Histoire de l’art
Éditeur : DeVisu

91 | 2023
Ukraine

La reconstruction de Kiev sous Staline

Entre déni du style ukrainien et triomphalisme déclaré

Fabien Bellat

https://devisu.inha.fr/histoiredelart/102

DOI : 10.54390/histoiredelart.102

Référence électronique
Fabien Bellat, « La reconstruction de Kiev sous Staline », *Histoire de l’art* [En ligne], 91 | 2023, mis en ligne le 01 juin 2024, consulté le 03 octobre 2026. URL : https://devisu.inha.fr/histoiredelart/102

Droits d'auteur
La revue *Histoire de l’art* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de Modification 4.0 International

La reconstruction de Kiev sous Staline

Entre déni du style ukrainien et triomphalisme déclaré

Fabien Bellat

PLAN

Une compétition aux périlleuses coulisses
La mainmise moscovite sur la capitale ukrainienne
L'ombre stalinienne sur Kiev

TEXTE

1 Chaque guerre apporte son lot de défis à relever. Quand les combats cessent, relever les cités dévastées est toujours une nécessité urbanistique non sans répercussions politiques. Lorsque ses premières villes furent libérées de l'occupation nazie, l'Union soviétique hésita sur les procédures à suivre, désemparée devant l'ampleur de la tâche. La capitulation des troupes allemandes à Stalingrad en février 1943, grande victoire symbolique, prit presque de court les instances soviétiques. En effet, celles-ci ne disposaient pas encore d'organisme apte à coordonner la planification de la reconstruction d'innombrables communes dévastées, dont certaines étaient d'une échelle considérable. Aussi, le concours organisé peu après la fin de la bataille pour reconstituer Stalingrad, la stratégique cité portant le nom du dictateur vénéré, donna lieu à une improvisation surprenante, sans programme précis.

2 Nombre d'architectes saisirent cette inespérée liberté, rivalisant pour imposer leur vision de ce que devait être la ville-phare du stalinisme. Le lauréat, Karo Alabian (1897–1959), fut désigné grâce à sa position dans la bureaucratie stalinienne plus qu'à son plan général, efficace et élégant, mais très critiqué par ses confrères [1]. Cette autonomie aurait irrité Staline, qui créa en septembre 1943 le comité d'État pour les Affaires architecturales, dont il confia la direction à l'architecte Arkadi Mordvinov (1896–1964). Celui-ci avait auparavant souvent dénoncé les modernes constructivistes et prouvé là son loyalisme auprès du Parti. Ce comité chapeauta en théorie l'ensemble des

projets destinés à relever de leurs ruines les agglomérations soviétiques dévastées. Mordvinov attribua les reconstructions en fonction des compétences reconnues mais aussi comme des récompenses envers ceux qui avaient prouvé leur dévouement au régime. Ainsi, l'auteur du mausolée de Lénine, Alekseï Chtchoussev (1873–1949), fut chargé d'office de Novgorod ; le créateur du plan de Moscou 1935, Vladimir Sémionov (1874–1960), de Rostov-sur-le-Don ; Grigori Barkhine (1880–1969), de Sébastopol ; le principal concepteur du palais des Soviets, Boris Iofan (1891–1976), de Novorossisk ; Georgi Goltz (1893–1946), de Smolensk ; Nikolaï Kolli (1894–1966), de Tver [2]… Les républiques ayant subi l'occupation reçurent un traitement architectural et idéologique spécial. En Biélorussie, une brigade fut formée pour Minsk en 1944, comprenant Chtchoussev, Sémionov, Mordvinov et Kolli – les bâtisseurs locaux affinant ensuite leurs propositions [3]. En Ukraine, Kiev connut une situation plus ambiguë encore. Ici fut reprise la procédure du concours d'idées employée à Stalingrad – mais avec un plus net arrière-plan de contrôle, qui détermina ensuite la reconstruction finale.

3 Comment les Russes conservèrent-ils la mainmise sur la capitale ukrainienne ? Quel rôle fut alloué aux Ukrainiens dans ces rouées opérations ? Quel fut l'impact sur l'allure de Kiev ? Chacune de ces questions trahit combien cette réédification fut également un dur jeu de pouvoir.

Une compétition aux périlleuses coulisses

4 Pendant l'été 1941, Kiev fit l'objet de combats acharnés entre l'envahisseur nazi et l'Armée rouge. La prise de la ville a probablement empêché l'évacuation des spécialistes divers, dont les architectes. A *contrario*, Moscou organisa dès l'automne 1941 le transfert vers l'Asie centrale de ses principaux architectes, entre autres Chtchoussev, Goltz et Kolli. Depuis Tachkent ou Douchanbé, ils purent certes réfléchir aux prochaines nécessités de la reconstruction et concevoir des plans standardisés, mais sans pouvoir se consacrer à des lieux spécifiques [4]. Après deux ans d'occupation, la libération de Kiev en novembre 1943 laissait un bilan amer. La dévastation à près de 40 % du centre appelait un remodelage conséquent, surtout

dans le secteur entourant l'avenue du Krechtchatyk. La tâche fut complexifiée par la topographie du site. Elle le fut aussi, du point de vue idéologique, parce que la collaboration de groupes nationalistes ukrainiens avec le Troisième Reich et leur participation aux exactions nazies conduisirent l'Union soviétique à redoubler de suspicion. Ces circonstances entraînèrent des décisions prudentes, le Parti lançant en juin 1944 un concours d'idées pour concevoir le nouveau Kiev stalinien [5]. Sa procédure complexe imita la compétition cruciale de la précédente décennie, pour le palais des Soviets : invitation d'une dizaine d'architectes reconnus et autorisation de concurrents extérieurs.

5 Parmi les invités, plusieurs mandarins de l'architecture stalinienne ou bâtisseurs en voie d'ascension : Alabian, Goltz, Vladimir Gelfreich (1885–1967), Mikhaïl Parousnikov (1893–1968), Evgueni Levinson (1894–1968), Aleksandr Vlassov (1900–1962), Ivan Sobolev (1903–1971) et Igor Fomine (1904–1989). Dans ce cénacle avec une majorité de Russes, les Ukrainiens n'étaient dans l'absolu pas en minorité, quoique ne bénéficiant pas de la même stature institutionnelle. Ils étaient représentés par Iakov Steinberg (1896–1982), Volodymir Zabolotni (1898–1962), Olekseï Tatsi (1903–1967), Mikola Ivanchenko (1904–1970), Oleksandr Kasianov (1906–1961) et Mikola Stepanov (1911–2002). Alabian envisagea un urbanisme majestueux, aux surprises visuelles baroquisantes, avec un effilé campanile synthétisant le souvenir vénitien de Saint-Marc et le baroque ukrainien. Goltz allia évocations antiques romaines et évocations médiévales russes, citations de la Renaissance italienne, avec aussi un campanile inspiré du baroque ukrainien, le tout auprès de jardins formels à la française (**fig. 1**). Gelfreich songea à un colossal édifice civique dérivé du palais de Caprarola, chef-d'œuvre de la Renaissance italienne. Vlassov conçut deux places connectées par une triple arche triomphale assez baroquisante où, sur l'esplanade ovale, trônerait une statue équestre colossale de Staline, glorifiant ainsi avec panache le maréchalissime bientôt victorieux (**fig. 2**). Sobolev s'inspira surtout du néoclassicisme de Saint-Pétersbourg, utilisant néanmoins des frontons baroques à l'ukrainienne. Chez les Russes, l'emprunt au passé ukrainien, russe, italien et français se faisait indifféremment. Cette métamorphose syncrétiste des sources restait typique de l'impérieux réalisme socia-

liste stalinien, pour lequel l'art soviétique devait devenir dans la logique marxiste un aboutissement de toute l'histoire du monde.

1. Georgi Goltz, *Projet pour la reconstruction de Kiev*, 1944.



Dessin publié dans V. E. Bikov, *Georgi Goltz*, Moscou, Stroïzdat, 1978, p. 119.

2. Aleksandr Vlassov, *Projet pour la reconstruction de Kiev*, 1944.



Technique et dimensions inconnues, collection privée.

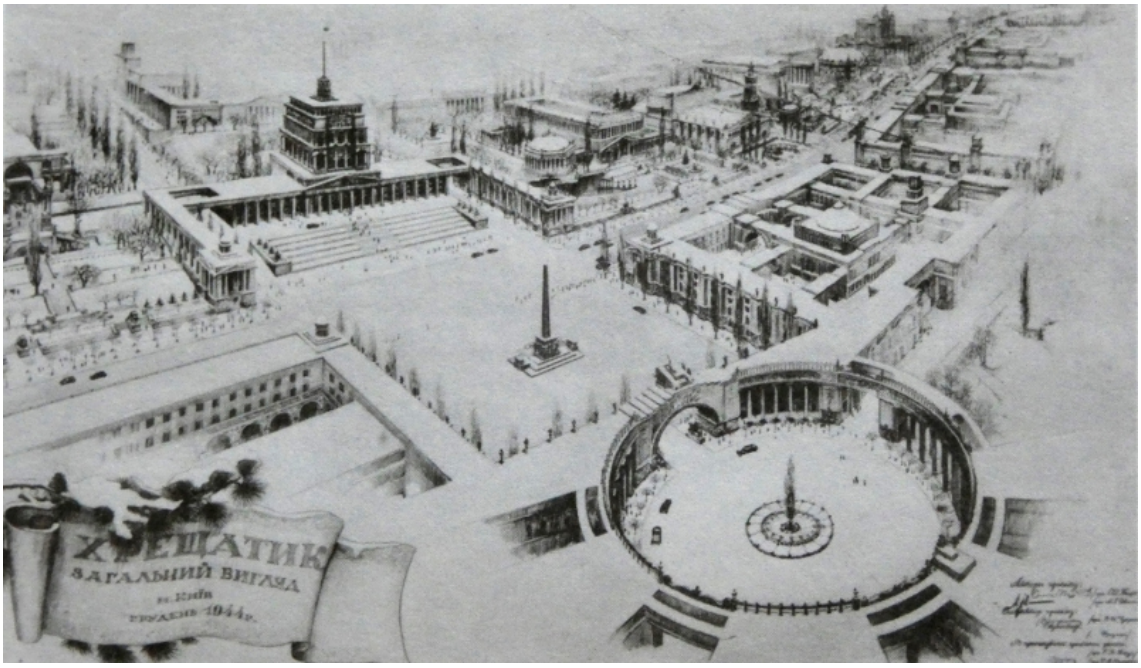
6 Les Ukrainiens eurent un réflexe semblable. Zabolotni choisit aussi un néobaroque ukrainien – toutefois l'échelle médiane de ses édifices restait moins grandiloquente que celle déployée par ses confrères moscovites (**fig. 3**). Quant à Tatsi, son remodelage spatial du centre de Kiev se fit en prenant pour modèle la majestueuse arche néoclassique devant le palais d'Hiver à Saint-Pétersbourg – référence majeure dans la culture révolutionnaire soviétique (**fig. 4**). En outre, certains de ses équipements avaient visiblement médité les projets moscovites de la fin des années 1930.

3. Volodymir Zabolotni, *Projet pour la reconstruction de Kiev*, 1944.



Dessin publié dans Konstantin Afanasiev, *Из истории советской архитектуры* (voir note 5), p. 152.

4. Olekseï Tatsi, *Projet pour la reconstruction de Kiev*, 1944.



Dessin paru dans Konstantin Afanasiev, *Из истории советской архитектуры* (voir note 5), p. 153.

7 L'ancien premier secrétaire du Parti en Ukraine, Nikita Khrouchtchev, désormais intégré au cercle du pouvoir stalinien à Moscou, conserva un rôle clef dans le jugement du concours [6]. Réuni en janvier 1945, le jury écarta la plupart des projets des concurrents russes, les estimant inadaptés tant au site qu'aux nécessités idéologiques. En apparence, les Ukrainiens sortaient vainqueurs de la consultation, car le premier prix fut accordé au récemment diplômé et peu expérimenté Stepanov, dont l'idée d'installer des escalators extérieurs descendant vers le Dniepr enthousiasma Khrouchtchev [7]. Cette reprise d'une technologie novatrice testée dans le métro moscovite posa néanmoins de sérieux soucis pratiques une fois transposée en plein air…

8 Par conséquent, trois concurrents furent sélectionnés pour un second tour : Vlassov, Zabolotni et Tatsi. La présence de deux Ukrainiens dans cette prometteuse étape fut toutefois contrebalancée par l'invitation de nouveaux compétiteurs russes, dont Dimitri Tchetchouline (1901–1981). Bien que natif d'Ukraine, celui-ci fut formé à Moscou par Chtchoussev. Il proposa de faire construire sur la pente dominant le Dniepr un escalier monumental dérivé du sanctuaire de la Fortune à Palestrina. Ses collages à l'antique souffraient de la même mégalomanie que les projets précédemment écartés. Tatsi retravailla ses propositions en conservant le dynamisme spatial, mais ajouta des monuments emphatiques répondant mieux au désir de puissance du régime. Zabolotni conserva son approche néobaroque ukrainienne, soignant la finesse polychrome des façades – alternant rouge, bleu et blanc, dans la lignée du vif chromatisme des monuments religieux et civils des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Ce choix lui valut d'être fustigé pour son supposé nationalisme bourgeois ukrainien ; il fut incidemment soupçonné de vouloir rebâtir la capitale ukrainienne guidé par un antisoviétisme latent [8]. Pendant les purges de la Terreur stalinienne, peu avant la guerre, ce genre d'accusation aurait suffi pour lui valoir de finir devant le peloton d'exécution. Or, les envois d'Alabian et de Goltz – le premier d'origine arménienne, le second issu d'une famille germano-russe – utilisèrent aussi des éléments baroques ukrainiens dans leurs dessins, sans subir de telles dénonciations. Cette cinglante attaque conduisit Zabolotni à se retirer aussitôt de la compétition, craignant un durable ostracisme professionnel. Si Khrouchtchev était intervenu pour protéger l'infortuné architecte, tout ceci ne serait guère qu'un jeu de dupes [9]. De fait, Tatsi fut également écarté, plus en

douceur. En contrepartie, il fut autorisé à rebâtir son propre pavillon de l'Ukraine au centre d'exposition du VDNKh, à Moscou [10].

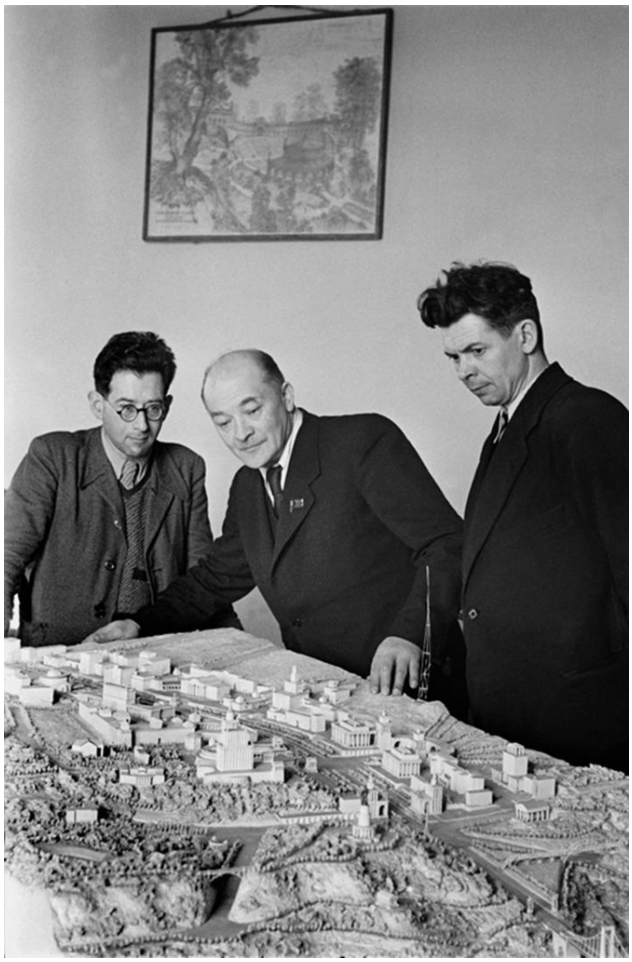
9 Depuis les coulisses moscovites, piaffant contre l'indécision du jury, Vlassov prit l'initiative. Comme ses rivaux, il voulait faire du futur centre de Kiev un ensemble urbanistique grandiose, célébrant avec éclat le triomphe soviétique. Dans un article publié début 1946, il commenta les concepts de chaque proposition et plaida pour des solutions spatiales connectant entre elles l'avenue principale du Krechtchatyk et une série de places articulant l'espace urbain [11]. Ce faisant, il sut habilement synthétiser les intuitions de Tatsi et les siennes. Surtout, il veilla à resserrer des liens opportuns avec l'influent Khrouchtchev. Tous deux étant fascinés par les gratte-ciel américains, ce rapprochement porta ses fruits, Vlassov prenant finalement la tête de la reconstruction de Kiev à l'été 1946.

La mainmise moscovite sur la capitale ukrainienne

10 Afin d'agir efficacement, Vlassov choisit pour le seconder sur place deux assistants ukrainiens ayant déjà coopéré à l'élaboration de son projet, Anatoly Dobrovolski (1910–1988) et Oleksandr Malinovski (1915–1976) (**fig. 5**). Tous deux avaient été formés au département d'architecture de l'Institut polytechnique de Kiev, fondé en 1930, dont ils furent diplômés respectivement en 1934 et en 1940. Un quatrième mousquetaire, Boris Prymak (1909–1996), un Russe du Don, formé d'abord à Kharkiv puis à Moscou, rejoignit l'équipe en 1949. Celle-ci était ainsi dirigée par un professionnel typique du système soviétique. En effet, Vlassov, fils de garde-forestier, étudia à l'Institut polytechnique de Moscou, dont il fut diplômé en 1928. Ensuite, membre fondateur de la VOPRA en 1929 (très revendicative Association des architectes prolétariens, utilisant la lutte des classes pour discréditer ses adversaires), il s'opposa avec virulence aux novateurs constructivistes durant la décennie 1930 [12]. Malgré cela, il fut l'assistant de Konstantin Melnikov (1890–1974) pour ses projets du parc Gorki [13]. Il lui succéda en 1937, devenant architecte en chef de ce stratégique espace vert moscovite, grâce à ses projets dérivés des jardins classiques français et non sans intrigues contre son ancien supérieur – visionnaire mais trop fantasque aux yeux d'un pouvoir recherchant

désormais des bâtisseurs plus en ligne avec les ambitions staliniennes.

5. Oleksandr Malinovski, *Aleksandr Vlassov et Anatoly Dobrovolski, auprès d'une maquette pour Kiev*, vers 1948.



Épreuve argentique (anonyme), collection privée.

11 Pour Kiev, Vlassov équilibra plusieurs approches et nécessités. L'urbanisme de parade désiré par le régime devait certes être impérativement réalisé, mais cette scénographie urbaine ne devait pas se faire au détriment du fonctionnement réel de la cité. Pour cela, il phagocyta les propositions de Tatsi, dont les places interconnectées offraient une utile base de départ. Toutefois, évitant le vulgaire plagiat, il trouva un moyen approprié de poser sa marque sur les ensembles monumentaux. Il imagina ainsi une série d'immeubles en forme de petits gratte-ciel, qui permissent de scander les sites clefs le long du Krechtchatyk (**fig. 6**). En cela, il préfigura un choix urbanis-

tique qui allait transformer Moscou à partir de 1948, avec sa couronne de sept gratte-ciel. En 1931, le concours du palais des Soviets et le plan général pour Moscou, supervisé en 1935 par Sémionov, avaient posé les jalons fondateurs de cette monumentalisation par quelques tours servant de signal concrétisant la nouvelle dimension de métropole de l'Union soviétique[14]. Vlassov plaçait donc Kiev dans une généalogie urbaine initiée sous l'ombre des majestueux desseins staliniens. Dans la lignée du plan dressé en 1944 par la brigade Chtchoussev, Parousnikov opéra à Minsk selon des principes proches, alternant monuments néopalladiens et gratte-ciel ponctuels qui dynamisaient la silhouette de la capitale biélorusse[15].

6. Aleksandr Vlassov, *Étude de gratte-ciel pour le Krechtchatyk, Kiev*, 1948.



Technique et dimensions inconnues, collection privée.

12 Les gratte-ciel de Vlassov donnèrent lieu à une réflexion soignée sur leur placement topographique et leur volumétrie, pour maximiser leur effet spatial. Leur traitement esthétique donna lieu à de nombreuses hésitations. Les versions initiales envisageaient un baroquisme plutôt lourd, au décor presque plantureux. Les immeubles réalisés eurent un impact visuel plus contrôlé, avec des ornements

néobaroques à l'ukrainienne réservés aux tourelles d'angle. Ce faisant, Vlassov détermina des choix techniques intéressants : premiers niveaux des immeubles parés d'un granite rouge – couleur idéologiquement appropriée – et étages dotés d'une peau extérieure en terracotta. Ce genre de grès résistant, matériau usiné pour lequel un nombre réduit de moules était utilisé, permettait une efficace industrialisation de la construction. Là, l'architecte appliqua en Union soviétique une technologie que ses confrères américains avaient optimisée dans leurs gratte-ciel de New York ou de Chicago depuis le début du XX^e^ siècle [16].

13 Nommé architecte en chef de Moscou en 1949, Vlassov pratiqua toutefois, sinon *de jure*, au moins *de facto*, un cumul des mandats, puisque son équipe ukrainienne appliqua les plans décidés par leur éminent confrère russe. Dobrovolski et Malinovski continuèrent à soumettre souvent à son approbation les révisions requises. La mutation de Vlassov dans la capitale de l'Union soviétique ne signifia donc pas la fin de la prévalence russe sur la reconstruction de Kiev ; au contraire, elle signala plus encore le vrai degré de dépendance ukrainienne envers l'omniprésente autorité moscovite. Derrière la propagande de la fraternité entre peuples soviétiques, il s'agissait bien d'une forme caractérisée d'impérialisme – où l'omnipotente Russie dominait une Ukraine subordonnée.

14 Les modifications successives subies par l'hôtel *Moscou* (désormais hôtel *Oukraïna*) durant sa conception et même pendant le chantier révèlent les limites de cet accord (**fig. 7 et 8**). Vlassov avait originellement songé, en 1948, à un plan carré, avec une élévation comportant des retraits successifs, le tout couronné d'une mince flèche sommitale. Ce projet initial souffrait d'une certaine lourdeur, mal compensée par les petits pavillons censés apporter une transition visuelle à mi-hauteur du bloc central. Sans doute Vlassov était-il ici trop tributaire de ses modèles new-yorkais, aux retraits imposés par un règlement municipal visant à conserver une relative luminosité des rues sous les gratte-ciel. Pour Kiev, cette imitation trop littérale d'une forme conçue pour répondre aux problèmes d'une cité très dense n'était guère convaincante. Aussi Vlassov et son équipe firent-ils évoluer le plan vers un H permettant un meilleur étagement pyramidal entre les ailes latérales et le corps central. Néanmoins, entre 1949 et 1954, ils cherchèrent par plusieurs nouvelles versions à

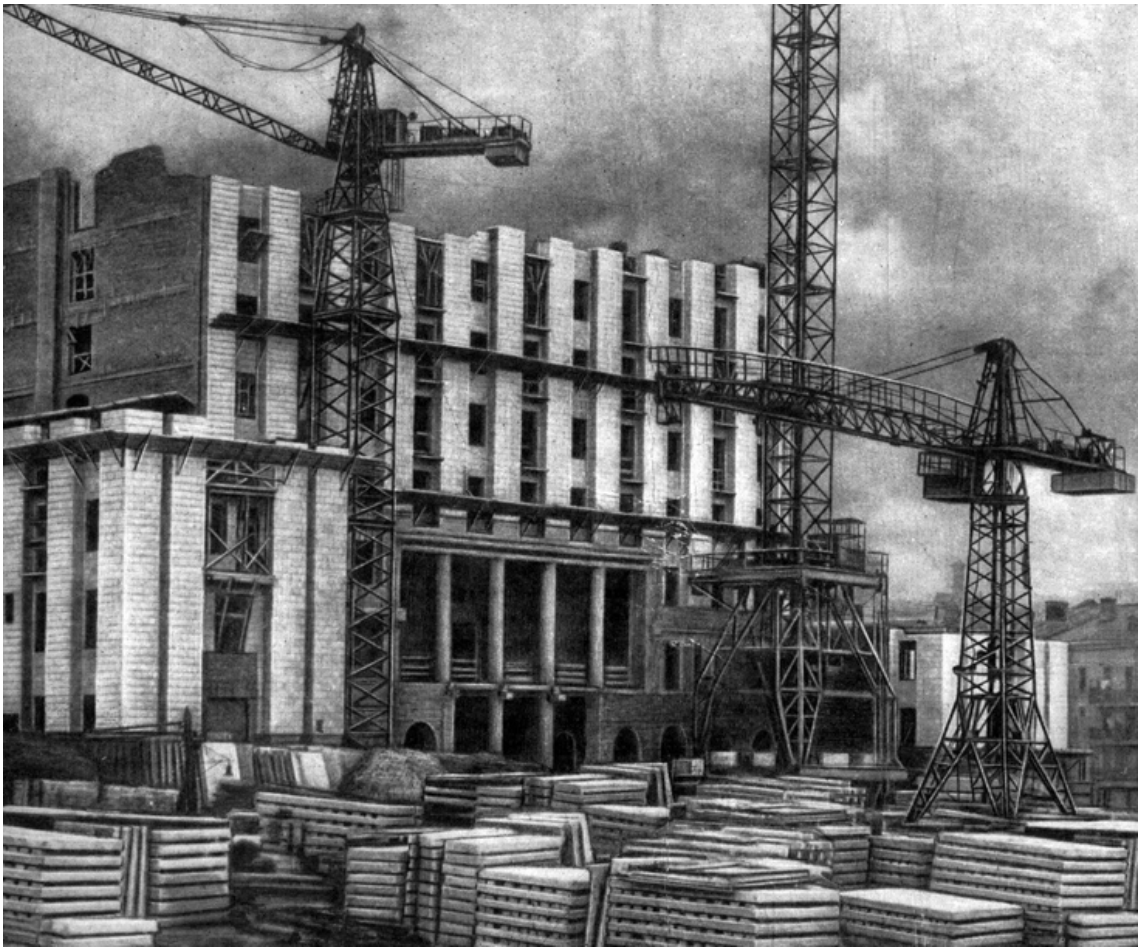
résoudre la question toujours pendante de la silhouette générale de l'édifice. En particulier, ils hésitèrent pour le traitement du socle entre de massives arcades ou des piliers verticaux, et tentèrent pour le couronnement du gratte-ciel diverses hypothèses de flèches sommitales, certaines d'inspiration Renaissance et d'autres dans la lignée des églises baroques ukrainiennes. Cette irrésolution témoigne *a priori* du progressif désengagement de Vlassov envers Kiev : accaparé par ses responsabilités moscovites, il pourrait bien avoir laissé plus de latitude à Dobrovolski. Celui-ci tenta avec un relatif succès formel des concepts conformes aux canevas que Vlassov supervisait justement dans les gratte-ciel de Moscou. Or, lorsque la déstalinisation architecturale commença, à la fin de l'année 1954, Dobrovolski dut encore remettre sur le métier le projet, pensant par exemple à une variante avec un toit à quatre pentes aux tuiles vernissées. Seul un portique sommital fut réalisé, faisant de cet hôtel un témoin ambigu de la transition entre architecture stalinienne et seconde modernité soviétique.

7. Anatoly Dobrovolski, *Étude pour l'hôtel Moscou, Kiev*, 1950.



Technique et dimensions inconnues, publié dans Aleksandr Vlassov, « О планировке и строительстве Крещатика в Киеве » [Sur la planification et la construction de Khreshchatyk à Kiev], *Архитектура СССР* [*URSS en construction*], n° 10, 1952, p. 34.

8. *Chantier de l'hôtel* Moscou, *Kiev*, entre 1954 et 1958.



Épreuve argentique (anonyme), collection privée.

15 Les édifices que Prymak bâtit vers 1950 sur le Krechtchatyk alternèrent entre obédience à un néoclassicisme aux masses simplifiées – genre générique de l'architecture stalinienne d'après-guerre – et insertion d'éléments baroquisants issus du passé ukrainien. Sa poste centrale appartient à la première catégorie, tandis que ses immeubles d'habitation déploient en partie haute d'étonnantes colonnes engagées, pinacles et lucarnes-pignons entre néogothique et néobaroque ukrainien. Malinovski évita de telles références dans l'édifice avec une arche auprès de ces immeubles. De toute évidence, l'équipe de Vlassov préféra limiter les motifs ukrainiens à de rares apports décoratifs. Ceux-ci, réalisés en terracotta, adaptèrent un héritage artisanal à l'industrialisation moderne.

16 Dans l'ensemble de l'avenue, les œuvres d'autres architectes ukrainiens alors au début de leur carrière confirment la préférence pour les plus consensuelles formes néo-Renaissance ou néoclassique. En particulier, Vadim Ladni (1918–2011) et Zinaïda Klebnikova (dates inconnues) cosignèrent le siège de l'Institut des sciences sociales de l'Académie des sciences d'Ukraine avec une nette dépendance envers le style néopalladien affectionné par Ivan Joltovski (1867–959), spécialiste moscovite de cette veine depuis le début du siècle. Le même réflexe s'observe chez Natalia Chmoutina (1912–2005) au siège de l'Union des consommateurs. Quant à Lev Katok (1904–1970), pour le conservatoire qu'il réalisa en 1955 non loin de l'hôtel *Moscou*, il enroba avec soin sa structure en béton sous une enveloppe néo-classique très inspirée des modèles pétersbourgeois du début du XIX^e^ siècle. Le style ukrainien resta souvent confiné à de modestes équipements, comme le petit café en entrée de ville que Mikola Chilo (1913–1982) bâtit avec les blocs de terracotta conçus par Vlassov, mais en soulignant la charpente et les fresques florales du porche d'aspect vernaculaire[17]. Le style néo-ukrainien apparaît donc très minoritaire dans la reconstruction de Kiev. Cela semble même relever de la concession accordée à reculons par un régime considérant la république concernée avec un mélange ambigu de paranoïa et de précaution. Les architectes le pressentirent probablement : mieux valait citer des sources culturelles en faveur à Moscou et éviter de mettre l'accent sur les souvenirs d'une identité nationale pouvant être perçue comme opposée au pouvoir soviétique.

17 Hormis ceux qui firent allégeance à Vlassov, l'instrument architectural de Staline à Kiev, les architectes locaux connurent des destins peu enviables. Tatsi fit quelques tentatives pour contribuer au nouveau panorama urbain, dont un étrange projet hexagonal de panthéon synthétisant les kourganes de l'Ukraine préhistorique sous un socle évoquant des souvenirs hellénistiques, sommé d'une tour conique semblant être d'inspiration indienne. Il fut cependant réduit, dans sa propre cité, au rôle peu enviable de figurant d'une reconstruction qui s'appuyait pourtant sur plusieurs de ses idées. En effet, il ne put réaliser qu'un cinéma d'envergure médiane – et encore, avec une nette dépendance envers les modèles standardisés conçus par les instituts moscovites responsables des projets[18]. Le sort de Zabolotni fut plus poignant encore : il tenta d'obtenir de nouvelles

commandes, toujours par voie de concours, dont, en 1949, celles du Centre des expositions de Kiev. Là aussi, de manière significative, son envoi et celui de Prymak, tous deux de style néobaroque ukrainien, furent évincés – au profit des plans de leur compatriote Boris Jejerine (1912–2006), d'inspiration néoclassique plus strictement russe. Jusque dans un ensemble censé vanter les réalisations de la République socialiste soviétique d'Ukraine, l'esthétique nationale n'était visiblement pas la bienvenue. Hormis quelques détails, le style ukrainien fit donc plutôt l'objet d'un déni tacite, relégué derrière le triomphalisme déclaré d'ensembles monumentaux, affirmant la grandeur de l'Union soviétique stalinienne. Ici, en dépit d'une captieuse propagande, plus que jamais, la forme nationale et le contenu socialiste de la soi-disant politique des nationalités supposément encouragée par Staline prouvaient leur inanité idéologique [19].

L'ombre stalinienne sur Kiev

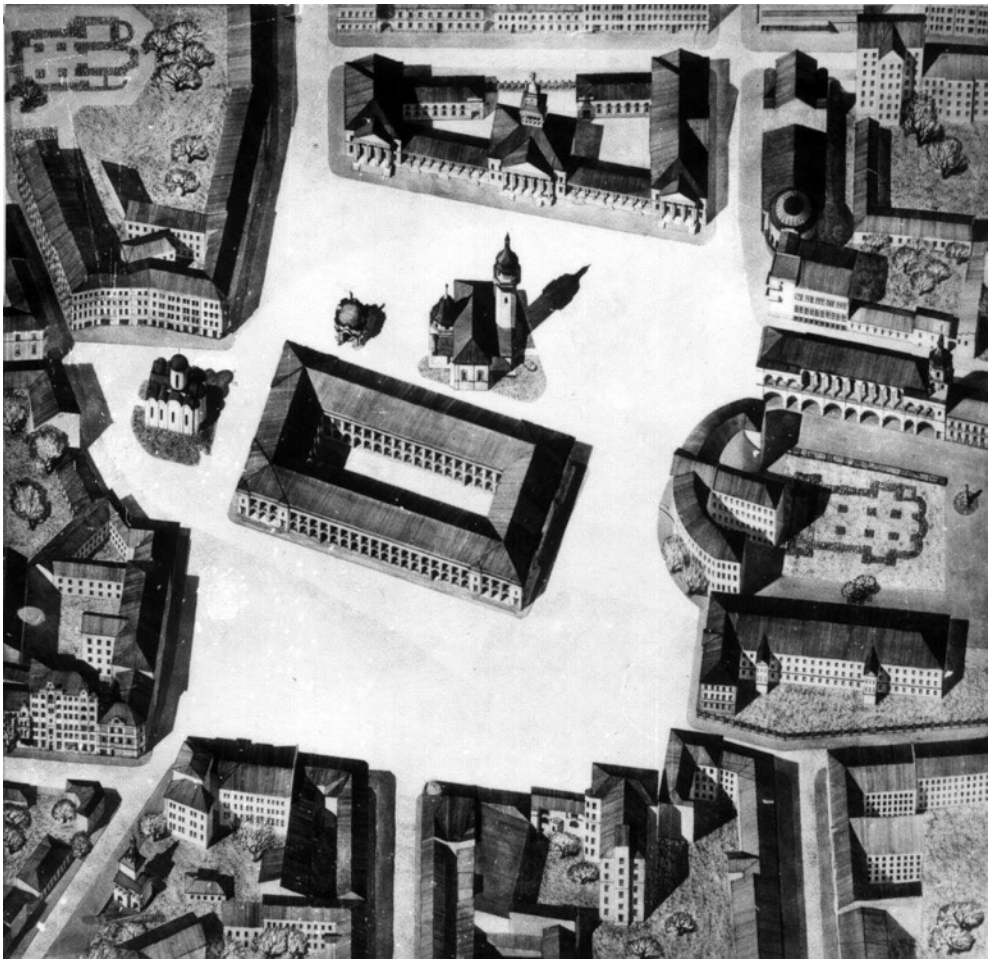
18 Les efforts bureaucratiques pour contrôler chaque reconstruction en Union soviétique achoppèrent finalement souvent sur d'hasardeuses questions d'influence, et ce, tant au niveau des dirigeants que parmi les bâtisseurs. Pour concrétiser leurs plans, ceux-ci durent déployer un sens aigu de la courtisanerie, cherchant à deviner ce qui plairait aux puissants et à éviter ce qui pourrait provoquer leur ire. Vlassov maîtrisa fort bien ce talent, réussissant même à passer l'épreuve de la déstalinisation architecturale – mais ceci n'empêcha nullement sa chute. Lorsqu'il fut membre en 1955 d'une délégation d'architectes soviétiques aux États-Unis, il rendit en effet visite de manière impromptue à Frank Lloyd Wright (1867–1959) et ses gardes, trompés, crurent qu'il voulait passer à l'Ouest [20]. Malgré ses dénégations paniquées, Vlassov fut démis de ses responsabilités à son retour en Union soviétique et finit son existence dans la disgrâce.

19 Plusieurs projets pour de grandes villes donnèrent lieu à de vives critiques, sans franchir la ligne rouge de la contestation politique. Ainsi, le cas emblématique de Stalingrad illustra un enchaînement spécial, où architecture, guerre et paix finirent par s'entrelacer au point de modeler une image tellement triomphaliste de la cité qu'elle devint plus un mémorial colossal qu'un lieu d'habitation. Si Kiev ne sombra pas dans cette emphase, les circonstances de sa réédification

restent néanmoins révélatrices des dérives du régime stalinien, car le concours pour rebâtir la capitale ukrainienne releva d'une duplicité caractérisée. Les compétiteurs ukrainiens ne furent visiblement autorisés à participer que pour être ensuite marginalisés à jamais, cela, soit par l'intimidation cynique – dans le cas de Zabolotni – soit par la promesse d'une commande consolatrice – pour Tatsi. Devant d'autres confrères au statut semblable, Vlassov remporta la palme grâce à un meilleur équilibre entre urbanisme de parade, gratte-ciel à l'américaine et saupoudrage décoratif malgré tout issu du passé ukrainien. Le sujet politiquement brûlant du style national fut réduit à une peau de chagrin, dispensé à dose homéopathique, presque à titre de concession au milieu ukrainien. Dès lors, l'équipe de Vlassov fit littéralement de Kiev une grandiose scénographie urbaine, qui relève en fait de l'équivalent stalinien des villages Potemkine – puisque les ensembles monumentaux du Maïdan sont avant tout un écran emphatique, accroché au tissu urbain existant. Dans cette mise en scène, le cahier des charges propagandiste fut décidé à Moscou, de manière impérialiste, et les architectes kiéviens furent obligés de s'y inféoder – tout écart au rôle assigné pouvant leur valoir un cinglant ostracisme. Ce singulier balancier entre discrets souvenirs allogènes et ostensible monumentalité stalinienne fit de la cité un décor géant, aussi glorieux qu'oppressant.

20 Cet effacement implicite de l'identité ukrainienne poussa paradoxalement certains bâtisseurs à se spécialiser ensuite dans les interventions patrimoniales. Ainsi, au mitan des années 1970, Valentina Chevchenko (1926–2016) dessina une reconstruction fictive du centre-ville kiévien ancien, biffant au moins sur le papier la reconstruction stalinienne et restituant même des églises médiévales depuis longtemps disparues (**fig. 9**). Certaines furent reconstituées après l'indépendance. Le déni stalinien des aspirations ukrainiennes aboutit à l'effet inverse de celui recherché : il éveilla chez la génération suivante des architectes le désir de retrouver leurs origines. Alors que Kiev fut reconstruite presque comme une capitale soviétique générique, cette fabrication monumentale illustrait la redoutable schizophrénie de l'Union soviétique, scindée entre idéal humaniste et oppression totalitaire.

9. Valentina Chevchenko, *Reconstruction fictive du centre-ville ancien de Kiev*, années 1970.



Technique et sdimensions inconnues, collection privée.

NOTES

1 Andrew Day, « The Rise and Fall of Stalinist Architecture », dans *Architectures of Russian Identity, 1500 to the present*, Ithaca, Cornell University Press, 2003, p. 176-177.

2 Sur ces architectes, voir Pavel Chtchoussev, *Alekseï Chtchoussev*, Moscou, Russki Avangard, 2011 ; Vladimir Belousov, *Vladimir Sémionov*, Moscou, Stroïzdat, 1980 ; Anna Barkhina, *Grigori Barkhine*, Moscou, Stroïzdat, 1981 ; Maria Kostyuk, *Boris Iofan, Architect behind the Palace of the Soviets*, Berlin, Dom, 2019 ; Veniamin Bikov, *Georgi Goltz*, Moscou, Stroïzdat, 1978. Seul Kolli – bras droit de Le Corbusier au Centrosoyouz – attend encore une méritée monographie.

3 Dossier détaillé dans Fabien Bellat, *Минск. Архитектура столицы* 1917-1956 [Minsk. Architectures d'une double reconstruction (1917-1956)], Moscou, Kuskovo Pole, 2020. Cette publication en russe précède la version française, en recherche de financements.

4 Sujet abordé dans Fabien Bellat, *Douchanbé. Palimpsestes urbains au Tadjikistan*, Berlin, Galda, 2022, p. 53-57.

5 Konstantin Afanasiev, *Из истории советской архитектуры* 1941-1945 гг., [Sur l'histoire de l'architecture soviétique, 1941-1945], Moscou, Nauka, 1978, p. 148-153.

6 Tetyana Kilesso, « Majdan, la place emblématique de Kiev », *Revue des études slaves*, nº 4, 2014, p. 737-752.

7 *Ibid.*

8 V. I. Timofeenko (dir.), *История украинской архитектуры* [Histoire de l'architecture ukrainienne], Kiev, Texnika, 2003, p. 400-449 (chap. sur l'architecture de 1920 à 1990).

9 Kilesso, « Majdan, la place emblématique de Kiev ».

10 Le VDNKh (Вы́ставка достиже́ний наро́дного хозя́йства) est l'« Exposition des réalisations de l'économie nationale ». Sur le sujet, voir Fabien Bellat, « La peur du sabotage en URSS et la destruction des pavillons moscovites du VDNKh », dans Philippe Chassaigne, Adèle Delaporte et Caroline Le Mao (dir.), *Peurs urbaines* (XVI^{e}-XXI^{e} *siècle*), Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2022.

11 Aleksandr Vlassov, [« Le projet de reconstruction du Krechtchatyk : quelques résultats de concours »], *Architektura i Stroiseltvo*, nº 1, janv. 1946, p. 3.

12 Sur ces luttes entre tendances architecturales, l'ouvrage d'Anatole Kopp, *L'Architecture de la période stalinienne* (Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1985), reste une référence. Voir chap. III, p. 65-124.

13 Voir Fabien Bellat, « Le Nôtre en URSS », *Archiscopie*, nº 15, 2018, p. 96-99.

14 Elisabeth Essaïan, *Le prolétariat ne se promène pas nu. Moscou en projets*, Marseille, Parenthèses, 2021.

15 Voir Bellat, *Минск*, surtout p. 96-123.

16 Jean-Louis Cohen, *Construire un nouveau Nouveau Monde. L'amerikanizm dans l'architecture russe*, Paris, Éd. de La Villette, 2020. L'auteur réalise

une formidable synthèse sur les relations soviéto-américaines, citant plusieurs fois Vlassov, sans néanmoins évoquer son travail en Ukraine. Mon livre présente la même lacune : Fabien Bellat, *Amériques-URSS. Architectures du défi*, Paris, Chaudun, 2014.

17 Leonid Markov, *Практика применения керамики в архитектуре* [Applications pratiques de la céramique en architecture], Kiev, Académie d'architecture de la RSS d'Ukraine, 1954, pl. 80.

18 Sujet évoqué dans Fabien Bellat, « Théâtres en série en URSS sous Staline : standardisation et variations », *Cahiers thématiques*, n° 20 : *Architectures en série et patrimoine*, nov. 2021, p. 231-240.

19 Alexandra Goujon, « Anthropologie et gestion des nationalités en Russie », *Raisons politiques*, n° 22, 2006, p. 73-94.

20 Affaire évoquée notamment dans Bellat, *Amériques-URSS*, p. 10-13.

RÉSUMÉS

Français
Les années qui suivirent la fin de la Seconde Guerre mondiale virent se multiplier les concours pour la reconstruction des villes détruites de l'Union soviétique. À Kiev, ville fortement endommagé par les combats, cette reconstruction fut l'objet d'une compétition à la dimension fortement idéologique, le pouvoir central veillant à empêcher toute incarnation d'une spécificité ukrainienne dans les projets de construction. C'est à cette imbrication des questions historiques, esthétiques et politiques qu'est consacré le présent article.

English
The years following the end of the Second World War saw an increase in the number of competitions for the reconstruction of the Soviet Union's destroyed cities. In Kyiv, a city badly damaged by the fighting, this reconstruction was the object of a competition with a strongly ideological dimension, with the central power taking care to prevent any embodiment of a Ukrainian specificity in the construction projects. This article examines this intertwining of historical, aesthetic, and political questions.

INDEX

Mots-clés
architecture, reconstruction, art ukrainien, politique, art soviétique, autoritarisme

Index géographique
Ukraine, Kiev

Index chronologique
XXe siècle

AUTEUR

Fabien Bellat
Maître de conférences associé à l'École nationale d'architecture Paris – Val-de-Seine, Fabien Bellat y est également chercheur au laboratoire Environnements numériques, cultures architecturales et urbaines. Docteur en histoire de l'art de l'université Paris-Nanterre, il a enseigné au Canada et en Russie. Il a été commissaire d'une exposition sur la ville de Togliatti présentée au musée d'Architecture Chtchoussev, à Moscou, et a publié *Une ville neuve en URSS, Togliatti*, un ouvrage sur la reconstruction de Minsk (en russe) et *Douchanbé. Palimpsestes urbains au Tadjikistan*.