À fleurets mouchetés

L'architecture soviétique sous le glaci brejnévien

Muffled moves: Soviet architecture during Brezhnev's "Ice Age"

Fabien Bellat

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/monderusse/7936>

DOI : 10.4000/monderusse.7936

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2013

Pagination : 213-237

ISBN : 9782713224386

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Fabien Bellat, « À fleurets mouchetés », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 54/1-2 | 2013, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 02 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/7936> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.7936>

FABIEN BELLAT

À FLEURETS MOUCHETÉS

L'architecture soviétique sous le glacis brejnévien

L'univers architectural de l'ère brejnévienne offre une image particulièrement peu chaleureuse. Monuments officiels en général colossaux et glaçants, groupes statuariers souvent à la limite du délire idéologique, vastes zones urbaines infligeant aux habitants des paysages fonctionnellement et matériellement inachevés... Si cet aperçu schématique inspirerait plutôt le désir de fuir, peut-être faudrait-il dépasser les raccourcis habituels – car à plusieurs titres la période fut moins monolithique qu'il n'y paraîtrait¹.

De fait, pour les architectes, la direction collégiale chapeautée par Brežnev offrit une ambivalence toute janusienne. D'un côté furent délaissées dans une certaine mesure les recherches esthétiques – ce qui fut ressenti comme une grave perte, donnant lieu à des plaintes croissantes au fil de la décennie 1970 – mais de l'autre ce fut une période d'intense activité constructive. Aussi, la mythologie de la stagnation brejnévienne est-elle valable pour l'architecture ? Exista-t-il également dans ce domaine une progressive fossilisation décisionnelle ? Ou la complexe voire chaotique réalité

1. Étant historien de l'art, et non pas historien, je m'en suis tenu prioritairement aux méthodes de ma discipline. De fait, j'ai d'abord consulté une trentaine de publications soviétiques à caractère monographique thématique ou biographique : ces ouvrages, mentionnés en référence quand cela s'impose, ont permis de prendre la température architecturale de l'époque. Je ne les ai pourtant guère utilisés pour leurs propos, car ces livres sont souvent des chef-d'œuvre de la litote et de langue de bois, presque toujours d'un caractère descriptif lapidaire, ce qui en fait des sources d'un intérêt critique réduit pour un lectorat non formé à l'architecture. Quant aux pièces d'archives elles-mêmes, elles m'ont par exemple aidé à étudier des cités comme Tol'jatti – seule ville où j'ai eu un accès complet aux archives locales, les autres agglomérations visitées telles que Saint-Petersbourg, Moscou, Volgograd, Nižnij-Tagil, Ekaterinburg, Magnitogorsk m'ayant autorisé des explorations non négligeables, mais plus ciblées sur la période stalinienne. Enfin, j'ai surtout utilisé ce qui distingue le plus l'histoire de l'art de l'histoire *stricto sensu*, c'est-à-dire l'étude du territoire bâti même, observant en priorité sur le terrain le résultat architectural effectivement légué par la période brejnévienne. Tout comme l'historien du fait militaire doit comprendre sur carte ou *in situ* les fluctuations des lignes de front, l'historien de l'architecture doit lire dans les divers types de monuments les critères, réflexes, lacunes, présupposés idéologiques, esthétiques ou techniques d'une époque. Cela aussi peut servir d'argument de première main pour analyser la force ou la débâcle économique d'un pouvoir donné. Bien sûr, d'autres architectes ou problématiques auraient pu être évoqués : ce qui suit relève de mes choix, dans la limite du format imparti.

soviétique dépassa-t-elle même les apparatchiks du monde architectural ? La retenue des protagonistes – souvent formés au silence calculé et aux phrases de commande de l'ère stalinienne – n'offre hélas que peu de témoignages exploitables. Pourtant, dans les œuvres et dans de furtifs commentaires la période vit apparaître de premiers échos discrètement critiques et tentatives de contourner les pesanteurs politiques, ainsi qu'en témoignerait en 1967 la remarque acerbe de Feliks Novikov : « Nous trompons le gouvernement soviétique pour son propre bénéfice »².

Le sujet regorge donc de terrains mouvants, souvent difficilement lisibles. Quoiqu'il en soit, cette matière reste peu étudiée et les productions de cette époque souvent rejetées sans examen sérieux. Alors que l'Occident daubait l'URSS des années 1970 comme une terre où rien d'intéressant architecturalement ne se serait produit depuis longtemps, le petit groupe des contestataires soviétiques créant une *architecture de papier* répliqua que son imaginaire avait justement résulté de l'ère brejnévienne, en contrepoint à la pétrification des instances architecturales³. De même, les livres d'histoire même les plus autorisés insistèrent sur la volonté de recherche de la période, défendant son esprit de *contextualisme* supposé humaniser une efficacité constructive à grande échelle⁴. Donc la question oppose des vues nettement contradictoires, justifiant une nouvelle attention, d'autant que les réponses sont bien visibles dans le paysage urbain de feu l'URSS.

Palinodies architecturales

D'emblée, l'histoire de l'architecture soviétique est une longue série de reniements, palinodies et mutations esthétiques. Après l'effervescence innovatrice du constructivisme, le néo-académisme de l'ère stalinienne instaura une phase en apparence stylistiquement anachronique (pourtant motivée par une volonté d'assimilation symbolique), et ce avant que la déstalinisation architecturale décidée avec virulence en 1954 ne ramenât l'URSS à une esthétique et technique plus en phase avec la modernité internationale⁵.

2. Vladimir Belogolovskij, Aleksandr Rjabušin, *Feliks Novikov*, Ekaterinburg : Tatlin, 2009, p. 103. Ma traduction. Le contexte de ce propos fut un échange entre l'architecte et son commanditaire, le ministre de l'Industrie électronique, qui choisirent conjointement de qualifier le bâtiment du futur ministère comme édifice industriel, afin de contrer un règlement interdisant la construction d'équipements administratifs sur le site choisi. La manœuvre échoua, donnant lieu à une bataille politique qui contraria l'achèvement du projet jusqu'en...1993.

3. Heinrich Klotz, éd., *Paper architecture New Projects from the Soviet Union*, New York : Rizzoli, 1988, p. 7.

4. Andreï Ikonnikov, *L'architecture russe de la période soviétique*, Liège : P. Mardaga, 1990, p. 345. Architecte de formation, Ikonnikov (1926-2001) fut un des principaux historiens soviétiques de l'architecture et ses ouvrages contribuèrent largement à la perception intérieure et extérieure du bâtiment en URSS. Voir A. Kudriaceva, *Andrej Vladimirovič Ikonnikov : polveka služenija arhitekturi* [Andrej V. Ikonnikov : un demi-siècle au service de l'architecture], M. : éditions URSS, 2007.

5. Vladimir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002, p. 298-299. En décembre 1954, lors d'un discours face aux organisations professionnelles

Ce second modernisme directement encouragé par Nikita Hruščev eut plusieurs effets immédiats. D'abord, les formes historiques furent abandonnées quasiment sur le champ – au moins sous la férule khrouchtchévienne. Ensuite, la recherche somptuaire fut sévèrement discréditée. Enfin, essentiellement dans le domaine de l'habitat, la préfabrication lourde (re)devint un outil majeur de l'architecture. Matériellement parlant, cela donna des édifices civiques moins pompeux, éliminant presque tout appareil ornemental et symbolique (allant même jusqu'à évacuer les blasons soviétiques de nombre de projets), plus fonctionnalistes, tandis que l'habitat changea relativement d'échelle, généralisant le principe des barres d'immeubles multipliées, conçues selon des projets types. Cependant, l'aversion déclarée de Hruščev pour les ascenseurs – des équipements qu'il jugeait non sans raison dispendieux et d'un entretien pénible – entraîna une autre conséquence simple : ces barres conservèrent un format encore proche des immeubles d'habitation stali-niens, c'est-à-dire d'une moyenne de quatre à cinq étages, un nombre supérieur de niveaux étant unanimement considéré comme rendant indispensable le fameux ascenseur. Ce trait distinctif des projets khrouchtchéviens devait lui aussi être vite remis en question. Là se situerait d'ailleurs un des premiers éléments clés de l'architecture sous Brežnev : continuité d'une sémantique moderniste, mais remise en cause presque intégrale des choix effectués sous le leader précédent.

Les derniers travaux des mandarins du néo-académisme stalinien – dont Karo Alabjan, Aleksandr Vlassov, Arkadij Mordvinov – les virent obligés de renier l'architecture somptuaire, pour se consacrer dorénavant exclusivement à la réalisation de quartiers complets d'habitation. Ainsi, Mordvinov (1896-1964), après avoir été l'une des principales victimes des philippiques de Hruščev fut toutefois chargé du district Čerëmuški à Moscou⁶. Si l'architecte y abandonna toute tentative de décor, il chercha néanmoins à garder une certaine élégance dans le parement des façades en briques. Considéré comme exemplaire par la propagande, son travail fut continué longtemps après sa mort par son équipe – et jusqu'au terme de la décennie 1970, les plans coordonnés par Mordvinov en 1955 furent appliqués à peu près selon les intentions initiales, la qualité de construction se dégradant cependant au fil des années. À Čerëmuški et ailleurs, cette apparente continuité ne doit cependant pas leurrer non plus. Sous couvert d'une fidélité aux intentions des plans antérieurs, souvent nombre de points architecturaux importants furent reconsidérés subrepticement – en premier lieu par la réintroduction d'éléments symboliques à des emplacements stratégiques, ensuite par un changement d'échelle considérable dans les édifices d'habitation. Ce sont ces palinodies tacites qu'il importe de préciser maintenant.

des architectes, dans le langage fort coloré dont il pouvait être capable, Hruščev prit violemment à partie les bâtisseurs présents (tel que Mordvinov, alors président de l'Académie d'architecture), les accusant de gâchis de ressources et d'excès ornementaux. Ce coup d'éclat du nouveau maître du Kremlin marqua le soudain coup d'arrêt de l'architecture néo-académique, forçant les architectes à réinventer impromptu une culture moderne.

6. Aleksandra Latur, *Moskva 1890-2000* [Moscou 1890-2000], M. : Iskustvo XXI^e, 2007, p. 347.

La monumentalité sous Brežnev : une réaffirmation conquérante

Sous Hruščev la monumentalité ne fut donc pas bien en cour. Le second concours pour le Palais des Soviets en 1959 distingua des projets intéressants, avec les dernières œuvres des grands noms de l'architecture stalinienne et l'apparition de nouveaux professionnels, mais rien n'en émergea. Pourtant, fut bâti en 1961 par Mihail Posohin (1910-1989) le massif Palais des congrès dans l'enceinte du Kremlin, quasiment le seul programme de prestige accompli par Hruščev. Aussi, là où ce dirigeant se désintéressa globalement des édifices somptueux, privilégiant la tentative de résolution rapide de la pénurie de logements, son successeur choisit de ne pas choisir. En somme, sous Brežnev le programme de construction de logements en masse connut une nouvelle et folle ampleur – passant de 1 245 000 appartements construits en 1953, à 2 266 000 en 1970⁷ – tandis que de nombreux projets civiques et équipements monumentaux furent lancés ou virent le jour.

Au fur et à mesure que s'écoulaient les années Brežnev se fit jour une inflation d'un nouveau désir de représentation. Les pavillons soviétiques aux expositions universelles témoignent de ce glissement. Celui de Bruxelles 1958, signé par Anatolij Poljanskij (1928-1993) joua la carte subtile d'un effacement monumental, sobre structure métallique revêtue d'une délicate enveloppe de verre. Face aux lyriques pavillons français de Guillaume Gillet et américain d'Edward Durell Stone, l'œuvre plus sage de Poljanskij fut considérée comme un échec. Le Kremlin retint la leçon, et à l'exposition de Montréal 1967, le majestueux pavillon signé par Posohin marqua la réaffirmation conquérante d'une monumentalité modernisée. Ce processus devait bientôt culminer avec le dernier pavillon de l'URSS à une exposition universelle, celle d'Osaka 1970, à nouveau œuvre de Posohin. Là, l'architecture formant une colossale flèche de métal se muait quasiment en métaphore d'une fusée... Montréal 1967 et Osaka 1970 se signalèrent donc par un retour au premier plan de la propagande extérieure, par des œuvres solennelles et expressives, inventant un nouveau langage architectural entre modernité et allusions symboliques, celles-ci étant destinées à exprimer implicitement la puissance de l'URSS.

Si ces manifestations internationales appelaient traditionnellement des architectures d'exception, ces bâtiments ne furent pas isolés, puisque encore en 1970 le même Posohin dans les ambassades soviétiques de Washington et Brasilia souligna la dimension palatiale des édifices par la majesté des accès ou l'opulence des espaces de

7. Source : *Narodnoe hozjaistvo SSSR v 1974 g.* [L'économie en URSS en 1974], M. : Gosstatizdat, 1974, p. 581. Je remercie Steven Harris de m'avoir communiqué ces données. Ceci étant, les chiffres indiqués par les publications me paraissant fortement sujets à caution, souvent démentis par l'examen des quartiers construits, ces estimations demeurent hautement contestables (et appelleraient une autre recherche générale à travers la Russie, impossible à réaliser pour un seul article, sans parler des financements nécessaires). Le seul cas qui m'a paru à peu près fiable (après recherches *in situ*) est celui des prévisions pour Tol'jatti, réclamant pour 1975 des logements pour 190 000 personnes correspondant à 1 700 000 m² habitables : il semblerait que l'objectif ait été atteint, même si ce fut visiblement au détriment de la réalisation des équipements collectifs. Voir Boris Rubanenko, éd., *Novij Tol'jatti* [Le nouveau Tol'jatti], M. : Izd. Znanie (Stroitel'stvo i Arhitektura, XXII, 10), 1971, p. 12.

réception⁸. Cela devint d'ailleurs une constante de l'architecture diplomatique soviétique : les ambassades de l'URSS en France – Igor Pokrovskij architecte, 1976 – et à Cuba – Aleksandr Ročegov, 1977 (Ill.1) – imposèrent au cadre urbain existant un nouvel ordre monumental, à Paris grâce à la puissance des travées de béton, à La Havane au moyen d'une colossale tour formant donjon. Si ces monuments intégrèrent discrètement les contraintes ou ressources locales, ils furent toutefois typiques de la variante soviétique du brutalisme. Bien que cette esthétique trouvât sa source dans les travaux tardifs de Le Corbusier (couvent de La Tourette, parlement de Chandigarh) ou via les œuvres de Marcel Breuer ou Paul Rudolf, le brutalisme soviétique médita ces précédents français et américains, en retenant la puissance monolithique du béton brut, mais les ramenant vers des compositions plus traditionnelles. De même, ces installations témoignaient de la capacité soviétique à intégrer dans son propre système de valeurs des esthétiques étrangères – dans un geste créatif ouvert, finalement en porte-à-faux par rapport aux gémonies de propagande stigmatisant la supposée décadence du monde occidental. Malgré leur présence hors territoire, ces exemples d'architectures soviétiques disposant de moyens considérables ne constituèrent toutefois pas des exceptions.

Ill. 1 – Aleksandr Ročegov, ambassade d'URSS à La Havane, 1977

8. Ces édifices contrastant vivement avec les ambassades construites antérieurement à New Delhi (1954), Ottawa (1956), et au Caire (1958), qui furent conçues avant tout selon une logique fonctionnaliste spartiate, presque jusqu'à apparaître comme de banals immeubles de bureaux.

Simultanément, la collégialité brejnévienne ramena l'architecture publique vers une monumentalité glacée à la limite de la résurrection de la pompe stalinienne. C'était aussi une manière de réponse à l'opulence américaine, dont alors l'architecture elle aussi s'attachait à signifier son influence dorénavant prépondérante. Ce tant à l'étranger que sur son sol avec, par exemple, la solennelle ambassade des États-Unis d'Amérique à New Delhi, conçue en 1954 par Edward Durell Stone, ou du même auteur le Kennedy Center à Washington en 1962. De même, le Lincoln Center à New York, conçu entre 1955 et 1969, par une équipe comprenant notamment Wallace Harrison, Pietro Belluschi, Eero Saarinen, Philip Johnson, retourna à un parti urbain et à des formes dont l'emphase monumentale peinait à s'accorder avec une sémantique se voulant toujours moderne ; et de fait l'ensemble du Lincoln Center fut accueilli avec une froideur acide par la critique architecturale américaine, qui y vit souvent un pachyderme stylistiquement anachronique⁹. URSS comme États-Unis connaissaient donc le même problème de représentation officielle via des architectures monumentales. Une différence majeure séparait pourtant l'opinion publique des deux super-puissances rivales. Aux États-Unis, la question resta entachée de propos polémiques, accablant les architectes et les administrations de commentaires peu amènes, tandis qu'en URSS la chose se fit progressivement, réintroduisant d'abord avec précaution des dispositifs monumentaux, puis prenant plus d'assurance dans la grandiloquence, sans que le milieu architectural n'y opposât de questionnement réel. Les bâtisseurs restaient des instruments attentifs aux murmures du pouvoir, et essayaient d'adapter leurs façades à ce qu'ils percevaient comme le désir du régime.

À ce propos, la reconstruction de Taškent sous la direction d'Evgenij Rozanov (1925-2006) est exemplaire. Si les ensembles ministériels de la place Lenin sont encore khrouchtchéviens dans leur rigueur moderne – visiblement inspirés des œuvres américaines de Breuer – déjà des éléments plus lyriques trahissent l'influence des travaux brésiliens d'Oscar Niemeyer. Dans les monuments suivants bâtis à Taškent par Rozanov – le musée Lenin en 1975¹⁰, le palais de l'Amitié entre les peuples en 1980¹¹ – la monumentalité s'est affirmée, usant de dispositifs majestueux comme des rampes d'accès, des terrasses portant les édifices, des jeux de volumétrie sculpturaux, un rappel des claustras de type persan dans une logique monumentale néo-classique. De telles œuvres étaient véritablement la recreation d'une approche palatiale soviétique modernisée. Ces bâtiments réaffirmèrent le rôle prégnant de l'idéologie au cœur de l'espace urbain, jusqu'à écraser l'environnement par d'inquiétants pachydermes de pierre semblant de nouveaux châteaux forts.

Dans une logique similaire, plusieurs ensembles urbains staliniens demeurés inachevés furent aussi l'objet de pompeux projets d'achèvement. Ce fut notamment

9. La critique d'architecture du *New York Times*, Ada Louise Huxtable y vit un pastiche imbécile doublé d'une forteresse refusant de s'ouvrir à l'espace urbain environnant... Jugement qu'elle maintint dans sa réflexion plus tardive : Ada Louise Huxtable, *Kicked A Building Late*?, Berkeley : University of California Press, 1989.

10. A.V. Rjabušin, *Evgenij Rozanov*, M. : Strojizdat, 1995, p. 36-41.

11. *Ibid.*, p. 107-119.

le cas du parc Pobeda à Leningrad, conçu en 1945 sous la direction de Nikolaj Baranov (1909-1989) et que le même architecte dota en 1978 d'une colossale salle de concert-stade, espèce de glacial Colisée soviétique marquant une continuité à la fois formelle et politique des équipements, ceux-ci paraissant avant tout conçus pour magnifier le régime plutôt que pour servir réellement. Mais l'exemple le plus éloquent de cette tendance à la remonumentalisation de l'espace urbain fut l'affaire tourmentée du soviet de Volgograd. Si l'ensemble du plan directeur de 1944, signé par Alabjan, avait globalement été appliqué, il manquait toutefois le point d'orgue de ce majestueux ensemble urbain – le gratte-ciel du soviet, dessiné par Lev Rudnev. Dans la guerre d'influence à laquelle s'étaient livrés les deux architectes pour le contrôle de la reconstruction de Stalingrad, cette partie essentielle du plan échoua, la déstalinisation compromettant définitivement l'achèvement... Un tel échec était inadmissible pour la direction brejnévienne, pour qui l'utilisation accrue du souvenir de la Grande Guerre patriotique servit d'argument idéologique majeur. En 1970, après une consultation censément ouverte¹², l'étude d'une nouvelle tour du soviet de Volgograd fut confiée à un architecte bien installé dans le milieu local, Efim Levitan (1915-2007). Déjà largement impliqué dans la reconstruction de la ville vers 1950, celui-ci perpétua la logique monumentale stalinienne, mais en lui donnant une expressivité formelle apparemment modernisée. Là, les masses exprimaient des choix compositionnels traditionnels, tandis que l'expression stylistique jouait d'une modernité brutaliste certes inspirée d'exemples occidentaux, mais soviétisée par un sens marqué de l'emphase. Pour des raisons cumulant indécision des autorités locales et manque de ressources économiques, le bâtiment ne fut pas réalisé. Ainsi le centre de Volgograd resta étrangement privé du monument central censé servir de cœur politique.

De même, une certaine inflation mémorielle conduisit à l'hypertrophie des nouveaux monuments célébrant la Grande Guerre patriotique. L'un des plus significatifs fut celui terminé en 1967 par l'architecte Jakov Belopol'skij (1916-1993) et le sculpteur Evgenij Vučetič (1908-1974) à Volgograd¹³. Véritable complexe monumental célébrant la bataille de Stalingrad, l'ensemble réussit l'acrobatique synthèse conceptuelle réunissant la flamme du Soldat inconnu de l'Arc de triomphe et la crypte funéraire de Napoléon, créant ainsi un curieux lieu de mémoire, tandis que la titanique statue de la Mère-Patrie – elle inspirée de la Victoire de Samothrace ! – donnait

12. Les concours soviétiques n'ont pas grand-chose à voir avec leurs équivalents du monde occidental : si la procédure des architectes invités est commune aux deux systèmes culturels, l'URSS se distingue souvent par le caractère aléatoire des procédures de compétition, avec des projets fréquemment jugés non pas par des jurys constitués, mais par les administrations commanditaires elles-mêmes, sans recours à des spécialistes extérieurs. Ce fut le cas du soviet de Volgograd, ce qui explique par exemple la difficulté à comprendre à la fois les attentes du projet – en l'absence de programme publié – et la justification du projet favori – décision qui resta interne, ne faisant pas l'objet d'un rapport destiné à être communiqué. Ce qui signifie que le chercheur travaillant sur l'architecture soviétique doit bien souvent retrouver les projets dans les archives des architectes eux-mêmes (quand on arrive à établir leur participation !), puisqu'aucune source exploitable ne liste leur intervention à la supposée compétition étudiée.

13. A.K. Zajcev, *Memorial sborki v gorodah geroja* [Ensembles mémoriels dans les villes-héros], M. : Strojizdat 1985, p. 88-93. Le même tandem avait déjà réalisé à Berlin en 1947 la colossale nécropole soviétique de Treptow.

à l'URSS un des plus étonnants sanctuaires patriotiques du ^{xx}^e siècle. Dans une logique similaire, le monument aux Défenseurs de Leningrad (Ill.2), signé en 1971 par Sergej Speranskij (1914-1983), réussit lui aussi un tour de force compositionnel, celui de cumuler la plupart des symboles monumentaux traditionnels sur un seul site, tout en parvenant à leur trouver une expression relativement modernisée¹⁴. Là encore l'idée de la crypte ouverte du tombeau de Napoléon fut reprise pour la cour excavée, avec une Déploration maternelle reprenant un canevas Renaissance, tandis que l'obélisque monumental ou les galeries funèbres sont ornées de citations de l'antiquité. Un tel assemblage réactualisait une symbolique historiciste digne de la période stalinienne, sauf que l'ère brejnévienne en tentait ici une ultime adaptation – y intégrant cette fois des formes modernes acérées, sacralisant le discours monumental avec une pesanteur délibérée, entre patriotisme exacerbé et ambiance de recueillement funèbre. Un collage qui nuit d'ailleurs à l'efficacité du monument, peinant à choisir entre rappel des défunts et logorrhée soviétique de rigueur. Speranskij devint un des spécialistes de cette veine monumentaliste sur programme idéologique et patriotique. En courtisan habile à saisir les attentes du Politburo, il développa plusieurs projets similaires de monuments à la Victoire. Son projet le plus irréaliste fut celui répondant au concours de 1972 pour un musée à Lenin sur le même site où aurait dû être édifié le Palais des soviets, proche du Kremlin. Là, Speranskij proposa une architecture d'échelle surhumaine, formant une sorte de porte-avion étrange, couvert de symboles soviétiques¹⁵. Si ces propositions plurent au pouvoir, qui ambitionna un temps de les réaliser, c'est finalement leur caractère délirant qui les condamna, en faisant des monstres économiquement irréalisables.

De fait, ces monuments ou projets impressionnants souffraient de plusieurs handicaps. D'abord ils témoignaient d'une difficile adaptation de schémas traditionnels à une culture architecturale mettant désormais en doute la pertinence des formes anciennes. Ensuite, ils contribuèrent à isoler la production architecturale des besoins réels du pays, en donnant l'image d'une monumentalité débridée, imposée au sommet par la pression idéologique. Malgré tout, l'importance du souvenir de la Grande Guerre patriotique ou le culte de Lenin firent que ces édifices restèrent considérés en général avec une réelle fierté par la population, les protégeant ainsi quelque peu du discrédit dans lequel fut assez vite plongé le reste de l'architecture brejnévienne. Quant aux architectes eux-mêmes, ces pachydermiques mémoriaux suscitèrent au contraire une ironie de moins en moins dissimulée, comme en témoignerait cette pique de Feliks Novikov : « Grâce aux efforts conjoints des architectes, sculpteurs et artistes, un monument de la Victoire sur l'Art a été dessiné. »¹⁶

À Moscou, un bâtiment incarne presque à lui seul ce désaveu graduel : le siège de l'Académie des sciences de l'URSS. Objet d'un concours en 1968, remporté par Jurij Platonov (1929-), le bâtiment fut commencé en 1970, et seulement achevé

14. M.I. Astafeva-Dlugač et V.S. Speranskaja, *Sergej Speranskij*, L.: Strojizdat, 1989, p. 135-157.

15. *Ibid.*, p. 108, 167.

16. Belogolovskij, Rjabušin, *Feliks Novikov*, p. 140. La sentence est tirée du carnet de notes de l'architecte, et datée de 1982. Ma traduction.

III. 2 – Sergej Speranskij, Monument aux Défenseurs de Leningrad, 1971

extérieurement vers 1985¹⁷. L'Académie atteint un sommet dans la monumentalité pour la monumentalité, jusqu'à produire un édifice certes impressionnant, mais déficient à bien des égards. Le surhaussement de l'édifice sur un talus presque castral, sa vaste cour d'honneur enfermée entre des ailes basses, sa colossale tour centrale formant donjon, sa tour de l'horloge entre cauchemar de ferronnier et fantasmagorie de science-fiction, ses couronnements d'acier – en tout l'Académie apparaît irrésistiblement comme un château moderne. Dans ses espaces intérieurs, la débauche de marbre et de cuivre jusque dans les pièces les plus secondaires et cachées témoigne d'un esprit somptuaire ayant perdu toute mesure¹⁸. De toute évidence le statut très enviable des académiciens sous l'URSS exigeait un palais qui soit l'équivalent monumental des privilèges de la caste savante... Nombre de couloirs ont été conçus pour magnifier une perte d'espace criante, formant des labyrinthes conduisant à de poétiques cours octogonales sommées de verrières, le tout formant des jardins d'hiver introduisant de bienvenues respirations dans ce décor oppressant. En somme une architecture devenue folle, victime des présupposés ayant présidé à sa conception.

Malgré son caractère exceptionnel l'Académie ouvrit une brèche dans l'architecture brejnévienne, propageant bientôt une veine baroque. À Moscou aussi, le théâtre Gor'kij signé en 1973 par Vladimir Kubasov¹⁹ ou le Théâtre musical pour enfants bâti en 1975 par Boris Krasil'nikov²⁰, entre autres, témoignent de cette transformation de l'architecture en objets sculpturaux expressifs, presque inquiétants dans leurs aspérités et surfaces minérales rébarbatives, leurs groupes statuaire emphatiques s'accrochant sur les façades comme des vautours idéologiques guettant leurs proies. Ces équipements furent largement copiés à travers l'URSS, propageant un nouveau goût somptuaire sur le territoire, de telle sorte que les monuments brejnéviens en vinrent finalement à répondre en égaux à leurs précédents majestueux de l'ère stalinienne.

Or, quelle que soit leur utilité plus ou moins justifiée, de tels édifices étaient par nature particulièrement dispendieux. Une tare non négligeable dans une économie soviétique de moins en moins capable d'assumer ses déséquilibres²¹. Dans ces équipements voluptueux, la concentration de matériaux rares (marbre, bronze, cristal) et leur abondant usage d'acier et de ciment ont indubitablement pesé sur l'aggravation de la pénurie quotidienne en URSS. Pour les architectes appréciés par le pouvoir, tels Posohin ou Rozanov, cette résurgence de la monumentalité constituait

17. Les rares sources sur cet édifice divergent considérablement sur la chronologie ; ce qui signifierait probablement que le chantier fut tant bien que mal mené en fonction des quotas de matériaux obtenus irrégulièrement chaque année.

18. Ayant donné une communication en septembre 2012 dans cet édifice, j'en ai examiné de près la conception intérieure : nulle part ailleurs je n'ai vu de marbre utilisé jusque dans les escaliers de service (même Saint-Pierre de Rome ne tombe pas dans ce travers !). Un cas d'école rare, dans l'architecture du xx^e siècle.

19. Latur, *Moskva, 1890-2000*, p. 365.

20. *Ibid.*, p. 368.

21. Voir Rudolf G. Pikhovia [Pihoja], *URSS, Histoire du pouvoir : quarante ans d'après-guerre*, Longueuil, Québec : éditions Keruss, t. 1, 2007, p. 597-608.

certes une véritable manne de grandes commandes officielles. D'autant que ces édifices flattant l'orgueil du parti permettaient aux bâtisseurs de déployer leur inventivité, et surtout d'échapper à la routine peu créative des projets-types alors de plus en plus la norme pour l'habitat. Mais, ce faisant se creusa le fossé entre la façade officielle et la réalité du pays – d'un côté les apparatchiks du parti bâtissaient des palais réservés à leurs cérémoniaux, de l'autre, les installations domestiques témoignaient d'un appauvrissement dorénavant difficilement dissimulable.

Ainsi une telle architecture introduisit en URSS un effarant contraste entre les « châteaux » du parti et les « masures » du peuple²². Graduellement s'installa ainsi un schéma séparant l'aristocratique nomenklatura, utilisant ou habitant des édifices prestigieux, et le reste de la population, auquel on ne fournissait plus que des logements aussi industrialisés que désincarnés. Ce contraste architectural criant eut certainement un rôle implicite dans le progressif discrédit idéologique du régime.

L'habitat : standardisation de masse et syndrome de la citadelle

En matière d'habitat, la période brejnévienne introduisit à plusieurs titres un tournant radical. Là où Hruščev avait essentiellement perpétué le format stalinien modéré des immeubles à quatre ou cinq étages, son successeur eut une politique privilégiant massivement les superblocs à grande hauteur, atteignant souvent jusqu'aux vingt étages.

Un tel changement d'échelle obligeait concurremment à un niveau technologique accru. Cela demandait également des quantités considérables d'acier. *De facto*, deux exigences incontournables qui allaient justement devenir problématiques avec l'état préoccupant de l'économie soviétique dans la décennie 1970. Cela eut une première conséquence directe : l'allongement des délais de livraison, faute d'approvisionnement adéquat. En résulta en outre une perte générale de qualité dans les finitions, souvent sacrifiées, faute de moyens. Malgré ces handicaps pourtant guère oubliables, les recueils publiés sous Brežnev concordent pour célébrer un accroissement majeur des livraisons d'habitations²³ – une insistance qui n'a rien d'innocent, et qui auprès des relogés pouvait un temps dissimuler l'abaissement du niveau architectural général au profit d'une hypothétique résolution de la crise durable du logement.

Si ceci aurait pu compenser cela, donnant apparemment aux architectes l'occasion de nombreux chantiers, la réalité est plus sombre, puisque cette fièvre bâtisseuse privilégia les professionnels déjà bien installés, comme Posohin, ou favorisa ceux qui se consacrèrent avant tout au perfectionnement de la préfabrication, tel Ročegov (1917-1998). Ces deux dignitaires du premier cercle architectural soviétique

22. Situation qui, toutes proportions gardées, rappelle l'important mouvement de reconstructions de châteaux en France entre 1750 et 1780 ; geste qui accrut une exaspération populaire devant une opulence contrastant vivement avec des conditions paysannes d'habitat encore largement déplorables.

23. Notamment (collectif), « Arhitektura Moskvi 75 [L'architecture de Moscou 75] », *Moskovskij raboči*, M., 1975.

monopolisèrent les meilleures commandes, bénéficiant d'un accès prioritaire aux matériaux²⁴. Pour eux, leur place bien assise dans les organes architecturaux d'État permettait des réalisations soignées, destinées à servir de vitrines au régime.

Pour les autres, le contexte était bien différent. En premier lieu, ceux-ci durent faire avec des livraisons erratiques de matériaux. Ensuite, leurs projets furent systématiquement revus à la baisse, éliminant les aspects les plus intéressants, rabotant ou les privant de nombre d'installations de qualité pour les habitants (squares paysagés, espaces piétonniers, équipements sportifs et culturels), réduisant leurs travaux à de secs remplissages du territoire habité. Ce contexte défavorable était déjà largement déprimant en soi, aussi la coupe fut-elle bientôt pleine avec deux tares consubstantielles : l'obligation de se conformer à des modules préfabriqués ne permettant guère de variations constructives ou esthétiques, et l'allongement exponentiel de la durée des chantiers²⁵, qui atteignit parfois près de dix ans pour des ensembles d'habitat. Une telle débâcle esthétique et pratique ne pouvait que contribuer à discréditer à la fois le régime et le milieu architectural, les deux apparaissant de plus en plus déconnectés des faits réels.

Ces spécificités soviétiques n'empêchèrent pas une acculturation simultanée de modèles étrangers, en l'occurrence les grands ensembles français, tels ceux de Georges Candilis à Toulouse Le Mirail²⁶. Cette influence des grandes barres hexagonales éclatées de Candilis donna lieu en URSS à des imitations qui, malheureusement, écartèrent la principale qualité de leur source française : l'ouverture de l'espace. Certes les Soviétiques reprirent les dispositifs hexagonaux, mais en les refermant sur une vaste cour intérieure uniformément cernée par les tours. Ce schéma fut choisi selon toute vraisemblance pour des raisons techniques et économiques. Cela nécessite un bref rappel : la France des années 1950 avait systématisé la construction dite en ligne ; autrement dit, le placement des barres mutuellement en parallèle, afin qu'une seule grue puisse construire deux immeubles simultanément. Sous Hruščev, impressionné par les procédés de préfabrication déposés par la firme Camus, les Soviétiques avaient déjà adapté cette méthode française. Sous Brežnev, ils en optimisèrent la portée, en plaçant une grue au centre d'un heptagone, permettant ainsi l'érection a priori plus rapide de non pas deux immeubles, mais de sept super-blocs... Cela créa fatalement des unités urbaines fort rébarbatives, donnant extérieurement l'image de forteresses habitées, comme ouvertes à regret par le mince espace laissé entre les barres, le square central paraissant alors un enclos fermé. Un dispositif qui n'est pas

24. Voir Mihail Posohin, *Gorod dlja čeloveka* [La ville pour l'homme], M. : Strojizdat, 1980.

25. Le cinéaste Jean-Marie Poiré exploita ce fait dans son assez pertinente comédie *Twist again à Moscou* (1986) ; l'architecte en chef actuel du Giprogor de Tol'jatti, Mihail Sjardin (entretien avec lui dans son bureau, 24 juin 2013) me confirma qu'au terme de la décennie 1970 les retards enflèrent entre cinq à neuf ans...

26. N.K. Solovev, *Sovremennaja arhitektura Francii* [L'architecture contemporaine de la France], M. : Strojizdat, 1981, p. 154-163. Ce livre est un exemple typique des conséquentes enquêtes menées hors URSS par ses architectes, afin de rassembler le maximum de matériaux adaptables en contexte soviétique. Leur seul défaut fut d'être publiées des années après les premières recherches, faisant ainsi souvent des Soviétiques des imitateurs de modèles déjà déconsidérés dans les pays étudiés. Dans une logique similaire, Andrej Meerson (1930-) pour le colossal bloc d'habitation qu'il construisit à Moscou sur la rue Begovaja entre 1964 et 1972 fut lourdement influencé par l'unité d'habitation de Marseille bâtie par Le Corbusier entre 1946 et 1952.

sans rappeler le Castel del Monte en Italie, modèle architectural canonique ici monstrueusement hypertrophié dans des habitats d'une vingtaine d'étages (III.3).

III. 3 – Groupe d'immeubles sur dispositif heptagonal, Moscou, vers 1975

Ce *syndrome de la citadelle* ne contribua pas peu à étouffer le décor urbain soviétique – accentuant jusqu'à la caricature le principe de cour entre immeubles des *mikrorajon* staliniens, dont la relative intimité était ici définitivement perdue dans le passage à une échelle surhumaine. Ce dispositif presque castral avait un autre vice capital, il fermait les tours sur elles-mêmes, rendant difficile la création d'un tissu urbain autour, aboutissant *de facto* à une séparation nette entre zones habitables et espaces sociaux. Par ricochet, cette tentative de résolution de la crise du logement contribua à dégrader l'accès des habitants à des éléments de loisirs communautaires, souvent éliminés les premiers des réalisations, faute de budgets. Loin d'être aveugles, les architectes soviétiques pressentirent les effets potentiellement négatifs de tels choix pratiques. Au mitan des années 1970, nombre de leurs efforts semblent avoir eu pour principale finalité d'envisager des alternatives avec un succès mitigé, malgré des opérations d'ampleur. Georgij Gradov (1911-1984) par exemple envisagea des ensembles d'habitat expérimental pour 10 000 habitants en groupes de grandes tours de trente étages selon une esthétique encore corbuséenne, mitigée par des volumes éclatés ou sur plans triangulaires. Dignes héritiers de l'esprit visionnaire constructiviste des années 1920, ces projets censés permettre de meilleures conditions de logement par des villes moins denses étaient néanmoins totalement irréalistes tant du point de vue économique que face à des infrastructures défailtantes. L'heure n'était plus favorable à l'utopie. Ces conditions contribuèrent également à accélérer l'éclatement de la supposée unité stylistique à l'œuvre en URSS.

Car, paradoxalement, alors que la période khrouchtchévienne avait réussi à diffuser une unité architecturale moderniste à travers l'ensemble de l'Union, malgré l'apparent rouleau compresseur de la standardisation, le règne de Brežnev échoua au contraire à imposer une esthétique unique. En effet, comme sous Stalin, la période vit une coexistence des modèles issus du cénacle moscovite avec des tendances cherchant à faire émerger un semblant d'identité locale. Par exemple, sous Stalin, Leningrad fut le fer de lance de l'opposition au palladianisme soviétisé de Žoltovskij ; sous Brežnev via ses nouveaux ensembles de logement la ville fut pionnière dans la mise en place d'une modernité hiératique, ressuscitant des dispositifs monumentaux d'esprit implicitement stalinien. Baranov, ex-architecte en chef de la ville, continua à peser sur les choix urbains de Leningrad presque jusqu'à sa mort²⁷. S'opposant avec virulence à la modernité internationale tant dans les décennies 1940 que 1950, Baranov eut sous Brežnev une nouvelle occasion de mettre en place des dispositifs utilisant l'habitat comme décor monumental. Son influence sur l'apparence du district Primorskaja fut capitale : si sur la rive gauche du canal une série de tours témoigne du goût moderne international de l'époque khrouchtchévienne, la rive droite revint à des éléments somptueux, comme le placage de marbre, les travées de façade puissamment modelées, les arches colossales liant les bâtiments les uns aux autres pour former une sorte d'arc triomphal continu (III.4). Comme lors du règne stalinien, l'habitat se retrouvait là subordonné à une signification monumentale magnifiant les réalisations du régime.

III. 4 – Nikolaj Baranov (dir.), groupe d'immeubles de l'île Primorskij, Leningrad, 1978

27. Nikolaj Baranov, *Siluet goroda* [La silhouette de la ville], L. : Strojizdat, 1980, p. 154-160.

Paradoxes d'une ville ex novo : Tol'jatti

La période vit aussi la continuation de ce qui était désormais la tradition soviétique de la construction épique de cités nouvelles. Tol'jatti en est un cas emblématique, dans ses accomplissements comme ses échecs. Si la construction du barrage et du lac artificiel sur la Volga en 1952 ne donna lieu qu'à une ville d'un format encore médian, la politique khrouchtchévienne d'accroître la production automobile entraîna d'abord l'érection du dantesque complexe industriel de Lada (achevé en 1967), puis obligea à envisager un second centre urbain à une échelle étendue. Le plan directeur de Boris Rubanenko (1910-1985), appliqué entre 1967 et 1980 consacra le rôle dorénavant majeur de la voiture, avec des avenues démesurées articulées par une série de ronds-points modules. Ces carrefours giratoires furent les premiers du genre en URSS²⁸.

Au cœur du parc Pobeda, le point de gravité du district Avtozavodskij aurait dû se parer d'un centre civique colossal (Ill.5), enterrant le trafic sous une dalle permettant une circulation piétonnière surhaussée. Cette conception vaguement corbuséenne, envisagée en 1945 par Perret au Havre, fut essentiellement tentée aux États-Unis au cours des années 1960, dans quelques réhabilitations de centres urbains dégradés – notamment au Civic Center de Boston, visiblement médité par Rubanenko. Sur ce point l'URSS rejoignait un débat urbain mondial, sauf qu'à Tol'jatti elle appliquait ce trait moderniste *ex nihilo*.

Ill. 5 – Boris Rubanenko, Palais de la Culture, Tol'jatti, 1971

Tol'jatti posait néanmoins des problèmes urbanistiques redoutables. Non sans audace, Rubanenko pensa les résoudre en ignorant délibérément les obstacles. En

28. Mihail Barhin, *Gorod : struktura i kompozicija* [La Ville : structure et composition], M. : Nauka, 1986, p. 248.

premier lieu, avec son plan très hiérarchisé et ses modestes équipements, la petite ville stalinienne ne permettait guère une extension conforme aux nécessités d'une grande cité moderne. Rubanenko contourna ce handicap en construisant une seconde cité, côtoyant la première, un vaste espace forestier de plusieurs kilomètres carrés séparant les deux zones urbaines. Cette solution presque roubiarde dans sa simplicité fut un coup de génie, puisqu'elle transforma la forêt en une espèce de *Central Park* version soviétique, offrant une réserve écologique pouvant servir de lieu de loisirs, tandis que l'érection d'un boulevard de desserte longeant le bois permit de relier les deux cœurs urbains désormais juxtaposés. Cela préservait l'héritage naturel et le bâti stalinien, tout en autorisant la construction sans encombre d'une ville adaptée à des besoins humains et industriels d'une échelle accrue. Avec la même élégance de vues, reprenant en cela les conceptions constructivistes de l'époque de sa formation au terme des années 1920, Rubanenko veilla à repousser le plus loin possible sur le plateau la gigantesque usine Lada, à la fois bien séparée des espaces habités et bien reliée à eux par de larges voies automobiles.

Quant au centre urbain lui-même, il se fonda sur un schéma cruciforme – selon une logique similaire à celle de la nouvelle capitale brésilienne, faisant ainsi implicitement de Tol'jatti une sorte de *Brasilia-sur-URSS* – le bras vertical de la croix courant du lac jusqu'à l'usine, tandis que son bras horizontal servait d'axe secondaire délimitant les différents blocs d'habitation (III.6). Cette titanesque jonction urbaine abrita le parc Pobeda et différents équipements sportifs, tandis qu'à son intersection, servant de centre de gravité à tout Tol'jatti, fut installé le centre civique comportant notamment le Palais de la Culture. Quant aux blocs délimités par la grille orthogonale ou diagonale des avenues, ils furent eux-mêmes subdivisés en unités urbaines, ces *mikrorajon* ayant chacun leurs écoles, cinémas, centres commerciaux. Tout avait donc été préparé pour créer une ville de qualité²⁹.

III. 6 – Boris Brandenburg, tour d'habitation, Tol'jatti, 1973

29. Rubanenko, *Novij Tol'jatti*, et du même auteur, *Gorod Tol'jatti* [La Ville de Tol'jatti], M. : Akademija Arhitektury SSSR, 1972.

S'ils avaient été appliqués dans leur intégralité, les plans de Rubanenko auraient laissé une ville brillante. Or les déséquilibres de l'ère brejnévienne ne permirent pas l'achèvement du monumental centre civique envisagé par l'architecte ni la construction des aménagements des rivages du lac, qui auraient offert à Tol'jatti de nécessaires espaces collectifs de délassement et une optimisation de son environnement³⁰. De même, plusieurs avenues ne furent que partiellement construites, faisant de certains quartiers des lieux amorphes, manquant des infrastructures indispensables. Tol'jatti représente donc le paradigme des ambitions urbaines de l'ère brejnévienne, cherchant à égaler l'ampleur des réalisations staliniennes, cette fois selon une esthétique contemporaine. Ce qui tend à donner une allure paradoxale à de tels ensembles urbains, scindés entre le souvenir du passé soviétique et la volonté de concrétiser une vision soviétisée du monde futur. D'une certaine manière Tol'jatti est une ville théoriquement parfaite, que les écueils de la réalité ont mutilé. Ce n'est pourtant qu'un cas parmi d'autres, la plupart des cités soviétiques comportant une conséquente dose d'inachevé, qui obère toujours plus ou moins leur fonctionnement et leur qualité de vie.

Naufrage pratique, naissance d'une contestation

Si les lignes de césure sont relativement nettes d'un genre architectural à l'autre, sous Brežnev ce qui apparaît toutefois le plus problématique est le définitif divorce qualitatif entre l'architecture administrative et celle du logement.

Si Hruščev avait vilipendé l'architecture stalinienne pour son supposé gâchis de ressources, paradoxalement sa diatribe n'était que superficiellement juste, et essentiellement erronée. Car, hormis quelques programmes de prestige (métro, gratte-ciel de Moscou), les bâtiments staliniens demandaient certes des finitions d'une certaine qualité (enduits et ornements réalisés par des artisans qualifiés), mais en définitive leur gros œuvre n'exigeait pas de solutions complexes. Dans leur grande majorité, ces constructions utilisaient avant tout la brique, matériau aussi économique que facile à mettre en œuvre, tandis que leur dimension encore moyenne permettait de conserver des portées aisément franchissables, ne requérant pas là non plus l'usage de solutions technologiques perfectionnées. En résumé, l'architecture stalinienne présentait de jolies apparences mais restait technologiquement traditionnelle et donc était adaptée à une économie de déséquilibre des ressources.

En mettant au ban les choix historicistes des architectes staliniens et en exigeant d'eux le développement accru de la standardisation, Hruščev créa à son insu un goulot d'étranglement qui allait se révéler fatal pour l'habitat soviétique sous son successeur. Car le recours à la préfabrication ne pouvait d'abord se faire que si la production en usine pouvait suivre les intenses programmes de construction.

30. Ces problèmes sont toujours d'actualité, et le maire en poste de nos jours a commencé des travaux pour y remédier. Projets que je suis de près, la municipalité m'ayant demandé en septembre 2012 une expertise de son patrimoine, et m'ayant confié depuis la réalisation d'une exposition sur la construction de Tol'jatti, événement programmé en Russie et en France en 2014.

Ensuite, cette même standardisation exigeait des solutions constructives plus pointues, qui devaient se révéler un gouffre à acier et à ciment. En la matière, les exigences heurtaient de front celles du complexe militaro-industriel, celui-ci ayant inéluctablement gardé sa prévalence avec la course aux armements³¹. Le règne des *panelnye doma* ou immeubles en préfabriqué se révéla ainsi plus un opposant qu'un adjuvant pour la résolution de la crise du logement. De plus, alors que les *hruščevki*, avec leurs quatre étages, se bâtissaient avec des moyens limités, l'inflation d'échelle de la période brejnévienne rendit indispensables des structures à la fois plus lourdes et aux portées plus larges, pour supporter des tours d'une réelle ampleur, sans parler du problème des équipements techniques complexes tels que les ascenseurs et les gaines de chauffage et d'alimentation en eau capables de desservir une vingtaine d'étages. Derrière une apparence de modernité et d'efficacité, le recours à la préfabrication industrielle pour le logement fut en fait un choix économique désastreux, qui contribua fatalement à la débâcle matérielle soviétique ! Les plus lucides réclamèrent que soit mis un terme à une préfabrication se révélant contre-productive, et que soient à nouveau encouragées des recherches qui puissent être à la fois originales et moins dévoreuses de ressources qui, de toute manière, s'avéraient de plus en plus comptées. C'est dire combien la marge de manœuvre était limitée et inconfortable. L'avertissement vint d'architectes pourtant plutôt bien installés dans le sérail, tels que Anatolij Poljanskij, Natan Osterman ou Feliks Novikov. Ceux-ci réclamèrent des opérations conceptuellement plus ambitieuses, et surtout ils soulignèrent le fossé croissant entre les commandes de prestige et la routine des superblocs – prise de position courageuse qui ne fut pas sans effets négatifs sur leur carrière.

Clairvoyants sur les difficultés croissantes des chantiers, eux et nombre d'autres architectes essayèrent de se spécialiser dans des niches censées leur assurer une présence architecturale stable. Ce faisant ils redonnaient vie à une coutume initiée au début des années 1930 par les constructivistes, lorsque ceux-ci essayèrent de s'adapter au néo-académisme stalinien. Or une différence essentielle séparait les constructivistes de leurs lointains successeurs de l'ère brejnévienne : les premiers avaient eu ce réflexe par volonté de survie esthétique et politique, tandis que les seconds ne cherchaient qu'à pallier la lente désagrégation du milieu architectural dans son ensemble. Ainsi, tenu à l'écart des gratifiantes commandes palatiales brejnéviennes et désireux de fuir la médiocrité des ensembles d'habitat, Poljanskij se spécialisa dans la construction de grands hôtels dans les zones touristiques de l'Union, comme la Crimée, signant notamment en 1977 l'élégant complexe hôtelier Intourist de Jalta. Ce type de programme permettait de construire des bâtiments ambitieux et soignés, offrant aussi la possibilité de signer des espaces imaginatifs, tandis que les chambres autorisaient une réflexion indirecte sur l'habitat. Le soin apporté par Poljanskij à ses hôtels se distingua à la fois par la volonté de perpétuer un niveau de qualité élevé, tout en refusant de céder aux pressions pour muer ses édifices en palaces de la nomenklatura. Car là aussi se jouait un enjeu capital, celui de l'usage des édifices, les hôtels de Poljanskij comme ceux de ses émules étant

31. Pikhoia, *URSS, Histoire du pouvoir*, p. 532-544.

censés ne pas servir uniquement aux membres du parti, et fonctionner comme flatteuses vitrines de l'URSS tant pour les touristes étrangers qu'intérieurs. Ces enjeux contribuèrent au maintien de projets singuliers, et ce programme hôtelier fut donc fort recherché par les architectes – aussi la période brejnévienne vit la réalisation d'équipements impressionnants, se signalant par une modernité lyrique. Toutefois de telles occasions restèrent rares, n'apportant pas de solution durable à une profession se sentant de plus en plus prisonnière des pesanteurs du régime.

Autre moderne convaincu, Osterman (1916-1969) – auteur de barres assez tributaires de l'influence corbuséenne, dont sa *Maison du nouveau mode de vie*, à Moscou, finie en 1969 – voulut quant à lui propager une conception de la ville plus dynamique, voire révolutionnaire, dans la lignée des utopies urbaines des années 1920. Osterman déclara par exemple :

Dans son ensemble, la question de l'habitat de l'avenir est compliquée et peu étudiée. C'est à cause de cela qu'on peut expliquer les différences d'orientation prises quant à sa résolution, conduisant toutes au même but : la conception, la construction d'un habitat tel qu'il pourra satisfaire toutes les exigences de l'homme de la société communiste.³²

Si sa première phrase, cinglante, contrastait avec le tact usuel de ses collègues – en général peu enclins à exprimer leur insatisfaction, à plus forte raison dans une revue étrangère –, la seconde sentence est plus intéressante, exprimant mieux les non-dits fréquents de l'architecture sous Brežnev. Bien qu'à première vue le propos ressemblât au discours idéologiquement de mise, en fait Osterman évoquait implicitement la présence d'une indécision fondamentale, imposant autant de vues architecturales qu'il y a d'équipes chargées de résoudre les problèmes urbains, suggérant ainsi une absence de politique en matière urbaine. Ces commentaires concluaient un long article, dont chaque paragraphe condamnait à demi-mot la médiocrité de la réflexion théorique et leur peu de résultat pratique. Si un tel discours pouvait certes être accepté parmi les architectes étrangers, en URSS il conduisit surtout Osterman à prêcher dans le désert, le rendant aussi impuissant que ses prédécesseurs du constructivisme. Aussi ses recherches sur la réforme des villes existantes et la conception de nouveaux centres spacieux restèrent-elles sur le papier : la préfabrication lourde, sur des partis d'urbanisme assez traditionnels garda la maîtrise de la situation.

Moins installé que Poljanskij et plus lucide qu'Osterman, après un début de carrière moscovite prometteur dans les années 1950-1960, Novikov (1927-) eut le malheur de contester dans des réunions de l'Union des architectes l'hégémonie de la préfabrication, résumant : « L'habitat standard actuel est comme du bois mort. Une myriade d'oiseaux peuvent se percher sur ses branches, or qu'est-ce qu'une forêt sans une seule feuille, sans fleur, sans fruit ? »³³ Aussi réclama-t-il pour ses

32. Nathan Osterman, « L'habitat de l'avenir », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, numéro spécial sur l'architecture soviétique, P., janvier 1970, p. 99.

33. Belogolovskij, Rjabušin, *Feliks Novikov*, p. 138. Carnet de notes de l'architecte, sans date. Ma traduction.

travaux de la ville satellite de Zelenograd des solutions rompant avec les déficiences constructives des grands ensembles... Cette exigence pourtant normale eut l'heur de contrarier le gotha architectural soviétique, qui veilla à ce que l'encombrant Novikov soit insidieusement mis sur une voie de garage. Cela le contraignit ensuite à mener sa carrière loin de la mare moscovite aux crocodiles, en projetant ou bâtissant nombre d'équipements ambitieux dans les périphéries de l'empire soviétique, notamment à Samarkand³⁴. Novikov eut d'ailleurs un réflexe très partagé par nombre de ses collègues issus d'une même génération : abandonner Moscou, trop dominée par les mandarins de l'Union des architectes, pour chercher dans des villes moins contrôlées par cette instance de meilleures possibilités architecturales. Si effectivement la marge de manœuvre y était un peu plus conséquente, toutefois la lenteur pour l'approbation des projets et les problèmes d'approvisionnement de matériaux aboutissaient à une autre forme d'impasse.

Cependant, ces tentatives avortées de réforme architecturale, l'implicite résurgence monumentale stalinienne, la difficulté à faire aboutir les chantiers se liguèrent donc pour propager chez les architectes un sentiment d'échec, tandis que se cristallisa dans la collectivité l'opinion d'un abandon de ses besoins en faveur de la satisfaction des seuls appétits de la vorace nomenklatura. Toutes circonstances qui favorisèrent l'émergence vers 1980 de l'ironique architecture dite *de papier*. Car certains architectes, considérant même les niches des programmes spécialisés comme inefficaces, choisirent de ne pas exister officiellement. Ceux-là pratiquèrent une sorte d'architecture des catacombes, leurs projets étant délibérément conçus telles des utopies n'attendant pas la réalisation, des architectures de papier voulant tout ignorer des cénacles officiels soviétiques.

Alors qu'aucune architecture réelle ne pouvait exister en URSS sans le soutien matériel de l'État, un nombre croissant de jeunes architectes refusa de participer au pacte avec le pouvoir, soit en se réfugiant dans des emplois purement alimentaires, soit en refusant carrément d'adhérer à l'Union des architectes. Ainsi s'installa peu à peu dans le domaine architectural un réflexe similaire à celui des quelques peintres non-conformistes groupés autour d'Oskar Rabin³⁵. Mais du côté de l'architecture, nulle *exposition des bulldozers*. Au contraire, ne cherchant aucune visibilité publique en URSS, ces architectes de la clandestinité voulurent faire circuler leurs projets presque sous le manteau, pratiquant une espèce d'équivalent architectural du samizdat. Et comme pour les écrivains de l'émigration intérieure, c'est l'écho rencontré à l'étranger par leurs productions qui devait les mettre sur le devant de la scène sans qu'ils l'eussent vraiment voulu. L'envoi en 1979 de projets clairement utopiques, notamment par Jurij Avvakumov et Mihail Belov, à un concours japonais sur le thème d'habitations, créa la surprise, attirant ainsi l'attention internationale sur l'existence d'une contestation architecturale en URSS³⁶. Parmi les axes de réflexion développés par ces architectes en rupture de ban, se trouva naturellement la contestation de la

34. *Ibid.*, p. 50-74.

35. Voir Oscar Rabine, *L'artiste et les bulldozers*, P. : Laffont, 1981.

36. Klotz, *Paper Architecture New Projects from the Soviet Union*, 1988, p. 7.

toute puissance de la préfabrication en URSS. Avvakumov et Belov synthétisèrent cela dans un projet de 1983, donc réalisé un an après la mort de Brežnev, intitulé *Sepulchral Skyscraper, or Metropolitan Self-Elevating Columbarium* – titre plus qu’explicite, désignant ouvertement la préfabrication en fossoyeur de l’architecture. Au cours des années 1980, cette veine d’ironie sombre devait se développer dans les visions mi-cauchemardesques, mi-foraines de Brodskij et Utkin, ces créateurs préparant ainsi à leur manière le tombeau de l’architecture soviétique, en faisant un argument de diffusion auprès des scènes asiatique, européenne et américaine.

Étonnamment, ce succès inattendu des architectes de papier semble avoir moins embarrassé les dignitaires du parti que les tentatives des peintres – il n’y eut pas la même férocité bornée dans les tentatives et brimades pour les décourager. Cela eut pour conséquence de leur conférer une certaine aura comme créateurs libres, appréciation qui permit une relative pénétration de leurs approches dans les cercles architecturaux jusque-là officiels. C’est ainsi que Novikov, toujours hésitant entre liberté de vues et acceptation des cadres existants, puisa dans les propositions de ces utopistes un certain renouvellement formel pour ses propres projets, s’ouvrant vers la fin des années 1970 à des approches assez similaires à celles du post-modernisme occidental³⁷.

Loin de se résumer à une personne, ce réflexe fut en fait largement partagé par les architectes actifs dans les marges de l’empire soviétique, usant de leur art pour réaffirmer leurs origines. Par un mouvement centrifuge, les républiques telles que celles de Géorgie, de Kirghizie et d’Arménie en premier lieu, initièrent des recherches mêlant expressionnisme et régionalisme³⁸. En Géorgie, entre autres, la galerie d’art à Chakaja, dessinée en 1977 par V. Davitaja³⁹ se signala par le retour à l’usage des matériaux locaux, jouant de la pierre pour imaginer un bâtiment compact comme un château-fort, dans un brutalisme formel éliminant toute référence idéologique soviétique pour mieux affirmer un parallèle ostensible avec l’architecture de la Géorgie ancienne. Ce syncrétisme en appelant à des sources immémoriales connut un succès foudroyant, lançant une vague de bâtiments administratifs à Tbilissi assumant désormais leurs allusions à des formes religieuses médiévales, comme le siège de la société des chasses conçu par A. Čihladzé en 1980. Style qui devait atteindre son apogée en 1985 dans l’emblématique palais des Cérémonies conçu

37. Belogolovskij, Rjabušin, *Feliks Novikov*, p. 91-98. Noter toutefois que le post-modernisme occidental eut une posture de citation et d’ironie envers le passé (aboutissant parfois à un façadisme déconnecté des réalités pratiques), que dans leur grande majorité les Soviétiques ne partagèrent pas, préférant une approche plus solide de refonte des sources au service des usages contemporains.

38. Une série d’ouvrages sur l’architecture des républiques fut publiée en 1986, en prévision des commémorations du 70^e anniversaire de la révolution. Ces livres cherchèrent significativement à minorer la place des expériences régionalistes, mais ne firent pas tout à fait l’impasse dessus, les considérant encore comme relevant de la niche de la culture nationale encadrée par un contenu supposément socialiste. L’examen des projets, d’un nationalisme croissant, montre amplement que cette interprétation était désormais une fiction vidée de sens.

39. T. Kvirkvelija et N. Mgaloblišvili, *Arhitektura Sovetskoj Gruzii* [L’architecture de la Géorgie soviétique], M. : Strojizdat, 1986, p. 213.

par V. Džorbenadzé et V. Orbeladzé⁴⁰. Cet historicisme délibéré s'accompagna d'un effacement radical des symboles soviétiques, contre une vive revendication en faveur de l'identité géorgienne. Cette production neuve se prolongea par une nouvelle conscience du patrimoine urbain ancien, la Géorgie se faisant l'une des pionnières de la réhabilitation des secteurs patrimoniaux en URSS.

La Kirghizie imita ce processus, lançant en 1979 sur des dessins de A. Djumakaliev la construction d'une série de restaurants actualisant la forme des tentes kirghizes traditionnelles⁴¹. La situation était quelque peu différente en Arménie, puisque cette république avait eu dès 1920 en l'architecte Aleksandr Tamanjan (1878-1936), un ardent zélateur du style néo-arménien. S'il fut alternativement combattu par ses confrères politisés ou considéré comme un pionnier du renouveau de la culture arménienne, il n'en demeure pas moins que son action comme urbaniste et bâtisseur contribua fortement à définir la nouvelle identité soviétique d'Erevan. L'architecture stalinienne canonisa son style néo-arménien, le tuf volcanique local devenant incontournable. Si sous Hrouščev cette veine fut largement abandonnée, les jeunes architectes qui émergèrent sous Brežnev entendirent réactiver l'usage du tuf, matériau depuis longtemps associé à l'Arménie traditionnelle, cherchant à inventer une culture arménienne à la fois fidèle au passé et ancrée dans le présent. Cela est particulièrement sensible dans les travaux du trio constitué par Artur Tarhanjan, Spartak Kačikian et Hračja Pogossian. Leur monument commémoratif du génocide des Arméniens (cosigné avec Sašur Kalašjan), construit en 1967, initia à la fois le caractère moderne lyrique et l'affirmation identitaire de leur architecture. Leurs grands équipements publics suivants, dont le cinéma Rossija, l'aéroport d'Erevan, conçus en 1974, puis le complexe sportif projeté en 1976-1979 mais seulement réalisé en 1984, développèrent une veine expressive qui entendait réaffirmer l'originalité de l'Arménie face à Moscou⁴². Ce en se tournant par exemple vers des modèles non soviétiques, leur aéroport répondant ainsi au terminal français de Roissy 1 par Paul Andreu, et leur stade à l'opéra australien de Sydney par Jorn Utzon – sources appréciées pour leur modernité internationale, mais dûment arménisées, produisant d'ambitieux objets spatiaux, utilisant certes le tuf en revêtement, mais selon un langage formel dynamique, propulsant l'Arménie au premier rang de la modernité.

Si cette tendance régionaliste se fit encore à pas mesurés sous Brežnev, elle connut une considérable amplification sous ses successeurs, jusqu'à ce que l'arrivée au pouvoir de Gorbačev marque l'apogée d'une monumentalité désoviétisée, renationalisant le décor urbain des capitales de Géorgie ou d'Arménie. En cela, les choix intellectuels qui guidèrent le domaine architectural furent clairement le

40. *Ibid.*, p. 210.

41. E.G. Pisarskoj et V.V. Kurbatov, *Arhitektura Sovetskoj Kirgizii* [L'architecture de la Kirghizie soviétique], M. : Strojizdat, 1986, p. 268-270.

42. Karen Baljan, Artur Tarhanjan, Spartak Kačikian, Hračjan Pogossian, Ekaterinbourg : Tatlin, 2012, p. 30-38. Voir aussi Taline Ter Minassian, *Erevan : La construction d'une capitale à l'époque soviétique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007.

corollaire de l'accroissement des revendications nationales qui couvaient déjà dans les marges de l'URSS.

L'originalité de ces architectures rejoignit des préoccupations alors communes au bloc de l'Est : forger une architecture non dépendante de Moscou, référence considérée désormais entre attraction et répulsion. Ainsi, dans la relativement prospère Estonie une plus grande pluralité stylistique exista vers 1970, entre l'urbanisme brutaliste moderne d'un Mart Port ou un goût pour de fines interventions contemporaines dans les quartiers historiques⁴³, en cela proche d'une tendance alors en plein développement en Allemagne ou en France avec la loi Malraux sur les secteurs protégés. La Roumanie aussi, bien qu'également étranglée par une lancinante pénurie de matériaux, tendit au même moment à revendiquer d'autres chemins architecturaux. Honteuse de sa dépendance esthétique passée envers l'URSS, Bucarest fut jusque vers 1980 un lieu de débat créatif fort, où entre autres les personnalités dominantes de Horia Maicu ou Cezar Lazarescu firent de la Roumanie une scène entendant rivaliser moins avec Moscou qu'avec Paris⁴⁴.

Au-delà de cet écho esthétique, l'œuvre de ces contestataires donna également lieu à une conséquence singulière : elle contribua à changer la mentalité des architectes soviétiques. En envoyant de leur propre initiative des propositions aux concours étrangers, ce désaveu tacite de la position de l'architecte soviétique comme seulement employé par l'État brejnévien encouragea d'autres, y compris parmi les officiels, à vouloir bâtir hors du bloc de l'Est. Ce faisant, ils minaient plus ou moins volontairement la mainmise soviétique sur leur propre métier, redevenant ainsi des architectes au sens libéral du terme. Cette évolution commença timidement en 1971 avec une participation soviétique à la compétition française pour le futur centre Pompidou : Tarhanjan, Kačikjan et Pogosjan envoyèrent une proposition aussi majestueuse que lyrique, en coque semi-ouverte sur la ville ; une architecture qui montra au jury présidé par Jean Prouvé qu'en URSS les capitales des républiques disposaient d'architectes capables d'une réelle audace technique et formelle⁴⁵. Ce processus de participation à la scène internationale atteignit son pic en 1982, lors du concours pour l'Arche de la Défense : Paris reçut pas moins de quarante-huit projets en provenance d'URSS ! Et là aussi, il ne s'agissait pas d'envois de marginaux rêvant de passer à l'Ouest : ainsi se compta parmi eux le très officiel Rozanov, alors tout juste auréolé des lauriers de son monument de la Libération à Luanda, qui ambitionna de servir la République française de Mitterrand comme il servait l'URSS de Brežnev et la dictature soviétisante de l'Angola⁴⁶. Si les

43. Mart Port, *Arhitektura v Sovetskoj Estonii* [L'architecture en Estonie soviétique], Tallin : Periodika, 1983.

44. Ana Maria Zahariade, *Arhitectura in proiectul communist. Romania 1944-1989* [L'architecture dans le projet communiste : Roumanie, 1944-1989], Bucarest : Simetria, 2011.

45. Baljan, Artur Tarhanjan, Spartak Kačikjan, Gračian Pogosjan, p. 58. Ces architectes synthétisèrent dans leurs réalisations suivantes le style proposé pour le monument parisien, à savoir dans l'aéroport et dans le cinéma Rossija à Erevan, tous deux signés en 1974.

46. Rjabašin, *Evgenij Rozanov*, p. 94-97 pour le monument angolais (inachevé du fait de la guerre civile, mué en mausolée à Agostinho Neto), et p. 142-143 pour le projet d'arche de La Défense.

commentateurs français raillèrent avec un peu de légèreté le nombre important de propositions soviétiques⁴⁷, les moquant comme habitués aux monuments flattant le pouvoir, cette myopie ne vit pas l'essentiel : désormais les architectes russes considéraient qu'ils pouvaient avoir d'autres commanditaires que le parti. Dès la disparition de Brežnev, les architectes ne se voulaient plus des *homo sovieticus* dociles.

C'est d'ailleurs au début des années 1980 que commença dans le milieu une phase d'émigration assez conséquente, surtout vers l'Allemagne de l'Ouest, la France et les États-Unis, les architectes voulant dorénavant choisir leurs projets⁴⁸. Ce au risque d'une difficile acclimatation à l'économie de marché, plus de dix ans avant que leurs confrères restés à Moscou ne soient obligés de perdre à leur tour la sécurité de l'emploi. Mais, pour ceux-ci, l'échec des réformes d'Andropov puis la désintégration gorbatchévienne avaient déjà donné un coup d'arrêt progressivement fatal à l'architecture soviétique.

Coda : un théâtre architectural sans vainqueurs

Entre les décennies 1960-1980 le monde soviétique du bâtiment éprouva des bouleversements essentiels, accentuant malgré lui les crises léguées par le passif stalinien, mais cherchant également à résoudre différemment les questions cruciales de l'urbanisme. Alors que les précédents changements politiques et esthétiques avaient violemment affecté l'architecture, la période brejnévienne introduisit des choix différents d'une manière plus sensible. Cette fois, contrairement au sort des constructivistes ou des architectes staliniens, il n'y eut plus de virulentes mises au ban, accusant leurs victimes d'être des ennemis du peuple ou autres fariboles sordidement imaginaires. À l'inverse de Hruščev qui, dans sa politique de déstalinisation, désigna les architectes comme boucs-émissaires, les années Brežnev furent plus insidieuses dans la faveur ou la disgrâce nimbant ou frappant les bâtisseurs. Si Posohin par exemple fut un Salieri typique, il ne fut pourtant plus en mesure d'exercer sur ses collègues une domination sans conteste et sans partage comme l'avaient fait ses prédécesseurs staliniens. Indéniablement, cette période vit dans le cénacle architectural un certain apaisement des mœurs, puisque les architectes purent exercer leur métier avec plus de sérénité, risquant certes d'être écartés des commandes prestigieuses, mais pouvant continuer leur activité sans menace de déportation ou privation de toute existence artistique. Cela ne signifie pas pour autant que l'ère brejnévienne fut un éden pour architectes. Quoique moins tonitruantes, les luttes internes pour le contrôle de

47. François Chaslin, *Les Paris de François Mitterrand*, P. : Gallimard, 1985, p. 168. Sur les 424 projets reçus, 62 étaient américains, ce qui en comparaison souligne le nombre important de projets soviétiques, qui n'avaient jamais envoyé autant de projets à un concours étranger depuis le monument à Christophe Colomb de Saint-Domingue, en 1929.

48. Ce fut entre autres le cas d'Aleksandr Rappaport, désormais basé à Londres, de Vladimir Papernij en Californie (qui fait depuis une belle carrière comme designer et critique), ou Iskander Galimov installé en Autriche, alternant entre petites constructions et travaux décoratifs de luxe. Quant à Utkin, il se réinstalla dans les années 1990 à Moscou, où désormais il travaille surtout comme auteur de villas pompeuses pour les oligarques actuels.

l'architecture soviétique subsistèrent, il est vrai plus souterraines. Le jeu se jouait dorénavant au fleuret moucheté, laissant par conséquent les intéressés plus disponibles pour résoudre les non moins importants problèmes de la construction en URSS.

En cela la période fut paradoxalement une relative apogée pour l'action pratique des architectes. Or, sous Brežnev, l'histoire de l'architecture fut aussi celle d'une progressive perte de contrôle sur l'ensemble des facteurs économiques et constructifs. Sous Stalin les impérities avaient menacé, interrompu ou mutilé nombre d'opérations architecturales mais la volonté du pouvoir de mener à bien quelques réalisations d'envergure avait permis de surmonter plusieurs de ces inconvénients consubstantiels. Sous Brežnev l'indécision des sphères dirigeantes, partagées entre désir de renouer avec l'emphase stalinienne et débordées par l'ampleur des besoins en logement, contribua à une schizophrénie architecturale, puis à un étouffement progressif des options créatives et pratiques sous le sarcophage de la préfabrication lourde. Cela même introduisit un changement significatif : tandis que sous Stalin et Hruščev les architectes s'étaient montrés des affidés s'effaçant au service du pouvoir, ou essayant d'en obtenir une position capable d'assurer leur prééminence, sous Brežnev leur docilité fut moins inconditionnelle, et commença à être plus affichée que réelle. Même de manière discrète, l'architecture aussi entendait remettre en question sa situation. Face à des architectes-bureaucrates tels Posohin, Ročegov, Baranov, des personnalités plus souples, comme Rozanov, Rubanenko, Novikov, entendirent pratiquer une architecture de qualité sans s'asservir complètement à l'appareil. Cette coexistence semi-pacifique des mouvances créatrices pérennisa une relative pluralité des réponses constructives, faisant en définitive de l'ère brejnévienne un des moments les plus contrastés de la production architecturale soviétique. Ce ne fut toutefois qu'une victoire à la Pyrrhus, puisque la mainmise de la préfabrication précipita la ruine du secteur du bâtiment, ses rouages ne pouvant plus fonctionner efficacement faute de ressources.

En définitive, malgré des difficultés croissantes, sous Brežnev l'architecture en URSS légua un héritage bâti d'une réelle importance – et surtout fut moins monolithique qu'elle ne le parut. Car le domaine architectural releva le défi de réinventer une nouvelle fois une tradition soviétique, cette fois-ci selon des modalités moins arbitraires, plus polysémiques. Enfin, en dépit de l'absence de débats théoriques équivalents à ceux du constructivisme ou du néo-académisme stalinien, la période brejnévienne vit toutefois des questionnements forts traverser un milieu qui joua des pesanteurs de l'appareil dans un trouble mélange de docilité affichée et de contestation tacite. Ainsi, sous la façade trompeuse de l'apparente glaciation brejnévienne, l'architecture soviétique connut encore un réel dynamisme qui, désormais, ne s'inféodait plus uniquement aux symboles de l'URSS, mais entendit au contraire tenter dans ou hors les cadres prévus par le régime une amorce de créativité libre.

*École nationale supérieure d'architecture, Versailles
Université d'État, Tol'jatti*

fabien.bellat@gmail.com