle-même est une arme pour démontrer la puissance du politique.

Styles historiques des années 30 vs. styles nationalistes des années 50

L'architecture de la période stalinienne s'insère dans la dimension Beaux-Arts de l'architecture, les « styles » sont donc au centre des préoccupations. Nous définissons, dans cet énoncé, les « styles » comme ce qui pare ou maquille un édifice et qui par extension lui donne une expression. Les architectes soviétiques ne se préoccupent pas tant du rôle structurel dans l'éloquence d'un édifice. L'ossature en métal des Seven Sisters est perpétuellement dissimulée derrière un revêtement en pierre ou en céramique. C'est bien cette dernière strate, le revêtement qui est support à toutes fantaisies éclectiques. Nous verrons ci-dessous que l'usage du revêtement au travers de décors sculptés, fait quelques fois références à des styles classiques ou gothiques tout en faisant en permanence allégeance au Parti. Nous pourrions observer ainsi que l'usage de styles historiques est le reflet d'une nouvelle bourgeoisie d'État tandis que l'usage d'un style national est typique d'un pays totalitaire. J'informe le lecteur que la partie ci-dessous peut sembler fastidieuse mais elle me paraît essentielle pour cerner les origines d'une telle accumulation de styles.

Tout d'abord, pour comprendre l'usage de styles

historiques comme le classique à Moscou, nous devons souligner un paradoxe. En effet, le style classique trouve son origine en Occident (en France ou en Italie), il semble ainsi assez étrange de constater l'usage de ce style dans la première ville d'Orient, Moscou. Pour en comprendre la cause, nous devons revenir au 18^{ème} siècle et à la période historique impériale. En effet, l'empereur Pierre 1^{er} choisit St Pétersbourg comme nouvelle capitale et quitte ainsi Moscou. Par ce geste, il tourne son pays vers l'Occident et notamment vers la culture architecturale occidentale qu'il juge supérieure. Par extension, l'empereur fait le choix de se détacher de l'architecture nationale russe pour élever son pays à un « rang supérieur » (> *fig. 05*). Après avoir envoyé des architectes en France et en Italie, de nombreuses commandes architecturales d'empereurs et impératrices sont construites dans des styles classiques ou de la Renaissance (> *fig. 06*). Ce mouvement architectural se continue jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle. Ainsi, cette architecture dédiée *pour* une classe sociale aisée et dirigeante et uniquement commandée *par* cette classe est le reflet de la main mise impériale sur les principales commandes d'architecture en Russie¹⁰.

10
Kopp. *Op. cit.*, p180

Revenons maintenant au début du Réalisme Socialiste dans les années 30, le Parti et en particulier Staline se détachent politiquement du mouvement constructiviste en mai 1930 par une publication du Comité central du Parti bolchevik parue dans la *Pravda* nommée « À propos de la reconstruction du mode de vie » (voir chronologie). Le Parti prône une architecture davantage historique sans réellement apporter d'explications particulières. Avec le recul historique, les raisons sont contradictoires et dépendent du public de l'annonce officielle. Toutefois, une des explications officielles dénonce un lien de parenté entre l'architecture moderniste et le capitalisme, l'architecture soviétique devrait ainsi revenir «à ses origines nationalistes». Officieusement, comme l'explique Danilo Udovicki-Selb dans un article nommé « Between Modernism and Socialist Realism: Soviet Architectural Culture under Stalin's Revolution from Above, 1928-1938 » pour la revue *Journal of the Society of Architectural Historians*¹¹, Kaganovitch, haut dirigeant du Parti et en charge du Plan Général de Moscou est friand de l'architecture classique et ne cesse de la sponsoriser, notamment lors du concours renommé pour la Bibliothèque Lénine de Moscou en 1929. Que ce soit Kaganovitch ou d'autres bureaucrates prônant un retour à l'architecture classique, nous devons signaler que le Parti,

11
Danilo Udovicki-Selb,
« Between Modernism
and Socialist Realism:
Soviet Architectural
Culture under Stalin's
Revolution from Above,
1928-1938 », *Journal
of the Society
of Architectural
Historians*, vol. 68,
n°4, Décembre 2009,
pp. 467-495.

étant fortement centralisé, a toujours le dernier mot dans le choix du projet gagnant. Ainsi, l'architecture construite est le reflet du centralisme bureaucratique du Parti. Pour Kopp, si l'architecture classique refait son apparition à partir des années 1930, c'est qu'elle est le reflet d'une nouvelle classe sociale aisée et conservatrice qui s'est emparée du pouvoir durant les années 20, une véritable *bourgeoisie d'État* prend forme. De la même manière, Kopp fait un parallèle entre cette nouvelle classe sociale et l'élite sous le régime impérial, toutes deux décisives pour des commandes architecturales dotées d'un style historique¹². En 1930, l'arrivée d'une architecture historique est donc le reflet d'une classe dirigeante qui reprend le pouvoir et à sa tête se trouve Joseph Staline.

*Des colosses aux
pieds d'argile*

12
Kopp. Op. cit., p180

Dans les années 40, le Parti semble suggérer une ligne architecturale davantage nationaliste. Pour ne pas se contredire, le Parti présente l'architecture classique comme un style historiquement national, puisqu'après tout, les empereurs russes l'ont déjà utilisée. Le Théâtre de l'Armée Rouge d'Alabian et Simbirtzev construit en 1940 en est un exemple. On note l'usage de colonnes en façade s'apparentant ainsi au style classique mais détourné « façon nationale ». En plan la colonne n'a pas une forme de cercle mais d'étoile à cinq branches, symbole du communisme mais aussi de l'époque impériale.

Dans les années 50, le Parti mise dorénavant sur le sentiment nationaliste et patriotique russe afin de répandre une unité *nationale* soviétique qui n'est, bien sûr, plus celle de l'unité *internationale* communiste des années 20. C'est dans cette perspective architecturale que sont construites les Seven Sisters. Comme nous le savons, avec l'arrivée des Ateliers d'État durant les années 30, le Parti, à travers le Réalisme Socialiste, sponsorise les architectes qui savent s'adapter aux règles et à la doctrine. Parmi ceux-là, un groupe de leaders architectes se développe après-guerre pour former un entre-soi proche du pouvoir. Bien qu'ils prônent une architecture du Réalisme Socialiste, cette dernière impose depuis une dizaine d'années des règles contraignantes et contradictoires. Comme le dit Kopp, le groupe de leaders architectes tente alors d'imposer une nouvelle expression architecturale :

Dans une situation où la production architecturale stagne sans se renouveler, ne peut-on pas imaginer qu'un groupe d'architectes, bien introduits auprès des cercles dirigeants, ait réussi à faire admettre l'idée d'un renouvellement formel de

15
Idem, p350.

L'architecture, qui leur aurait assuré de nouvelles commandes et un prestige accru ?¹⁵

LES SEVEN SISTERS,
UN CONTEXTE
POLITIQUE

Cette tentative d'un nouveau « style » architectural est mise en pratique dans les projets des Seven Sisters. Profitant de la grande hauteur de ces édifices et « obligeant » ces architectes à sortir des règles classiques, ils tentent de s'inspirer du style gothique pour trouver une nouvelle expression architecturale. Toutefois, notons que cette tentative architecturale n'a pas réussi à être assez « innovante » et coïncide au dernier souffle du Réalisme Socialiste avant son arrêt brutal en 1956 décidé par Nikita Krouchtchev. La grande hauteur des Seven Sisters permet ainsi au groupe de leaders architectes de justifier une stimulation du style gothique mais aussi de raviver les styles architecturaux d'origine russe d'avant la période impériale du 18^{ème} siècle. Ainsi, les architectes soviétiques n'hésitent pas à comparer la silhouette des Seven Sisters avec certains monuments historiques de Moscou comme, par exemple, les édifices du Kremlin. En effet, la flèche, l'élément culminant et commun à toutes les Seven Sisters est mise en parallèle avec les toits en pans inclinés de l'architecture vernaculaire qui structurent le paysage urbain moscovite. La surcharge de décors et de moulures sur les monuments historiques rendent la façade vibrante et en attire l'œil. Ce phénomène se retrouve aussi dans les ultimes étages des Seven Sisters. Que ce soit la Tour Spasskaïa (1625) (< *fig. 03*) ou la Tour Troïtskaïa (1499), toutes deux situées au Kremlin, leurs flèches extrêmement étendues ainsi que l'accumulation de décors jusqu'à une très petite échelle rappellent les tours et tourelles des Seven Sisters.

Dans cette partie, nous venons de voir que l'architecture de la période stalinienne débute dans les années 30 en stimulant un style classique ravivant ainsi la période impériale. Puis des années 40 aux années 50, en atteignant son apogée avec les Seven Sisters, elle glisse doucement vers un style nationaliste revisitant ainsi l'architecture historique de Moscou. Il est nécessaire d'insister sur le fait que les Seven Sisters correspondent aux derniers éléments construits de la période stalinienne, elles illustrent l'*apothéose* d'un style qui fait à la fois référence au classique, mais aussi au gothique tout en stimulant l'architecture nationale. Comme le rappelle Udovicki-Selb, Staline est friand de l'architecture monumentale¹⁵. Cette architecture offre sans aucun doute un monumentalisme plus conséquent permettant de signaler le

15
Udovicki-Selb. *Op. cit.*,
p476



*Des colosses aux
pieds d'argile*



De haut en bas :
04 Les sept
« silhouettes » des
Seven Sisters, elles ont
en commun la flèche
culminante ainsi que la
composition pyramidale.
05 Église de la
transfiguration à Kijij,
architecture typique
russe.
06 Architecture de style
classique datant de la
fin du 19^{ème} siècle.

pouvoir du Parti. Par le caractère monumental, les excès de décors, cette *architecture de l'éloquence* a pour but de signaler la puissance soviétique et stimuler les sentiments nationalistes. Comme rappelé précédemment, nous voyons les Seven Sisters comme des *actes politiques*, elles sont le fruit d'une volonté du Parti qui démontre son pouvoir à travers des actes architecturaux. Dans la partie suivante, nous allons nous attarder sur les décors sculptés, les sculptures, et la mise en pratique des styles. Nous prouverons que ces éléments de revêtements sont à la fois des symboles du pouvoir et tendent à rendre cette *architecture éloquente*.

Se maquiller, la mise en pratique de l'éloquence

Comme nous avons pu le constater précédemment, le caractère colossal des Seven Sisters a bien évidemment un fort rôle à jouer dans l'éloquence de ces édifices. Dans cette partie, nous nous concentrons uniquement sur le revêtement, c'est-à-dire ce qui habille les Seven Sisters. Nous décrirons quelques exemples d'habillement qui tendent à rendre les Seven Sisters plus monumentales et plus sévères.

Comme dit auparavant, différents styles sont exacerbés, ils sont poussés à leurs limites tendant presque au kitsch. Prenons l'exemple de la *Seven Sisters* abritant le Ministère des Affaires Étrangères, des pilastres imposants et resserrés les uns des autres viennent rythmer la façade (> *fig. 17*). Sur les tours latérales, ces pilastres semblent se référer à une sorte de style classique se terminant par une corniche. La tour principale, quant à elle, apparaît sous un angle plus gothique, les pilastres travaillent la verticalité de l'édifice. Autre détail en façade, les corniches sont des éléments architecturaux répétés et exacerbés dans les Seven Sisters. L'Université Lomossov en est un exemple (> *fig. 07*). La corniche semble être surdimensionnée tout comme les triglyphes. Il va sans dire qu'il n'y a aucune expression d'une quelconque vérité structurelle. En effet, l'usage de la corniche sert davantage à nous renvoyer à des figures qui s'inscrivent dans une *connaissance culturelle commune*. Que ce soient les pilastres ou la corniche, ces éléments nous renvoient à l'architecture antique. Pour la société moderne, il va sans dire que ces éléments sont signes de puissance et de monumentalité. Si lors de la période impériale, l'architecture classique n'était que dédiée pour l'élite, dans le cas des Seven Sisters, il s'agit de jouer des *connaissances culturelles communes* pour impressionner le peuple entier et en faire une arme de propagande.



*Des colosses aux
pieds d'argile*



07
*De haut en bas, de
gauche à droite :
Tour principale de
l'Université Lomonossov,
exemple absolu de
l'éloquence : entre
gothique et classique,
décor sculptés et
sculptures.
Zoom sur la sculpture
d'homme, posture
classique, un marteau à
la main.
Zoom sur la sculpture
de femme, posture
classique, faucille à la
main.*

En façade, les Seven Sisters accumulent une série de décors sculptés le plus souvent en céramique. Des formes géométriques issues de la nature sont représentées jusqu'à une petite échelle. Elles deviennent quasiment imperceptibles pour un édifice si colossal. Encore une fois, ces décors sculptés supports de gerbes de fleurs s'inspirent et renvoient au langage de l'ornement antique et classique.

Pour finir, au-delà de jouer sur des connaissances culturelles communes, les Seven Sisters sont le support de sculptures qui transmettent des symboles précis à l'effigie de la nation. Revenons à l'Université de Lomossov, deux sculptures sont posées symétriquement sur un des retours de la tour principale (< *fig. 07*). Au premier abord, les deux sculptures semblent avoir une posture similaire aux sculptures classiques, elles s'avancent vers nous avec un air héroïque tout en nous présentant des objets qu'elles tiennent dans les mains. Mais, si nous précisons notre regard, les sculptures représentent un homme ouvrier dont le torse est bombé, vêtu d'un tablier et présentant le premier symbole communiste : un marteau. La seconde sculpture, représente une femme paysanne, vêtue d'une robe, une couronne sur sa tête et présentant une gerbe de blé ainsi qu'une faucille, le second symbole communiste. Ainsi, les postures héroïques classiques sont métamorphosées et détournées en symbole communiste à l'effigie de la nation. Un autre symbole fort correspond à l'étoile à cinq branches qui culmine sur toutes les Seven Sisters. Comme le rappelle Udovicki-Selb, l'étoile à cinq branches est un symbole communiste montrant l'arrivée de cette idéologie sur les cinq continents. Mais en même temps, l'étoile à cinq branches rappelle la période impériale et tsariste. Entre l'évocation d'un passé glorieux tsariste et la suprématie du nouveau régime, l'étoile est un symbole idéal pour Staline. Il a d'ailleurs décidé de rajouter cette forme sur les points culminants du Kremlin¹⁴.

14
Idem, p472.

Ainsi, en mettant en valeurs des éléments architecturaux connus, en ajoutant des décors sculptés oscillant en permanence entre styles classiques et nationalistes, les Seven Sisters correspondent à une *architecture de l'éloquence*, typique des pays totalitaires. Elle a pour but final de s'adresser par un vocabulaire simple et commun au peuple entier, d'en stimuler des sentiments nationaux et de rappeler l'autoritarisme du pouvoir.

Comme nous l'avons vu en filigrane durant toute cette partie, les Seven Sisters correspondent à un *acte politique* en tant que tel. Elles sont commandées *par* le Parti et *pour* l'effigie du Parti.

*Des colosses aux
pieds d'argile*

Nous avons vu durant cette partie quelques armes de propagande. Cela commence par la communication officielle. Elle explique la relation décisive entre le Parti et les Seven Sisters tout en mettant en valeur la nation par réaction à l'idéologie capitaliste. Puis, loin d'être une architecture simplement éclectique, les styles historiques de la période stalinienne sont liés à des moments spécifiques de l'histoire russe et ravivent la mémoire impérialiste, reflet de la nouvelle bourgeoisie d'État qui a pris le pouvoir durant les années 30. Pour finir, les décors sculptés, l'usage d'éléments architecturaux connus (pilastres ou corniches), les sculptures transmettent un message clair et précis au peuple et à l'échelle internationale. Le monumentalisme, la sévérité et l'effroi que produisent les Seven Sisters imposent l'autoritarisme du Parti et signalent sa puissance.

Toutefois, nous nous devons de remettre cette architecture typique des pays totalitaires dans une perspective historique plus globale. En effet, les historiens décrivent la Russie comme « un colosse aux pieds d'argile ». Cette métaphore issue de la Bible dans le *Livre de Daniel* signifie que toute chose d'apparence puissante cache en réalité une fragilité. Les Seven Sisters ont joué le rôle de « colosses », d'apparence puissante du fait d'un subtil jeu de mise en scène et de *maquillage*. Mais les réalités politiques et économiques étaient toutes autres et forçaient l'effroi. Les conditions de vie terribles du peuple montrent un pays à l'arrêt, dirigé par une bourgeoisie d'État dénuée de toutes préoccupations égalitaires. Le film *L'Ombre de Staline* réalisé par Agnieszka Holland sorti en 2019¹⁵ rappelle le gouffre effrayant qui séparait la classe sociale aisée et conservatrice au pouvoir depuis peu grâce à une subtile Révolution par le Haut et la grande famine entre 1932 et 1933 nommée Holodomor, qui a tué entre 2,6 et 5 millions de personnes en Ukraine et dans le Kouban.

15

*Agnieszka Holland,
L'Ombre de Staline,
[DVD], Pologne, Boy
Jones Films, Film
Produkcja Kinorob,
2019, 141min.*

RECENSEMENT DES SEVEN SISTERS





CLASSEMENT PAR PROGRAMME DES SEVEN SISTERS :

Immeuble universitaire

- 1 Université Lomonossov

Immeubles administratifs

- 2 Ministère des Affaires Étrangères
- 3 Ministère Soviétique de l'Industrie Lourde

Hôtels

- 4 Hôtel Leningradskáïa
- 5 Hôtel Ukraine

Immeubles d'habitation

- 6 Immeuble d'Habitation sur la Berge Kotelnitcheskaïa
- 7 Immeuble d'Habitation sur la Place Koundrinskaïa

PROJETS SOUS LE RÉALISME SOCIALISTE

- 8 Site pour la huitième des Seven Sisters : Immeuble d'Administration sur la Place Zariadié
- 9 Site pour le concours du Palais des Soviets. Aujourd'hui, Cathédrale du Christ-Sauveur.

UNIVERSITÉ LOMONOSSOV

IMMEUBLE
UNIVERSITAIRE

Architectes : L. Roudnev, P. Abrossimov, A. Khariakov et S. Tchernychev

Années de construction : 1949 - 1953

Lieu : Université d'État de Moscou

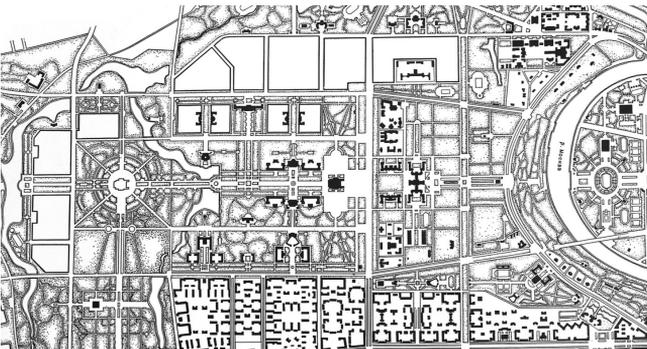
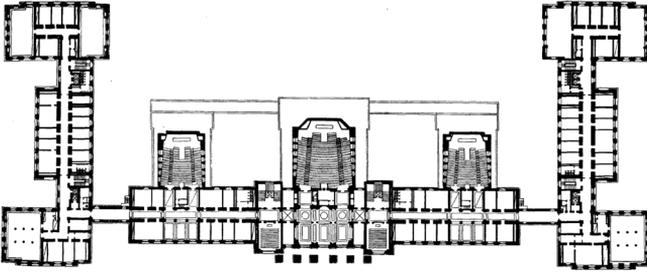
Coordonnées : 55° 42' 11" N, 37° 31' 50" E

Hauteur : 239m

Étant la plus reconnue des Seven Sisters, l'Université Lomonossov correspond à l'immeuble le plus colossal en termes de surface ; elle est aussi la tour la plus haute d'Europe jusqu'en 1997. Encore aujourd'hui, cette *Seven Sisters* joue le rôle d'université. C'est l'unique Seven Sisters qui, de par son accumulation programmatique, se décrit comme *une ville dans la ville* : salles d'étude, amphithéâtres, laboratoires, cantine, bibliothèque, 180 appartements pour étudiants et enseignants...

Conçue durant la fin des années 40, l'Université Lomonossov est ajoutée au Plan Général de Reconstruction de Moscou de 1935. L'intervention urbaine dessine une composition symétrique monumentale dotée de bassins, de fontaines et de sculptures. Sa forme urbaine se détache ainsi du tissu urbain moscovite. Se situant hors du ring moscovite, l'université se tient sur un axe principal en relation directe avec le *jamais-construit* Palais des Soviets ainsi que le Kremlin et le centre historique.

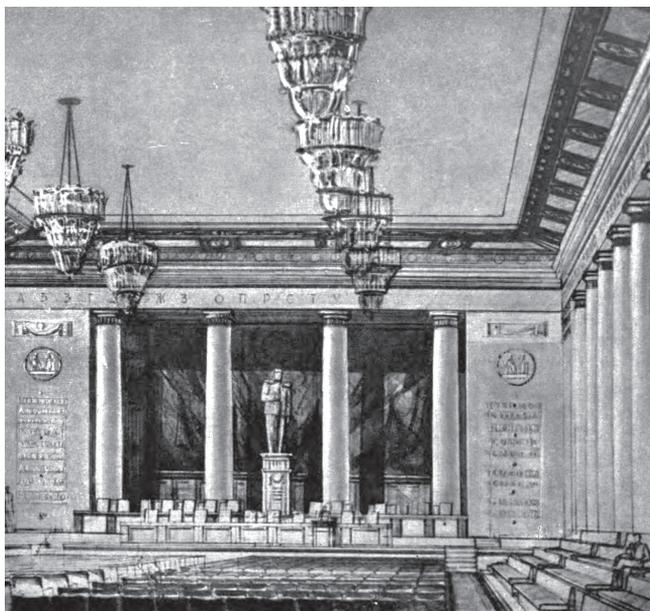
L'édifice, en étant symétrique et extrêmement large, monumentalise l'axe urbain sur lequel il se tient. Les tours latérales étant moins hautes, l'édifice offre une composition pyramidale, commune aux Seven Sisters. L'ossature en acier et béton est dissimulée par un revêtement en pierre et en céramique. Respectant la doctrine du Réalisme Socialiste, le revêtement en pierre permet d'exprimer différents styles architecturaux (gothique, classique, national). Pour l'effigie du Parti, des symboles forts sont intégrés à la composition, comme l'étoile à cinq branches qui finalise la composition de l'édifice ou encore des sculptures de scientifiques russes renommés.



De haut en bas :
 08 Plan du 2^{ème} étage.
 09 Perspective de l'axe
 urbain vers Moscou
 amplifiée par un jardin
 de type à la française.
 10 Plan général avec
 intervention paysagère,
 importance accordée à
 la symétrie.

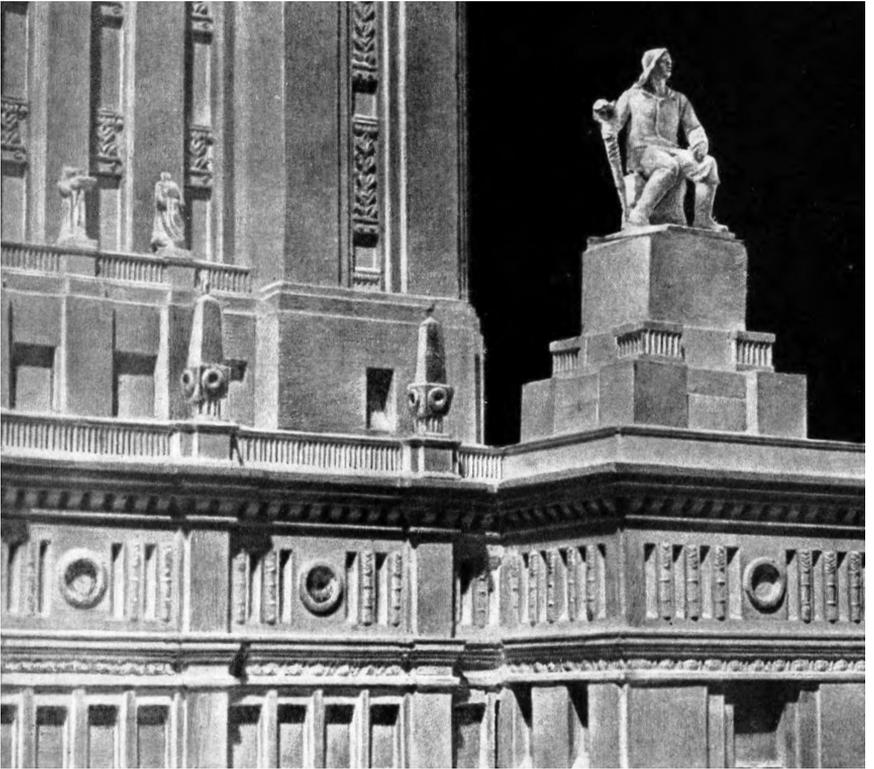
IMMEUBLE
UNIVERSITAIRE

UNIVERSITÉ
LOMONOSSOV



*De haut en bas,
de gauche à droite :*
11 Perspective d'un
auditoire, style classique.
12 Photographie d'une
chambre étudiante.
13 Photographie de
l'Université Lomonossov
montrant son extension
horizontale.
14 La pierre en
revêtement permet
d'accumuler des décors
architecturaux.





MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

IMMEUBLES
ADMINISTRATIFS

Architectes : V. Gelfreich et M. Minkus

Fin de construction : 1953

Lieu : Place Smolenskaïa

Coordonnées : 55° 44' 56" N, 37° 34' 58" E

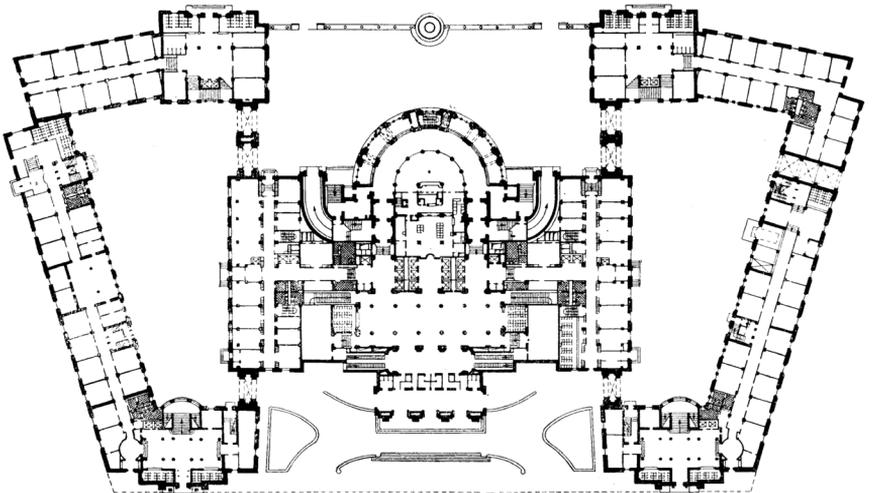
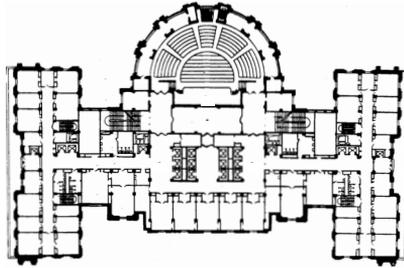
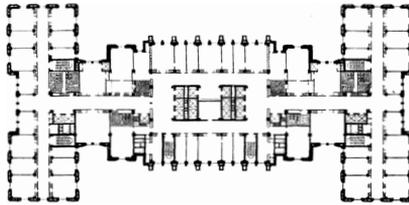
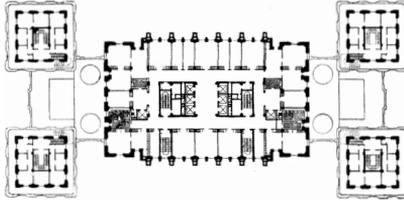
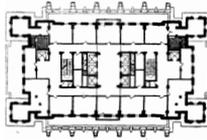
Hauteur : 172m

Comme deux autres de ses sœurs, la tour du Ministère des Affaires Étrangères de Russie se situe sur le ring de Moscou. À la perpendiculaire du ring, l'édifice transforme un axe de circulation en perspective monumentale. L'axe débute par l'avenue Borodinskiy qui se transforme en pont traversant la Moskova, s'en suit la place Smolenskaïa en forme triangulaire pour se clôturer sévèrement par la composition frontale de l'édifice.

Lors de l'élaboration du projet, l'édifice est doté d'une composition pyramidale moins accentuée que les autres Seven Sisters. L'édifice se démarque aussi par sa simplicité et sa rationalité. En effet, le revêtement en pierre semble suggérer une répétition d'imposants pilastres accentuant ainsi la verticalité de la tour. La photographie de la construction (> *fig. 17*) peut nous rappeler des édifices de Manhattan ou Chicago du début du 20^{ème} siècle comme ceux de Mckim Mead & White. Toutefois, et dans un second temps, cette simplicité est maquillée par des décors sculptés en particulier au niveaux de nombreuses corniches excessives qui ne se trouvent bizarrement pas uniquement sur le sommet des tours. Si ces corniches ajoutent à l'effet d'éclectisme de l'édifice et des Seven Sisters en général, notons aussi l'ajout de sculptures qui rendent l'édifice éloquent et participent à l'effigie du Parti. De plus, cette simplicité et cette frontalité a été dissimulée dans la version finale du projet par l'ajout d'une dernière partie plus pyramidale composée d'une flèche se tenant à la sommité. Ce geste, commandé par Staline, permet de donner aux Seven Sisters une « silhouette » commune.

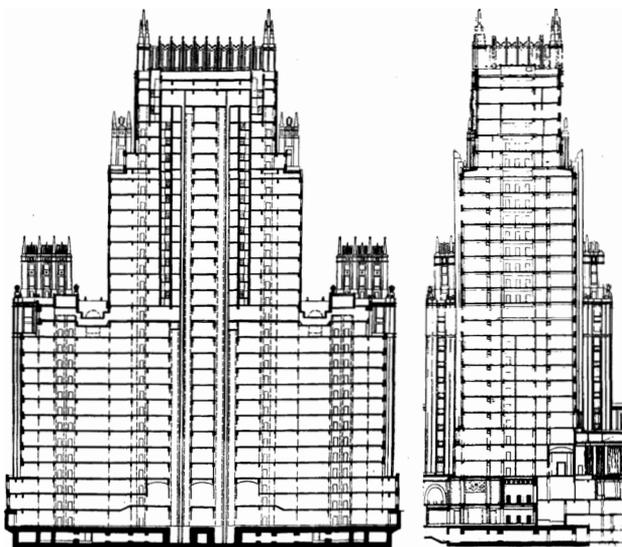
Pour finir, le hall d'accueil de style classique monumentalise la séquence d'entrée notamment par des matériaux luxueux, des colonnes et des corniches. Initialement, les étages inférieurs sont composés d'un auditorium, d'une bibliothèque, d'une cantine, et les étages supérieurs répètent de façon monotone des programmes de bureaux. Aujourd'hui, le gratte-ciel abrite toujours le Ministère des Affaires Étrangères.

De haut en bas :
Plan 20^{me} étage
Plan 13^{me} étage
Plan d'étage typique
Plan 2^{me} étage
Plan 1^{er} étage

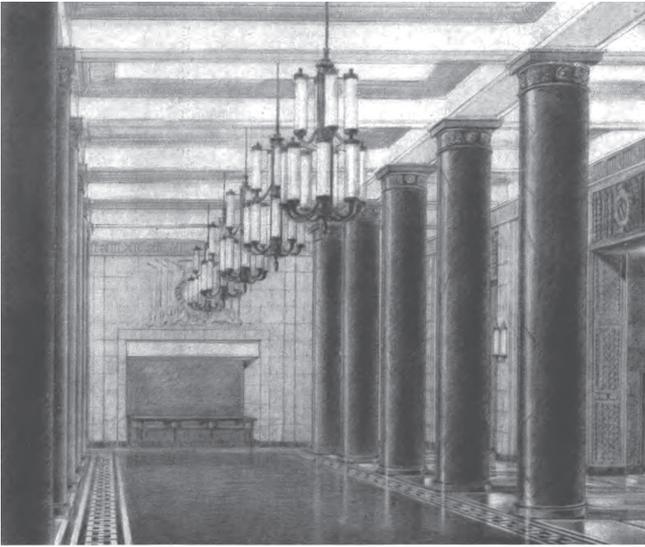


IMMEUBLES
ADMINISTRATIFS

MINISTÈRE
DES AFFAIRES
ÉTRANGÈRES



De haut en bas :
16 Coupes long. et trans.
À part les trois premiers
étages, répétition
programmatique
monotone.
17 Photographie du
chantier, la tour quitte
ses airs éclectiques
pour une modernité
manhattanienne.



*De haut en bas :
18 Dessin du hall
d'entrée, style classique.
19 Photographie lors de
la fin de construction.
Apparition de la flèche
au sommet de la tour
conférant une silhouette
commune à toutes les
Seven Sisters.*

MINISTÈRE SOVIÉTIQUE DE L'INDUSTRIE LOURDE

IMMEUBLES
ADMINISTRATIFS

Architectes : A. Douchkine et V. Mezentzev

Fin de construction : 1953

Lieu : Place Lermontov

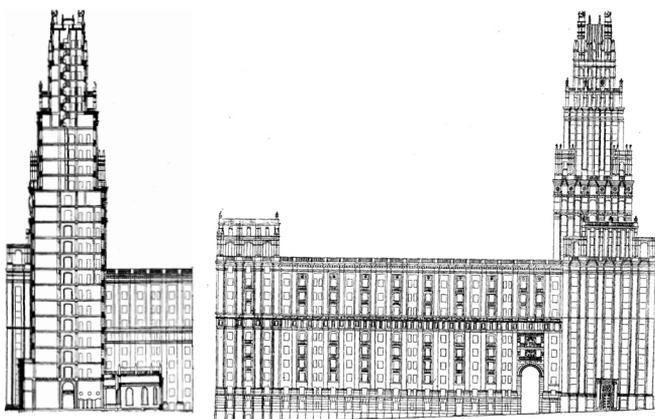
Coordonnées : 55° 46' 10" N, 37° 38' 58" E

Hauteur : 133m

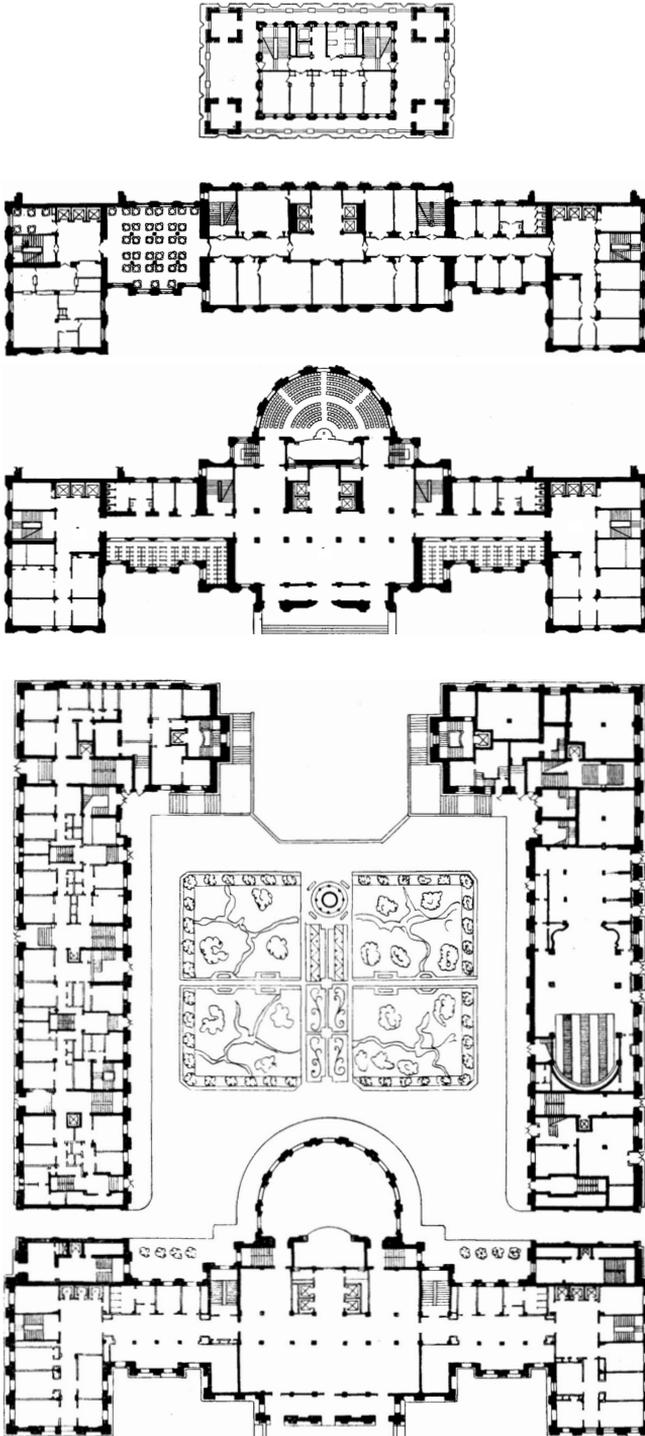
Se situant dans le nord-est de Moscou, le Ministère Soviétique de l'Industrie Lourde est proche de la Gare de Kazan, reconstruite dans un style passéiste au début du 20^{ème} siècle ainsi que d'une autre *Seven Sisters* : l'Hôtel Leningrad. Comme deux autres de ses sœurs, la tour se situe sur le ring de Moscou. C'est une des premières *Seven Sisters* à avoir intégré en 1954 un arrêt de métro.

Prenant l'entièreté de la parcelle rectangulaire, les ailes latérales, d'une hauteur dans la moyenne des immeubles à Moscou, accueillent 300 appartements décrits comme *modernes* du fait d'un équipement sanitaire conséquent. En façade, la composition s'éloigne du schéma pyramidal, la tour est plus élancée, plus indépendante en tant que partie, et rappelle ainsi les beffrois du nord de la France pour *faire* silhouette dans la ville. Son style gothique plus amplifié que les autres *Seven Sisters* évoque encore les édifices gothiques du nord de la France.

Après avoir accueillie le Ministère Soviétique de l'Industrie Lourde (avec auditorium et cantine) et le Ministère de la Construction et des Transports, la *Seven Sisters* semble aujourd'hui accueillir des programmes administratifs privés.



20
Coupe long. et façade latérale, la tour semble s'autonomiser du reste de l'édifice.



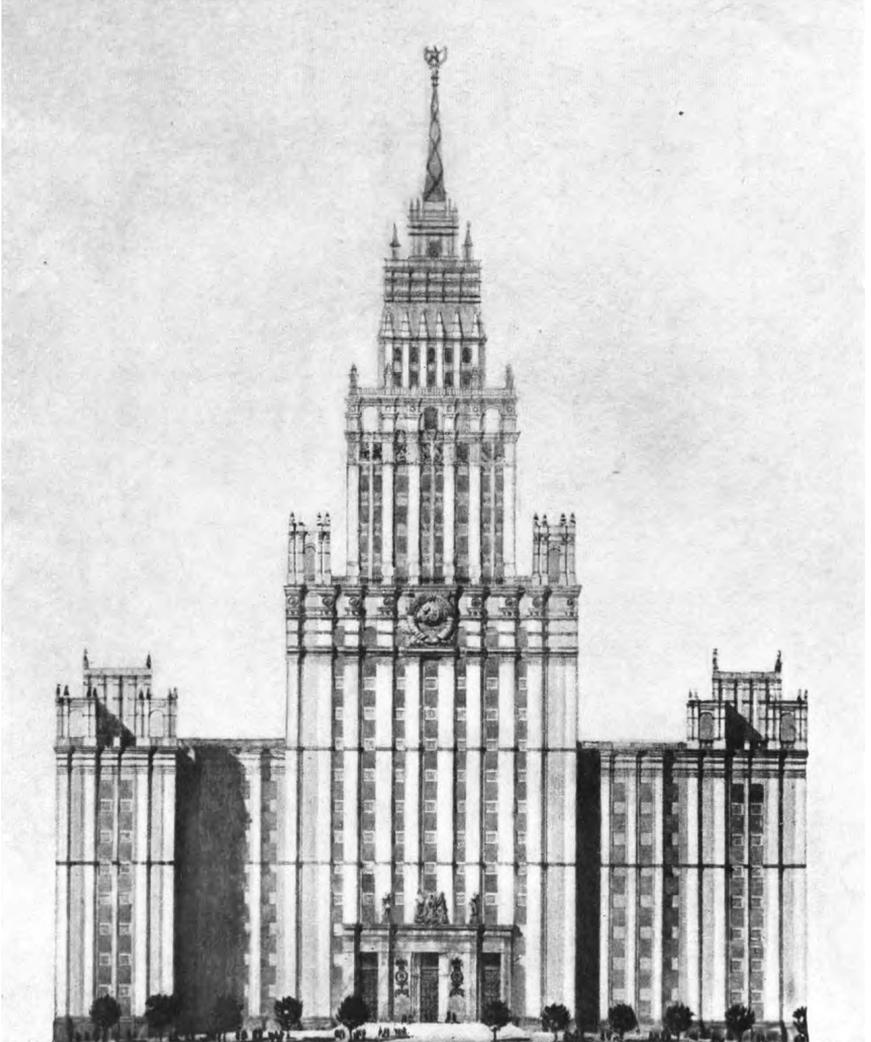
21
 De haut en bas :
 Plan du 15 au 20^{ème} étage
 Plan d'étage typique
 Plan 1^{er} étage
 Plan RDC

*IMMEUBLES
ADMINISTRATIFS*

*MINISTÈRE
SOVIÉTIQUE DE
L'INDUSTRIE
LOURDE*



*De gauche à droite :
22 La maquette laisse
entrevoir deux parties :
la forme rectangulaire
reprenant la parcelle du
site et la tour.
23 Façade dessinée dans
un style gothique.*



HÔTEL LENINGRADSKAÏA

HÔTELS

Architecte : L. Poliakov et A. Boretzki

Fin de construction : 1954

Lieu : Place Komsomolskaïa

Coordonnées : 55° 46' 26" N, 37° 39' 06" E

Hauteur : 136m

La Place Komsomolskaïa est délimitée sur ses deux côtés les plus longs par trois gares : la Gare de Kazan de style traditionaliste, la Gare de Laroslavl et la Gare de Léninegrad. Sur le plus petit côté de la place se tient l'Hôtel Leningradskaïa, l'édifice clôture un axe de circulation venant de la périphérie moscovite. Une autre *Seven Sisters*, le Ministère Soviétique de l'Industrie Lourde se situe dans le même îlot que l'édifice étudié.

Tout comme le Ministère Soviétique de l'Industrie Lourde, cette *Seven Sisters* quitte un schéma pyramidal strict où toutes les parties sont liées entre-elles. En effet, l'édifice est constitué de quatre parties, qui bien que liées par des corniches et des excroissances, commencent à être indépendantes, autonomes les unes des autres : le podium de six étages, la tour de treize étages puis la tourelle de trois étages et une flèche se terminant par une étoile à cinq branches.

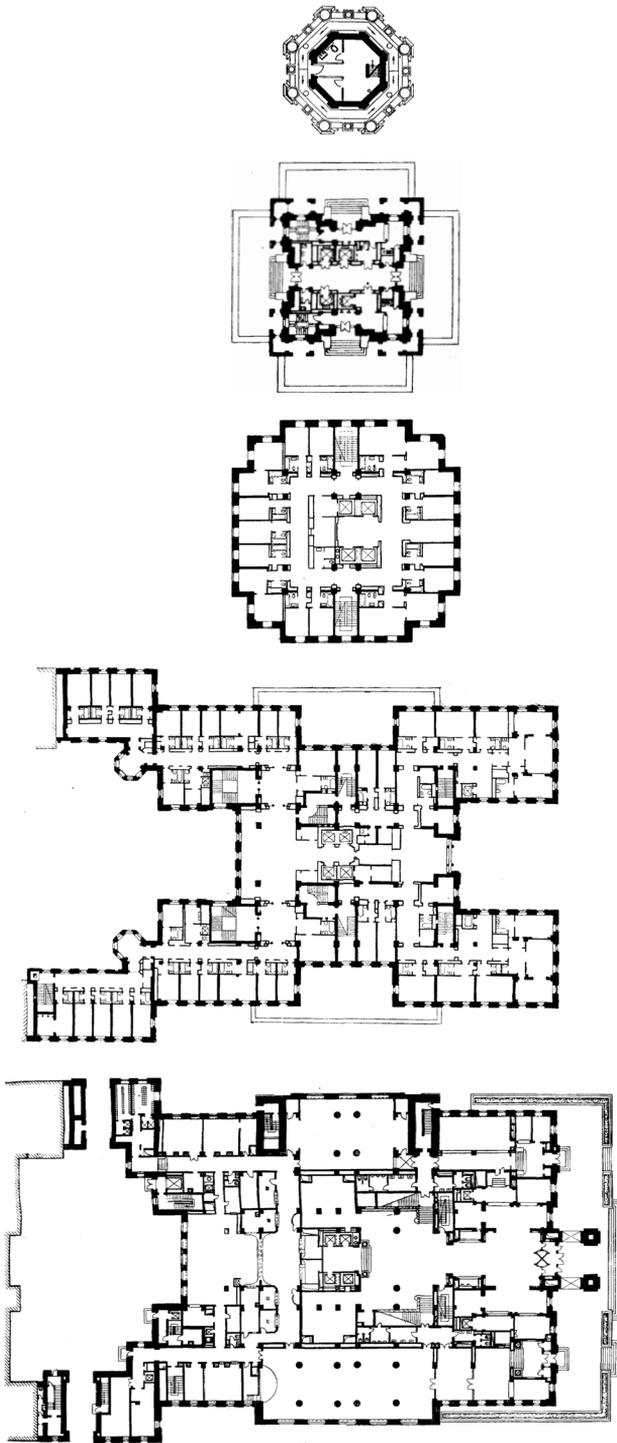
En façade, l'Hôtel Leningradskaïa est la seule des *Seven Sisters* à se revêtir d'un parement de pierres orangées dont les joints sont assumés.

Initialement, l'hôtel était pourvu de 350 chambres. Aujourd'hui, l'édifice contient un hôtel privé.



24

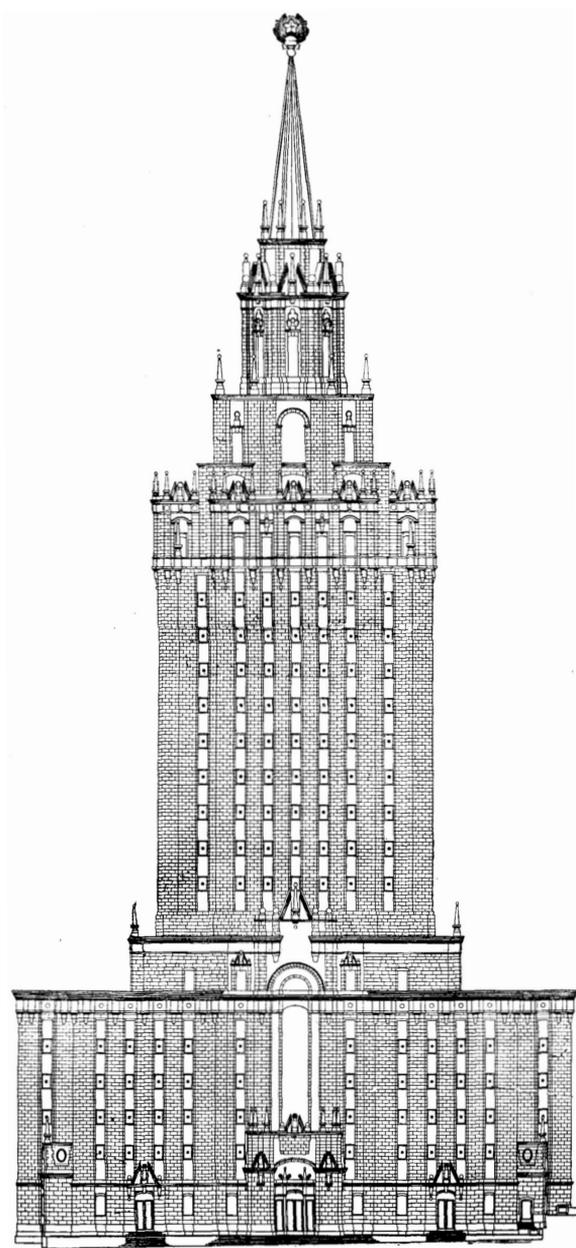
Photographie depuis la Place Komsomolskaïa. Sur la gauche, la Gare de Kazan, au loin, une autre Seven Sisters : le Ministère Soviétique de l'Industrie Lourde.



25

De haut en bas :
 Plan de la flèche
 Plan toit-terrasse
 Plan d'étage typique de
 la tour
 Plan d'étage typique
 Plan RDC

HÔTEL
LENINGRADSKAÏA



De gauche à droite :
26 Façade, unique Seven Sisters avec un parement de pierres orangées dont les joints sont assumés.
27 Perspective de la tour sur son podium.



HÔTEL UKRAINE

HÔTELS

Architecte : A. Mordvinov

Fin de construction : 1955

Lieu : Place de Crimée

Coordonnées : 55°45' 05.7" N, 37° 33' 57.6" E

Hauteur : 206m

Seconde tour la plus haute des Seven Sisters, l'Hôtel Ukraine se situe sur les berges de la Moskova. Un jardin, place de la Crimée, sépare la tour du cours d'eau et permet de la sublimer depuis l'autre côté de la berge. La tour est visible depuis le pont de l'Avenue Kutuzovsky, un axe de circulation majeur de la périphérie au centre-ville. De plus, elle entretient une relation visuelle avec le quartier des affaires de Moscou.

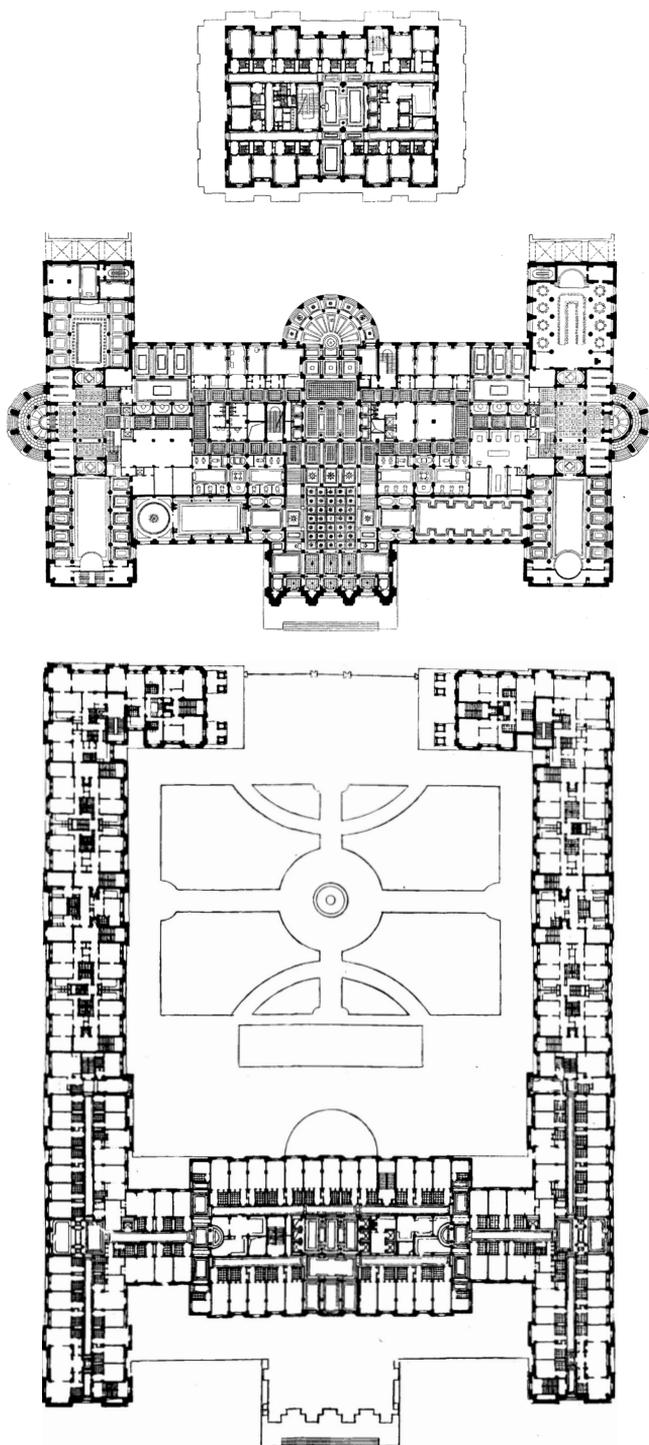
En façade, au niveau des étages supérieurs, l'Hôtel Ukraine est doté d'un revêtement en céramique. Les étages inférieurs, quant à eux, sont monumentalisés ; de la pierre de calcaire et de granite font office de revêtement plus luxueux. Le hall d'entrée (> *fig. 31*) se pare de matériaux luxueux dans un style classique. En dehors des sculptures, des décors architecturaux sculptés ornent les façades des Seven Sisters tels que des gerbes de blés.

Initialement, l'hôtel contenait des chambres de 12m² jusqu'à des suites de trois pièces avec salon. Étant un hôtel de luxe, une attention particulière était dédiée à la décoration des chambres : moulures, corniches, mobiliers de différents styles passésistes. Aujourd'hui, un hôtel privé de luxe fait office de programme principal avec un total de plus de 500 chambres.



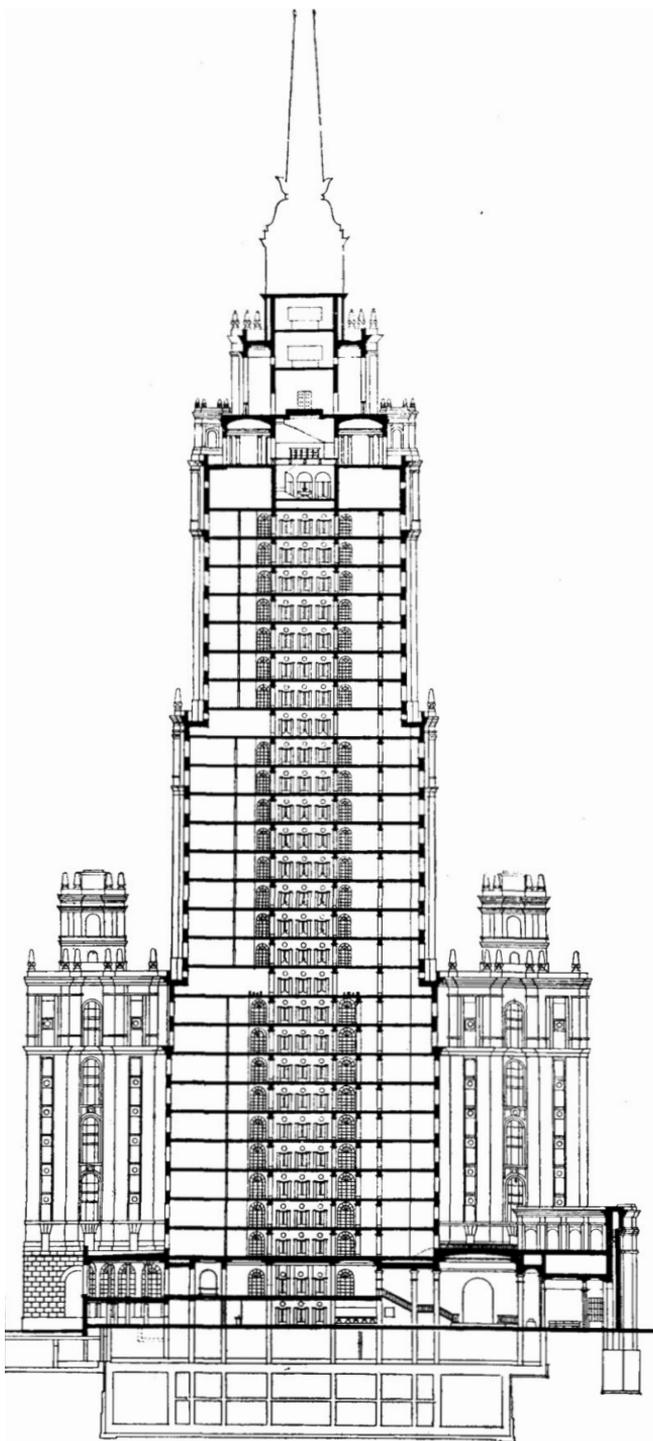
28

Photographie depuis le pont de l'Avenue Kutuzovsky. L'Hôtel Ukraine donne sur cours d'eau Moskova.



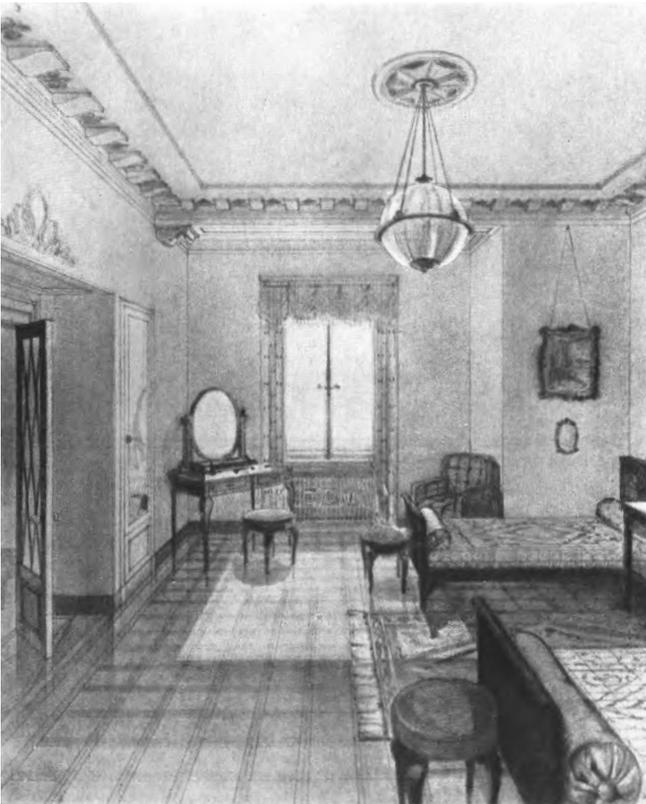
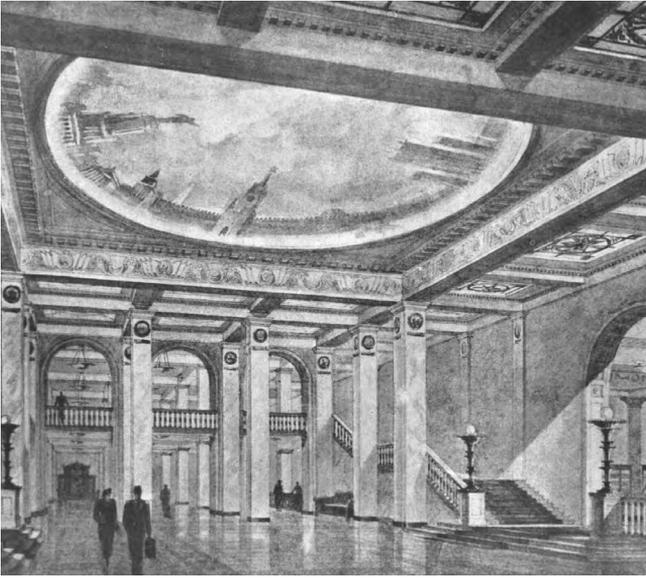
29
De haut en bas :
Plan d'étage typique de
la zone supérieure
Plan 1^{er} étage, hall
d'entrée monumental
Plan général du site

HÔTEL UKRAINE



30

Coupe trans. Attention particulière aux étages inférieurs avec notamment l'usage de voûtes. Étages supérieurs, répétition programmatique.



De haut en bas :
51 Perspective du hall d'entrée avec un certain caractère luxueux dans un style passéiste : moulures, sculptures, peintures...
52 Perspective d'une suite avec un certain caractère luxueux dans un style passéiste : moulures, mobiliers...

IMMEUBLE D'HABITATION SUR LA BERGE KOTELNITCHESKAÏA

IMMEUBLES
D'HABITATION

Architecte : S. Tchetchouline

Fin de construction : 1952

Lieu : Berge Kotelnitcheskaïa

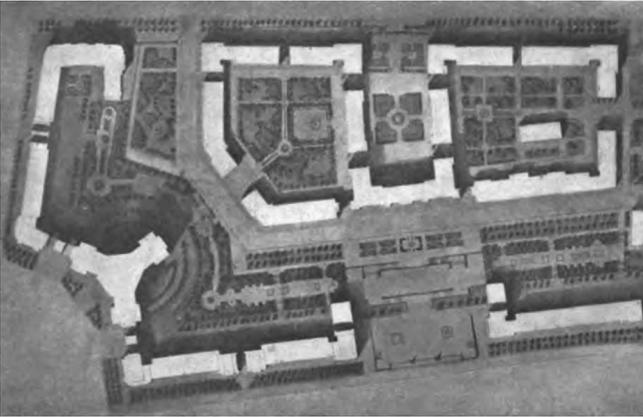
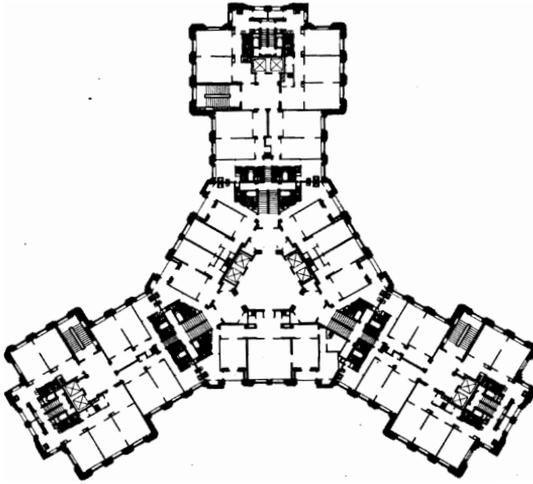
Coordonnées : 55° 44' 48.9" N, 37° 38' 33.2" E

Hauteur : 176m

L'Immeuble d'Habitation sur la Berge Kotelnitcheskaïa se situe sur les quais du cours d'eau de la Moskova. Visible dans toute sa largeur depuis le pont Bolshoy Moskvoretsky amenant à la Place Rouge, cette *Seven Sisters* a dépassé le statut de *silhouette* pour devenir une *icône* de la ville de Moscou. Cet immeuble d'habitation comprend un complexe architectural conséquent avec des édifices de tailles moyennes, puis graduellement, une accumulation de tourelles laisse entrevoir la tour principale se terminant par une flèche dotée d'une étoile à cinq branches. Son respect pour la composition pyramidale en fait un exemple parmi les Seven Sisters. À part le haut des tours doté de décors sculptées dans un style éclectique, les façades sont constituées d'une répétition sèche de fenêtres identiques. Notons que la transition supérieure entre l'édifice et la tour se manifeste par une arcade extérieure laissant ainsi apercevoir le ciel au travers. Même si ce ne sont pas des arcs brisés, ceci nous rappelle les cathédrales gothiques françaises qui de part un traitement de façade *en dentelle* laisse transparaître la lumière naturelle au travers.

De nombreuses sculptures monumentales avec des symboles nationaux se tiennent sur des tourelles. La représentation de l'épanouissement du travailleur et de la famille, dans le cadre heureux de la patrie, est mise en avant à travers l'homme ouvrier et la femme paysanne dotée d'une gerbe de blés.

Pour finir, l'immeuble d'habitation comptait initialement 350 appartements avec des équipements sanitaires *modernes* mais avec une attention particulière accordée à la décoration intérieure de styles *passéistes*, soulignant ainsi une contradiction commune aux Seven Sisters.

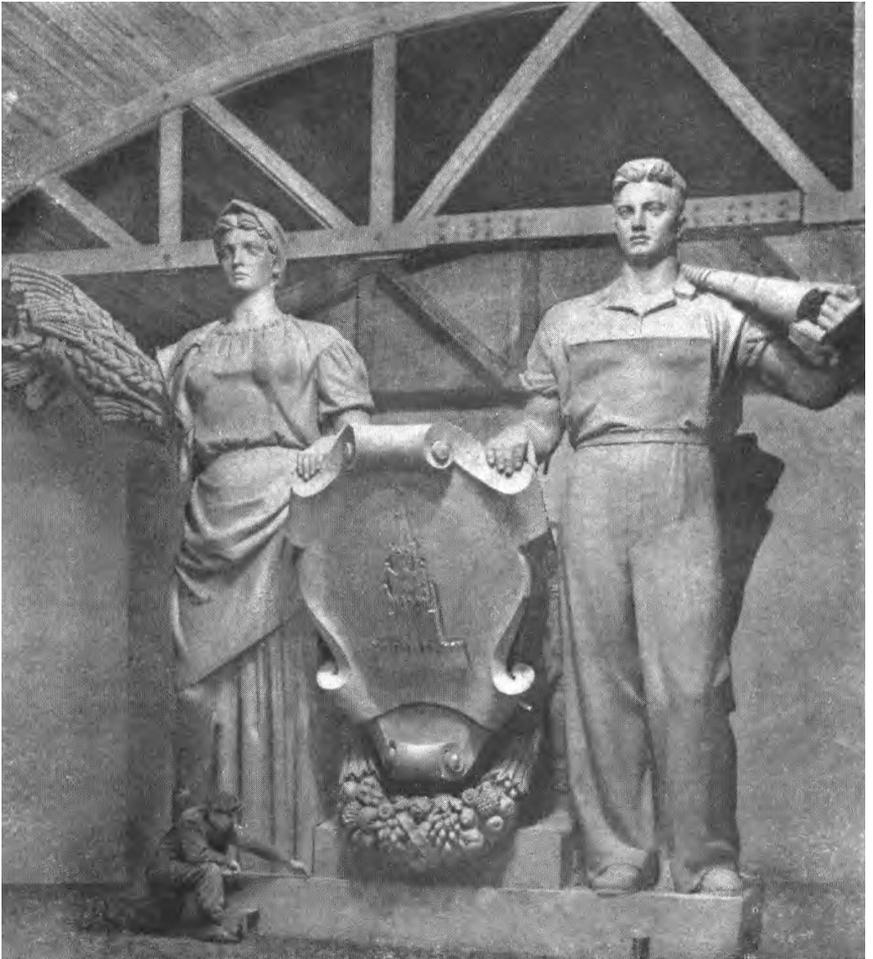


*De haut en bas :
33 Plan d'étage typique
34 Plan du complexe
architectural avec
intervention paysagère
35 Perspective depuis
les quais de la Moskova*

*IMMEUBLE
D'HABITATION
SUR LA BERGE
KOTELNITCHESKAÏA*



*De gauche à droite :
36 Façade principale.
Répétition des fenêtres,
accumulation de décors
sur le haut des tourelles et
arcade de transition.
37 Sculptures
transmettant des messages
patriotiques.*



IMMEUBLE D'HABITATION SUR LA PLACE KOUNDRINSKAÏA

IMMEUBLES
D'HABITATION

Architecte : M. Posokhine et A. Midoiantz

Fin de construction : 1954

Lieu : Place Koundrinskaïa

Coordonnées : 55° 45' 32" N, 37° 34' 50" E

Hauteur : 160m

Comme deux autres de ses sœurs, l'immeuble d'habitation entretient un lien visuel avec le ring moscovite séparé par un jardin, la Place Koundrinskaïa. L'édifice se situe non loin du bâtiment du Narkomfin construit par l'architecte constructiviste Ginzbourg en 1932.

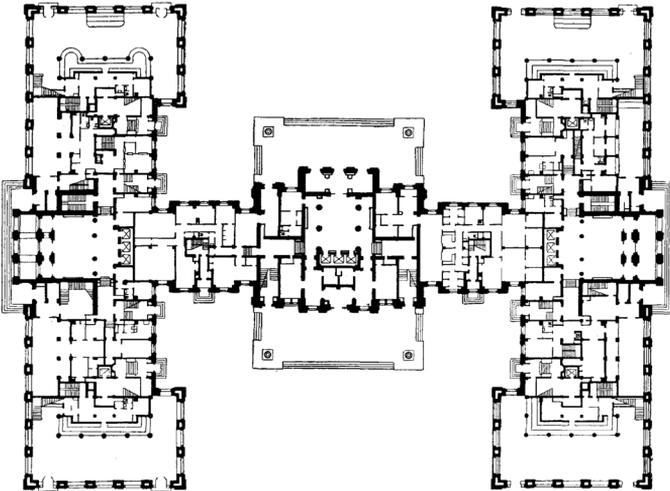
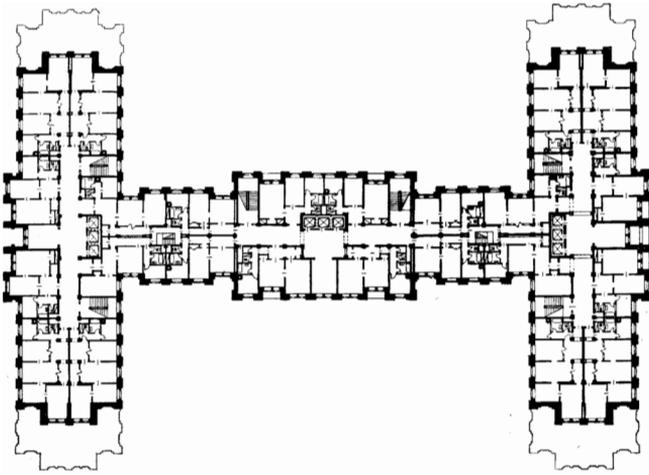
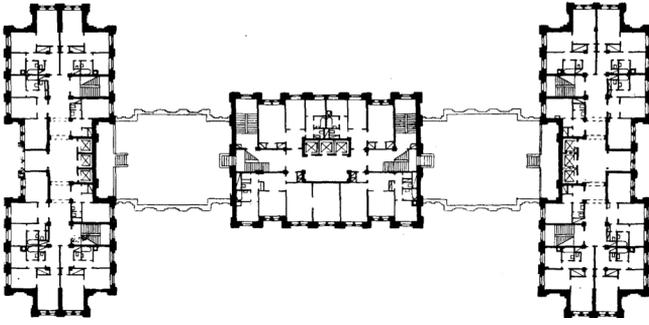
La composition des parties de l'Immeuble d'Habitation sur la Place Koundrinskaïa est atypique pour les Seven Sisters. En effet, le plan est divisé en trois parties dont deux tours pyramidales plus longues que larges prennent *en sandwich* la tour centrale se terminant avec une flèche et une étoile à cinq branches. Ces deux tours latérales nous rappellent la forme *en miniature* du Rockefeller Center : une dalle verticale pyramidale. Cet édifice de Manhattan était une référence fréquente pour les architectes soviétiques.

Comme beaucoup des Seven Sisters, l'immeuble d'habitation a accueilli les *apparatchiks* de la *nomenklatura*, c'est-à-dire la classe privilégiée du Parti ; on y comptait 450 appartements dont majoritairement des logements trois pièces. Encore aujourd'hui, il semble qu'une classe sociale aisée habite cet édifice.



38

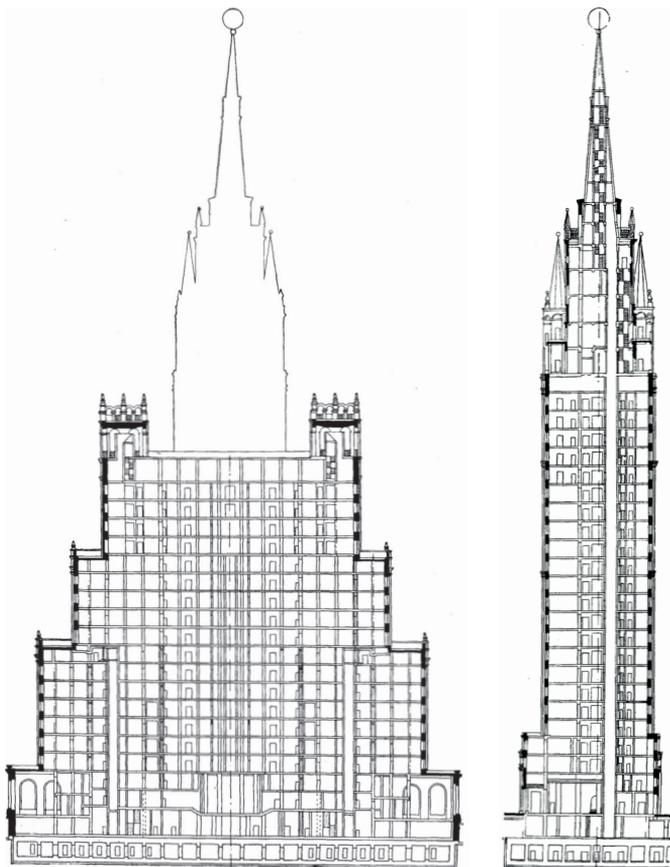
Perspective de la relation entre le ring, puis le jardin de type à la française et la tour. L'Hôtel Ukraine, une autre Seven Sisters est dessiné au loin.



39
De haut en bas :
Plan 1^{er} étage
Plan du 9^{ème} au 12^{ème}
étage
Plan du 15^{ème} au 20^{ème}
étage

IMMEUBLE
D'HABITATION SUR
LA PLACE
KOUNDRINSKAÏA

De gauche à droite :
40 Coupes long.,
répétition programmatique
au niveau des étages
supérieurs.
41 Photographie du
chantier, la tour ne
se pare pas encore de
décor, répétition sèche
d'ouvertures dans la masse
constructive.





I.

1930 / LE CORBUSIER, MODERNE
ET VICTIME COLLATÉRALE DU
RÉALISME SOCIALISTE

II. 1930 / LE CORBUSIER, MODERNE ET VICTIME COLLATÉRALE DU RÉALISME SOCIALISTE

LE CORBUSIER,
MODERNE
ET VICTIME
COLLATÉRALE
DU RÉALISME
SOCIALISTE

a. *La « Réponse à Moscou » : tentative d'imposer la modernité machiniste*

Cette partie dédiée à Le Corbusier, premier architecte de notre généalogie, n'entretient pas de relation directe avec les Seven Sisters. En effet, Le Corbusier voyage régulièrement à Moscou au début des années 30, les Seven Sisters, quant à elles, sont construites 20 ans plus tard, durant les années 50. Toutefois, comme nous l'avons vu précédemment, ces sept « immeubles de grande hauteur » correspondent aux constructions les plus colossales sous la période stalinienne débutant durant les années 30 et par la même occasion correspondent aux dernières constructions avant l'arrêt brutal de la doctrine du Réalisme Socialiste en 1956. Ainsi, les Seven Sisters deviennent l'apothéose de 30 années d'histoire architecturale tumultueuse, nécessaires à analyser pour en comprendre la finalité. Pour définir davantage la modernité *autre* des Seven Sisters, nous devons revenir à Le Corbusier et à sa relation qu'il entretient avec les soviétiques. Il tente d'imposer sa modernité machiniste européenne mais se retrouve face au refus de la nouvelle classe dirigeante conservatrice.

À partir de 1930

Comme l'écrit Jean-Louis Cohen dans le livre *Le Corbusier et la Mystique de l'URSS*⁰¹, l'histoire sentimentale entre cet architecte et ce pays débute concrètement par un voyage de Le Corbusier à Moscou en 1928 pour présenter la construction du Centrosojuz, renfermant un programme administratif. C'est le premier édifice de grande dimension construit par Le Corbusier. De 1928 à 1930, le Parti n'interfère pas encore dans les choix architecturaux nationaux, la mouvance moderniste en accord avec les principes révolutionnaires détient le monopole des attentions. Comme le dit Cohen, l'URSS correspond pour Le Corbusier à un terrain d'essai pour édifier sa modernité machiniste :

01
Jean-Louis Cohen,
Le Corbusier et la
mystique de l'URSS
; théories et projets
pour Moscou, 1928-
1936, Paris, Pierre
Mardaga Éditeur, 1988,
326p.

02
Idem, p10.

Parmi les premiers terrains qui lui permettent d'affirmer sa stature d'expert international de la ville à l'ère de la « civilisation machiniste », la Russie des Soviets occupe une

*place considérable, à un moment fondamental à la fois dans l'économie et dans la culture soviétiques et dans la trajectoire de Le Corbusier.*⁰²

La « Réponse à Moscou » : tentative d'imposer la modernité machiniste

Dès 1930, la direction architecturale du pays change de cap. Le Parti fortement centralisé s'interfère dans les décisions architecturales. Les directions politiques sont floues mais les actes sont décisifs. Face aux deux refus du Parti pour la proposition de son plan urbain de Moscou en 1930 ainsi que pour son projet du Palais des Soviets en 1932, Le Corbusier devient une victime collatérale de la transition architecturale menée par le Parti et prônant un style davantage historique. Prenons quelques instants pour citer les éléments initiateurs de la transition architecturale commandée par le Parti. Depuis peu, une nouvelle classe dirigeante, commandée par Staline, d'origine plus provinciale et conservatrice apparaît au sein du Parti. Kaganovitch est un exemple parfait illustrant la Révolution par le Haut (terme de Udovicki-Selb) initiée par Staline. En mai 1930, le Comité central du Parti bolchevik publie « À propos de la reconstruction du mode de vie » dans la *Pravda*. Un coup de tonnerre éclate dans le milieu architectural, le Parti contredit les fondements politiques et sociaux sur lesquels se sont basés les constructivistes pour édifier leurs théories architecturales. Bien que les propos sont encore flous, une direction architecturale davantage historique est soulignée, les architectes conservateurs soviétiques s'alignent directement sur les nouveaux préceptes du Parti. C'est dans la même année que la fameuse revue constructiviste *Sovremennaja arkhitektura* arrête ses publications. De même, l'école VHUTEIN dotée d'une branche constructiviste doit fermer ses portes. Deux ans après ces événements, en juillet 1932, la majorité des mouvances architecturales (et notamment les constructivistes) sont contraints de se réunir dans l'unique groupement l'Union des Architectes de l'URSS, acte commandé par le Parti. Les théories architecturales des constructivistes issues de la révolution d'Octobre ne peuvent désormais plus être approuvées publiquement. Nous ne rentrerons pas plus en détails dans la transition architecturale, pour plus d'informations nous orientons le lecteur vers la chronologie. Comme nous l'avons décrit dans la partie précédente la transition architecturale n'est jamais assumée publiquement et concrètement, laissant ainsi les constructivistes s'exprimer, tout comme Le Corbusier. Toutefois, notons que le Parti, avec un centralisme

conséquent, a la main mise sur le choix des commandes architecturales, les jurys (s'il y en a) et la sélection de l'architecte lauréat. Ainsi, si les prises de paroles publiques sont floues, les actes restent décisifs.

La « Réponse à Moscou »

En suivant les propos de Cohen dans le livre *Le Corbusier et la Mystique de l'URSS*, il est aisé de comprendre que le plan urbain pour la reconstruction de Moscou proposé dans sa « Réponse à Moscou » en 1930 est initiatrice de sa proposition de la Ville Radieuse (entre 1930 et 1935). Que ce soit la « Réponse à Moscou » ou la Ville Radieuse, Le Corbusier propose des villes modernistes et machinistes *par excellence* : séparation de l'auto et du piéton, habitat lumineux et insalubre, végétation... bref des villes qui produisent des corps en bonne santé prêts au travail et à la production. J'en veux pour preuve les propos que Le Corbusier tient sur les ouvriers dans ses « Commentaires relatifs à Moscou et à la Ville Verte », proposition qu'il fait quelques mois avant sa « Réponse à Moscou » :

03
Id., p286.

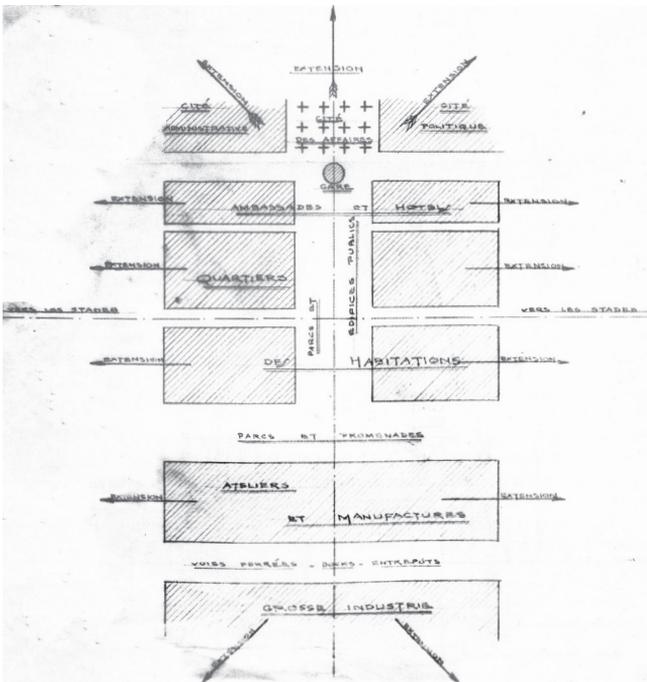
L'époque machiniste depuis cent ans ne s'est pas préoccupée de l'usure. On a usé, surmené, anémié, déformé le corps, et par jeu de conséquence automatique, on a déformé l'esprit : il a une neurasthénie machiniste. Un animal placé dans des conditions contraires à celles de son existence normale devient neurasthénique, déficient.

Le repos du cinquième jour soviétique intervient contre l'usure. La Ville Verte de repos offre la récupération physique, nerveuse et morale. C'est si remarquable que la loi de repos devrait exister au même type que la loi de travail...⁰⁵

Concentrons nous uniquement sur la proposition du plan urbain pour la reconstruction de la ville dans sa « Réponse à Moscou ». Un dirigeant du Parti demande à Le Corbusier une proposition d'un plan urbain pour Moscou, la ville n'ayant jamais subi une restructuration conséquente, le Parti souhaite édifier la nouvelle « ville socialiste ». Tout d'abord, Le Corbusier fait le choix d'une concentration et d'une densité importante en plaçant son projet sur le Moscou originel. Par cette position, il s'oppose aux désurbanistes, tendance commune aux constructivistes. Toutefois, en décrivant Moscou comme « *une vieille carcasse de village asiatique* »⁰⁴ il propose une destruction massive des



La « Réponse à Moscou » : tentative d'imposer la modernité machiniste



De haut en bas :
 42 « Réponse à Moscou »
 Plan de Moscou et de sa région. La structure radiale initiale est détruite au profit de deux axes orthogonaux majeurs.
 45 « Réponse à Moscou »
 Plan schématique de la répartition des programmes ressemblant grandement au plan urbain général.

04
Id., p176.

LE CORBUSIER,
MODERNE
ET VICTIME
COLLATÉRALE
DU RÉALISME
SOCIALISTE

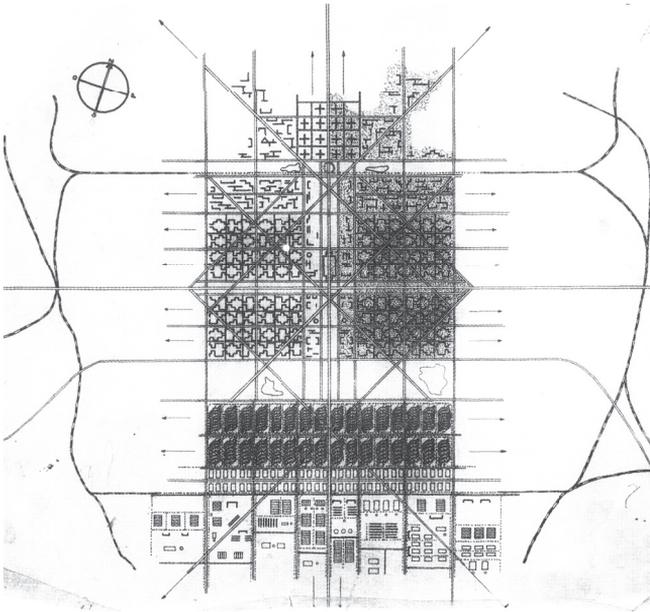
bâtisses et de la structure existante de Moscou, seuls sont conservés les monuments comme le Kremlin ou le Théâtre du Bolchoï. Une fois libéré des contraintes principales, le geste initiateur correspond à la mise en place de la structure principale de la ville : deux axes perpendiculaires linéaires de circulation s'étalant chacun sur plus de 15 kilomètres (< fig. 42). Un second réseau de rues orthogonales et diagonales vient se greffer sur le système principal. Suivant la structure orthogonale de la ville, des zones urbaines sont dessinées en conséquence. La caractéristique la plus *terrifiante* du projet tient à la ressemblance quasi identique entre le plan schématique de la ville (un rectangle hachuré = une fonction) et le plan général de la « Réponse à Moscou » (chaque rectangle est *gratiné* d'une typologie dépendante d'un programme) (<> fig. 43 et 44). Ainsi, le sud de la ville contient la production *secondaire* (industries et ateliers), le centre contient les habitations et hôtels (système de redents qui se base sur le thème de la Ville Verte), le nord est dédié à la production *tertiaire* et politique de la ville (tours avec un plan cruciforme). Si nous comparons maintenant le plan urbain de Moscou dessiné en 1930 dans le cadre de la « Réponse à Moscou » et le plan urbain général de la Ville Radieuse dessiné en 1933, les structures des deux villes ainsi que les répartitions des programmes sont quasiment similaires (> fig. 44 et 45). En effet, la typologie des redents pour la Ville Verte ainsi que les gratte-ciels à plan cruciforme sont conservés. Le système orthogonal des rues, entrecoupé de diagonales, quant à lui, est aussi préservé mais dessiné de façon plus répétitive. Prouvant la similarité des deux projets, Cohen va jusqu'à dire :

05
Id., p193.

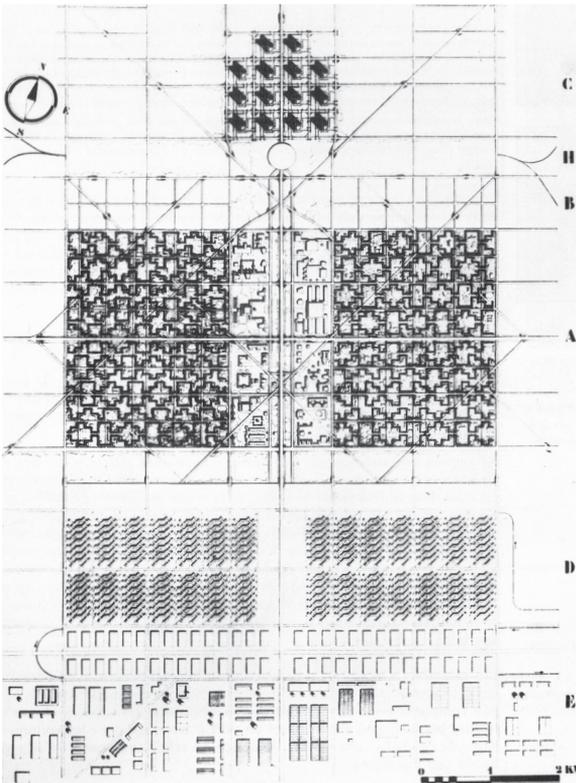
...son "schéma organique" est dénommé "Ville Radieuse" et ne garde plus de son implantation initiale que le tracé du réseau ferroviaire moscovite, perceptible sur le plan général de la ville.⁰⁵

06
Ibidem.

Après la proposition envoyée à Moscou, Le Corbusier projette d'éditer durant plus d'un an sa « Réponse à Moscou ». Le sous-titre du livre aurait été « *éléments de base pour la reconstruction des grandes villes* »⁰⁶ confirmant ainsi que son projet, loin d'être uniquement fonctionnel pour Moscou, a l'ambition de devenir la composition typique pour une ville moderne. Cohen décrit plus en profondeur les éléments essentiels qui auraient constitué ce livre et nous permet de développer l'influence manhattanienne dans ce chapitre :



La « Réponse à Moscou » : tentative d'imposer la modernité machiniste



*De haut en bas :
44 « Réponse à Moscou »
Plan urbain général,
chaque programme
développe une typologie.
45 « Ville Radieuse »
Plan urbain général, la
structure, la répartition
des programmes et les
typologies sont similaires
à la « Réponse à Moscou »*

Une des articulations fondamentales du texte aurait été l'opposition du chapitre "américaniser ?", consacré à une critique de Manhattan et du chapitre "bolcheviser ?" ...⁰⁷

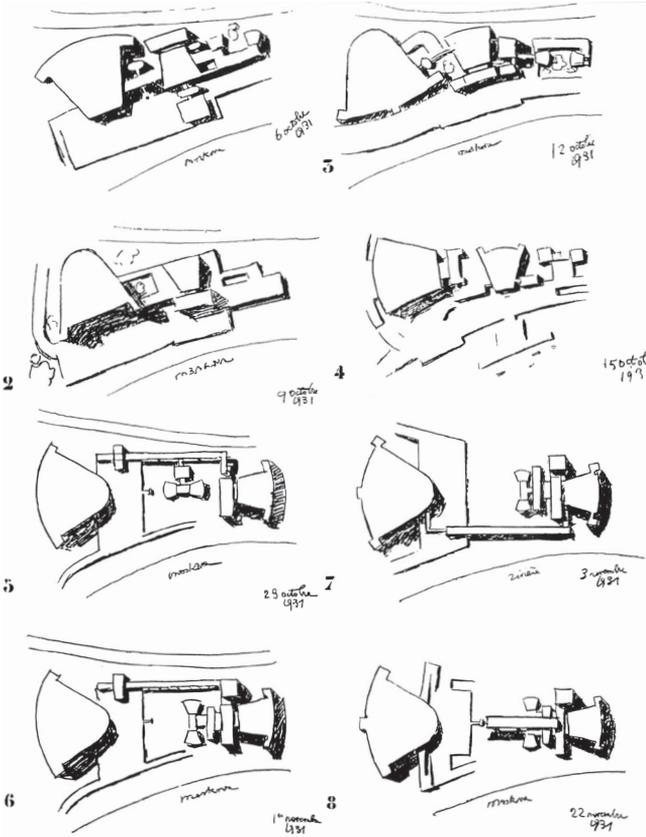
Ainsi, Le Corbusier semble opposer États-Unis et Russie soviétique. Il fait ici certainement une erreur car, comme cela est développé dans la partie II., le Parti se tourne vers une modernité excessive manhattanienne. Dans notre énoncé, nous pouvons supposer que si les propositions urbaines ou architecturales de Le Corbusier ne conviennent plus au Parti soviétique, c'est qu'elles ne correspondent pas à la modernité manhattanienne que le Parti souhaite concurrencer.

Pour finir cette partie, la transition architecturale vers l'historicisme et le nationalisme étant amorcée par le Parti, la proposition urbaine de Le Corbusier dans le cadre de sa « Réponse à Moscou » ne sera pas adoptée. Les critiques sont futiles, majoritairement basées sur des parallèles entre Le Corbusier et son affinité pour l'idéologie capitaliste. Le Plenum de juin 1931, illustré notamment par Kaganovitch démontre néanmoins que si les rapports de production sont socialistes, la ville le serait par la même occasion. En 1935, le Plan Général de Reconstruction de Moscou dirigé par Kaganovitch et adopté par le Parti, correspondra à la nouvelle direction urbaine pour la capitale conservant ainsi sa structure radiale.

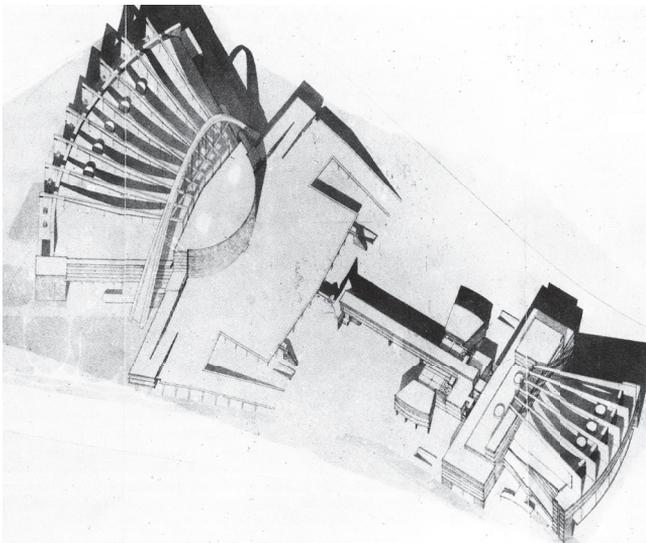
*b. Le Palais des Soviets : la modernité manhattanienne
comme sujet de discorde*

Le Palais des Soviets, s'il avait été construit, aurait joué le rôle de l'édifice allégorique de l'URSS. Remplaçant symboliquement l'église du Sauveur, il aurait été au centre-ville de Moscou, près du Kremlin. Les concours pour le Palais des Soviets débutent en 1931 (bien que, déjà, dans les années 20, des propositions de « Palais » sont signalées), le chantier, quant à lui, commence en 1937 mais est interrompu par la Seconde Guerre mondiale. Les travaux ne reprennent pas et en 1958, les fondations sont reconverties en piscine. Le Parti communique à l'international les intentions de ce projet de grande ampleur devant contenir une succession de salles pour des rassemblements de masse, les deux plus grandes salles contenant 15 000 et 5 900 places. Dans cet esprit, le Parti invite quelques architectes étrangers dont notamment Walter Gropius, Auguste Perret et Le Corbusier.

Attardons nous à présent sur la proposition de Le Corbusier ; il tourne tout son discours autour de la fameuse



Le Palais des Soviets : la modernité manhattanienne comme sujet de discorde



De haut en bas : 46 Schémas du Palais des Soviets, différents tests d'assemblage de volumes indépendants pour arriver finalement à un axe de symétrie. 47 Axonométrie générale du Palais des Soviets, extension horizontale et axe de symétrie.

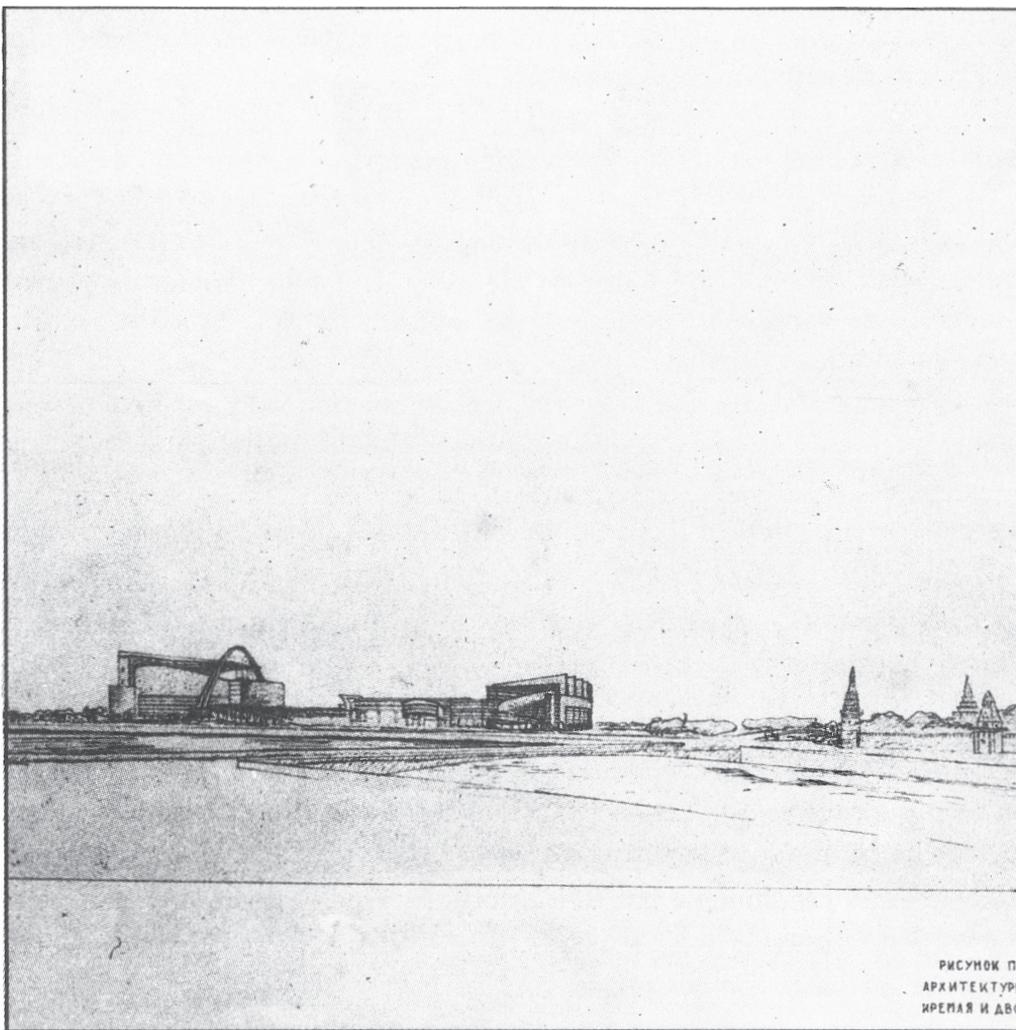
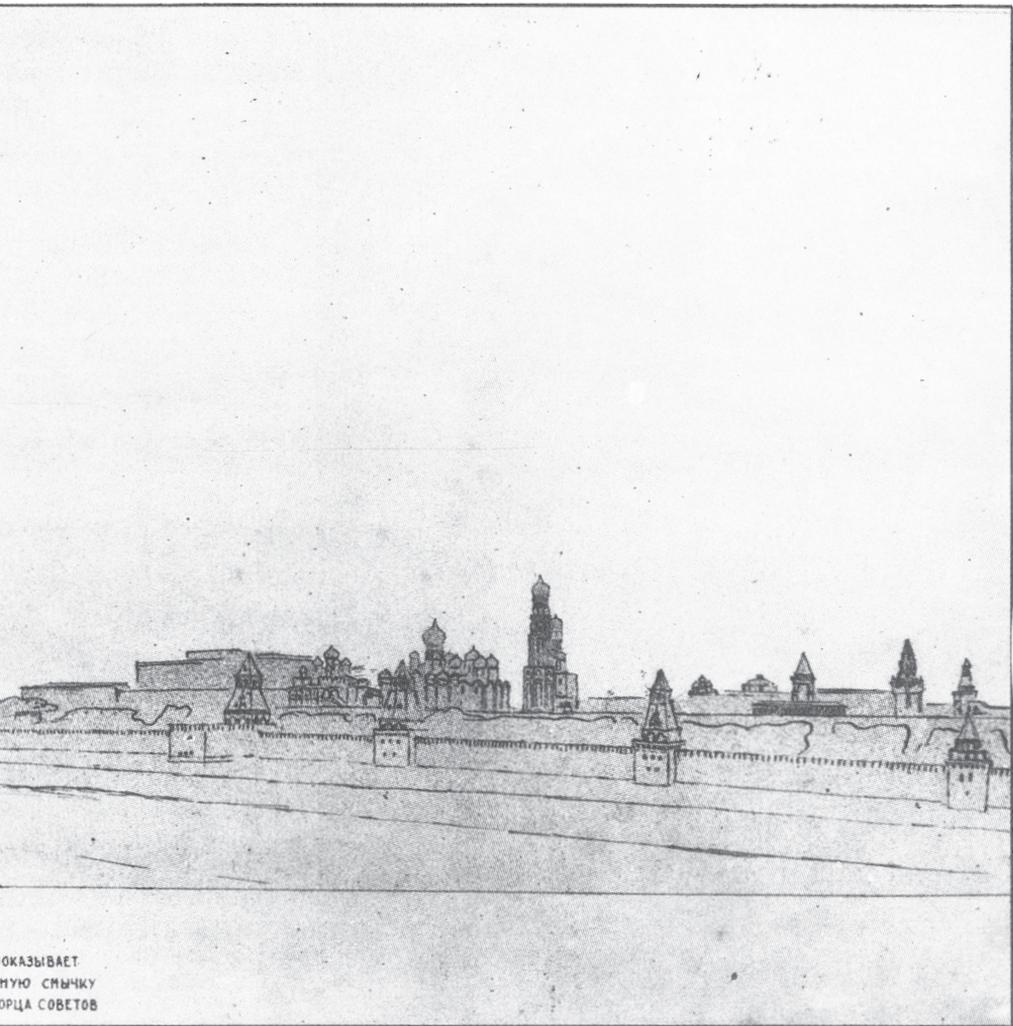


РИСУНОК П
АРХИТЕКТУР
ИРЕМЯ И ДВО



ОКАЗЫВАЕТ
МУЮ СМЫЧКУ
ОПЦА СОВЕТОВ

48
*Dessin du Palais des
Soviets intégré à la
ville, la structure tend
à devenir la nouvelle
« silhouette » dans
la ville.*

fonctionnalité de l'édifice, thème typique des modernes européens. Le programme officiel défini par la bureaucratie soviétique demande un caractère monumental à l'édifice, ne précisant pas de limite de hauteur. Les données techniques, quant à elles, ne sont pas explicitement précisées. Le processus de projet à l'atelier de Le Corbusier s'initie sur différents tests d'assemblages de volumes indépendants ayant chacun une fonction donnée. La composition de volumes, qui s'avère être symétrique dans les tests d'assemblage finaux (< fig. 46), s'étend sur toute la longueur du site. De part son étalement et sa composition symétrique, Le Corbusier approuve le caractère monumental de l'édifice tel que demandé par le programme officiel⁰⁸. Toutefois, sa monumentalité ne correspond pas à la caractéristique excessive de la version finale du Palais des Soviets de Boris Iofane et Vladimir Gelfreich sélectionnée en 1937 par le Parti, nous y reviendrons dans la partie II. (> fig. 49 et 50). Il refuse par exemple de magnifier l'entrée principale du Palais des Soviets, alors que les architectes soviétiques proposent une colonnade qui semble se référer à la place Saint-Pierre du Vatican. De plus, Le Corbusier dans la note explicative du projet insiste sur le caractère fonctionnel de l'édifice, il va même jusqu'à décrire une succession de points dépendants du secteur de l'édifice pour prouver son bon fonctionnement, nous citons ici sa proposition écrite clairement détaillée :

Ayant procédé par analyse d'abord, nous avons recherché la solution la meilleure pour chacun des divers éléments constitutifs du problème.

a) Circulation des piétons (entrées, restaurants, vestiaires, salles, etc...)

Raccordement aux moyens de circulation extérieurs (trams, autobus).

[...]

c) Accès des salles pour des foules de 6.000 ou 15.000 personnes. Les escaliers traditionnels sont remplacés par des plans inclinés ou des rampes, seule méthode réalisant des débits suffisants.

[...]

e) Acoustique : *Ce problème nous étant connu, nous avons créé des organismes conformes. Mais étant donné les dimensions exceptionnelles des salles, nous nous sommes assurés la collaboration effective de M. Gustave Lyon, le physicien de réputation mondiale. Par lui, nous soumettons les éléments suffisants pour assurer l'orthophonie des salles tant*

pour l'émission du son que pour son audition.

f) Chauffage-Ventilation : fonctions que nous préférons qualifier de « respiration exacte ». Cette question capitale [...] se présentant dorénavant sous une forme entièrement nouvelle, le résultat sera une économie immense, une efficacité jusqu'ici inconnue, et un apport précieux pour toutes les constructions à élever sur le territoire de l'URSS.⁰⁹

Le Palais des Soviets : la modernité manhattanienne comme sujet de discorde

Même si ceci nous semble aujourd'hui banal, Le Corbusier fait appel à l'ingénieur Gustave Lyon pour l'acoustique, et à l'ingénieur des Mines Rougnon pour les systèmes de chauffage et de ventilation. Les ingénieurs ont un rôle essentiel dans la *forme finale* du projet. Le Corbusier tente de démontrer que la *machine* du Palais des Soviets marche à *merveille* ; cet édifice a pour but de devenir une véritable machine à flux. Une esthétique constructive et abstraite en ressort, notamment avec l'usage de l'arc parabolique et des poutres visibles qui soutiennent la salle principale (< fig. 47). En jouant avec ces éléments, Le Corbusier tente de s'insérer dans le contexte alentour en évoquant les « silhouettes » du Kremlin (< fig. 48). Toutefois, et comme nous le savons, l'esthétique moderne de l'abstraction n'est plus un argument vendeur pour les dirigeants du Parti. De même, les arguments fonctionnalistes (« respiration exacte » et autre) ne subjuguent pas davantage le Parti.

Rationnel vs. Irrationnel

Comme décrit dans la partie précédente, le Parti recherche dorénavant une *architecture de l'éloquence*, propre à démontrer la puissance soviétique. Le Palais des Soviets de Iofane et Gelfreich, notamment en implantant une statue de Lénine au sommet de la tour, montre que les architectes ont cerné la demande du Parti (> fig. 49 et 50). Si nous faisons tomber le masque des « styles » du Palais des Soviets et comme nous le prouverons dans la partie II., une influence manhattanienne surgit. Dès les années 1930, Le Corbusier n'apprécie guère l'architecture de Manhattan, aussi bien la grille urbaine que les gratte-ciels. Il explique son propos dans le livre *Quand les cathédrales étaient blanches*¹⁰ suite à son premier voyage à New-York en 1935. Étrangement, les quelques descriptions (voir ci-dessous) des *skyscrapers* de Le Corbusier conviendraient à merveille au Palais des Soviets de Iofane et Gelfreich. En effet, nous voyons la modernité manhattanienne comme un *point nerveux* qui amène, à la

10
Le Corbusier, Quand les cathédrales étaient blanches, Paris, Plon, 1957, 248p.

fois, la fascination pour les architectes soviétiques et à la crispation pour Le Corbusier. Nous souhaitons montrer par ce biais le gouffre qui sépare, en 1932, Le Corbusier des architectes soviétiques conservateurs (et par extension, le Parti). Voici quelques citations critiques de Le Corbusier décrivant les *skyscrapers* :

C'est pourquoi les gratte-ciel n'ont pas été construits sur une intention sérieuse et sage. Ils ont été les applaudissements à l'œuvre acrobatique. Partie gagnée : gratte-ciel-proclamation. Le gratte-ciel d'ici n'est pas un élément urbanistique, mais une bannière dans l'azur, une fusée de feu d'artifice, une aigrette sur la coiffure d'un nom désormais classé dans le Gotha de l'argent.¹¹

Mais encore :

Je me suis expliqué. Les gratte-ciel de New-York sont romantiques : un geste d'orgueil, qui compte du reste.¹²

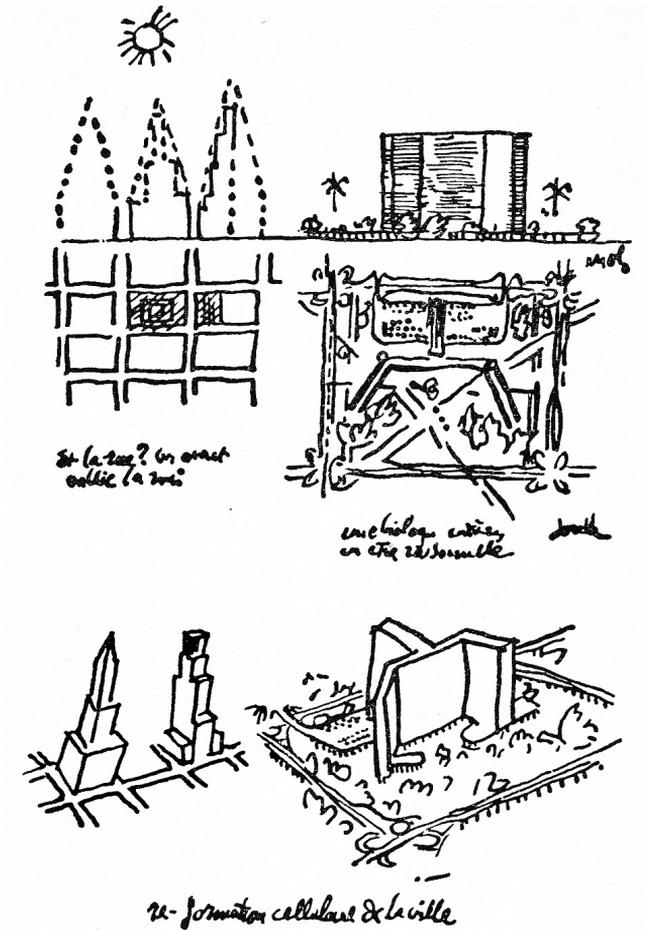
Ainsi, Le Corbusier semble critiquer des gratte-ciels trop éloquents, des « gratte-ciel-proclamation » ; quant à lui, (et après avoir dénoncé l'hérésie de ces édifices) il développe sa solution pour des gratte-ciels corbuséens (> fig. 51). Dans ce sens, il prône la raison et le *cartésianisme* :

Mais le gratte-ciel aigrette, multiplié sur le territoire de Manhattan, a déconsidéré l'expérience. Les gratte-ciel new-yorkais ont fait tort au gratte-ciel raisonnable que j'ai appelé : le gratte-ciel cartésien...¹³

Pour démontrer les bienfaits d'un gratte-ciel raisonné, il développe une description, point par point, décrivant le bon fonctionnement de cet édifice : bon emplacement solaire, lumière parfaite, air conditionné, structure en acier, façade nette sans retranchement (*a contrario* des *skyscrapers* et du Palais des Soviets)... La *raison*, qui s'exprime par la métaphore d'une machine qui *marche à merveille* semble être la solution du futur qui attend les métropoles et dépasseront ainsi la grandeur de New-York. À travers cet exemple, nous supposons que, depuis les années 30, le gouffre qui sépare et qui s'accroît entre le Corbusier et le Parti pourrait s'approcher de la thématique de la *raison*. Tandis que Le Corbusier prône une architecture et des gratte-ciels de la raison, *cartésiens*, le Parti quitte le domaine de la modernité européenne pour l'états-unienne qui comme le rappel Le



Le Palais des Soviets : la modernité manhattanienne comme sujet de discord



*De haut en bas et de gauche à droite :
49 Couverture du magazine Stroitel'stvo Moskvy illustrant le Palais des Soviets, au premier plan le Kremlin.
50 Couverture du magazine Stroitel'stvo Moskvy illustrant le Palais des Soviets, au premier plan Staline et le drapeau communiste.
51 Dessin de Le Corbusier, comparaison entre la « ville folle » avec skyscrapers et la « ville radieuse » avec les gratte-ciels raisonnés.*

LE CORBUSIER,
MODERNE
ET VICTIME
COLLATÉRALE
DU RÉALISME
SOCIALISTE

Corbusier tend à devenir « une fusée de feu d'artifice » dominée par l'éloquence et la mise en valeur d'un pouvoir. Dès lors, ne pourrions-nous pas décrire cette modernité qui vient des États-Unis et qui contamine l'URSS comme *irrationnelle*, entraînée par la cupidité de la nouvelle classe dirigeante soviétique ? Si nous prenons un recul historique, durant les années 30, le Parti est bel et bien en train de plonger dans une *irrationalité* totale : il projette un édifice colossal en son honneur (le Palais des Soviets) tandis que des famines sévères ravagent le pays ; nous ne le rappellerons jamais assez.

II.

1950 / SEVEN SISTERS,
APOTHÉOSE D'UNE
MODERNITÉ *AUTRE*

II. 1950 / SEVEN SISTERS, APOTHÉOSE D'UNE MODERNITÉ AUTRE

SEVEN SISTERS,
APOTHÉOSE D'UNE
MODERNITÉ
AUTRE

a. *La permanence constructiviste / suprématiste*

Si dans la première partie de l'énoncé (voir *Des colosses aux pieds d'argile*) nous évoquions que les Seven Sisters se parent d'un maquillage pour exprimer la puissance du Parti, notamment à travers leur *architecture de l'éloquence*, nous tenterons dans cette partie de faire tomber le masque de ces édifices. Nous postulerons que les Seven Sisters entretiennent une relation étroite et historique avec le modernisme, dissimulée derrière des strates politiques conservatrices et autoritaires. Nous tenterons de comprendre le processus historique des Seven Sisters pour déceler en elles une modernité *autre* qui n'est certainement pas celle de la modernité machiniste de l'Unité d'habitation de Marseille de Le Corbusier ou de la modernité somptueuse du Seagram Building de Mies van der Rohe construits à la même époque.

Jean-Louis Cohen interroge

Dans le livre *L'architecture au futur depuis 1889* de Jean-Louis Cohen écrit en 2012, l'auteur est un des seuls historiens à intégrer les Seven Sisters dans un processus historique architectural. Il place ces édifices dans le chapitre « Répression et extension du discours moderne »⁰¹. Dans ce même chapitre, Cohen continue en décrivant l'architecture d'Alvar Aalto, ainsi que l'architecture japonaise (Kenzo Tange) et l'américanisme latin (Félix Candela) pour finir sur quelques inventions techniques d'après-guerre (notamment l'Opéra de Sydney de Jørn Utzon). Ainsi, Cohen évoque les particularités et les étrangetés du discours moderniste d'après-guerre. Cependant et même si nous serions tentés de le croire en premier lieu, Cohen ne classe pas les Seven Sisters et la doctrine du Réalisme Socialiste dans la partie « répression » de son chapitre ; à l'inverse, il ne classe pas non plus les architectes finlandais, japonais, danois dans la partie « extension du discours moderne ». Sur ce domaine, Cohen laisse planer un doute.

Nous postulons que les Seven Sisters représentent une modernité *autre* pour deux raisons. Tout d'abord et même si depuis les années 30, le constructivisme est banni par le Parti, les architectes soviétiques ont entretenu des liens étroits avec la période tumultueuse et marquante

01

Jean-Louis Cohen,
L'Architecture au
futur depuis 1889,
Londres, Phaidon Press
Ltd, coll. « Architecture
- Thème », 2012, p558.

des constructivistes. Secondement, les sept « immeubles de grande hauteur » comme décrits par les soviétiques s'inspirent de la modernité états-unienne et en particulier des *skyscrapers* de Manhattan.

Le constructivisme et le suprématisme dissimulés

Après la Révolution d'Octobre, deux camps en architecture se font face : les architectes constructivistes proposant un mode de vie progressiste et socialiste versus les architectes passéistes qui vont suivre les décisions conservatrices du Parti.

C'est durant les années 30 que le Parti s'imisce dans le débat architectural. Basculant vers du totalitarisme, le Parti et Staline imposent leurs choix et goûts architecturaux s'orientant davantage vers un style historique et nationaliste. Ils privilégient ainsi le camp des architectes historiques et passéistes et décrédibilisent les constructivistes. Nous ne rentrerons pas en détail dans la transition architecturale du modernisme vers l'historicisme déterminée et commandée par le Parti ; pour plus d'informations, nous conseillons au lecteur de s'orienter vers la chronologie. Toutefois, il est nécessaire de noter que la transition architecturale débutant en 1929 pour se terminer en 1937 se déroule de manière floue, imprécise et surtout *incomplète*. Le Parti se contente de sponsoriser les architectes passéistes durant cette période.

Si la transition architecturale du modernisme à l'historicisme menée par le Parti peut se décrire comme *incomplète*, le « style » architectural produit pendant les années 30 et 40 est forcément hétérogène. Prenons l'exemple de l'architecte Boris Iofane ; il construit en 1934 le sanatorium de Barviha (< *fig. 52*), c'est durant ce moment que les constructivistes détiennent le monopole du débat architectural. Cet édifice, par son abstraction en façade, ainsi que par le mobilier intérieur conçu par l'architecte s'insère irrémédiablement dans un modernisme classique. Quelques années plus tard, lorsque l'historisme tend à être davantage assumé par le Parti et soutenu par Kaganovitch, Iofane n'hésite pas à décliner son architecture vers plus d'éclectisme. Il est, avec l'architecte Vladimir Gelfreich, lauréat de la version finale du Palais des Soviets en 1937 (< *fig. 53*). Le Palais des Soviets, s'il avait été construit, aurait été le plus haut gratte-ciel jamais bâti ; il initie ainsi, avant les Seven Sisters, le *fantasme* des soviétiques pour les gratte-ciels. Il devait renfermer un centre administratif

ainsi qu'un centre des congrès. Cet édifice colossal joue bien évidemment avec les styles classiques et gothiques tout en faisant allégeance en Parti. Connaissant le contexte historiques tumultueux et la transition architecturale vers le modernisme à l'historicisme, Udovicki-Selb compare le Palais des Soviets avec le suprématisme Kazimir Malevitch et ces fameux Architectones (< fig. 54 et 55) :

02
Udovicki-Selb. *Op. cit.*,
p485

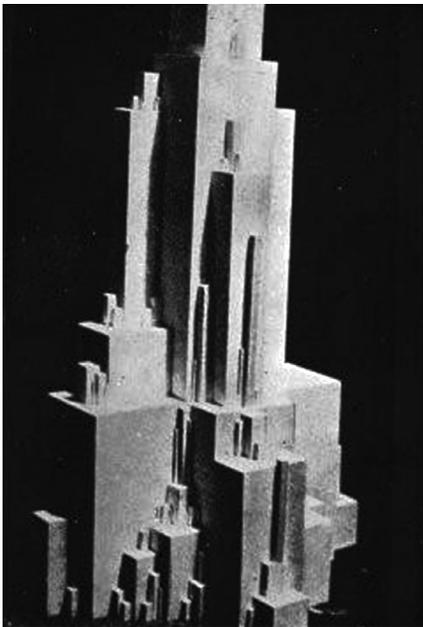
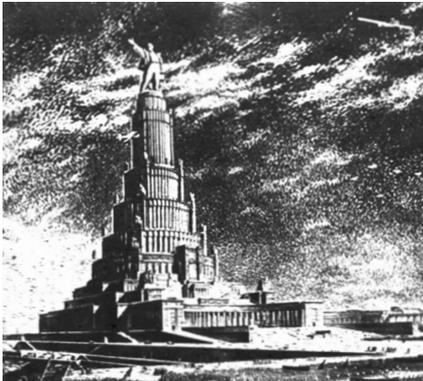
*Mais un examen plus attentif révèle l'esprit caché du modernisme. Juxtaposé à un exemple de l'Architectone blanc de Kazimir Malevitch, le modèle de 1937 de Iofane révèle les empreintes que le suprématisme a laissé sur l'architecture moderne soviétique.*⁰²

En effet, nous pouvons faire une analogie entre l'accumulation de dalles verticales du Palais des Soviets avec l'attraction d'éléments verticaux étroits recouvrant la masse verticale des Architectones. Notons aussi, que l'intérieur du Palais des Soviets contenait des panneaux décoratifs dotés d'une certaine abstraction que Udovicki-Selb met en parallèle avec les œuvres suprématismes⁰³.

03
Idem, p485.

Ainsi, si à première vue le Palais des Soviets semble être de style éclectique, Udovicki-Selb nous prouve que Iofane a été influencé par le contexte artistique moderniste, même s'il suivait officiellement la ligne conservatrice du Parti⁰⁴. Iofane, tout comme son compagnon pour le Palais des Soviets Gelfreich correspondent à des architectes typiques de la période stalinienne. En effet, ils savent s'adapter aux nouvelles demandes et préoccupations étatiques et accordent leur style en conséquence. En 1947, Iofane participe au concours pour l'Université Lomonossov, une des Seven Sisters, finalement remporté par Lev Roundnev. Quant à Gelfreich, il remporte le concours pour le Ministère des Affaires Étrangères, une autre des Seven Sisters en 1949. Construites dix ans après le Palais des Soviets, les Seven Sisters s'insèrent dans un style davantage historique et nationaliste déterminé par le Parti. Pouvons-nous toujours effectuer une nouvelle analogie formelle, déjà très osée par Udovicki-Selb, entre les Seven Sisters et les Architectones de Malevitch ? La *Seven Sisters* de Gelfreich (< fig. 19) ainsi que l'Immeuble d'Habitation sur la Berge Kotelnitcheskaïa (< fig. 41) pourraient en être des exemples. Cependant, dans cette partie, nous ne nous focalisons pas sur les relations formelles mais nous nous contentons de souligner les relations historiques et les liens de parentés

04
Id., p485.



*La permanence
constructiviste /
suprématiste*

*De haut en bas,
de gauche à droite :
52 Sanatorium de
Barviha de Iofane,
l'abstraction en façade
laisse apparaître un
modernisme classique.
53 Affiche du Palais des
Soviets avec une mise
en scène conséquente.
54 Photographie
d'un Architectone de
Malevitch en 1925.
55 Maquette du Palais
des Soviets, derrière son
apparence éclectique, il
dissimule une relation
avec le suprématisme.*

05
Id., p485.

SEVEN SISTERS,
APOTHÉOSE D'UNE
MODERNITÉ
AUTRE

entre modernisme et historicisme qui ont bien évidemment influencé les architectes de la période stalinienne. Comme l'a prouvé Udovicki-Selb, ce contexte tumultueux ne pouvait pas être anodin pour le groupe de leaders architectes soviétiques d'après-guerre ayant tous connu la transition architecturale dirigée par le Parti⁰⁵.

b. *Le modernité manhattanienne*

06
Jean-Louis Cohen,
Construire un
Nouveau Monde -
L'Amerikanizm dans
l'architecture russe,
Paris, Éditions de la
Vilette, 2020, 543p.

Cette partie a été écrite avant la lecture du dernier ouvrage de Cohen, *Construire un nouveau Nouveau monde - L'Amerikanizm dans l'architecture russe*⁰⁶, paru en novembre 2020 démontrant factuellement les liens entre Manhattan et les architectes soviétiques des Seven Sisters. C'est un des premiers livres à en donner des faits si concrets. Même si je ne possédais pas ces données factuelles au moment de l'écriture, j'ai développé des pistes de réflexions et certaines analogies afin d'effectuer un lien de parenté entre l'architecture manhattanienne et moscovite.

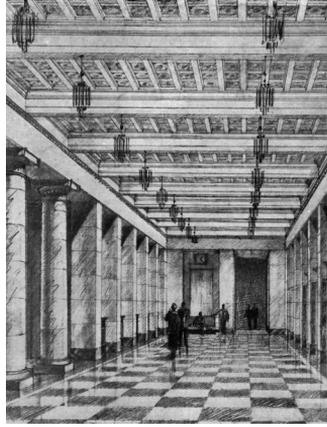
Tandis que Kaganovitch, durant la période du Réalisme Socialiste, sponsorise l'architecture classique, Staline est friand d'une architecture sévère, sans ornement, avec des airs modernistes mais monumentalisée par la réinterprétation de certains éléments architecturaux classiques comme la fameuse corniche. C'est dans ce sens que Staline est attiré par l'architecture de Manhattan et en particulier par les premiers gratte-ciels colossaux construits durant les années 30.

Aparté McKim, Mead and White

07
Jean-Louis Cohen,
L'Architecture au
futur depuis 1889,
Londres, Phaidon Press
Ltd, coll. « Architecture
- Thème », 2012, p558.

Comme nous l'avons décrit précédemment, les Seven Sisters se *parent* d'un style Beaux-Arts. Alliant grande hauteur et art de la composition, ces édifices sont comparables au Manhattan Municipal Building de McKim, Mead and White construit en 1912 comme le suggère Cohen.⁰⁷ En effet, des analogies formelles sont constatées. Les étages inférieurs usent du style classique en réinterprétant les colonnes et le fronton d'un temple tandis que la tour supérieure se réfère à un style gothique : accumulation de tourelles pour en accroître la verticalité et petits décors sculptés pour la rendre vibrante. En comparant les Seven Sisters avec les édifices de McKim, Mead and White, nous pourrions suggérer les prémices d'un modernisme en utilisant quelques arguments du livre *De Ledoux à le Corbusier*⁰⁸ d'Emil Kaufmann. En effet, les plans des architectes New Yorkais ainsi que les plans

08
Emil Kaufmann,
De Ledoux à Le
Corbusier : Origine
et développement
de l'architecture
autonome, Paris,
Éditions de La Vilette,
2016 [1955], 112p.



*La modernité
manhattanienne*



*De haut en bas,
de gauche à droite :
56 Lobby de l'Empire
State Building. Les
matériaux sont si
brillants que la lumière
resplendit dans le sol.
57 Hall d'entrée
de l'Université
Lomonossov. Les
matériaux sont luxueux
et resplendissent.
58 L'Empire State
Building est doté, dans
les étages supérieurs,
de nombreux reculs, une
flèche se trouve sur le
sommet de l'édifice.*

des Seven Sisters initient une sorte d'autonomie des parties toujours niées en liant les parties par un revêtement, comme les corniches par exemples. De plus, les deux types d'édifices utilisent régulièrement les procédés de l'*architecture parlante*. Mais suggérer une modernité qui trouve son origine en Europe et qui joue sur le maquillage d'un édifice n'est pas au centre des préoccupations dans cette partie. En effet, nous tentons de déceler une modernité engendrée par la rivalité et la fascination de l'URSS envers les États-Unis.

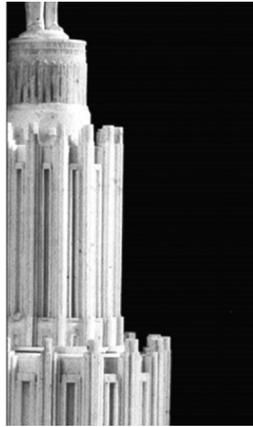
Le Rockefeller Center et l'Empire State Building, deux références primordiales

Revenons à la version finale de 1937 du Palais des Soviets par Iofane et Gelfreich et précisons que cet exemple nous intéresse autant par son initiation aux soviétiques à *la grande hauteur* qu'à l'excès qui s'y joint. Au début des années 30, de nombreux architectes soviétiques et notamment Iofane se rendent à New-York. Il y voit l'édification de l'Empire State Building de William Frederick Lamb ainsi que le Rockefeller Center de Raymond Hood et de Wallace K. Harrison. Nous postulons que ce sont ces deux gratte-ciels qui ont le plus influencé les architectes soviétiques mais toujours de façon dissimulée (la confrontation entre les deux blocs oblige !). Iofane est fasciné par les gratte-ciels de Manhattan, de nombreuses références se cachent dans ses projets et notamment dans celui du Palais des Soviets. Comme l'explique Udovicki-Selb, Iofane partage sa fascination avec Staline :

09
Udovicki-Selb. *Op. cit.*,
p480

Iofane ne cachait pas sa fascination pour l'Amérique moderne ; il partageait cet enthousiasme avec Staline, et son bureau au Kremlin était ouvert aux visites impromptues de Staline. Inévitablement, les projets de Iofane représentaient autant la vision de Staline sur le progrès soviétique que les idées de Iofane lui-même. L'objectif était de dépasser l'Amérique, et non de la rejeter. Dans cette optique, le gratte-ciel de Iofane devait être plus grand que le plus haut bâtiment américain de l'époque.⁰⁹

Cette citation nous permet de souligner la compétition engendrée par Staline face aux États-Unis qui se focalise, dans notre étude, sur la thématique des gratte-ciels. Pour le cas du Palais des Soviets, les dalles verticales élancées en façade sont une référence évidente aux dalles verticales en forme de pyramide du Rockefeller Center (> *fig. 59 et 60*).



*La modernité
manhattanienne*



*De haut en bas,
de gauche à droite :
59 Couverture du
magazine Arhitektura
za Rubezom en
février 1935. Le
Rockefeller Center est
régulièrement cité dans
les revues soviétiques.
60 Maquette du Palais
des Soviets, les dalles
verticales en façade
entrent en syntonie
avec les écorchures
pyramidales du
Rockefeller Center.
61 Rockefeller Center,
les stries verticales
composent la façade
tandis que les dalles
verticales pyramidales
développent la forme de
l'édifice.*

D'autre part, la statue monumentale de Lénine sur le sommet de l'édifice reprend étrangement la posture de la Statue de la Liberté à New York. Pour en revenir aux Seven Sisters, les proportions verticales de ces édifices peuvent être mises en parallèle avec les stries rythmées verticales en façade du Rockefeller Center (< *fig. 58*). Les fines dalles verticales en forme de pyramide du Rockefeller Center sont également visibles dans l'Immeuble d'Habitation sur la Berge Kotelnitcheskaïa où deux dalles verticales pyramidales prennent en étau une tour (< *fig. 41*). D'une manière générale, la sévérité de la façade et la répétition verticale des fenêtres rappellent le Rockefeller Center. Quant aux étages supérieurs dotés de nombreux reculs et se terminant par une flèche, point commun à toutes les Seven Sisters, ceux-ci rappellent bien évidemment la forme finale de l'Empire State Building (< *fig. 58*) En effet, une analogie par la forme pyramidale est évidente ; quant à Manhattan, les règles urbaines imposent cette forme, à Moscou, Staline fait officiellement ce choix formel pour que les Seven Sisters s'insèrent dans le contexte moscovite. À l'intérieur de ces édifices, des points communs sont aussi constatés ; par exemple, les halls d'entrées qui nous subjuguent par tant de luxe et de matériaux brillants des Seven Sisters évoquent l'entrée et le lobby de l'Empire State Building, en ne reprenant toutefois pas les caractéristiques Art Déco (< *fig. 56 et 57*). D'une manière générale, les Seven Sisters reprennent l'excessivité moderniste, l'irrationalité et la compétition du monumental des gratte-ciels de Manhattan. Ces édifices ont en commun d'avoir été commandés par des hommes avides de pouvoir ; du côté états-unien les arguments étaient économiques, du côté soviétique, les arguments étaient politiques. Les commanditaires ont été soumis au *fantasme* du colossal, de la masse constructive et bien évidemment de la grande hauteur.

Les trois doubles pages qui suivent tentent de comparer par des photographies les deux gratte-ciels de Manhattan évoqués ci-dessus avec les Seven Sisters. Loin de montrer uniquement des similarités, il s'agit de montrer les éléments sur lesquels les architectes soviétiques durant leur voyage à Manhattan se sont inspirés pour la conception des édifices. Ces comparaisons photographiques démontrent aussi que, face au dépouillement ornementaux des gratte-ciels, les Seven Sisters se parent d'un revêtement d'*éloquence* par l'usage de styles historiques. Entre les deux gratte-ciels qui se font face, les dessins de Hugh Ferriss publié en 1922 pour la *Zoning laws* de 1916 jouent le rôle de transition abstraite

entre l'esprit de Manhattan et l'esprit de Moscou. Ainsi, la première double page tente de comparer les compositions pyramidales, la seconde montre l'influence des fines dalles verticales ainsi que la répétition verticale des ouvertures du Rockefeller Center et la troisième s'attache aux détails des nombreux reculs de ces édifices.

*La modernité
manhattanienne*

Une modernité autre

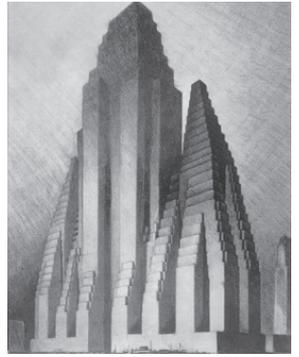
Est-ce que les Seven Sisters naissent de la volonté de dépasser la modernité manhattanienne ? Staline en a sûrement fait son cheval de bataille. Des analogies formelles sont constatées entre les deux grattes-ciels de Manhattan (l'Empire State Building et le Rockefeller Center) et les Seven Sisters, en particulier au niveau des étages supérieurs ainsi que dans les espaces intérieurs principaux. À l'échelle nationale, les Seven Sisters représentent l'apothéose de 30 ans d'histoire architecturale oscillant entre modernisme et historicisme. Elles correspondent à l'apogée de la relation dramatique entre le constructivisme et le Réalisme Socialiste ainsi qu'à la transition architecturale floue et *incomplète* voulue par le Parti, induisant de fait un « style » hétérogène. Udovicki-Selb résume de la façon suivante l'influence de la modernité sur les soviétiques :

Loin d'être morts, la modernité (les gratte-ciels américains) et le modernisme (le suprématisme russe) sont restés longtemps vivants dans l'imaginaire des architectes soviétiques.¹⁰

10
Idem, p485.

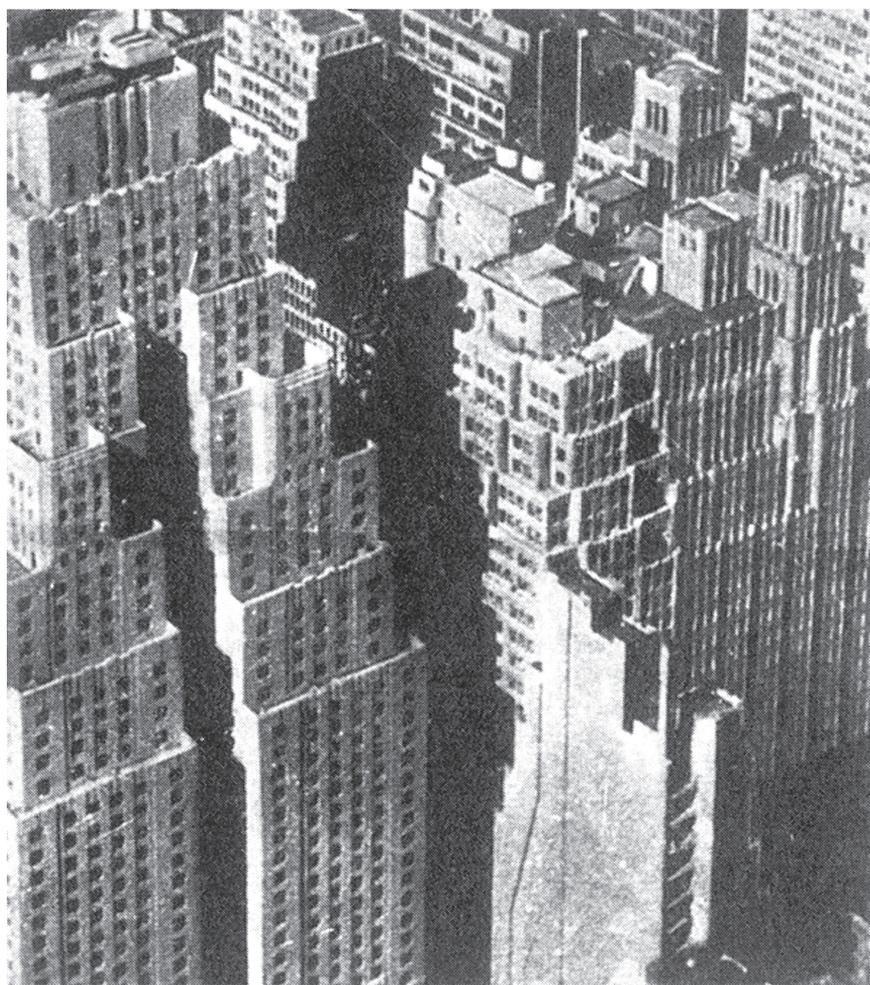
Ainsi, derrière leurs apparences, les Seven Sisters représentent, pour nous, une modernité *autre*, une sorte de modernisme bâtard n'ayant pas d'origine pure et précise. Du moins, ce modernisme a quitté tout rapport avec un quelconque socialisme (*a contrario* des constructivistes), tout ce joue dorénavant sur la *forme*. Nous définissons ce modernisme comme une conséquence de l'histoire et des aléas politiques, à la fois refoulé par les architectes soviétiques mais en permanence exalté par l'excessivité de la masse constructive. Il est fort à parier que Rossi, Koolhaas et Aureli voient au travers les Seven Sisters une modernité dissimulée, cachée et principalement éloquente. Dès lors, nous tenterons de démontrer que cette modernité *autre* leur sert de tremplin pour dépasser le modernisme mainstream de leur époque tout en tentant de détrôner la figure patriarcale corbuséenne.

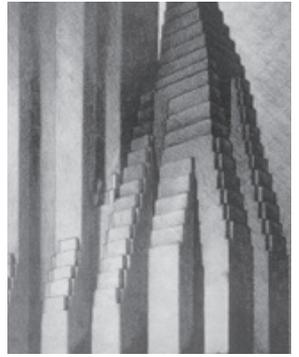












*p102 - La composition pyramidale en façade.
De haut en bas, de gauche à droite :*
62 *Dessin Zoning Laws de Hugh Ferriss.*
65 *Photographie de l'Empire State Building.*
64 *Photographie du Ministère des Affaires Étrangères Russe*

*p104 - Les fines dalles verticales pyramidales en façade ainsi
que la répétition verticale des ouvertures.
De haut en bas, de gauche à droite :*
65 *Dessin Zoning Laws de Hugh Ferriss.*
66 *Photographie du Rockefeller Center.*
67 *Dessin de l'Immeuble d'Habitation sur la Place Koundrinskaïa.*

*p106 - Détails sur les nombreux reculs
De haut en bas, de gauche à droite :*
68 *Dessin Zoning Laws de Hugh Ferriss.*
69 *Photographie des gratte-ciels de Manhattan et leurs nombreux reculs.*
70 *Photographie de l'Immeuble d'Habitation sur la Place Koundrinskaïa.*

III.

1950 / ROSSI, LE MONUMENT
MODERNE POUR RÉSISTER À
LA VILLE CAPITALISTE

III. 1950 / ROSSI, LE MONUMENT MODERNE POUR RÉSISTER À LA VILLE CAPITALISTE

ROSSI,
LE MONUMENT
MODERNE POUR
RÉSISTER À LA VILLE
CAPITALISTE

a. *Une architecture support de valeurs sociales*

Aldo Rossi finit ces études à l'École polytechnique de Milan durant les années 50. L'ère de la modernité machiniste touche à sa fin, laissant place à l'effroi de l'après-guerre. Dès lors, un nouveau conflit apparaît, celui de la guerre froide engendrant l'opposition entre deux blocs : les États-Unis et l'URSS. Le milieu intellectuel européen des années 50 s'assume pleinement comme communiste. Rossi rejoint ce parti en 1956 après l'invasion de la Hongrie par l'Armée Rouge, un acte qui confirme ses convictions politiques. Deux ans auparavant, en 1954, à la fin de ces études, Rossi est amené à voyager à Moscou ; la construction des Seven Sisters vient de se conclure (> fig. 73). Cette expédition est organisée par un partenariat communiste entre l'Italie et l'URSS, sans doute pour montrer aux européens les nouvelles réalités sociales soviétiques. Dès lors, Rossi cite régulièrement son voyage à Moscou - et par extension, les Seven Sisters - que ce soit dans des livres, des articles ou des conférences et ceci durant toute sa vie . Nous verrons que Rossi va unifier la modernité dissimulée des Seven Sisters ainsi que leur *architecture de l'éloquence*, deux thématiques que nous avons séparées jusqu'alors. Il va se servir de la modernité *autre* que propose le Réalisme Socialiste et notamment les Seven Sisters pour développer sa propre théorie et comme le dit Pier Vittorio Aureli dans l'article « The Difficult Whole »⁰¹ : « ...être en continuité radicale avec la tension théorique exprimée par le Mouvement moderne, tout en reconnaissant simultanément l'irréductibilité de la complexité urbaine... »⁰²

01

Pier Vittorio Aureli,
«The Difficult Whole»,
Log, n°9, Hiver/
Printemps 2007, pp.
59-61

02

Idem, p40.

Les Seven Sisters ou l'intensification du réel

Dans les nombreux articles où Rossi se réfère aux Seven Sisters, il cite l'Université Lomonossov qui se situe sur l'axe principal développé par le Plan Général de Reconstruction de 1935 partant du Kremlin et s'étendant sur une vingtaine de kilomètres vers le Sud-Ouest. Une fascination pour cet édifice allant au-delà de toute *objectivité* (nous y reviendrons) est clairement détectable.. Il dépeint cette architecture, sans grande explication préliminaire, comme étant le support de valeurs sociales, captant ainsi les attentes d'une population et soulignant un épisode glorieux d'une certaine réalité. Ainsi,

il est davantage pris de passion pour la relation entre l'édifice et un « fait collectif »⁰⁵ que l'édifice lui-même. Dans une interview accordée au magazine *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1977⁰⁴, Rossi décrit la relation entre l'édifice et un peuple: « ...je me souviens qu'à l'époque où j'étais étudiant, je suis allé en Union soviétique et j'ai constaté l'émotion des gens simples pour les stations de métro et les constructions nouvelles [il se réfère quelques phrases plus haut à l'Université Lomonossov]. C'était un fait populaire grandiose que je n'oublierai jamais. » Et il continue, par opposition, sur une remarque contestataire de la politique capitaliste occidentale de son temps : « C'était bien autre chose que l'usage commercial du terme "humain" pour la production commerciale des designers occidentaux. »⁰⁵ Notons que Rossi utilise régulièrement un terme *lyrique* lorsqu'il évoque les Seven Sisters, ainsi le « fait populaire » devient « grandiose » pour finir sur l'enthousiasme du : « je n'oublierai jamais. » Par cette méthode, Rossi ne veut exprimer aucune réalité objective ou impartiale, bien au contraire, il met l'accent sur une réalité qu'il souligne et qu'il *intensifie*. En effet, la réalité partagée par les Seven Sisters n'est pas propre à l'architecture elle-même, elle concerne davantage l'événement culturel, propice à partager des valeurs populaires et communes, reflet d'une intention glorieuse et collective. Nous pouvons faire un parallèle entre la thèse de Rossi (l'architecture comme support de valeurs) et la doctrine du Réalisme Socialiste. Comme nous l'avons vu dans la première partie, la doctrine du Réalisme Socialiste et la construction des Seven Sisters naissent d'une volonté du Parti de stimuler les sentiments nationalistes d'une population, et par conséquent, d'*intensifier* une partie du réel. Que ce soit les stations de métro dotées de nombreuses mosaïques (> fig. 74) ou les Seven Sisters avec leurs sculptures, elles illustrent souvent de façon héroïque la réalité sociale de la classe populaire. Ainsi, elles décrivent l'émancipation du prolétaire qui s'est révolté contre l'avidité du capitaliste. Devant cette architecture du Réalisme Socialiste qui prône une unité collective pour défendre des idéaux communs, nous nous devons, bien évidemment, de rappeler quelques faits historiques. Si cette architecture est officiellement dédiée à l'union nationale, elle est commandée par une classe dirigeante qui s'approche plus d'un entre-soi bourgeois et autoritaire qu'à des serviteurs du peuple. Le Parti a consciemment, comme nous l'avons déjà vu, sponsorisé les architectes conservateurs tout en décrédibilisant et anéantissant la sphère intellectuelle

Une architecture support de valeurs sociales

05

A.A. et Aldo Rossi, « Entretien avec Aldo Rossi », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°190, Avril 1977, p41. Ce terme sera utilisé fréquemment durant cette partie.

04

A.A. et Aldo Rossi, « Entretien avec Aldo Rossi », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°190, Avril 1977, pp. 41-43.

05

Idem, p41.

*Page suivante, de gauche à droite :
71 Illustration de l'Immeuble d'Habitation sur la Berge
Kotelnitcheskaïa pour la couverture de L'Union soviétique , entre union nationale et culte de la personnalité.
72 Photographie du Ministère des Affaires Étrangères, entre union nationale et culte de la personnalité.*





ROSSI,
LE MONUMENT
MODERNE POUR
RÉSISTER À LA VILLE
CAPITALISTE

06

Damilo Udovicki-Selb,
« Between Modernism
and Socialist Realism:
Soviet Architectural
Culture under Stalin's
Revolution from Above,
1928-1958 », Journal
of the Society
of Architectural
Historians, vol. 68,
n°4, Décembre 2009,
p474.

07

A.A et Aldo Rossi. Op.
cit., p41

des constructivistes. Comme le décrit Udovicki-Selb, la Révolution d'En-Haut qui s'est déjà effectuée au niveau du groupe dirigeant commandé par Staline, est mise en pratique dans le cas de l'architecture pour s'étendre dans plusieurs domaines : « Cette victoire de la Révolution d'En Haut sur la profession d'architecte a encouragé le Politburo à transformer ses actions subversives en un système. »⁰⁶ Les Seven Sisters et leur architecture de l'éloquence, lorsqu'elles sont, en plus, support de portraits de Lénine ou Staline (que Rossi a sûrement aperçu de cette façon) peuvent davantage laisser la place au culte de la personnalité et par conséquent à un réel biaisé, qui bien que créant un « fait collectif » domine ce dernier par l'effroi et la terreur (< fig. 71 et 72). Toutefois, et ceci est important à souligner, Rossi sort l'architecture du Réalisme Socialiste de son carcan autoritaire (prônant lui même qu'il n'existe pas d'architecture fasciste) pour l'intégrer dans l'histoire de l'architecture moderne :

*Pour l'architecture de la période stalinienne, c'est très différent. J'ai une profonde admiration pour cette architecture et ce sont justement les critiques fascistes qui la mette sur le même plan que l'architecture nazie. Pour moi, l'architecture stalinienne a été une grande expérience : aujourd'hui encore, des œuvres comme l'Université de Moscou ou la Karl Marx Allée de Berlin, sont à classer parmi les monuments de l'architecture moderne.*⁰⁷

Ainsi, les Seven Sisters deviennent le support à une continuité théorique moderniste que Rossi analyse sous le joug du « fait collectif » ; ne faisons pas un faux parallèle entre Rossi et une possible architecture autoritaire.

Nous avons vu que les Seven Sisters correspondent à des actes d'intensification du réel sur lesquels se greffent des valeurs populaires et sociales. Ces édifices correspondent au résumé, à l'essence d'une grande ambition politique (le Réalisme Socialiste) qui a épris toute une population. Dès lors, les Seven Sisters entretiennent des relations intimes avec la ville et son collectif. Nous expliquerons ci-dessous les actes qui donnent la possibilité à une architecture de prendre une place sensible dans une structure urbaine plus large.

Un arrière-plan urbain

Comme nous le savons, les Seven Sisters s'implantent dans des lieux névralgiques de la structure urbaine



*Une architecture
support de valeurs
sociales*



*De haut en bas :
73 Photographie de
Rossi et ses comparses
lors du voyage à Moscou
en 1954, en arrière-
plan le Mausolée de
Lénine et le Kremlin.
74 Photographie
d'une des mosaïques
dans le métro de
Moscou, rendre la vie
du prolétaire héroïque
tout en stimulant
les sentiments
nationalistes.*

ROSSI,
LE MONUMENT
MODERNE POUR
RÉSISTER À LA VILLE
CAPITALISTE



*Une architecture
support de valeurs
sociales*

*De gauche à droite :
75 Photographie de Rossi,
la skyline est mise en
scène.*

*76 Photographie de
Rossi depuis les toits de
l'Université Lomonossov,
un fort premier plan
(décors sculptés communs
aux Seven Sisters) qui
met en scène la ville en
construction.*



ROSSI,
LE MONUMENT
MODERNE POUR
RÉSISTER À LA VILLE
CAPITALISTE

moscovite: majoritairement sur le ring et sur l'axe monumental sud-ouest. Dans ce sens, elles se situent dans des endroits de passage régulier, c'est-à-dire sur des axes routiers importants et souvent développés par le Plan Général de 1935 de Kaganovitch. Les Seven Sisters sont réparties sur toute la surface de Moscou (*voir plan de Moscou p42*), à la fois proches du Kremlin, entre le centre moscovite et la périphérie, mais aussi proches du cours d'eau de la Moskova (permettant d'être aperçues de plus loin), ou pour finir, servant d'élément initiateur du quartier universitaire construit en-dehors du ring de Moscou. Ainsi, si les Seven Sisters forment un *système* dans la ville de Moscou, elles sont régulièrement visibles et structurent le paysage urbain moscovite. Mais au-delà de structurer le paysage, les Seven Sisters sont aussi aisément identifiables : sur tous leurs sommets se trouvent une flèche avec une étoile, leurs styles oscillant entre gothique et classique, ainsi que leurs décors sculptés et leurs sculptures sont communs aux sept édifices. L'accumulation de décors et de sculptures en façade et en particulier sur les sommets des tours rendent leurs apparences vibrantes même depuis un point de vue lointain. Elles en attirent et attrapent l'œil dans Moscou. Ainsi, elles sont comparables à des « silhouettes » devant référer à une architecture typique de Moscou comme les nombreuses tours et flèches du Kremlin. Les sept « immeubles de grande hauteur » environnent donc en permanence une *vie urbaine quotidienne* : l'une d'entre elles est toujours perceptible lors de balades, de trajets en transports ou depuis des places ou ouvrages publics... Je souhaite ici insister sur le phénomène de la *quotidienneté*. Durant ces jeunes années, Rossi baigne dans le contexte néo-réaliste italien, il aperçoit la ville comme le lieu de la vie quotidienne en relation forte avec un engagement quasi politique dans la vie de tous les jours. La littérature et en particulier le cinéma servent perpétuellement de supports pour les théories architecturales de Rossi. Comme le dit Aureli, durant les années 50, le néo-réalisme quitte les essais d'une représentation *objective* du réel pour mettre l'accent sur certains faits marquants qui deviennent collectifs (le film *Senso* de Luchino Visconti sorti en 1956⁰⁸ pourrait en être un exemple, notamment la première scène de révolte collective dans l'Opéra de la Fenice à Venise) :

08
Luchino Visconti,
Senso, [DVD],
Domenico Forges
Davanzati, 1954,
115min.

09
Aureli. *Op. cit.*, p45

*L'idée était de libérer le réalisme du rôle simpliste d'un document de la réalité afin d'intensifier les faits épisodiques de la vie quotidienne en tant que cas historiques et sociaux exemplaires.*⁰⁹

De la même façon, les Seven Sisters nous environnent et *intensifient* notre vie quotidienne en étant des marqueurs dans la ville, et supports à des valeurs communes à la fois historiques et sociales. Les Seven Sisters jouent donc le rôle d'un arrière-plan perpétuel affectant une structure urbaine plus large (Moscou et sa périphérie pour l'époque) et représentent le symbole, l'essence, d'un épisode historique : le Réalisme Socialiste. Nous avons à notre connaissance deux photos que Rossi a pris lors de son voyage à Moscou. Il joue de la mise en scène urbaine qu'engendrent les Seven Sisters. En prenant la photographie près du sol, la *skyline* aperçue en arrière-plan semble être mise en scène et le sommet d'une des Seven Sisters se confond avec un des monuments historiques de la ville (< *fig. 75*). La seconde photographie est prise depuis le sommet de l'Université Lomonossov ; à l'inverse de la première photographie, il cadre au premier plan les décors sculptés correspondant à des gerbes de blés. L'arrière-plan correspond à la ville en construction, qu'il juge positivement et avec respect mais nous y reviendrons (< *fig. 76*).

Une architecture support de valeurs sociales

Des figures typiques

Les Seven Sisters sont construites dans le même « style » architectural : en apparence, leur architecture est similaire. De même, leurs façades peuvent être classées dans la même catégorie, celle de la composition pyramidale. Elles sont toutes les sept issues du même geste politique, initiateur de ce projet et appartiennent donc à la même famille. Les Seven Sisters se ressemblent aussi bien physiquement que symboliquement et se répètent dans toute la ville. Ainsi, elles deviennent des véritables *figures typiques* dans la ville sur laquelle se concentre toute la réalité sociale d'une époque, Rossi développe dans son article « Une éducation réaliste »¹⁰ :

Ce n'est pas précisément l'architecture qui m'intéressait — et il en est de même maintenant — mais c'est l'émotion que l'architecture, malgré ses limites, semblait me donner. C'est pourquoi le réalisme socialiste en architecture a été pour moi un épisode glorieux...¹¹

10
Aldo Rossi, « Une éducation réaliste », L'architecture d'aujourd'hui, n°190, Avril 1977, p. 39.

11
Idem, p59.

Encore une fois, Rossi use d'un certain lyrisme nécessaire pour cerner la puissance symbolique que représente ces figures typiques. Elles s'adressent à une plus grande

ROSSI,
LE MONUMENT
MODERNE POUR
RÉSISTER À LA VILLE
CAPITALISTE

échelle urbaine pour atteindre une structure plus large et se réverbérer dans toute la ville. S'en suit intrinsèquement une relation forte avec le collectif : « ...*en plus de sa valeur théorique et formelle, l'architecture soviétique du temps de Staline a été un grand fait collectif.*»¹² Ces figures typiques concentrent en un seul élément intense les attentes communes et sociales d'une population. L'architecture dépasse son propre cadre pour devenir « un fait collectif ».

b. L'acte politique remplace-t-il la profondeur historique de la ville ?

Depuis le début de l'énoncé, nous analysons les Seven Sisters comme des *actes politiques* en soi. Elles sont commandées par le Parti plus précisément, par le Conseil des ministres de l'URSS, lors d'une décision prise le 13 janvier 1947¹³. Les « immeubles de grande hauteur » servent de support de communication et de mise en valeur du Parti. Les *figures typiques* des Seven Sisters, avec leur caractère répétitif et facilement identifiable permet au politique de s'immiscer dans la vie urbaine moscovite.

Moscou allège l'âme ; une politique autre

Après-guerre, Moscou et la ville communiste représentent sûrement un espoir pour Rossi. Du moins, intégrer le Parti Communiste est un geste de contestation de la politique capitaliste italienne de son époque. Dans les années 50, les villes du nord de l'Italie prennent l'apparence typique de villes capitalistes (nous paraissant sans doute totalement banale aujourd'hui). Les villes italiennes s'étendent et s'étalent sans limite sur le territoire, un fait notamment engendré par l'industrialisation en cours. Basé sur le système de la propriété privée, le politique ne peut offrir un contrôle conséquent du territoire et ne dédie ainsi pas l'espace au plus grand nombre. De même, la propriété privée est le fruit de l'individualité ; le collectif et l'entreprise politique qui semblent être des sujets essentiels dans la démarche architecturale pour Rossi ne sont ainsi pas le cœur du sujet. *A contrario*, les Seven Sisters naissent d'une *ambition politique* et deviennent par la suite un « fait collectif ». La ville tend à être le lieu de la conscience collective qui permet à chacun d'apercevoir une appartenance à une structure plus large. Comme le dit Rossi dans *Autobiographie scientifique*¹⁴, son voyage à Moscou lui a permis de découvrir une alternative à la ville capitaliste occidentale :

L'attention que je portais au réalisme socialiste m'a aidé à me débarrasser de toute culture petite-bourgeoise de l'architecture moderne : je préférais l'alternative des larges avenues de Moscou, l'architecture aimable et provocatrice du métro et de l'université sur les monts de Lénine [une des Seven Sisters]. Je voyais la sensibilité alliée à la volonté de construire un monde nouveau.¹⁵

15
Idem, p64

L'acte politique remplace-t-il la profondeur historique de la ville ?

Par cette dernière phrase, Rossi signale toute l'ambition politique qui l'anime et qu'il développe durant son voyage. Moscou et par extension les Seven Sisters, représentent un système politique *autre* rayonnant des valeurs à l'international et au national, totalement différent du monde occidental capitaliste dont il est originaire. De cette façon, Rossi, certes marqué par l'innocence d'un jeune architecte, est le premier de notre généalogie d'architectes à envisager Moscou comme une alternative, un monde *autre*, support d'une émancipation patriarcale qui vient teinter ses théories architecturales.

Les Seven Sisters, analogie des monuments ; une modernité autre

Rossi entretient un lien ambigu entre une possible modernité et les Seven Sisters. Tout d'abord, il dit : « *J'ai d'abord vu le réalisme comme une solution de rechange : il s'opposait orgueilleusement à l'aspect gris et pénitenciaire (sic) de l'architecture moderne.* »¹⁶ Toutefois, Rossi développe différemment son propos dans une interview que nous avons déjà partiellement citée ci-dessus :

16
Aldo Rossi, « Une éducation réaliste », L'architecture d'aujourd'hui, n°190, Avril 1977, p. 39.

Pour moi, l'architecture stalinienne a été une grande expérience : aujourd'hui encore, des œuvres comme l'Université de Moscou ou la Karl Marx Allée de Berlin, sont à classer parmi les monuments de l'architecture moderne. Ils ont anticipé une vision de la ville à laquelle tout le monde revient : la rue, les structures primaires, etc.¹⁷

17
A.A et Aldo Rossi. Op. cit., p41

Ainsi, Rossi semble critiquer une caractéristique régulière et récurrente de l'architecture moderne, l'« aspect gris et pénitenciaire », cliché de quelques œuvres de Le Corbusier ou de Walter Gropius. Dans la seconde citation, il intègre l'Université Lomonossov et par extension les Seven Sisters dans l'histoire de l'architecture moderne. Rossi continue en liant l'architecture moderne des Seven Sisters à la structure urbaine du Plan Général de 1935 de

ROSSI,
LE MONUMENT
MODERNE POUR
RÉSISTER À LA VILLE
CAPITALISTE

Kaganovitch. Ce plan urbain conserve la structure radiale de la ville ancienne composée hiérarchiquement d'avenues et de rues. Nous pouvons ici voir un paradoxe : vouloir lier l'architecture moderne des Seven Sisters (qui ne correspond bien sûr pas au modernisme cliché de « l'aspect gris et pénitenciaire ») et la structure d'une ville ancienne, ne respectant pas les idéaux modernistes. Dès lors, aux yeux de Rossi, les Seven Sisters ne porteraient-elles pas en elles la caractéristique d'une modernité *autre*, une modernité dissimulée, qui n'a pas d'origine précise et qui a subi de nombreux actes politiques décisifs, bref une modernité qui est la résultante d'aléas historiques ? Pour Rossi, il est fort probable que la modernité *autre* des Seven Sisters lui serve de tremplin pour l'étude de la profondeur historique d'une ville. Pour ce faire, nous revenons à quelques éléments essentiels du fameux livre *L'Architecture de la Ville* de Rossi¹⁸ sorti en 1966 et plus particulièrement sur la notion de monument. D'ailleurs, Rossi n'hésite pas, dans l'article « Une éducation réaliste » à faire une analogie entre l'Université Lomonossov et le monument *par excellence*, le temple de Malatesta à Rimini (> fig. 77).

18
Aldo Rossi,
L'architecture de la
ville, Paris, Infolio,
2016 [1966], 251p.

Comme nous le savons, les Seven Sisters sont intégrées au Plan Général de 1935 et à une structure urbaine déjà existante. Elles ne jouent donc pas le rôle d'*éléments premiers* souvent communs aux monuments ; le commencement d'une ville se développant souvent autour d'un monument. Toutefois, comme le dit Rossi, les Seven Sisters sont mises en parallèle avec des *points d'intensité* qu'on retrouve dans une ville : « *ils [les monuments] sont ces éléments capables d'accélérer le processus d'urbanisation d'une ville et, si on les rapporte à un territoire plus vaste, des éléments qui caractérisent les processus de transformation spatiale du territoire. Ils agissent souvent comme des catalyseurs.* »¹⁹ Si les Seven Sisters ont la capacité d'être des éléments catalyseurs au service du processus urbain, Rossi nous informe que la *forme* joue un rôle caractéristique de ces *points d'intensité* : « *nous pouvons affirmer que la forme architecturale de la ville est exemplaire dans chaque monument singulier, dont chacun est en soi une individualité.* »²⁰ Dans notre cas d'étude, la forme colossale des Seven Sisters s'impose dans le tissu urbain en affirmant leur individualité. Leur forme contribue à transformer les Seven Sisters en des éléments catalyseurs du processus urbain. Mais, au-delà de ce processus, et comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les Seven Sisters catalysent l'attention urbaine en devenant des *événements singuliers* et acquièrent rapidement

19
Idem, p107.

20
Id., p105.

Article « Une éducation réaliste », de Rossi, analogie photographique entre l'Université Lomonossouf et le monument par excellence : le temple de Malatesta à Rimini.

Une éducation réaliste

Aldo Rossi raconte ce que furent ses premières perceptions du réalisme socialiste et du néo-réalisme italien : les jalons d'une éducation et d'une expression réalistes.

« On m'appelait Pablo parce que je jouais de la guitare », c'est par cette phrase que Cesare Pavese commença. Le camarade, le roman le plus personnel qu'il ait écrit, celui qui se base sur un programme précis : le réalisme.

Dès la première phrase, le réalisme se mêle au drame personnel, à une géographie autobiographique, à un langage où Garcia Lorca se fonde dans le dialecte piémontais. Le néoréalisme italien a redécouvert la campagne de Pavese avec de nouveaux principes qui lui viennent autant des Américains — Hemingway, Faulkner — que de lointains souvenirs de roman picaresque. Le paysage du néoréalisme italien est celui de « Obsessions » de Luchino Visconti : où Clara Calamai parcourt, avec ses lunettes de soleil, les jardins de Ferrare, cherchant l'amour et la faute intimement liés, dans la réalité quotidienne. Ici la réalité surgit dans une composition singulière de monuments et de sentiments qui enveloppent les personnages, avec un mélange sublime et ridicule de musique de Verdi. La Traviata se mêle aux chansonnettes de l'époque, « Ma il tuo vecchio genitor » avec Fiorin Fiorello, L'amore è bello », tandis que le théâtre de Ferrare se dépouille de la métaphysique de De Chirico et se présente comme un nonceau de briques, hangar ou four à pain, l'une civilisation paysanne désormais révolue. Avec « Paisà » de Roberto Rossellini, le réalisme présente une agressivité plus directe. Ces enfants noirs d'Amérique, ces « dames », ces « hambres de « pensione », ces corps vendus sur un paquet d'« américaines » sous un soleil de plomb, tout cela apparaît aujourd'hui comme un témoignage presque archéologique d'une Italie impossible qui pourrait servir à un nouveau théâtre de Fellini.

Plus tard, nous avons connu les soviétiques : Stoukine et Eisenstein. La réalité d'un monde inconnu se découvrait, une réalité lointaine, fascinant, grandiose. Jeune étudiant, par les immenses rues de Moscou, cette réalité me passait incroyable : L'architecture provocatrice, fascinante et douce aux temps des stations de métro et de l'université sur les collines de Lénine.

Était-ce cela le réalisme ?

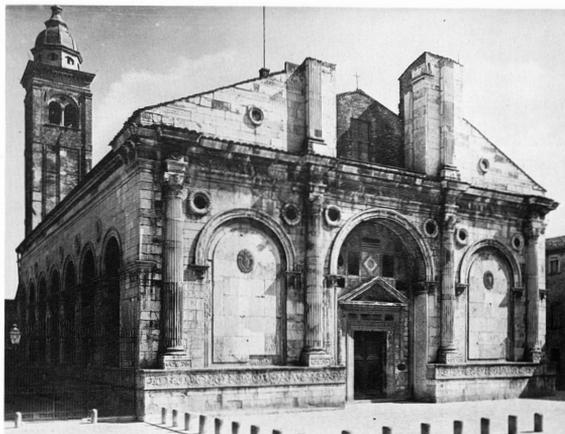
Je n'ai d'abord vu le réalisme comme une solution et un rechange : il s'opposait orgueilleusement à l'aspect gris et pénitentiaire de l'architecture moderne. Ce n'est pas précisément l'architecture qui m'intéressait — et il en est de même maintenant — mais c'est l'émotion que l'architecture, malgré ses limites, semblait me donner. C'est pourquoi le réalisme socialiste en architecture a été pour moi un épisode glorieux et les ombreux débats qui suivirent en proviennent. Mais il est idiot — à moins que cela ne serve à quelque exercice académique — de faire du réalisme en architecture une catégorie. Sinon il lui arrive ce qui est arrivé au rationalisme, à la systématique, à tant de choses qui ne sont utiles que pour exprimer certaines idées. Le réalisme peut être d'une manière ou d'une autre un problème social ou politique mais le blanchissement des idées peut l'être aussi. Quel est le manuel de statistique qui rend compte de la résistance du corps humain face à la muraille de Chine ou à d'autres instructions antiques ou mythologiques ? Ce sont les gestes, les douleurs, les hontes d'une réalité inconnue.

Je cherchais un réalisme quotidien et antique. À l'étude des schémas typologiques du mouvement moderne, j'opposais les longs couloirs des maisons de Lombardie ; partant des émotions je remontais à quelque certitude. Les grandes cours figuraient « l'insula », vestiges d'une antique colonisation latine. Les constructions romaines avaient accepté cette civilisation, en lui donnant une forme universelle, et ceci était le rapport le plus authentique avec la réalité. C'est pour cela que le réalisme — ou la réalité — se mêlait aux analogies, aux références, aux réflexions, aux relations — licites ou illicites. Mais je commençais à penser aussi à l'architecture

avec liberté : l'amour et la faute de Clara Calamai dans « Obsession » pouvait hanter tranquillement les couloirs et les galeries de mes projets, tandis que le David de Tanzio da Varallo apportait une signification imprévue à la « cité analogique ».

Le réalisme est-il seulement pédagogique et didactique ? Non, sûrement pas. Mais il est certain qu'il n'est pas académique, et même qu'il fuit les académies, les thèses de doctorat, les professeurs et leurs élèves, grâce à sa vitalité incroyable, merveilleuse, ou bien justement, sa réalité.

Aldo Rossi



Temple de Malatesta, Rimini



Université de Moscou



Le Métro de Moscou

21
Id., p114.

ROSSI,
LE MONUMENT
MODERNE POUR
RÉSISTER À LA VILLE
CAPITALISTE

22
Id., p112.

23
Aldo Rossi, Cecilia
Bolognesi, Luoghi
urbani, Milan,
Unicopli, 1999, 42p.

24
Idem, p23.

une valeur plus importante s'inscrivant dès lors dans la mémoire commune : « *il est significatif que les grandes œuvres urbaines n'aient jamais été détruites, et aucun défenseur de l'ancien n'aura jamais à se battre, je crois, pour empêcher la destruction de la chapelle des Pazzi ou celle de Saint-Pierre.* »²¹ Ainsi, si nous nous éloignons du domaine géographique et que nous retournons à la relation édifice/fait collectif sur lequel Rossi s'est davantage exprimé, l'événement singulier s'impose aussi de par l'excessivité et le caractère extra-ordinaire qu'il contient. Rossi le défend par un regard matérialiste : « *il [le monument] devient aussi d'une nature particulière quand ces valeurs s'imposent par-delà les réalités économiques...* »²² En effet, en connaissant l'état économique de l'URSS d'après-guerre, construire ces « immeubles de grande hauteurs », comme décrit par le Parti, ne fait qu'amplifier l'événement singulier et le phénomène collectif qui s'y rattache. Elles deviennent les caractéristiques marquantes de la ville et en acquièrent une valeur spécifique. Rappelons que les Seven Sisters sont commandées par le Parti et correspondent à une véritable *ambition politique*. Comme le dit Rossi dans le livre *Luoghi Urbani*²³, et nous finirons cette partie sur cette citation, il est sensible à cet acte politique qui concentre *intensément* (et non objectivement) dans des édifices la grande idée d'une époque (comme, par exemple, la ville de l'air catholique). Les édifices deviennent quasiment mystiques et intrinsèquement liés au collectif :

Oui, des villes, mais il y avait surtout une idée, un but : la ville de l'Église catholique, la ville libérale, la ville du fascisme. Aujourd'hui, cela s'est effondré.

Par exemple, pensez aux villes de l'Union soviétique, à Moscou avec ses grands gratte-ciel, à l'université de Lénine... qui sont, pour moi, aussi beaux parce qu'ils ont lié une grande idée à l'architecture.

*Les aéroports, les gares, sont très importants aujourd'hui. Oui, ce sont les faits nouveaux de la ville, mais ils n'ont pas de référence, ils n'ont pas d'objectif général, ce qui pourrait être la situation actuelle sans aucun espoir de la changer.*²⁴

IV.

1970 / KOOLHAAS, FASCINATION
POUR LA MODERNITÉ
STALINIENNE

II. 1970 / KOOLHAAS, FASCINATION POUR LA MODERNITÉ STALINIENNE

KOOLHAAS,
FASCINATION POUR
LA MODERNITÉ
STALINIENNE

a. *Faire resurgir la modernité explosive*

Rem Koolhaas commence ses études d'architecture en 1968 ; un an plus tard, en 1969, il voyage avec son ami Gerrit Oorthuys à Moscou. Gerrit Oorthuys et Max Risselada transmettent à Koolhaas la passion pour la redécouverte du mouvement constructiviste. Tandis que Rossi injecte de nombreuses disciplines (littérature, cinéma, sociologie...) dans le champ architectural, Risselada, dans une interview pour la thèse de Carlos García Gonzalez,⁰¹ nous informe que Koolhaas choisit d'aller étudier à l'Architectural Association pour une pédagogie avec des frontières architecturales plus strictes. Koolhaas s'éloigne par la même occasion du contexte fortement politisé du TU Delft, contexte dans lequel il n'est pas à l'aise⁰².

À l'échelle internationale, les blocs états-unien et soviétique se font face depuis une vingtaine d'année. Deux cultures basées sur deux idéologies différentes se développent. Tandis que Koolhaas grandit dans le contexte capitaliste, son expédition moscovite semble être appréhendée avec un certain recul et d'un œil externe. C'est l'occasion de découvrir un monde *autre*, j'entends ici une politique *autre*, différente de celle dont il est originaire.

De son voyage à Moscou, Koolhaas nous fait parvenir quelques photographies, un texte dans le livre *Content*⁰⁵, une conférence nommée *Three in One*⁰⁴ et une interview donnée pour la thèse de Carlos García Gonzalez. À la différence de Rossi qui utilise les Seven Sisters comme supports d'une idée toujours similaire durant sa carrière - ces édifices représentent un résumé *intense* d'une grande ambition qui a épris toute une population - Koolhaas n'émet jamais un avis clair et distinct, le propos est davantage contradictoire et complexe. Nous pourrions observer que Koolhaas est à la fois fasciné par l'emprise d'une idéologie communiste sur le peuple et, de façon contradictoire, décrit le communisme soviétique comme une utopie. Par cette complexité du discours, il devient un *reflet* de son époque et tente de saisir l'esprit d'un temps. Dans ce sens, cette partie se présente comme une *anthologie* de propos koolhaasiens formulés dans un ordre chronologique, nous n'en présenterons pas une interprétation dominante.

01

Carlos García
González, Atlas
de Exodus, *Thèse
doctorale à l'Université
Polytechnique de
Madrid, 2014, 322p.*

02

Idem, p119.

05

Rem Koolhaas,
*Content, Cologne,
Taschen, 2004, 544p.*

04

Rem Koolhaas, «OMA
"Three in One" Lecture
at the Berlage Institute
in Rotterdam by Rem
Koolhaas», Vimeo,
2011, 08/01/2020,
<https://vimeo.com/25071414>

Comme nous le savons, Koolhaas et son ami Oorthuys développent une fascination pour l'architecte constructiviste des années 20, Ivan Leonidov. Durant les années 70, cette partie de l'histoire moderne n'est pas connue à sa juste valeur. Koolhaas se propose de mettre au devant de la scène Leonidov et de réinterpréter ses théories 40 ans après. Nous insistons sur le fait que grâce à l'étude de *cette* modernité, Koolhaas quitte et dépasse la modernité mainstream de son époque. En 1974, accompagné d'Oorthuys, Koolhaas écrit un article sur un projet de concours de Leonidov pour le Ministère de l'Industrie Lourde se situant sur la fameuse Place Rouge en 1933⁰⁵. Leonidov conçoit un gratte-ciel avec comme expression principale les techniques constructives. Des formes atypiques comme l'hyperboloïde, des nombreuses poutres treillis et des matériaux modernes comme l'acier ou le verre sont mis en valeur. La doctrine du Réalisme Socialiste l'obligeant à produire de l'architecture d'origine nationaliste, Leonidov réinterprète et *détourne* par une certaine provocation les silhouettes historiques de la ville comme les flèches du Kremlin. Koolhaas et Oorthuys décrivent ainsi l'édifice en se référant au contexte existant :

Faire resurgir la modernité explosive

05

Rem Koolhaas,
Gerrit Oorthuys, «
Ivan Leonidov's Dom
Narkomtjazitrom,
Moscow »,
Oppositions, n°2,
Janvier 1974, pp.
95-103.

*Il répond aux idiosyncrasies du Kremlin en équipant son bâtiment [...] d'une catégorie originale d'éléments équivalents" - le harnais de pierre, les flèches en acier inoxydable, les champignons dorés, l'hyperboloïde strident - toutes des formes nouvelles et peu familières, mais clairement la progéniture de la flamboyance existante.*⁰⁶

06

Idem, p103.

En effet, afin de détourner subtilement le contexte alentour, une certaine flamboyance se constate dans le projet de Leonidov. Mais si nous dépassons le cadre de ce projet, nous pouvons prendre en compte une analogie formelle entre la *flamboyance moderniste* de Leonidov et la *flamboyance conservatrice* des Seven Sisters. Ces deux thématiques se rejoignent sur la complexité des formes et sur un rythme en façade souvent répétitif, s'accéléralant intensément à certains moment et en attire ainsi l'œil. Ne développons pas davantage cette analogie qui apparaîtrait rapidement pompeuse. Toutefois, il me semble important de la souligner pour comprendre les propos de Koolhaas sur une modernité sortant des sentiers battus, et qui s'exprime davantage par l'explosivité, le colossal et le sublime.

KOOLHAAS,
FASCINATION POUR
LA MODERNITÉ
STALINIENNE

Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture correspond au projet-manifeste de l'agence OMA dirigé à cette période par Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis et Zoe Zenghelis. Ce projet est développé dans le cadre d'un concours nommé *The City as a Significant Environment* organisé par le magazine *Casabella* en 1973. Comme décrit ci-dessus et tout particulièrement dans ce projet, Koolhaas se fait le *reflet* de son temps, et propose une architecture, notamment à travers la métaphore du mur, qui témoigne de la division du monde en deux blocs. Le projet consiste en la mise en place d'une *enclave* (métaphore de l'encerclement par un mur de la ville de Berlin-Ouest) dans la ville de Londres à travers deux murs parallèles divisés à la perpendiculaire en différentes zones. Les habitants londoniens quittent la ville ordinaire pour être absorbés dans cette enclave. Ils en deviennent des prisonniers volontaires en découvrant en elle un nouvel esprit urbain. De nombreux collages sont supports à cette narration quasi surréaliste. Nous ne décrivons pas les nombreuses étapes (comme par exemple l'aire de réception, le parc des quatre éléments, la place des arts, ou encore le parc des agressions) des prisonniers volontaires et intéressons nous directement à la dernière étape nommée *L'Aveu*. Un collage décrit cette dernière étape, prenons le temps de le commenter (> *fig. 78*). Alors que l'Empire State Building figure dans certains collages précédents, ici, une des Seven Sisters, l'Immeuble d'Habitation sur la Place Koundrinskaïa, se tient en arrière-plan. Au premier plan, sur la droite, des maquettes de globes terrestres similaires à ceux trouvés dans le parc du Planétarium de Moscou sont constatés. Lors de son voyage, Koolhaas visite cette *Seven Sisters* et ces maquettes, il en fait d'ailleurs des photographies prouvant son intérêt pour ces éléments (> *fig. 81*). Au premier plan sur la gauche, un groupe de musiciens récite le poème de Baudelaire *Rêve Parisien* selon le texte de l'ouvrage *Exit Utopia*⁰⁷ : « Pour exprimer leur éternelle gratitude, les prisonniers volontaires chantent une ode sur l'architecture par laquelle ils sont à jamais enfermés... »⁰⁸. La *Seven Sisters*, les maquettes et les chanteurs sont pris en étau par deux murs parallèles (celui de gauche fait fortement penser au Mur de Berlin) faisant écho aux deux murs imposants définissant l'enclave. Pour finir, si nous regardons dans l'ensemble ce collage, celui-ci est détourné dans un acte de *old fashion* ; le ciel apparaît délavé avec certaines tonalités acides, la *Seven Sisters* est

07

Otakar Múcel, Marinus
Jan Hendrikus van
Schaik, *Exit Utopia*:
Architectural
Provocations, 1956-
76, Munich, Prestel
Verlag, 2005, 320p.

08

Idem, p255.

recouverte d'une couleur verdâtre, et les chanteurs ont une allure ringarde et « démodée ».

Analysons maintenant le projet dans son ensemble. Nous constatons que Koolhaas fait uniquement référence à son expédition soviétique dans la dernière étape (l'Aveu) des prisonniers volontaires découvrant la nouvelle enclave. Pourquoi est-ce dans cet ultime collage que Koolhaas fait autant référence au voyage à Moscou ? Pouvons-nous postuler que cette enclave, si attirante à première vue, cache en son sein une fragilité, ou plutôt un *faux espoir* de bonheur pour les prisonniers volontaires ? Est-ce que les Seven Sisters correspondent au symbole de ce *faux espoir* (j'entends ici le *faux espoir* communiste pour un peuple entier au yeux de Koolhaas) ? Devons-nous y voir un lien avec le nom du collage *L'Aveu* ? Les discours de Koolhaas sont complexes et ne tracent pas une piste de pensée précise. Notons que Koolhaas joue sur l'attraction irrésistible d'un élément qui est à la fois fascinant (les prisonniers rentrent volontairement dans l'enclave) mais qui peut se transformer en une utopie totale et irréalisable, cachant ainsi une tromperie.

How Modern is Dutch Architecture, prôner l'étude de la modernité explosive du siècle dernier

Koolhaas donne une conférence nommée *How Modern is Dutch Architecture* en 1990 marquant la fin de deux années d'enseignement au TU Delft⁰⁹. J'informe le lecteur que ce texte nous sert de pierre angulaire pour cerner les intentions modernistes de Koolhaas. Il se lance dans une critique (et autocritique) de l'architecture moderne qui voit le jour au début du siècle dernier. Une question sous-tend la conférence : pourquoi la représentation de l'architecture moderne, mouvement ayant débuté il y a un peu moins de 100 ans, se ressemblent toujours autant ? Koolhaas commence par une critique sévère des architectes hollandais. En effet, ces derniers refuseraient la grandeur de l'architecture et la figure de l'architecte qui s'y accompagne, pour se réfugier dans l'unique notion d'« espace ». *A contrario*, Koolhaas voit une nécessité à contribuer à la grandeur de l'architecture ; les mythes et mythologies qui se développent en conséquence permettent de prendre des initiatives architecturales provocantes et ainsi refuser la transformation de la profession vers un unique outil d'exécution. Les Architectones de Malevitch représentent pour Koolhaas un modèle à suivre dans la modernité, il dit à propos de ce projet :

09

Rem Koolhaas, « *How Modern is Dutch Architecture?* », Mart Stam's Trousers: Stories from Behind the Scenes of Dutch Moral Modernism, Rotterdam, 010 Publishers, 1999, pp. 159-167.

Page suivante :
78 Collage de la dernière étape nommée l'Aveu dans le cadre du projet-manifeste Exodus. Le dernier collage comporte en arrière-plan une des Seven Sisters (l'Immeuble d'Habitation sur la place Koundrinskaja), pourtant les collages précédents sont aussi dotés de gratte-ciels mais provenant de Manhattan.



"Exodus, or the Voluntary Prisoners of Achitite"



... an ode to the Architecture that forever encloses them ... "

cture" - London 1972. *Museum Vriesen flap 18th & 19th Centuries*
New collection

10
Idem, p165.

KOOLHAAS,
FASCINATION POUR
LA MODERNITÉ
STALINIENNE

Il y a un courant majeur dans la modernité qui ne se fait aucun souci pour les gens, qui n'est pas humaniste, se considérant comme faisant partie d'un tourbillon qui n'épargne rien.¹⁰

Ce « tourbillon », qu'il n'explique pas davantage mais qui revient à plusieurs reprises dans la conférence, détient une importance considérable pour notre étude. En effet, les architectes qui ont la capacité de créer ce « tourbillon », sont ceux qui arrivent à rebattre toutes les cartes du champ architectural. Après une telle tempête intellectuelle engendrée par les convictions d'un architecte, nous nous rappelons le proverbe dramatique et irréversible : « rien ne sera plus comme avant... » dans la discipline architecturale. Cette citation, qui sonne à première vue ordinaire, nous rappelle le côté métaphorique de Koolhaas et son attirance irrésistible pour l'irréversible architectural. Koolhaas continue par faire une critique de la situation actuelle. Il prône une refonte de la profession avec une dose idéologique nécessaire pour lutter contre la fin du socialisme puis continue à dénigrer l'architecture moderne sans intention, non dangereuse et stérile¹¹. Pour conclure la conférence, Koolhaas propose d'effectuer un travail historique afin d'engager une suite ou de dépasser l'histoire de la modernité. Ainsi Koolhaas prône une enquête architecturale depuis le début du siècle pour raviver une modernité précise, il dit que la profession architecturale a besoin :

11
Id., p164.

...d'une enquête, ou d'une confession de dernière minute, sur les côtés explosifs du modernisme, le modernisme en tant que descente dans le tourbillon de ce siècle dont la fureur, même en fin de siècle, s'accroît manifestement ; et de prendre part - ou en tout cas réfléchir - à l'explosion d'échelle, à l'explosion de l'artificialité, à l'explosion du contexte et à l'explosion du contrôle.¹²

12
Id., p167.

Encore une fois, Koolhaas use d'un langage qui se rapproche du concept du sublime. Il propose de revoir les architectures qui nous attirent par tant de beauté ; mais qui, par la même occasion, de par une certaine violence, nous rendent craintifs et imposent de réévaluer nos connaissances acquises. Koolhaas nous donne uniquement un indice, durant la conférence, sur les personnalités qui ont développé ce modernisme explosif. En effet, il évoque la figure de Malevitch et ses Architectones, qui rappelons le, ont une influence sur les architectes passésistes du Réalisme Socialiste et en particulier au travers de la proposition finale

du Palais des Soviets. Il me semble aussi, même si Koolhaas ne l'évoque pas dans cette conférence, que Leonidov a participé sérieusement à cette modernité explosive. La description que Koolhaas et Oorthuys font de cet architecte en un est déjà un argument valable : « *Un hédonisme étrange et éthéré imprègne ses périodes antérieures et ultérieures - c'est le lien commun qui traverse son travail du début à la fin et le place en dehors du courant dominant de l'architecture moderne.* »¹⁵ De plus, si Koolhaas décrit cette modernité comme une « explosion de l'échelle » et de l'« artificialité », cela nous rappelle, bien évidemment la modernité de Manhattan et ses gratte-ciels qui fascinent tant l'auteur. Une combinaison bâtarde et contradictoire de ces trois références citées ci-dessus (Malevitch, Leonidov, Manhattan) ne pourrait-elle pas évoquer la modernité dissimulée des Seven Sisters ? Appartiennent-elles à la modernité explosive comme décrite par Koolhaas ? Nous parions que, comme les Seven Sisters représentent l'apothéose d'un *tourbillon* architectural (constructivisme/amerikanizm/historicisme) d'une trentaine d'années, elles ont leur rôle à jouer pour revisiter l'histoire moderne d'un point de vue explosif. Nous allons voir, dans la seconde partie, l'ambivalence et la fascination qu'à Koolhaas à l'égard des Seven Sisters.

Faire resurgir la modernité explosive

13

Koolhaas, Oorthuys. Op. cit., p95.

Bigness soviétique ?

Prenons le temps de faire une aparté sur le concept de Bigness, décrit dans le fameux livre *S,M,L,XL* publié pour la première fois en 1995¹⁴, concept qui s'insère bien sûr dans la modernité explosive. Les Seven Sisters s'insèrent-elles dans le concept de Bigness ? À première vue, les édifices détiennent une masse critique suffisante pour les définir comme des « gros bâtiments », mais il me semble que le concept de Bigness, trouvant son origine dans la ville capitaliste, ne partage pas toujours une similarité convaincante avec les Seven Sisters.

14

Rem Koolhaas, Bruce Mau, S,M,L,XL, Rotterdam, Jennifer Sigler, 1998 [1995], 1376p.

Koolhaas écrit : « *Il semble incroyable que la taille d'un bâtiment incarne à elle seule un programme idéologique, indépendant de la volonté de ses architectes.* »¹⁵ En effet, le point commun principal entre la Bigness et les Seven Sisters correspond à la volonté de *certain*s pour faire du grand et du gros. Le grand et le gros deviennent un but *en soi* pour affirmer sa puissance et son idéologie. Plus nous faisons gros, plus nous nous affirmons dans le contexte alentour. Lors du décret en 1947, le Parti souhaite avant tout construire grand, c'est son

15

Idem, p496.

16
Id., p500.

17
Id., p501.

18
Id., p502.

19
Ibidem.

programme principal, les véritables programmes n'ont qu'un impact secondaire. Une fois dit que la Bigness provient d'une ambition politique, au sens large du terme, les cinq points du théorème de la Bigness ne coïncident pas nécessairement avec les Seven Sisters. En effet, si pour la Bigness la masse critique déclenche une autonomie des parties, dans le cas des Seven Sisters, *a contrario* une répétition d'étages similaires gratine toute la coupe (exception faite à l'Université Lomonossov). Ceci est dû au respect, encore et toujours, de : « *L'"art" de l'architecture* » (la composition, les proportions) que Koolhaas juge « *inutile dans la Bigness* »¹⁶ mais qui détient une place prédominante pour les architectes soviétiques. De plus, la Bigness engendre un intervalle conséquent entre le noyau et la façade, l'interdépendance entre le plan et la façade n'existe plus : « *les architectures d'intérieur et d'extérieur deviennent des projets séparés, l'une traitant de l'instabilité des besoins programmatiques et iconographiques, l'autre - l'agent de désinformation - offrant à la ville la stabilité apparente d'un objet.* »¹⁷ Dans notre cas, cette citation est à la fois complexe et amusante. Les concepteurs des Seven Sisters, et d'une manière générale les architectes éclectiques n'attachent pas d'importance à une quelconque expression d'une fonction en façade, bien au contraire, le traitement d'une façade est un domaine autonome à part entière, support d'une grande fantaisie. D'autre part, le *gap* entre intérieur et extérieur est davantage symbolique qu'architectural. Si de l'extérieur, le style patriotique prône une union nationale, à l'intérieur et cyniquement, les Seven Sisters accueillent les *apparatchiks* de la *nomenklatura*, reflet d'un pays séparé en deux : le peuple et la bourgeoisie d'État. Les deux derniers points du théorème montrent que ces édifices : « *entrent dans un domaine amoral, par-delà le bien et le mal.* »¹⁸ et que la : « *Bigness n'appartient plus à aucun tissu urbain. Elle existe ; tout au plus, elle coexiste. Son message implicite est : "fuck context".* »¹⁹ Sur ces derniers éléments, la politique communiste en a voulu autrement. Les Seven Sisters n'incarnent aucune neutralité, elles représentent l'*éloquence* pure et la puissance du Parti. D'autre part, leur emplacement dans la ville est toujours symbolique et à des niveaux de points nerveux urbains (sur le ring, à la fin d'une avenue...) ; vu dans un regard d'ensemble, les Seven Sisters créent un *système*, elles se répondent entre elles. La question du contexte nous amène rapidement à la thématique de l'archipel qui représente, selon moi, mieux les Seven Sisters que le terme de Bigness. Nous aborderons ce sujet dans la partie V. avec les propos de Pier Vittorio Aureli.

b. *Attraction moderniste, entre utopie et fascination*

Jusqu'à maintenant, nous citons des textes où Koolhaas ne se réfère pas factuellement aux Seven Sisters. Dans cette partie, nous aborderons quelques discours où Koolhaas évoque ces édifices. Nous tenterons de montrer qu'il les insère toujours dans une modernité explosive attirante et fascinante mais tout de même terrifiante.

*Attraction moderniste,
entre utopie et
fascination*

Content, la tentation de l'utopie

En 2004, Koolhaas écrit un article nommé « Utopia Station » dans le cadre de la parution du livre *Content*, suite de *S,M,L,XL*. Il réinterprète l'architecture soviétique des années 20 aux années 50 au travers du prisme de l'utopie. Son postulat de départ est de démontrer que l'architecture entretient un lien permanent avec l'utopie, elle tente toujours de contribuer à rendre le monde meilleur. Loin de dénigrer l'utopie, Koolhaas en propose un avis ambigu ; elle est autant nécessaire que dévastatrice :

*Plus que quiconque, l'architecte est dans une situation impossible vis-à-vis de l'Utopie. Sans référence à l'Utopie, son travail ne peut avoir de valeur réelle, mais associé à l'Utopie il sera très certainement complice de crimes plus ou moins graves.*²⁰

20
Rem Koolhaas,
Content, Cologne,
Taschen, 2004, p393.

Koolhaas propose une métaphore pour comprendre l'ambiguïté de son propos : « *Around every Utopia a Garland of barbed wire* »²¹, que nous pouvons traduire en français de cette façon : « *Autour de chaque utopie, une guirlande de barbelés* ». Son propos final tient à démontrer la perversité d'une utopie en tentant de révéler le côté dissimulé, c'est-à-dire ce qui fait passer l'utopie du stade de l'*espoir* au *faux espoir*. Il utilise comme premier cas d'étude l'édifice du Narkomfin de Moisei Ginzbourg. S'en suit une critique sévère sur l'édifice. Il raconte en conséquence une anecdote de son voyage en 1969 à Moscou. En effet, il ne comprenait pas la raison pour laquelle ses amis mystifiaient un édifice qui tombe en ruine, perdu autour d'architectures stalinistes. Il suppose, avec un trait d'humour, que les idéaux (utopies) communistes seraient une des raisons de cette « fourberie » : « *Était-ce un chef-d'œuvre parce que c'était une des premières communes ? Parce qu'elle disposait d'une cuisine et d'une buanderie communes ?* »²²
Après avoir critiqué le Planétarium de Moscou, il en arrive

21
Ibidem.

22
Ibid.

à l'Immeuble d'Habitation sur la Place Koundrinskaïa, une des Seven Sisters dont il implante la figure dans le collage d'Exodus. Ici la critique est moins sévère, il utilise un ton plus moqueur et amusé et décrit l'édifice avec plus de recul. Pourquoi ressentons-nous plus d'affection pour cet édifice de la part de Koolhaas ? Une des raisons serait que les Seven Sisters représentent moins le symbole d'une utopie que le bâtiment du Narkomfin. En effet, la fourberie (ou les fils de barbelés comme les désigne Koolhaas) est sans doute plus visible dans le cas des Seven Sisters commandées par Staline, dirigeant autoritaire. Les idéaux communistes, quant à eux, ont séduit le monde intellectuel occidental et notamment son ami Oorthuys avec qui il a effectué la visite du Narkomfin. Koolhaas continue par décrire d'une façon positive et métaphorique l'emplacement des Seven Sisters formant un *système* :

23
Idem, p395.

*Les urbanistes de Moscou ont conçu son avenir comme une ville entourée de tours colossales - chacune étant un agrandissement de l'une des portes du Kremlin - une porte virtuelle.*²³

À la fin du paragraphe des Seven Sisters, Koolhaas va même jusqu'à défendre ces édifices :

24
Ibidem.

*Si vous voyez les congrégations désolées des gratte-ciels dans la ville contemporaine - sans forme et sans inspiration - cet étirement métaphorique et l'anneau reconfortant n'étaient pas si mal, rétrospectivement.*²⁴

Ainsi commence une irrésistible contradiction chez Koolhaas. Se révoltant contre les utopies porteuses d'architectures naïves, il se laisse *tenter* par l'utopie staliniste. Seraient-elles porteuses d'un tourbillon de modernité par lequel Koolhaas est attiré ?

Three in One, fascination pour l'utopie

Nous réunissons dans cette partie les photographies de Koolhaas prises lors de son voyage en 1969, une conférence nommée *Three in One* en 2011 et une interview pour la thèse de García Gonzalez, elle aussi datant de 2011. Tout d'abord, 42 ans après son voyage à Moscou, Koolhaas, pour l'interview de García Gonzalez, déclare sa flamme pour l'architecture stalinienne :



*Attraction moderniste,
entre utopie et
fascination*



*De haut en bas :
79 Photographie de
Koolhaas lors de son
voyage à Moscou
en 1969, plus
particulièrement à la
piscine Moskva, une
intensité sociale y règne.
80 Photographie de
Koolhaas à la piscine
Moskva, en arrière-
plan et au centre de
la composition, un
point d'intensité, une
des Seven Sisters,
l'Immeuble d'Habitation
sur la Berge
Kotelnitcheskaïa.*

J'ai été convaincu que mes amis en savaient beaucoup sur le sujet et qu'ils me faisaient part de leurs connaissances, même si je gardais toujours mon opinion personnelle. Parfois, ils pensaient que quelque chose était spécial et je ne le voyais pas, et vice versa. Ils étaient plus dogmatiques et je m'intéressais davantage à l'architecture stalinienne que je trouvais très belle, ce qui m'a permis d'avoir une vision plus large que celle de mes compagnons.²⁵

Ainsi, l'architecture stalinienne devient une entité qui lui permet de s'émanciper de la mystification de ses amis pour les constructivistes. Koolhaas sort perpétuellement d'un potentiel conformisme pour découvrir des attirances inconnues. En effet, les quelques photographies que Koolhaas nous fait parvenir montrent une curiosité pour les Seven Sisters. Sur les six images, quatre d'entre-elles, laissent une des Seven Sisters s'infiltrer dans le cadre photographique (<> fig. 80, 81, 82 et 83). Notons, qu'à la différence de Rossi, Koolhaas ne met pas en scène les Seven Sisters comme des silhouettes, elles sont bien présentes dans le cadre et jouent souvent le rôle d'un contre-poids dans la composition, comme une sorte de point d'intensité dans l'image. Ironiquement, deux des photos (> fig. 81 et 82) contiennent au premier plan des éléments architecturaux constructivistes (le Narkomfin et les globes du Planétarium) que Koolhaas a dû visiter en premier lieu en effectuant le voyage avec des amis (notamment Oorthuys) dont le constructivisme était le centre d'intérêt. Il fait ainsi apparaître subtilement une des Seven Sisters en arrière-plan qui contre-balance la composition de l'image.

Dans la continuité de l'interview pour García Gonzalez, Koolhaas évoque sa fascination pour le système communiste qu'il a ressenti lors de son voyage :

Eh bien, conceptuellement, j'ai vu le communisme. Je pense que ce fut la plus grande révélation. Il y avait un système politique global qui donnait un monde à tous les gens et qui orchestrait leur vie quotidienne. C'était sans doute la chose la plus importante pour moi, mais cela ne signifie pas que je suis devenu communiste mais que j'ai ressenti un sentiment profondément émouvant et émotionnel. Quand j'étais dans le mausolée de Lénine et il y avait une énorme queue de personnes qui attendaient de le rejoindre. J'ai toujours la photo.²⁶

Koolhaas grandit dans un monde capitaliste, il découvre lors de son voyage une politique *autre* qui l'attire et l'étonne.



De haut en bas :
81 Photographie de
Koolhaas, au premier
plan des maquettes
holistiques de globes
terrestres dans le parc du
Planétarium de Moscou,
édifice constructiviste. En
arrière-plan, l'Immeuble
d'Habitation sur la place
Koundrinskaïa s'infiltré
comme un contre-poids
dans la composition de
l'image.

82 Photographie de
Koolhaas, au premier
plan la façade abstraite
de l'édifice constructiviste,
l'Immeuble d'Habitation
sur la place
Koundrinskaïa s'infiltré
dans la composition de
l'image et interpelle par
sa façade vibrante et
ornementée.



Étrangement, lorsque Rossi décrit son voyage et sa découverte de l'architecture du Réalisme Socialiste avec son peuple, il se décrit comme ému et partage son émotion, tout comme Koolhaas. Toutefois, et à l'inverse de Rossi, il ne se revendique pas communiste. La photographie support de la citation, est prise depuis la chambre d'hôtel de Koolhaas (> fig. 84). Sur la gauche, on perçoit les silhouettes des tours du Kremlin, tandis que dans la partie inférieure, on reconnaît subtilement une file de personnes conséquente attendant d'entrer dans le Mausolée de Lénine, une preuve de la dévotion d'un peuple pour celui qui a gouverné et initié le communisme en Russie. Un autre endroit « fort en émotion communiste » pourrait aussi être la piscine Moskva se situant au centre de Moscou sur les fondations du Palais des Soviets et de l'église du Sauveur. Cette piscine correspond à un aléa de l'histoire, elle détient une dimension conséquente (la plus grande du monde) et occupe une place beaucoup trop importante dans la ville pour un programme de ce genre. À proximité se trouvent le Kremlin et une des Seven Sisters : l'Immeuble d'Habitation sur la Berge Kotelnitchskaïa que Koolhaas ne manque pas de photographier lors de sa visite (< fig. 79 et 80). Nous supposons que cette visite de la piscine, où le peuple pendant un moment de détente est en relation très forte avec les symboles du communisme (comme les Seven Sisters), a pu émouvoir Koolhaas, similairement à ce qu'il décrit ci-dessus.

Pour la conférence *Three in One* donnée à l'université de Delft, Koolhaas va plus loin et insiste sur la capacité de l'architecture à orchestrer la vie d'une population ; pour reprendre ces mots, il insiste sur la capacité de l'architecture « à donner forme ou contribuer à donner forme à une société »²⁷. Il démontre ainsi la puissance de l'architecture sur une population, comme il a pu l'expérimenter lors de son voyage à Moscou mais aussi lors de sa découverte du Mur de Berlin. Le constat d'une relation forte, quasi intrinsèque, entre une architecture et une population, correspond sans doute au point commun le plus conséquent entre Rossi et Koolhaas dans notre cas d'étude.

Et tout récemment... la campagne et le pouvoir soviétique

Dans son tout dernier livre, *Countryside*²⁸, Koolhaas laisse s'exprimer Alexandra Kharitonova sur les plans directeurs monumentaux pour remodeler la campagne soviétique et en faire un lieu de production à fort rendement. Ces plans sont

27
Rem Koolhaas, «OMA
"Three in One" Lecture
at the Berlage Institute
in Rotterdam by Rem
Koolhaas», Vimeo,
2011, 08/01/2020,
<https://vimeo.com/25071414>,
9min15sec

28
Rem Koolhaas,
Countryside, A
Report, Cologne,
Taschen, 2020, 352p.



*Attraction moderniste,
entre utopie et
fascination*



*De haut en bas :
85 Photographie
de Koolhaas, l'hôtel
Leningradskaïa joue un
rôle essentiel dans la
composition, la Seven
Sisters conclut l'axe
urbain.
84 Photographie de
Koolhaas, sur la gauche,
les tours du Kremlin,
en bas, une file de
personnes attendent
d'entrer dans le
Mausolée de Lénine.*

façonnés par Staline, puis Khrouchtchev et Brejnev ; voulant marquer le territoire par leurs actes, ils ont focalisé beaucoup de leurs attentes dans ces plans pour faire de la Russie un pays plus puissant et surtout plus *moderne*. Nous ne nous étendrons pas davantage sur ce livre mais notons, qu'encore aujourd'hui, Koolhaas continue d'investir le territoire russe et particulièrement Moscou pour déceler en eux une modernité *autre*, une modernité inattendue qui provient du « tourbillon » du siècle dernier et, qui une fois découverte, à des effets explosifs et par conséquent irréversible. Pour Rossi, la dimension politique le fascine durant son voyage, elle a la capacité, par son architecture, de rendre le réel plus *intense* afin de jumeler son ambition politique à un « fait collectif ». Koolhaas, notamment au travers du texte *Content*, semble dissimuler sous le mot « utopie » (dans le sens *faux espoir*) sa fascination pour le politique. Par conséquent, son propos est beaucoup plus ambiguë, plus contradictoire ; elle est à la fois nécessaire et dramatique en même temps. La modernité explosive, ou plus sobrement, la modernité *autre* dans notre cas, laisse à nouveau apercevoir la dimension irréversible et dramatique tout en étant extrêmement nécessaire pour continuer l'histoire moderne. Ainsi, Koolhaas révèle encore un peu plus la nature moderne des Seven Sisters pour une possible action sur notre contemporanéité.

V.

2000 / AURELI, LE RETOUR DE LA
MODERNITÉ DOGMATIQUE

V. 2000 / AURELI, LE RETOUR DE LA MODERNITÉ DOGMATIQUE

AURELI, LE RETOUR DE LA MODERNITÉ DOGMATIQUE

a. *Forme simple, la mise en scène de l'Autre*

Durant le début des années 2000, Pier Vittorio Aureli dirige un studio nommé « Capital Cities » au Berlage Institute. Le studio a comme postulat de départ de s'opposer à la globalisation et à la compétition qu'engendre le marché mondial, deux problématiques auxquelles sont soumises certaines villes-capitales. Ces dernières tendent à quitter le statut national de *ville-capitale* pour, comme le décrit la sociologue Saskia Sassen, celui de la *ville-mondiale*. De plus, la discipline urbanistique a depuis 40 ans quitté son lien avec la théorie en tant que prémisses au projet ; par conséquent, les visions urbaines s'insèrent toujours dans le *statu quo* de la ville et ne canalisent ainsi plus une grande idée de leur époque. *A contrario* d'un constat qui s'insère dans un contexte néolibéral, le studio entend, comme annoncé dans l'introduction générale du rapport de recherche *Paradigm Moscow, Redefining the Peoples Metropolitan Consciousness*⁰¹ :

01

Joachim Declerck, Elia Zenghelis, Pier Vittorio Aureli (dir), *Paradigm Moscow : Redefining the Peoples Metropolitan Consciousness*, Berlage Institute Research Report, n°9, 2006, 516p.

*...même si cela semble impossible, [...] retourner le problème, inverser la polarité et recommencer avec l'essentiel : les préoccupations politiques, sociales, culturelles et physiques concernant la forme de la ville et la pertinence potentielle de l'architecture à cet égard.*⁰²

02

Idem, p11.

Ainsi, la ville n'est plus vue comme la rencontre des forces économiques mais à travers l'angle de la représentation politique et culturelle. Dès lors, la ville « *doit plus que jamais être redécouverte comme un lieu fortement identifiable, un laboratoire crucial de la conscience urbaine et, surtout, comme une forme physique constructible et intelligible.* »⁰³ Pour concrétiser cette théorie, le studio parie sur le potentiel de l'*urban design*, qui a la capacité d'influencer la forme physique d'un lieu et ainsi de s'opposer à un étalement urbain indéfini. D'une manière plus générale, le studio Capital Cities s'est arrêté sur l'étude de nombreuses capitales telles que Bruxelles, Moscou, Rome, Seoul ou encore Tirana. L'étude de la ville de Bruxelles a donné lieu à la parution du livre *Brussels: A Manifesto Towards the Capital of Europe*⁰⁴, un rapport de recherche a été aussi produit pour l'étude de la ville de Moscou, déjà cité ci-dessus, mais il n'a pas donné lieu à une publication. Nous constatons de grandes similarités et des axes de recherches communs

03

Id., p18.

04

Pier Vittorio Aureli, *Brussels, a Manifesto: Towards the Capital of Europe*, Rotterdam, NAI Publishers, 2007, 240p.

entre ces deux études (Moscou et Bruxelles) : l'importance de l'acte politique et ses confrontations engendrées pour définir la forme de la ville, les liens intrinsèques entre le formel et le politique, des précisions sur les formes simples, la ville comme parties, pour arriver *in fine* à redéfinir une conscience métropolitaine.

Forme simple, la mise en scène de l'Autre

Le contenu du rapport de recherche *Paradigm Moscow* est divisé en deux parties. La première consiste à retracer l'histoire de Moscou à travers certaines pensées idéologiques, philosophiques et urbaines. La seconde partie propose un plan d'action pour Moscou que nous étudierons en détail dans un premier temps. En effet, un geste principal correspond à l'implantation de huit barres dans la ville, en référence aux huit Seven Sisters initialement voulues par le Parti pour célébrer les 800 ans de la capitale. Le plan d'action, suivant la description du studio ci-dessous, propose de redéfinir la conscience métropolitaine moscovite tout en contrant le plan urbain étatique intitulé en 2005 *Moscou 2020* et qui projette selon le studio : « *une sorte de forme radicale de Réalisme Capitaliste où une nouvelle forme de capitalisme bureaucratique [qui] dicte la nouvelle esthétique marchande de l'urbain.* »⁰⁵

05
Aureli (dir). *Op. Cit.*,
p26.

L'Autre comme lieu de résistance

Pour comprendre le plan d'action que propose le studio et en particulier l'ajout de huit barres dans la ville, nous devons nous arrêter quelques instants sur les rapports entre le formel et l'*Autre*. Précisons que je n'avais pas conscience du concept de l'*Autre* mis en œuvre dans ce studio lorsque j'ai développé, dans le cadre de cet énoncé, le propos de modernité *autre*. Toutefois, nous verrons des similarités, notamment l'*Autre*, vu comme une émancipation possible.

Sans préciser de raisons particulières, le studio aperçoit Moscou, depuis les années 90, comme une terre d'accueil pour l'*Autre*, en tant que résistance à la politique sociale démocrate qui se développe sur tous les continents. Bien que Moscou ne se prône plus anti-capitaliste, elle représente encore un îlot de résistance à la politique de marché ; c'est dans ce sens qu'elle se permet encore d'accueillir l'*Autre*, c'est-à-dire ce qui est étranger à cette politique dominante. Le plan d'action du studio fait le choix très clair de rentrer en lutte contre le plan *Moscou 2020* initié par des promoteurs privés. Le studio propose un *langage urbain d'opposition* qui à la fois entre en conflit avec le détournement capitaliste

06
Idem, p143.

AURELI, LE RETOUR
DE LA MODERNITÉ
DOGMATIQUE

urbain tout en devenant un lieu pour l'*Autre*. Pour contrer le plan de Moscou 2020, symbole de l'urbanisme capitaliste et par le jeu de l'agonisme, les propositions urbaines tentent de rentrer en conflit avec l'alentour par les principes du formel : « *Nous utilisons la forme comme la construction matérielle d'une opposition urbaine.* »⁰⁶ Pour effectuer cette tâche, un principe est développé : utiliser un langage, une grammaire urbaine qui se répète dans la ville et qui est facilement identifiable par l'intermédiaire de formes simples. *In fine*, ce principe réintroduit une conscience métropolitaine par une accumulation d'actions à l'échelle de l'*urban design* dans la ville.

La forme simple au service d'une conscience métropolitaine

Tout d'abord, précisons que le principe de *forme simple* est aussi développé dans le livre *Brussels: A Manifesto* et semble ainsi être un axe de recherche intense du studio. J'informe aussi le lecteur que la proposition des huit barres réparties le long de la ville se base entièrement sur le principe de forme simple. Ce projet étant une réinterprétation des Seven Sisters, il est nécessaire de bien le cerner pour une possible réaction lors du Projet de Master.

Au-delà de son caractère facilement identifiable et partageable, la forme simple détient un paradoxe entre capacité à unir et séparer. La forme simple est vue comme une confrontation en tant qu'acte politique en devenant reconnaissable qu'en présence de son contraire, la singularité et la nouveauté :

07
Id., p144.

*Sa raison d'être ne repose donc que sur la tension qui s'exerce entre elle et son contraire dans un espace de confrontation limité. C'est dans cet espace précis de confrontation que la véritable capacité de production des formes simples devient opérationnelle en tant qu'acte le plus direct d'une proposition dialectique.*⁰⁷

Ici le concept d'agonisme prend tout son sens. Il s'agit, en prenant conscience de son adversaire, d'entrer en conflit avec ce dernier pour affirmer sa position et, si possible, sa dominance. Dans ce cas, la forme simple ruse, elle se met en recul pour contraster avec les perpétuelles nouveautés architecturales à la fois tendances et consommables. La forme simple se comprend par conséquent dans le refus d'un contexte plus global ; c'est, tout simplement, l'inverse de la

complexité des formes nouvelles, reflets d'actes individuels :
« L'abstraction sublime des formes simples les empêche d'être victimes
de la célébrité et de la consommation individuelle inconsidérée. »⁰⁸
A contrario d'une complexité formelle, la répétition de formes
simples dans la ville avec une grammaire commune s'adresse
directement à la collectivité :

08
Id., p146.

Forme simple, la mise
en scène de l'Autre

*Pour nous, le domaine public est une conscience métropolitaine
partagée - une attitude collective envers la ville qui apparaît
comme une manifestation de la grammaire naturelle de
l'urbanité [...]. Cette grammaire est définie de manière générale
comme un ensemble de règles et de relations qui régissent la
socialisation humaine et qui font des villes les artefacts les plus
évidents de la civilisation humaine.*⁰⁹

09
Id., p145.

Les formes simples rendent visibles, par confrontation, la complexité inutile des formes architecturales engendrée par le nouveau statut de consommation de l'architecture. Les formes simples aspirent à devenir, non pas un espace public ou des activités publiques, mais plutôt le support, l'arrière-plan d'événements publics potentiellement inattendus. Par des projets localisés, qui ont tous un impact sur la forme urbaine d'un lieu et par leur grammaire commune, il s'agit de développer une alternative au futur devenir d'une ville capitaliste. Par des projets d'*urban design* tout au long du cours de la Moskova, le studio tend à réveiller une conscience métropolitaine par des actes forts et conflictuels qu'il nomme : Contraindre (dessiner une limite physique à la ville), Dimensionner (huit barres le long de la Moskova réparties uniformément sur toute la surface de Moscou, nous y venons), Lier (relier les barres par une ligne de métro), Rapprocher (relier des lieux par une place publique conséquente), Assembler (développer un espace civique dans la ville), et Loger (édifier des logements collectifs).

Les huit barres, réinterprétation des Seven Sisters

Le studio analyse d'une façon précise les Seven Sisters, rappelant certaines pensées de Rossi. Nous tentions, dans la partie III., de prouver que Rossi aperçoit les Seven Sisters comme des monuments. Dans cette partie, ceci est chose faite, le studio dirigé par Aureli décrit sans hésitation les Seven Sisters comme les « monuments d'une idéologie »¹⁰. D'autre part, ces immeubles sont analysés comme « une simple composition d'artefacts architecturaux »¹¹. De par leur caractère

10
Id., p196.

11
Ibidem.

12
Ibid.

AURELI, LE RETOUR
DE LA MODERNITÉ
DOGMATIQUE

de monument et leur répétition dans la ville, les Seven Sisters représentent pour le studio « *l'idée du collectif* »¹². Rappelons que Rossi décrit ces édifices de la même façon, comme des « faits collectifs ». Même si le studio critique l'idéologie qui a permis la construction des Seven Sisters, il rappelle qu'elle a marqué l'histoire de Moscou par son architecture. Le studio propose une comparaison avec l'architecture des années 2000, nous pensons en particulier au quartier des affaires de Moscou qui construit des gratte-ciels sans aucun intérêt collectif : « *...même en faisant partie d'une réalité brutale, cette architecture a donné une idée de la société et a représenté le pouvoir de l'État, ses objectifs et ses ambitions. Par rapport aux tendances actuelles, la différence est que l'architecture d'aujourd'hui n'est pas capable d'établir une cause [...] et qu'elle ne soutient aucun effort collectif.* »¹³

15
Idem, p196.

Les huit barres monumentales, réinterprétation des Seven Sisters, sont répétées à égale distance l'une de l'autre sur toute la surface de Moscou en suivant le cours d'eau de la Moskova (> *fig. 87*). Leur plan rectangulaire leur donne la configuration d'une barre gigantesque, approximativement de 15 mètres de large pour 1 kilomètre de long. Elles deviennent les huit points de références pour la ville de Moscou mais aussi pour la ville alternative le long de la Moskova que propose le studio. Tandis que les Seven Sisters forment une composition radiale ou centrée, les huit barres proposent, quant à elle, une composition linéaire le long de la Moskova. Tout en ne précisant pas un programme spécifique, ces édifices se veulent être d'un intérêt public ; en accueillant une densité importante de personnes, « *la ville existante et la nature deviennent un lieu de contemplation.* »¹⁴ (> *fig. 85 et 90*) Dans ce sens, le texte de présentation du studio *Paradigm Moscow*¹⁵, décrit les barres comme des *immeubles-cités* :

14
Id., p198.

15
« *A Strategic "Dialectical" Plan for Moscow* », *The Berlage*, 2010, 08/01/2020, http://www.theberlage.nl/galleries/projects/details/a_strategic_dialectical_plan_for_moscow

*Ces immeuble-cités contiennent toute la quantité de développement urbain qui est projetée sur le fleuve. Au lieu d'étaler ce développement horizontalement, les dalles imposent un fort contraste entre l'espace bâti et le vide. De plus, la forme même de la dalle propose une ville sans aucun élément iconique.*¹⁶

16
Ibidem.

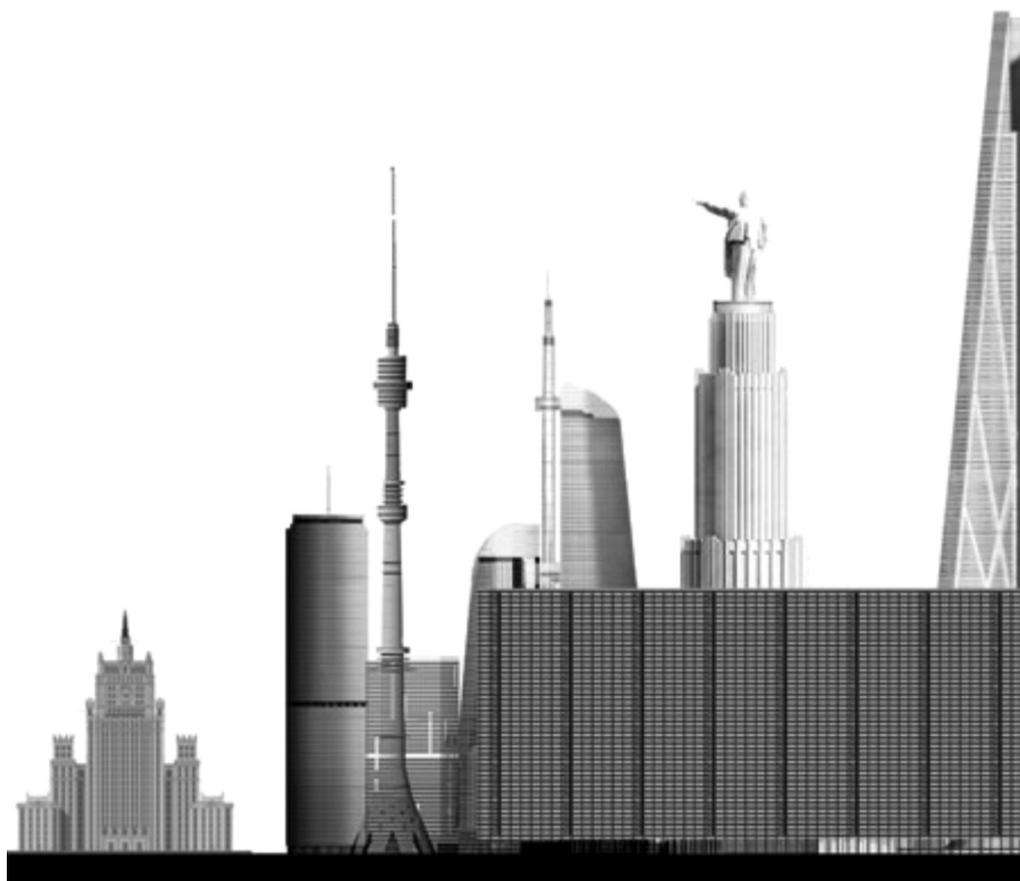
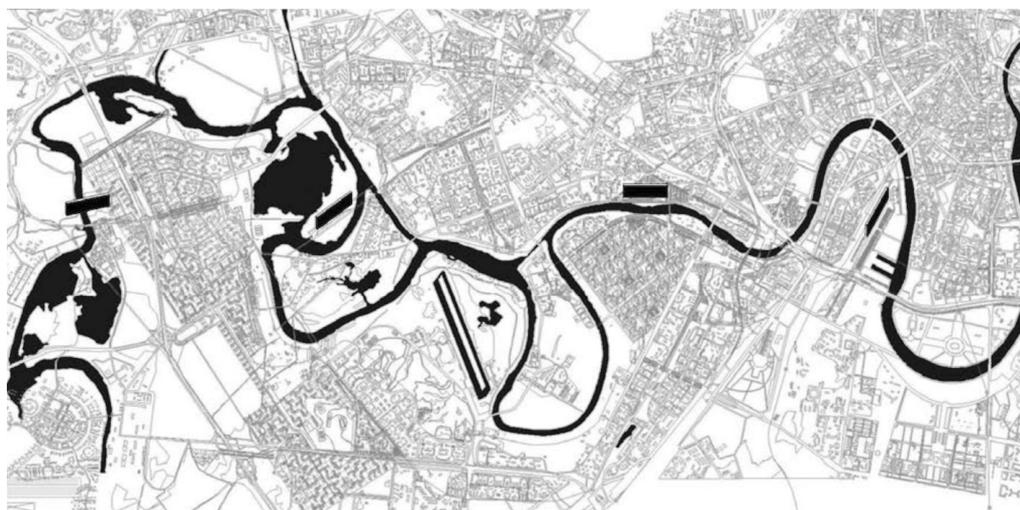
En privilégiant une grande densité pour libérer le sol de la ville, nous constatons, en premier lieu, que ces barres se parent étrangement d'une allure moderniste. Toutefois, comme le laisse à penser la dernière phrase de la citation, le propos principal du projet tient plutôt dans la capacité

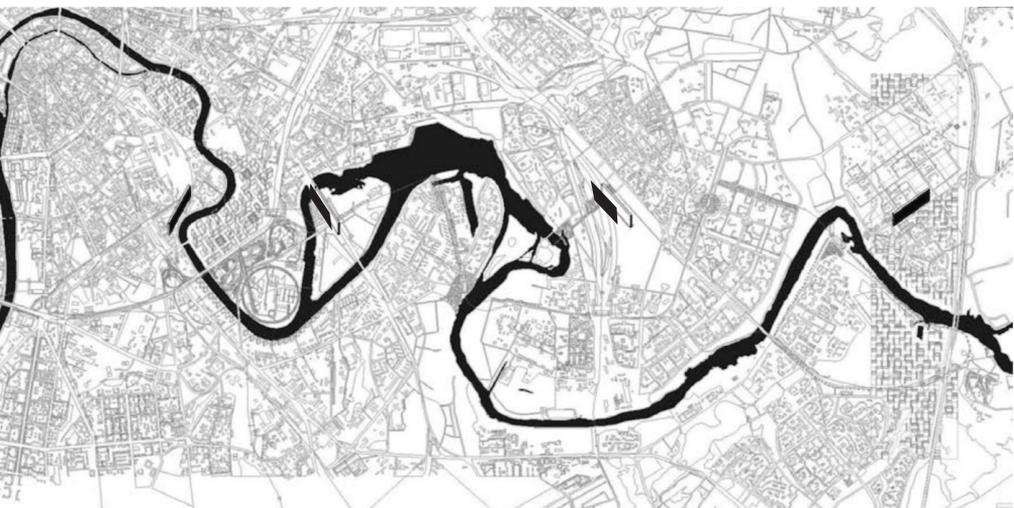


Forme simple, la mise en scène de l'Autre



*De haut en bas :
85 Collage d'une des barres réinterprétant les Seven Sisters dans le cadre du studio Paradigm Moscow, la forme simple en arrière-plan support à la contemplation.
86 Maquette du studio Paradigm Moscow, au premier plan, une des huit barres se confronte, au second plan, au quartier des affaires et en particulier à la forme complexe du gratte-ciel principal.*





de ces formes à devenir le support d'une identification commune. Pour y parvenir, le principe de *forme simple* est mis en pratique. Par leur simplicité et leur taille colossale, les barres entrent en conflit avec les tours commerciales des alentours (< *fig. 86 et 88*). Ne proposant aucune identité familière (à l'inverse des Seven Sisters), leur taille représente leur seule caractéristique pour signaler une présence. Ainsi, leur taille est l'unique moyen qui forge leur monumentalité et leur caractère héroïque. Les collages rappellent en ce sens les formes colossales et réfléchissantes du projet Stop City de l'agence Dogma, nous y reviendrons. Si les barres sont dépersonnalisées (en conséquence de leur minimalisme, elles ne réfèrent pas à une identité précise), elles deviennent l'arrière-plan de tout à chacun dans un sens égalitaire :

17
Aureli (dir). *Op. cit.*,
p199.

*La forme minimale n'a pas de style, pas de message, mais elle possède une clarté et un caractère phénoménologique. Dans un monde qui semble n'avoir aucun sens, la forme minimale est une manifestation de la recherche de ce sens. Son aspect dépersonnalisé permet la réflexion. Il en va de même pour la ville et l'architecture, leur existence n'est pas une manifestation d'égoïsme, elles doivent servir la vie telle qu'elle est.*¹⁷

18
Pier Vittorio Aureli,
The Possibility
of an Absolute
Architecture,
Cambridge, The MIT
Press, 2011, 251p.

*Page précédente,
de haut en bas :*
87 Plan de Moscou
dans le cadre du studio
Paradigm Moscow,
composition linéaire
des huit barres le long
du cours d'eau de la
Moskova
88 Collage-manifeste
dans le cadre du studio
Paradigm Moscow,
la forme simple et
monumentale de la
barre (premier plan)
se confronte à la
complexité des formes
contemporaines (centre
de l'image). La hauteur
des barres est similaire
à celle des Seven Sisters
(aux extrémités de
l'image).

Ainsi, des Seven Sisters, les huit barres conservent leur ambition politique forte qui est à l'origine d'une idée collective de la ville. Elles conservent aussi la forme colossale mais en retenant davantage leur étalement horizontal engendré par une composition pyramidale en façade plutôt que leur grande hauteur. Toutefois, les huit barres rejettent le caractère facilement identifiable des Seven Sisters, pour revenir à une forme minimale sans possible appropriation par quelque individu ou par un quelconque consumérisme, prouvant ainsi leur engagement pour une conscience collective métropolitaine, support à l'émancipation de l'Autre.

b. *L'archipel, pour une stratégie de détournement*

Cette partie se concentre davantage sur la notion de l'archipel développée par Aureli dans son livre *The Possibility of an Absolute Architecture*.¹⁸ Nous expliquerons que, de part leur forme autonome, les Seven Sisters sont capables de devenir des archipels. De plus, nous évoquerons leur capacité à se confronter à l'urbanisation diffuse et à la ville formée par les forces du marché.

Lors d'une discussion avec Aureli en novembre 2020, il s'est décrit comme un admirateur de l'architecture des Seven Sisters et de manière plus générale de l'architecture de la période stalinienne ; il va même jusqu'à dire qu'il a séjourné dans l'Hôtel Ukraine, une des Seven Sisters. Tout en rappelant que Rossi était séduit par les Seven Sisters, il explique la qualité de l'architecture de ces édifices, leur caractère ornementé et leur composition dans la ville. Nous supposons que, si Aureli apprécie tant les Seven Sisters, c'est qu'il aperçoit en arrière-plan une ambition politique forte où l'architecture est en relation directe avec la ville et la collectivité. Cet acte politique explicite tout le potentiel de la forme architecturale dans la ville. Actuellement, et comme décrit ci-dessus, la tendance d'une architecture pour le collectif a disparu au profit d'une ville capitaliste souriant à certains intérêts privés.

*L'archipel, pour
une stratégie de
détournement*

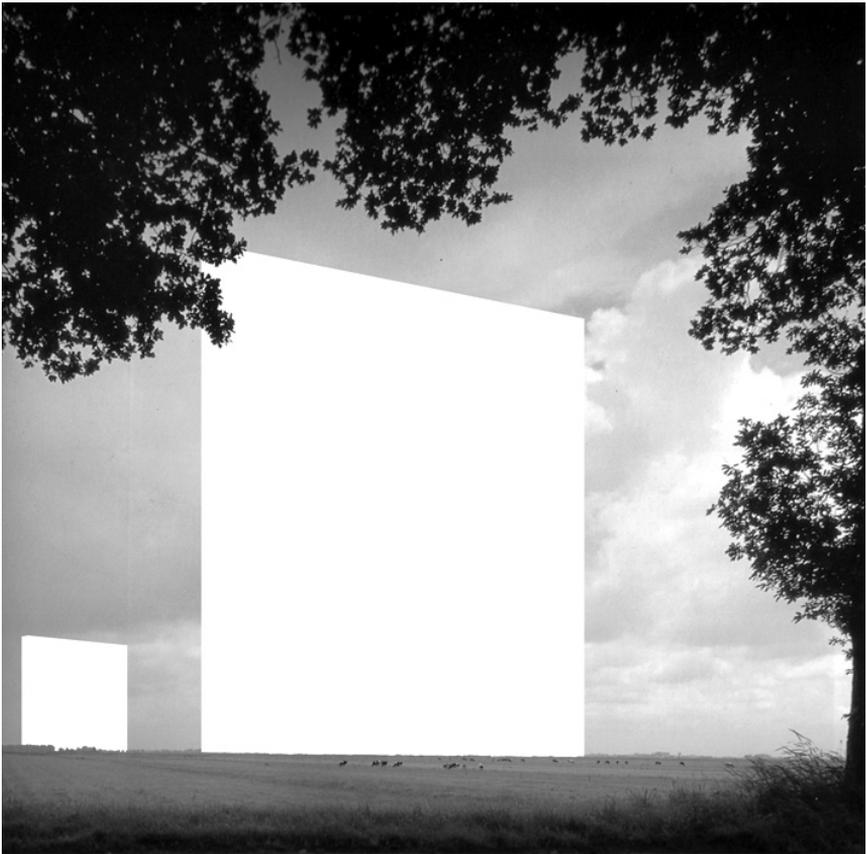
La ville comme parties

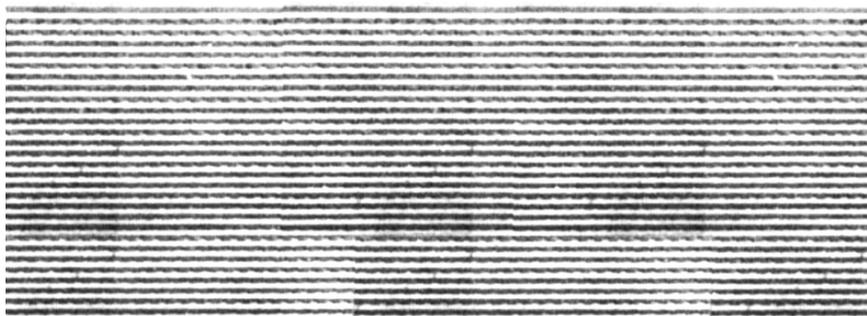
Comme Aureli le précise régulièrement dans ses études, l'archipel n'entretient pas de relation avec l'autonomie du champ disciplinaire architectural ; au contraire, l'archipel est en relation directe avec la ville en *s'autonomisant* et en se confrontant au phénomène d'urbanisation diffuse de la ville capitaliste. L'archipel devient un contre-projet pour la ville, sa forme doit s'imposer et se confronter à l'urbanisation. Cette capacité de la forme à jouer le rôle de confrontation et de séparation vient d'un concept avant tout politique : l'agonisme. Comme dit ci-dessus, en prenant conscience de son adversaire et en entrant en conflit avec ce dernier, nous affirmons notre position, Aureli va plus loin en disant :

...la notion d'agonisme - le contre-positionnement des parties - fonctionne comme un miroir critique de soi-même via l'autre, dans la mesure où il est possible de dire que pour faire une revendication collective d'autonomie politique, il faut d'abord déclarer son homologue. En d'autres termes, il n'est pas possible de revendiquer l'autonomie sans se demander d'abord contre quoi on s'affirme en tant que sujets politiques - en tant que parties.¹⁹

19
Idem, p28.

Dès lors, Aureli fait un parallèle entre confrontation d'idées politiques et confrontation de parties dans une ville. Puis, il met en relation les différentes parties d'une ville vues sous un angle politique avec le concept du formel :





...on peut dire que c'est précisément la condition de l'absoluité de la forme d'un objet (l'absolu étant compris dans son sens originel, "séparé") qui implique ce qui existe en dehors de lui. Comme le concept du politique, le concept du formel exprime la condition d'une cum-positio des parties.²⁰

La forme d'une architecture a donc la capacité de s'affirmer comme une partie dans la ville et ceci s'explique par plusieurs raisons dans le cas des Seven Sisters. Nous envisageons les Seven Sisters comme des archipels qui, tout d'abord, jouent le rôle de générateurs d'une partie dans la ville. C'est bien depuis une forme singulière détentrice d'une représentation idéologique que la partie concernée peut s'affirmer dans la ville. La notion d'archipel qui, peut avoir plusieurs échelles, passe ainsi de la forme des Seven Sisters à la forme urbaine dans la ville. Si nous analysons les Seven Sisters dans leur ensemble, en tant que composition, elles sont chacune porteuse d'un archipel dans la ville. À l'époque du Réalisme Socialiste, cette constellation formelle regroupée autour du centre historique, (et donc autour du haut lieu politique qu'est le Kremlin) servait à étendre la puissance politique au-delà du périmètre du Kremlin. Par leurs formes colossales, les Seven Sisters jouaient le rôle de représentation idéologique dans la ville mise en place par le pouvoir politique centralisé. Vues à travers le concept de l'archipel, elles se distinguaient du tissu urbain ordinaire et ont pu imposer leur marque de fabrique idéologique dans certaines parties de la ville.

*Page précédente,
de gauche à droite :
89 Collage du projet-
manifeste Stop City
de l'agence Dogma
en 2007, les formes
abstraites prennent des
allures théâtrales.
90 Collage dans le cadre
du studio Paradigm
Moscow, la forme
colossale et abstraite
limite l'urbanisation
tandis qu'elle offre, de
l'autre côté, la possibilité
d'un parc.*

Stratégie de détournement inconsciente

Si les Seven Sisters correspondent à une constellation d'archipels dans la ville, elles devraient encore aujourd'hui imposer et confronter leur forme au contexte alentour, c'est du moins ce qu'il est écrit dans le texte de présentation du studio Paradigm Moscow : « En 1949, la forme urbaine définie par Semenov a été complétée par un archipel de sept gratte-ciels monumentaux, les "Seven Sisters". Aujourd'hui, l'héritage du plan directeur de 1935 ainsi que les grands blocs d'habitation préfabriqués construits entre les années 1960 et 1980 constituent la structure urbaine de Moscou. Cette structure est si forte qu'elle a résisté à l'assaut du capitalisme depuis le début des années 1990. »²¹ Même si les Seven Sisters sont développées pour servir le pouvoir staliniste, nous pensons qu'Aureli aperçoit leur capacité à être des archipels permettant, aujourd'hui, de résister aux forces

du marché qui forment la ville. Pour revenir au concept de l'agonisme et du formel, la forme architecturale puissante, qui a servi à imposer le pouvoir de Staline à l'époque, s'oppose dorénavant à l'homogénéisation de la ville par les forces du marché. Ainsi, pour Aureli, les Seven Sisters détournent *inconsciemment* le futur de la ville capitaliste en devenant un îlot de résistance. Ceci s'explique par plusieurs raisons. Tout d'abord, la singularité d'un lieu, une des caractéristique d'un archipel, s'oppose à ce que l'urbanisation engendre :

*L'archipel, pour
une stratégie de
détournement*

Le seul programme qui peut être attribué de manière fiable à l'architecture est son inertie spécifique face à la mutabilité de l'urbanisation, son statut de manifestation d'un lieu clairement singulier. Si l'omniprésence de la mobilité et de l'intégration est l'essence de l'urbanisation, la singularité des lieux est l'essence d'une ville.²²

22
Aureli. *Op. cit.* p46.

De par leur forme colossale, leur style, mais aussi de par les places publiques qu'elles engendrent, les Seven Sisters correspondent à une singularité dans la ville. Rossi dirait que leur statut de point d'intensité, les transforme en *événement singulier* dans la ville. Elles catalysent et dynamisent en des points précis la ville, l'exact inverse de l'urbanisation qui se dissimule et ne détient pas de forme précise. D'autre part, dans le studio *Paradigm Moscow*, la forme colossale des Seven Sisters est régulièrement mise en parallèle avec le concept de Bigness de Koolhaas. Leur grandeur s'affirme dans la ville et dévient génératrice d'un contexte ; elles deviennent ainsi des puissances indétrônables dans la ville. Il semble qu'Aureli, dans le cadre de l'agence de Dogma formée avec Martino Tattara, pousse la puissance du « colosse » dans un sens quasiment théâtral. Dans le projet Stop City en 2007, les collages montrent huit immeubles-cités dessinés de façon abstraite. Ils nous apparaissent aux allures monumentales et mystiques, en réfléchissant une lumière blanche. Leur rôle est simple, s'assumer en tant que limite absolue pour contrer l'urbanisation diffuse. Nous pouvons faire une analogie évidente entre les huit barres, réinterprétation des Seven Sisters, du studio *Paradigm Moscow* et les immeubles-cités du projet Stop City ayant comme but commun de s'assumer en tant que limite par leur forme colossale (< *fig. 89 et 90*). Pour finir, à l'échelle de la ville, les Seven Sisters, en formant une composition d'archipels, représentent et rayonnent toujours dans la ville une idéologie, qui n'existe certes plus, mais qui s'adresse toujours au collectif tout

en se distinguant de l'idéologie capitaliste actuelle. De par leur grandeur architecturale, les Seven Sisters s'affirment toujours dans la ville.

En tant qu'archipels, mais aussi par la puissance de leur forme, les Seven Sisters résistent et deviennent *inconsciemment* un îlot de résistance dans la ville dorénavant capitaliste de Moscou. Nous ressentons à la fois l'influence de Rossi et de Koolhaas sur les liens qu'entretiennent la forme architecturale avec la ville. Tant bien que mal, les Seven Sisters représentent encore dans la ville capitaliste l'époque où l'ambition politique alliait le collectif. Aureli ne craint pas l'idéalisme et propose une vision politique de la ville qui se confronte directement à son fonctionnement actuel. Dans ce sens, les huit barres, par leur forme simple et monumentale, se font la représentation de l'agonisme dans la ville, elles agissent par confrontation envers le contexte. D'autre part, Aureli ravive les débuts du modernisme en usant de formes davantage rationalistes mais aussi, et tout particulièrement, en liant toujours l'impact de l'architecture à un mode de vie sociétal (le fameux *byt* des constructivistes ou alors la *conscience métropolitaine* dans le cas du studio *Paradigm Moscow*). Sa position dogmatique (puisque l'architecture implique un mode de vie) lui permet de découvrir une modernité *autre* que la direction mainstream de son époque où la richesse de formes prône sur les idéaux. Ses projets pour la ville se dessinent ainsi comme une terre d'accueil pour l'*Autre*, hors des sentiers battus d'une politique globale.

CONCLUSION

UN PROJET QUI ALLÈGE L'ÂME

CONCLUSION

Les Seven Sisters ont été construites pour servir un entre-soi bourgeois et autoritaire. L'impact politique de ce dernier a bouleversé artificiellement la production architecturale des années 30 aux années 50. Même si un voile conservateur s'est abattu sur le domaine architectural, la modernité est arrivée irrémédiablement à s'y infiltrer : la *raison* (le progressisme ?) avance sans s'arrêter, perpétuellement même dans des temps obscurs. Le Corbusier a certes été victime de la transition architecturale vers le Réalisme Socialiste, perdant d'office la construction du Palais des Soviets ou encore toute possible planification urbaine de Moscou. Mais il a tenu, pendant tout cet énoncé, une place de *fantôme*, parfois invisible ou refoulé, pour remonter, finalement et discrètement à la surface avec notre contemporain, Aureli. Les Seven Sisters, quant à elles, représentent l'apothéose de 30 années d'architecture oscillant entre modernisme et historicisme, nous offrant aujourd'hui une modernité *incomplète*, bâtarde mais avant tout *autre*. Cette modernité a été le support d'une *émancipation* architecturale et politique pour les trois autres architectes de notre généalogie, Rossi, Koolhaas et Aureli. Rossi a aperçu les Seven Sisters comme la réinterprétation d'un monument moderne, représentation *intense* d'une époque où l'ambition politique était jumelée au collectif. Koolhaas, sans cesse attiré par l'irréversible⁰¹, est fasciné par la modernité explosive et notamment celle des Seven Sisters. Le concept de Bigness comme nous l'avons vu en est intimement lié. Pour finir, Aureli, notre contemporain, ravive une posture engagée et dogmatique où l'architecture impacte la politique d'un mode de vie. Ses liens avec les commencements de la modernité (davantage rationaliste) lui servent à se confronter à l'urbanisation, synonyme des forces du marché qui forment la ville.

01

Je fais référence au film Irréversible de Gaspar Noé où un élément peut tout faire basculer... Gaspar Noé, *Irréversible*, [DVD], Paris, Studio Canal, 2002, 97min.

Je vis, aujourd'hui, dans le même monde politique qu'Aureli, celui des inégalités croissantes et du *rendre docile* par l'individualité. Mon Projet de Master prônera et sera une terre d'accueil pour l'*Autre* comme alternative à la ville désormais capitaliste de Moscou ; l'architecture devra la révéler. Retourner à notre fantôme corbuséen, aux origines du modernisme, et au *byt* du constructivisme pour défendre un idéal sociétal semble être nécessaire. De même, je devrai me confronter au projet des huit barres, réinterprétation des Seven Sisters, effectué durant le studio *Paradigm Moscow* dirigé par Aureli. Mettre de côté la forme

de la tour, symbole de la puissance individuelle pour la barre est une proposition tout à fait alléchante. Pour finir, si le Projet de Master est une réinterprétation des Seven Sisters, un point de vu politique sur la ville est essentiel. Je devrai m'interroger sur la pertinence, aujourd'hui, d'une composition d'édifices. Est-ce que ces édifices s'affirment-ils, ou alors se dissimulent-ils dans la ville ? Repensent-ils toute la ville ou proposent-ils un petit espace, un petit foyer (comme la boîte à bijoux de l'Église Santa Maria dei Miracoli à Venise) en tant qu'alternative ?

Si nous vivons dans le même monde avec Aureli, depuis les années 2000, de l'eau est passée sous les ponts. Aureli a réussi son pari, re-politiser l'architecture en usant toujours du langage de la discipline. Pour y arriver, son propos s'est assimilé à une thérapie de choc ; sans doute que *faire* colossal, *faire* du formel, *faire* du théâtral trouve son origine dans ce sens. Est-ce qu'aujourd'hui encore la *forme* monumentale est nécessaire pour affirmer ses idéaux ? Ne devrions-nous pas être plus *concret*, pour reprendre le nom d'un jeune collectif d'architectes (CNCRT)⁰² ? Dans ce sens, la constellation de programmes dans la ville et la qualité de l'espace semblent arriver en premier lieu (comme l'Église Santa Maria dei Miracoli ou encore la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris). Ou alors, s'agit-il dans un sens accélérationnaliste de *rendre visible*, de dénoncer la situation du monde et par conséquent faire encore *plus* colossal ?

Ces quelques questions nous amènent à la figure de l'architecte et à son rôle politique qu'il décide de jouer dans une structure plus large. Sur ce point de vue, mon rôle sera, tout comme Rossi, d'*intensifier* le réel ; comme support, le cinéma sera mon acolyte. Déjà, des références, *Effacer l'historique* de Kervern et Delépine⁰³ ou encore *En guerre* de Brizé⁰⁴, l'individu ou l'individualisé (celui malmené par la flamboyance de la technologie) est toujours ramené à une structure plus large, celle du politique et du collectif.

02

CNCRT est un collectif d'architectes fondé dans les années 2015 essayant d'allier une nouvelle forme de travail avec une nouvelle façon de pratiquer l'architecture. <http://cncrt.eu/works/>

03

Gustave Kervern et Benoît Delépine, *Effacer l'historique*, [DVD], Paris, France 3, Scope Pictures, 2020, 106min.

04

Stéphane Brizé, *En guerre*, [DVD], Paris, Philip Boëffard, Christophe Rossignon, 2018, 115min.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge, The MIT Press, 2011, 251p.

Pier Vittorio Aureli, « The Difficult Whole », *Log*, n°9, Hiver/Printemps 2007, pp. 39-61.

Pier Vittorio Aureli, *Brussels, a Manifesto: Towards the Capital of Europe*, Rotterdam, NAI Publishers, 2007, 240p.

Joachim Declerck, Elia Zenghelis, Pier Vittorio Aureli (dir), *Paradigm Moscow : Redefining the Peoples Metropolitan Consciousness*, Berlage Institute Research Report, n°9, 2006, 316p.

Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Plon, 1937, 248p.

Jean-Louis Cohen, *Construire un Nouveau Monde - L'Américanisme dans l'architecture russe*, Paris, Éditions de La Villette, 2020, 543p.

Jean-Louis Cohen, *L'Architecture au futur depuis 1889*, Londres, Phaidon Press Ltd, coll. « Architecture - Thème », 2012, 528p.

Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS ; théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, Paris, Pierre Mardaga Éditeur, 1988, 326p.

Carlos García González, *Atlas de Exodus*, PhD diss., Université Polytechnique de Madrid, 2014, 322p.

Nathaniel Hollister, « The History of the European Skyscraper », *CTBUH Journal*, n°2, 2013, pp. 52-55.

Rem Koolhaas, *Countryside, A Report*, Cologne, Taschen, 2020, 352p.

Rem Koolhaas, *Content*, Cologne, Taschen, 2004, 544p.

Rem Koolhaas, « How Modern is Dutch Architecture? », *Mart Stam's Trousers: Stories from Behind the Scenes of Dutch Moral Modernism*, Rotterdam, 010 Publishers, 1999, pp. 159-167.

Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Rotterdam, Jennifer Sigler, 1998 [1995], 1376p.

Rem Koolhaas, Gerrit Oorthuys, « Ivan Leonidov's Dom Narkomtjazzprom, Moscow », *Oppositions*, n°2, Janvier 1974, pp. 95-103.

Anatole Kopp, *L'architecture de la période stalinienne*, Paris, École Des Beaux Arts, 1978, 416p.

Beatrice Lampariello, *Aldo Rossi: le opere del «razionalismo esaltato»*, PhD diss., École Polytechnique fédérale de Lausanne, 2013, 183p.

Otakar Mácel, Marinus Jan Hendrikus van Schaik, *Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956-76*, Munich, Prestel Verlag, 2005, 320p.

Viatcheslav Oltarjevski, *La construction d'immeubles de grande hauteur à Moscou*, Moscou, Maison d'édition nationale de littérature sur la construction et l'architecture, 1953, 215p.

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

Ernesto Nathan Rogers, *Casabella Continuità*, n°262, avril 1962, 64p.

Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, Paris, Infolio, 2016 [1966], 251p.

Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, Paris, Parenthèses Éditions, coll. «Eupalinos», 2010, 160p.

Aldo Rossi, « Entretien avec Aldo Rossi », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°190, Avril 1977, pp. 41-43.

Aldo Rossi, « Une éducation réaliste », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°190, Avril 1977, p39.

Aldo Rossi, Cecilia Bolognesi, *Luoghi urbani*, Milan, Unicopli, 1999, 42p.

WEB BIBLIOGRAPHIE

Rem Koolhaas, « OMA "Three in One" Lecture at the Berlage Institute in Rotterdam by Rem Koolhaas », *Vimeo*, 2011, 08/01/2020, <https://vimeo.com/25071414>

Pier Vittorio Aureli, « A Strategic "Dialectical" Plan for Moscow », *The Berlage*, 2010, 08/01/2020, http://www.theberlage.nl/galleries/projects/details/a_strategic_dialectical_plan_for_moscow

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- 01 Beatrice Lampariello, *Aldo Rossi: le opere del « razionalismo esaltato »*, PhD diss., École Polytechnique fédérale de Lausanne, 2013, p36.
- 02 Ernesto Nathan Rogers, *Casabella Continuità*, n°262, avril 1962, 38p.
- 03 *Idem*, p54.
- 04 Anatole Kopp, *L'architecture de la période stalinienne*, Paris, École Des Beaux Arts, 1978, p342.
- 05 *Idem*, p162.
- 06 *Id.*, p162.
- 07 « Main building of Moscow State », *Wikipedia*, 2020, 29/12/2020, https://en.wikipedia.org/wiki/Main_building_of_Moscow_State_University
- 08 Viatcheslav Oltarjevski, *La construction d'immeubles de grande hauteur à Moscou*, Moscou, Maison d'édition nationale de littérature sur la construction et l'architecture, 1953, p19.
- 09 *Idem*, p33.
- 10 Rogers. *Op. cit.*, p56.
- 11 Oltarjevski. *Op. cit.*, p43.
- 12 *Idem*, p46.
- 13 *Id.*, p24.
- 14 *Id.*, p31.
- 15 *Id.*, p63.
- 16 *Id.*, p67.
- 17 *Id.*, p208.
- 18 *Id.*, p93.
- 19 *Id.*, p87.
- 20 *Id.*, p73.
- 21 *Id.*, p70.
- 22 *Id.*, p101.
- 23 *Id.*, p99.
- 24 *Id.*, p140.
- 25 *Id.*, p126.
- 26 *Id.*, p124.
- 27 *Id.*, p139.
- 28 Casabella *Continuità*, *Op. cit.*, p55.
- 29 Oltarjevski. *Op. cit.*, p111.
- 30 *Idem*, p121.
- 31 *Id.*, p136.
- 32 *Id.*, p137.
- 33 *Id.*, p153.
- 34 *Id.*, p152.
- 35 *Id.*, p164.
- 36 *Id.*, p163.
- 37 *Id.*, p166.
- 38 *Id.*, p156.
- 39 *Id.*, p158.
- 40 *Id.*, p161.
- 41 *Id.*, p167.
- 42 Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS ; théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, Paris, Pierre Mardaga Éditeur, 1988, p177.
- 43 *Idem*, p180.
- 44 *Id.*, p179.
- 45 *Id.*, p181.
- 46 *Id.*, p213.
- 47 *Id.*, p215.
- 48 *Id.*, p217.
- 49 Udovicki-Selb. *Op. cit.*, p486.
- 50 *Idem*, p486.
- 51 Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Plon, 1937, p212.
- 52 Danilo Udovicki-Selb, « Between Modernism and Socialist Realism: Soviet Architectural Culture under Stalin's Revolution from Above, 1928-1938 », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 68, n°4, Décembre 2009, p487.
- 53 *Idem*, p482.
- 54 *Id.*, p483.
- 55 *Id.*, p481.
- 56 *Id.*, p482.
- 57 *Id.*, p482.

- 58 « 30 Rockefeller Plaza », *Wikipedia*, 2020, 29/12/2020, https://en.wikipedia.org/wiki/30_Rockefeller_Plaza
- 59 « Empire State Building Lobby Restoration », *Stuart-Lynn Company*, 29/12/2020, https://stuart-lynn.com/portfolio_page/empire-state-building-lobby-restoration/
- 60 Oltarjevski. *Op. cit.*, p40.
- 61 Nicolas Janberg, « Empire State Building », *Structurae*, 2020, 29/12/2020, <https://structurae.net/fr/ouvrages/empire-state-building>
- 62 Rem Koolhaas, *New York Délire*, Marseille, Editions Parenthèses, 2002, p112.
- 63 « Empire State Building, NYC, New York », *Art Deco Architecture*, 2011, 10/01/2021, <https://decoarchitecture.tumblr.com/post/5946064943/empire-state-building-nyc-new-york-historic>
- 64 Oltarjevski. *Op. cit.*, p87.
- 65 Koolhaas. *Op. cit.*, p112.
- 66 « Rockefeller Center. RCA Building from old Union », *Museum of the City of New York*, 2011, 10/01/2021, <https://collections.mcny.org/Collection/Rockefeller%20Center.%20RCA%20Building%20from%20old%20Union%20Club.-2F340823KS1.html>
- 67 Oltarjevski. *Op. cit.*, p169.
- 68 Koolhaas. *Op. cit.*, p112.
- 69 *Idem*, p252.
- 70 Koop. *Op. cit.*, p349.
- 71 Jean-Louis Cohen, *L'Architecture au futur depuis 1889*, Londres, Phaidon Press Ltd, coll. « Architecture - Thème », 2012, p359.
- 72 Kopp. *Op. cit.*, p344.
- 73 Lampariello. *Op. cit.*, p46.
- 74 « Moscow Metro », *IrishmanAbroad.com*, 2013, 30/12/2020, <http://www.irishmanabroad.com/2013/04/moscow-metro-my-favourite-thing-about-moscow/>
- 75 Lampariello. *Op. cit.*, p46.
- 76 *Idem*, p46.
- 77 Aldo Rossi, « Une éducation réaliste », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°190, Avril 1977, p39.
- 78 Fosco Lucarelli « Exodus, or the voluntary prisoners of architecture », *Socks Studio*, 2011, 07/01/21 <http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>
- 79 Carlos García González, *Atlas de Exodus*, PhD diss., Université Polytechnique de Madrid, 2014, p94.
- 80 *Ibidem*.
- 81 *Ibid.*
- 82 García González, *Op. cit.*, p98.
- 83 *Idem*, p95.
- 84 *Ibidem*.
- 85 Joachim Declerck, Elia Zenghelis, Pier Vittorio Aureli (dir), *Paradigm Moscow : Redefining the Peoples Metropolitan Consciousness*, Berlage Institute Research Report, n°9, 2006, p210.
- 86 *Idem*, p209.
- 87 *Id.*, p192.
- 88 *Id.*, p194.
- 89 Fosco Lucarelli, « Stop City, by Dogma (2007-08) », *Socks Studio*, 2011, 07/01/2020, <http://socks-studio.com/2011/07/10/stop-city-by-dogma-2007-08/>
- 90 Aureli (dir) *Op. cit.*, p208.

CITATIONS EN LANGUE ORIGINALE

II. LES SEVEN SISTERS, APOTHÉOSE D'UNE MODERNITÉ AUTRE

- 17 Danilo Udovicki-Selb, « Between Modernism and Socialist Realism: Soviet Architectural Culture under Stalin's Revolution from Above, 1928–1938 », p483 : « *But closer scrutiny reveals the hidden spirit of modernism. Juxtaposed with an example of Kazimir Malevich's white Arhitektomi, Iofan's 1937 model reveals the imprint that Suprematism left on Soviet modern architecture.* »
- 23 *Idem*, p480 : « *Iofan did not hide his fascination with modern America; he shared this enthusiasm with Stalin, and his office in the Kremlin was open to Stalin's impromptu visits. Inevitably, Iofan's projects represented Stalin's vision of Soviet progress as much as Iofan's own ideas. The goal was to outrun America, not reject it. In keeping with this, Iofan's skyscraper was to be taller than the tallest American building of the time.* »
- 24 *Id.*, p485 : « *Far from dead, both modernity (the American skyscraper) and modernism (Russian Suprematism) remained alive for a long time in the imaginaries of Soviet architects.* »

III. 1950 / ROSSI : LE MONUMENT MODERNE POUR RÉSISTER À LA VILLE CAPITALISTE

- 02 Pier Vittorio Aureli, « The Difficult Whole » p40 : « *...to be in radical continuity with the theoretical tension expressed by the Modern Movement, while simultaneously recognizing the irreducibility of urban complexity and subjective experience to easy common denominators.* »
- 06 Udovicki-Selb. *Op. cit.*, p474 : « *This victory of the Revolution from Above over the architectural profession encouraged the Politburo to turn its subversive actions into a system.* »
- 09 Aureli. *Op. cit.*, p43 : « *The idea was to free realism from the simplistic role of a document of reality in order to intensify the episodic facts of everyday life as exemplary historical and social cases.* »
- 23 Aldo Rossi, Cecilia Bolognesi, *Luoghi urbani*, p23 : « *...si, di città, ma soprattutto c'era un'idea, un fine : la città della chiesa cattolica, la città liberale, la città del fascismo. Oggi questo è crollato.*
Per esempio pensiamo alle città dell'Unione Sovietica, a Mosca con i grandi grattacieli, l'università di Lenin... che per me sono anche belli perché legavano una grande idea ad un'architettura.

Gli aeroporti, le stazioni, oggi sono molto importanti. Sì, sono i fatti nuovi della città, però non hanno un riferimento, non hanno un obiettivo generale, il che potrebbe essere la situazione di oggi senza speranza di mutarla.

IV. 1970 / KOOLHAAS : FASCINATION POUR LA MODERNITÉ STALINIENNE

- 06 Rem Koolhaas, Gerrit Oorthuys, « Ivan Leonidov's Dom Narkomtjajzprom, Moscow », p103 : « *He responds to the idiosyncrasies of the Kremlin by equipping his building [...] with an original category of "equivalent elements" - the stone harness, the stainless steel spires, the gilded mushrooms, the strident hyperboloid - all new and unfamiliar forms, yet clearly the offspring of the existing flamboyance.* »
- 08 Otakar Mácel, Marinus Jan Hendrikus van Schaik, *Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956-76*, p253 : « *To express their everlasting gratitude the voluntary prisoners sing an ode on the Architecture by which they are forever enclosed...* »
- 10 Rem Koolhaas « How modern is Dutch architecture », p163 : « *There is a major stream in modernity that has no concern for people, that isn't humanistic, seeing itself as a part of a whirlwind that spares nothing.* »
- 12 *Idem*, p167 : « *...an investigation, or a eleventh-hour confession, of such explosive sides of Modernism, Modernism as a descent into this century's maelstrom whose fury even at the century's end is evidently increasing; to take part in - or at all events to reflect on - the explosion of scale, the explosion of artificiality, the explosion of context and the explosion of control.* »
- 13 Koolhaas, Oorthuys. *Op. cit.*, p95 : « *A strange, ethereal hedonism pervades both his earlier and later periods - it is the common link that runs through his work from the beginning to end and places it outside the mainstream of Modern architecture.* »
- 15 Rem Koolhaas, Bruce Mau, S,M,L,XL, p496 : « *It seems incredible that size of a building alone embodies an ideological program, independent of the will of its architects.* »
- 16 *Idem*, p500 : « *The "art" of architecture is useless in Bigness.* »
- 17 *Id.*, p501 : « *...interior and exterior architectures become separate projects, one dealing with the instability of programmatic and iconographic needs, the other - agent of disinformation - offering the city the apparent stability of an objetc.* »
- 18 *Id.*, p502 : « *...enter an amoral domain, beyond good or bad.* »
- 19 *Ibidem.* : « *...Bigness is no longer part of any urban tissue. It exists; at most, it coexists. Its subtext is fuck context.* »
- 20 Rem Koolhaas, *Content*, p393 : « *More than anyone, the*

architect is in an impossible situation vis-à-vis Utopia. Without reference to Utopia, his work cannot have real value, but associated with Utopia it will almost certainly be complicit with more or less serious crimes. »

- 22 *Ibidem.* : « *Was it a masterpiece because it was one of the first communes? Because it had a communal kitchen and laundry? »*
- 23 *Idem*, p395 : « *Moscow planners conceived its future as a city ringed by colossal towers - each an enlargement of one of the Kremlin gates - a virtual gates. »*
- 24 *Ibidem.* : « *If you see the desolate congregations of skyscrapers in the contemporary city - formless and uninspired - this metaphorical stretch and the comforting ring were not that bad, in retrospect. »*
- 25 Carlos García González, *Atlas de Exodus*, p262 : « *Tuve la ventaja de que mis amigos sabían mucho sobre el tema y compartieron conmigo sus conocimientos aunque yo siempre mantuve mi propia opinión. En algunas ocasiones ellos pensaban que algo era especial y yo no lo veía y viceversa. Ellos eran más dogmáticos y yo estaba más interesado en la arquitectura estalinista que me parecía muy bonita, y esto me hacía tener una mirada más amplia que la de mis compañeros. »*
- 26 *Ibidem.* : « *Bueno, conceptualmente vi el comunismo. Creo que esa fue la mayor revelación. Allí había un sistema político que abarcaba todo y que daba un mundo para todas las personas a las que orquestaba su día a día. Sin duda eso fue lo más importante, pero eso no significa que me volviera comunista sólo experimenté un sentimiento profundamente emocionante y conmovedor. Cuando estaba en el Mausoleo de Lenin había una cola de personas enorme esperando a entrar. Todavía tengo la fotografía. »*

V. 1990 / AURELI : LE RETOUR DE LA MODERNITÉ DOGMATIQUE

- 02 Joachim Declerck, Elia Zenghelis, Pier Vittorio Aureli (dir), *Paradigm Moscow : Redefining the Peoples Metropolitan Consciousness*, p11 : « *...even if this seems impossible, we have to turn the problem upside down, reverse the polarity, and start again with the essence: the political, social, cultural and physical concerns about the form of the city and the potential relevance of architecture to this. »*
- 03 *Idem*, p18 : « *...the city must more than ever be rediscovered as a strongly identifiable place, a crucial laboratory of urban consciousness and, above all, as a constructible and intelligible physical form. »*
- 05 *Idem*, p26 : « *...a sort of radical form of Capitalist realism where a*

*new form of bureaucratic capitalism is dictating the new market-
esthetic of the urban. »*

- 06 *Idem*, p143 : « *We use form as the material construct of an urban
opposition. »*
- 07 *Id.*, p144 : « *Its raison-d'être, therefore, relies only on the
tension exerted between itself and its opposite within a limited
space of confrontation. It is within this precise space of con-
frontation where the true productive capacity of simple forms
becomes operational as the most direct enactment of a dialectical
proposition. »*
- 08 *Id.*, p146 : « *The sublime abstraction of simple forms prevents
them from falling victim to reckless celebrity and individual
consumption. »*
- 09 *Id.*, p145 : « *For us the public realm is a shared metropolitan
consciousness—a collective attitude toward the city which appears
as a manifestation of the natural grammar of urbanity [...] This
grammar is loosely defined as a generative set of rules and relations
which govern human socialization toward the making of cities—
the clearest artifacts of human civilization »*
- 10 *Id.*, p196 : « *...monuments to an ideology... »*
- 11 *Ibidem.* : « *...a composition of architectural artifacts... »*
- 12 *Ibid.* : « *...the idea of collective... »*
- 13 *Ibid.* : « *Still, even by being a part of a brutal reality, this
architecture rendered an idea about society and represented the
power of the state, its goals and ambitions. When compared to
present trends, the difference is that architecture today is not able
to establish a cause [...] and it doesn't support any collective effort.»*
- 14 *Idem*, p198 : « *The existing city and the nature become the
common everyday contemplative condition... »*
- 16 « *A Strategic "Dialectical" Plan for Moscow »*, *The Berlage* :
« *These immeuble-cité contains all the quantity of urban development
that is projected onto the river. Instead of spreading this development
horizontally, the slabs impose a strong contrast between built space
and emptiness. Moreover the form itself of the slab proposes a city
without any iconic features.»*
- 17 Aureli (dir). *Op. Cit.*, p199. : « *Minimal form has no style, no
message but it possesses clarity and phenomenological character.
In a world that appears to have no meaning minimal form is a
manifestation of the search for it. Its depersonalized appearance
allows for reflection. Same stands for city and architecture, their
existence is not an egoistic manifestation, they should serve life as
it is. »*
- 19 Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*,
p28 : « *...the notion of agonism—the counterpositioning of
parts—functions as a critical mirroring of oneself via the other, to*

the extent that it is possible to say that to make a collective claim of political autonomy one must first declare one's counterpart. In other words, there is no way to claim autonomy without first asking what we are affirming ourselves against as political subjects—as parts. »

- 20 *Idem. p31 : « From this perspective we can say that it is precisely the condition of the absoluteness of the form of an object (absolute being understood in its original meaning, “separated”) that implies what exists outside of it. Like the concept of the political, the concept of the formal expresses the condition of a cum-positio of parts. »*
- 21 *« A Strategic "Dialectical" Plan for Moscow », The Berlage : « In 1949 the urban form laid out by Semenov, was further articulated by an archipelago of seven monumental skyscrapers, the so called “Seven Sisters”. Today the legacy of the 1935 masterplan together with the prefab large-scale housing blocks build between the 1960's and the 1980's are Moscow's urban structure. This structure is so strong that it has resisted the assault of Capitalism since the early 1990's. »*
- 22 *Aureli. Op. Cit., p46. : « The only program that can reliably be attributed to architecture is its specific inertia in the face of urbanization's mutability, its status as the manifestation of a clearly singular place. If the ubiquitous nature of mobility and integration is the essence of urbanization, the singularity of places is the essence of a city. »*

