

FABIEN BELLAT

PAVILLON DE L'URSS MONT-RÉAL 1967

Fabien Bellat est Docteur en Histoire de l'art de l'Université Paris X. Ses recherches (menées entre autres auprès de l'Institut d'Architecture de Moscou) et publications se centrent essentiellement sur l'étude de l'architecture soviétique. De 2005 à 2008 il a enseigné à l'Université de Nantes, et en 2011 à l'Université du Québec en Outaouais. Ses communications ont été données dans les universités de France (dont la Sorbonne et Rennes II), Angleterre (Liverpool Hope University), Russie (Université d'Etat de Moscou), Canada (dont l'Université du Québec à Montréal, McGill) et Etats-Unis (Savannah College of Art and Design), ou dans des musées (Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba)... De plus, il vient de rejoindre l'équipe scientifique de la future exposition Le Nôtre 2013 au Château de Versailles (pour y présenter l'influence du jardin à la française en URSS) et a été nommé Chercheur associé à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles.

MONT-RÉAL 1967, PAVILLON DE L'URSS

Dans l'histoire du Canada et du Québec, l'Exposition Universelle de Montréal 1967 constitue un moment d'affirmation fort. Or, au-delà de ce succès sur la scène mondiale, Montréal 1967 reproduisit le schéma de Paris 1937 – la manifestation étant l'occasion d'un affrontement différé entre puissances antagonistes. A Paris cela avait été le duel tacite entre l'Allemagne nazie et l'URSS. Au plus fort de la guerre froide, Montréal vit se toiser l'URSS et les USA, cristallisant ipso facto leur lutte implicite¹.

Car les expositions universelles portant traditionnellement des enjeux cruciaux, permettant aux nations de vanter leurs réussites, l'URSS utilisa justement Paris 1937 et New York 1939 pour mieux installer son régime dans les imaginaires mondiaux. Mais après la seconde guerre mondiale, de telles opérations de séduction furent singulièrement freinées par les nouvelles tensions entre les principaux vainqueurs du conflit. En outre l'organisation d'expositions chez son adversaire pouvait se révéler à double tranchant. L'American National Exhibition tenue à Moscou en 1959² montra dangereusement aux soviétiques le confort et la modernité de la vie américaine... Si ce précédent se déroula déjà dans un climat de méfiance feutrée, le refus en 1962 de l'URSS de participer à l'exposition de New York 1964 fut un des signes tangibles de la glaciation des relations entre les deux géants. En conséquence la manifestation de 1967 concentra-t-elle symboliquement la rivalité opposant les USA à l'URSS dans leur lutte pour la suprématie mondiale.

1. Cette recherche appelle plusieurs remerciements. A Moscou, je remercie le Musée d'Architecture Chtchouchev, notamment Irina Sedova; l'Institut d'Architecture de Moscou et son directeur, Dmitri Chvidkovski, ainsi que le Mosproekt et Aleksandr Kovalchuk. A Rome, un remerciement spécial à Mario Pisani. A New York, merci à la Chambre de Commerce de la Fédération de Russie pour son aide. A Montréal, le personnel du Centre Canadien d'Architecture; Gilles Lafontaine aux Archives municipales; et les autorités portuaires. A Ottawa, les Archives du Canada. A Toronto, Robert Hill. Tous ont contribué par un document ou un conseil, enrichissant cette recherche.

2. Jack Masey, Cold War confrontations, US exhibitions and their role in the cultural cold war, éditions Lars Müller, Baden, 2008, pp.152-283. Je remercie Jack Masey pour m'avoir communiqué ses impressions du pavillon soviétique lorsqu'il fut organisateur de la section américaine de Montréal 1967.



Coexistence pacifique ? La faucille soviétique et le dôme américain (courtoisie Jack Masey)

COULISSES D'UNE EXPOSITION

De fait, l'accueil de l'Exposition universelle par Montréal fut acquis de haute lutte. En mars 1960 trois pays se portèrent candidats pour héberger l'exposition programmée pour 1967 : l'Autriche, le Canada et l'URSS. Basé à Paris, le Bureau International des Expositions reporta toutefois son vote en mai de la même année, à la demande des soviétiques. Si l'Autriche renonça alors à sa candidature, entre le Canada et l'URSS la rivalité s'exacerba. Le vote du BIE en témoigna, puisqu'au terme d'un cinquième tour, l'URSS l'emporta sur le Canada, à 16 voix contre 14. En apparence l'aventure s'arrêtait là pour Ottawa, Moscou saisissant une occasion d'envergure de faire la propagande de son régime sous les yeux du monde entier. Pourtant, rebondissement de taille, l'Union soviétique déclara forfait en avril 1962 – obligeant le BIE à reporter en urgence son attention sur la candidature canadienne. Argument supplémentaire, tant le gouvernement fédéral que le maire Jean Drapeau, soutenaient avec enthousiasme le projet. Le 13 novembre 1962, Montréal fut retenue pour l'Exposition universelle de 1967.

Si pour la métropole québécoise cette opportunité offrait une visibilité internationale accrue, pour l'URSS cela tenait de l'aveu à demi-mots de son incapacité à mettre en œuvre de manière satisfaisante un projet aussi dispendieux qu'une exposition universelle. Pendant les dernières années du règne de Khrouchtchev – écarté par une conspiration de palais en 1964 – les difficultés économiques soviétiques avaient commencé à devenir criantes. La course aux armements et la rivalité spatiale avec les USA détournèrent le Kremlin du règlement de ces déséquilibres graves. Dans ce

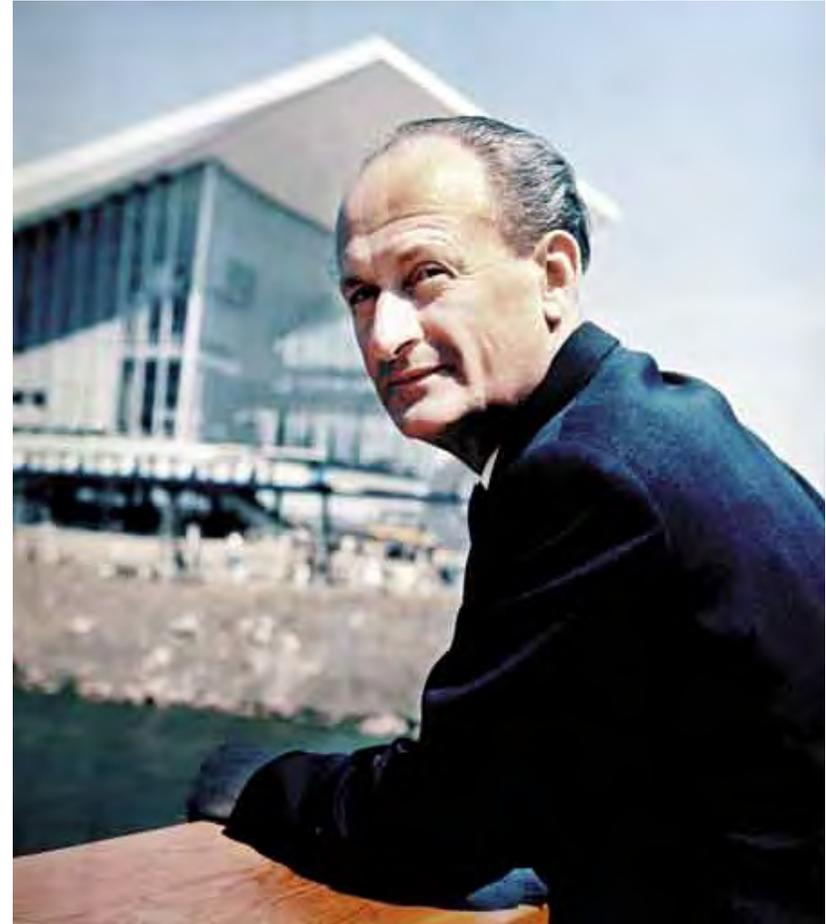
contexte miné et avec des ressources comptées, la tenue d'une manifestation mondiale en URSS n'était guère propice. Plutôt que de mettre en œuvre une exposition décevante, en-deçà de ses homologues d'Occident – qui aurait constitué un terrible échec de sa propagande – Moscou préféra finalement s'abstenir. Cependant, au-delà de cette relative déconvenue, la présence de l'exposition universelle dans la ville montréalaise avait toutefois certains avantages pour l'URSS. D'abord cela permettait de nouveau une occasion de propagande extérieure de premier plan. Ensuite la proximité du Canada avec les USA autorisait une forme de confrontation feutrée, affirmant la puissance soviétique sur le continent américain. De ce point de vue, Montréal 1967 constituait alors une arme tactique remarquable pour l'URSS.

Plus qu'une architecture, le pavillon soviétique devenait bien un symbole de la guerre froide. Son succès était donc crucial pour le régime collégial de Brejnev, et un échec impensable. La mission dévolue à l'architecte se transformait en un dangereux honneur, aussi ce dernier fut choisi avec soin³ – parmi le premier cercle des hommes gravitant autour du Kremlin.

3. Les USA eurent un réflexe similaire, même si avant de choisir Fuller, ils considèrent un plus large éventail de personnalités reconnues, dont Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Philip Johnson, Paul Rudolf... Jack Masey, opus cité, p.318.

L'INTÉRIORISATION D'UN NOUVEL ARTISTE LIGÉ : MIKHAIL POSOKHINE

Avec les architectes de ses pavillons d'exposition, l'URSS eut quelque chose de Chronos dévorant ses enfants. Plus encore, en contradiction apparente avec son idéologie, l'Union soviétique eut un réflexe quasiment monarchique ou papal dans le choix de ses artistes ligés. Un créateur se voyait distingué parmi d'autres, étant alors chargé de représenter le régime pour les yeux étrangers, montrant au monde une image symbolisant l'URSS dans la pierre. Ainsi Paris 1925 fut le triomphe de Konstantin Melnikov. Paris 1937 marqua l'apogée de la carrière de Boris Iofan, déjà connu internationalement pour son Palais des Soviets. New York 1939 signifia le début du déclin de Iofan et l'ascension apparemment irrésistible de Karo Alabian. Bruxelles 1958 parut en retrait, avec la modernité massive quoique impersonnelle d'Anatoli Polyanski. Encore pressenti en 1960 pour Moscou 1967, Iofan métamorphosa son style, imaginant un pavillon futuriste rivalisant avec la poésie de Niemeyer et de Le Corbusier... New York 1964 fut une aventure prématurément décapitée, les projets des survivants Melnikov et Ivan Nikolaev comme celui de l'ambitieux Sergueï Speranski retournant aux limbes des architectures jamais concrétisées. Ironiquement, la proposition new-yorkaise avortée de Melnikov ne resta pas tout à fait vaine, ni sans postérité puisque son idée majeure fut transposée dans le pavillon de Montréal 1967. En effet, Melnikov avait envisagé de poétiquement symboliser l'avancée de l'URSS par une immense voile de métal couvrant de manière aérienne son monument. L'architecte sélectionné pour représenter l'URSS au Canada, Mikhaïl Posokhine (1910-1989), reconnut la qualité de cette idée : il se l'arrogea, la phagocytant au travers d'une esthétique certes plus contemporaine, mais également plus frigid.



Portrait de Posokhine devant son pavillon

Posokhine incarnait d'ailleurs l'homo sovieticus par excellence⁴. Formé alors que le constructivisme perdait du terrain, il appartient au rang des jeunes architectes qui se détournèrent sans hésitation de la modernité pour embrasser la cause du néo-académisme triomphant. Quand il reçut la faveur insigne de la commande du Pavillon de 1967, Posokhine n'était plus un inconnu pour le Kremlin, le personnage ayant développé au cours des années un réel talent pour remplacer de brillants prédécesseurs. Dès 1945 il avait ainsi succédé à Lev Roudnev comme architecte préféré de l'Armée Rouge, terminant

4. Voir Mikhaïl Posokhine, *Les voies d'un architecte*, Moscou, Stroïzdat, 1995, pp.196-197 pour le pavillon.

et agrandissant à sa place dans un monumental style Empire le Quartier Général Arbatskaïa. Cette réalisation déjà exceptionnelle fut bientôt suivie d'une autre récompense qui le propulsa au premier plan de la scène architecturale soviétique : en 1947 le régime lui confia l'édification d'une des sept sœurs. Alors que les autres gratte-ciel staliniens furent tous confiés à des professionnels installés de longue date, la tour de la place Koudrinskaïa conçue par Posokhine annonçait implicitement le renouvellement des élites architecturales soviétiques. Ce bâtiment dénotant un américanisme évident révéla de plus la curiosité de son auteur pour la production occidentale. Cet intérêt de Posokhine pour l'architecture occidentale contribua probablement à faciliter son virage vers le modernisme. En cela il fut prévoyant, car quand le Kremlin cloua au pilori le néo-académisme stalinien à la fin 1954, quand les autres architectes dépouillèrent précipitamment leurs projets des revêtements ornementaux, Posokhine eut une réaction plus subtile. S'il conserva une entente des compositions strictement néo-académique, il leur donna toutefois un traitement épuré, syntaxiquement moderne. De telles architectures affirmèrent une monumentalité parlante, tout en paraissant modernes, offrant à l'URSS un style qui devait largement définir sa personnalité artistique pour les trente ans à venir.

En plus de cette indéniable souplesse esthétique, Posokhine poursuivit ses efforts courtois envers le pouvoir. Faisant opportunément coïncider ses lieux de villégiature avec ceux de Khrouchtchev, Posokhine gagna ainsi la confiance du nouvel homme fort du Kremlin. Cela se traduisit d'abord par son accession en 1960 au poste stratégique d'architecte en chef de Moscou. A peine acquise, cette position lui donna le poids nécessaire pour intervenir jusque dans le symbole du pouvoir soviétique : le Kremlin. Depuis les années 1920 Ivan Joltovski et Alekseï

Chtchoussév avaient gardé une relative maîtrise sur les édifices du Kremlin – le premier ayant convaincu Staline de globalement respecter les monuments du site, tandis que le second restaura les remparts et bâtit le Mausolée de Lénine. Mais leur décès, respectivement en 1949 et 1959, pava la voie à un nouvel architecte de confiance. Alors que le concours de 1957 avait proposé une nouvelle version du Palais des Soviets, remporté par Aleksandr Vlassov, l'intervention de Posokhine eut probablement une part déterminante dans l'enlèvement de ce projet. En suggérant à Khrouchtchev de délaïsser le site prévu sur le Mont Lénine pour construire plutôt un Palais des Congrès compris dans l'enceinte du Kremlin, Posokhine savait probablement que Vlassov refuserait de participer à une entreprise vandale obligeant à démolir plusieurs des églises de cet ensemble patrimonial unique. Par cette manœuvre insidieuse, Vlassov fut écarté et Posokhine se vit attribuer la construction du solennel Palais des Congrès du Kremlin. Principale intervention soviétique dans l'enceinte ô combien symbolique⁵, l'édifice fut réalisé entre 1962 et 1967. La façade restait fidèle à la tradition d'un puissant ordre monumental, traité en pilastres biseautés plaqués de marbre blanc, solution que Posokhine devait répéter à l'ambassade d'URSS à Washington en 1970. Si extérieurement le monument modernisait une solution monumentale fréquente en URSS, notamment avec les œuvres de Gelfreich et Minkus, les intérieurs affirmèrent des influences plus internationales. En effet, en composant son majestueux auditorium Posokhine y médita visiblement la Philharmonie de Berlin-Ouest (1956-1963) par Hans Scharoun ou l'auditorium de l'Université Technique d'Helsinki (1949-1966) par Alvar Aalto. Loin d'être fortuits, ces échos trahissaient la volonté constante de Posokhine de répondre à la modernité occidentale. Cela se fit néanmoins en intégrant l'emphase soviétique : l'expressivité

5. Il est amusant de penser que le Vatican eut un réflexe identique à la même période, avec le grand auditorium Paul VI de Pier Luigi Nervi, réalisé de 1964 à 1971.

plastique de l'auditorium du Kremlin modela les matériaux selon des plans abrupts, dessinant une masse parlante, lyrisme monumental convergeant vers le grand profil de Lénine sur l'horizon de la scène... Ces procédés théâtraux se retrouveront identiques dans la composition interne du Pavillon de Montréal 1967.

Les œuvres suivantes de Posokhine généralisèrent cette bipolarité entre regard sur la modernité internationale et intégration de ces sources à la pompe soviétique. En 1963 son siège du COMECOM fut ainsi nettement inspiré du City Hall de Toronto par Viljo Revell et du Congrès National de Brasilia par Oscar Niemeyer. Enfin, entre 1964 et 1969 la réalisation de la colossale avenue Kalinine respecta certes l'esprit du Plan de Moscou 1935 mais rompit avec l'échelle stalinienne, cette nouvelle artère installant une dimension de mégalopole. Contrastant avec le stalinien Hôtel Ukraïnia au terme de l'avenue, Posokhine déploya de larges espaces piétons, des bâtiments bas faisant socle à une série de hautes tours disposées de biais, biseautant les pointes des tours en faisant contraster béton et verre. Cette logique vaguement corbuséenne restait quelque peu schizophrénique, entre émulation avec la modernité occidentale et emphase typiquement soviétique. Cette tension créatrice devait se retrouver au cœur du Pavillon de 1967.

La commande lui fut confiée à une période délicate – à la fin du règne de Khrouchtchev. Celui-ci avait adoubé l'architecte, dont la personnalité courtisane et idéologiquement fiable offrait des garanties. De plus son talent le rendait à même de modeler l'image de l'URSS moderne, conquérant les étoiles, que Khrouchtchev voulait donner au monde. Or, tout comme la Ministre de la Culture Ekaterina Fourtseva, Posokhine sut enterrer son protecteur et rester en faveur après le putsch de palais dirigé par Brejnev en 1964. Pour Posokhine, le Pavillon de 1967 revêtit conséquemment une importance primordiale, son succès devant lui permettre de conforter sa position d'artiste indispensable à l'URSS.

CONSTRUCTIONS ET RECONSTRUCTION D'UN SYMBOLE

L'emplacement accordé par la direction de l'Exposition fut également significatif. Bien que les discussions initiales autour du plan directeur envisagèrent l'élimination des pavillons nationaux, ou d'en minorer l'importance, cette piste ne fut pas suivie. Par conséquent cela donna lieu à un nouveau sujet de discorde, au sujet de leur emplacement. Les premières hypothèses pensèrent grouper les nations nobles (Canada, USA, Angleterre et France) sur l'île Ste Hélène, et en réservant l'île Notre-Dame aux autres nations⁶... Le plan directeur final fut moins absolutiste, positionnant les USA sur Ste Hélène, mais l'URSS et la France sur Notre-Dame... Inconsciemment ou délibérément, les montréalais reproduisirent ce qu'avait fait Jacques Gréber à Paris 1937, en obligeant les deux puissances du moment à une indésirable proximité. A Paris, l'Allemagne nazie et l'URSS avaient dû se faire face – à Montréal l'URSS et les USA à une proximité de flanc, le pont séparant diplomatiquement les antagonistes, au coude à coude mais veillant à s'ignorer royalement... Si le terrain imparti permettait une réalisation urbaine d'envergure, ce voisinage malheureux détermina en partie la personnalité du pavillon de l'URSS. Sans doute Posokhine eut conscience du précédent Iofan – qui perdit progressivement la faveur du régime après 1937 – car cet emplacement accentua le défi monumental, obligeant à la tâche délicate d'équilibrer d'abord la présence américaine et d'affirmer ensuite avec force la prévalence soviétique.

Pour ce faire, il s'entoura d'une équipe éprouvée. Son collaborateur habituel depuis 1945, Achot Mndoants (1910-1966) fut le premier responsable des études structurelles du pavillon. Né à Batumi, Mndoants fut formé à Odessa en

1928, participa à la défense de Moscou en 1941, et travailla ensuite pour les structures municipales moscovites, où il rencontra Posokhine. Les deux hommes allièrent d'abord leurs forces en 1947 pour le gratte-ciel de la place Koudrinski, puis toutes les œuvres de Posokhine ensuite furent cosignées avec Mndoants. Le siège du COMECOM, le Palais des congrès du Kremlin, l'avenue Kalinine doivent ainsi leurs choix techniques à Mndoants. La mort de ce dernier au cours de la réflexion sur le pavillon de 1967 obligea Posokhine à reconfigurer la hiérarchie de ses collaborateurs, distinguant alors Aleksandr Kondratiev – déjà impliqué dans les chantiers du Kremlin et de l'avenue Kalinine. Bien que Posokhine ait été seul cité comme auteur principal, il est probable que Mndoants et Kondratiev aient eu une part plus importante qu'avouée dans la conception. A cette trinité, il faudrait ajouter un quatrième créateur: Rudolf Kliks.

6. Ecartant les propositions du français Eugène Beaudouin, le plan résulta d'une réflexion collective montréalaise, encadrée par l'architecte en chef Edouard Fiset, avec Desbarats, Blouin et Lebensold, sur des études préliminaires de Sandy van Ginkel et Moshe Safdie. Voir notamment Moshe Safdie, *Beyond Habitat*, Tundra Books, Montréal, 1970, p.66.



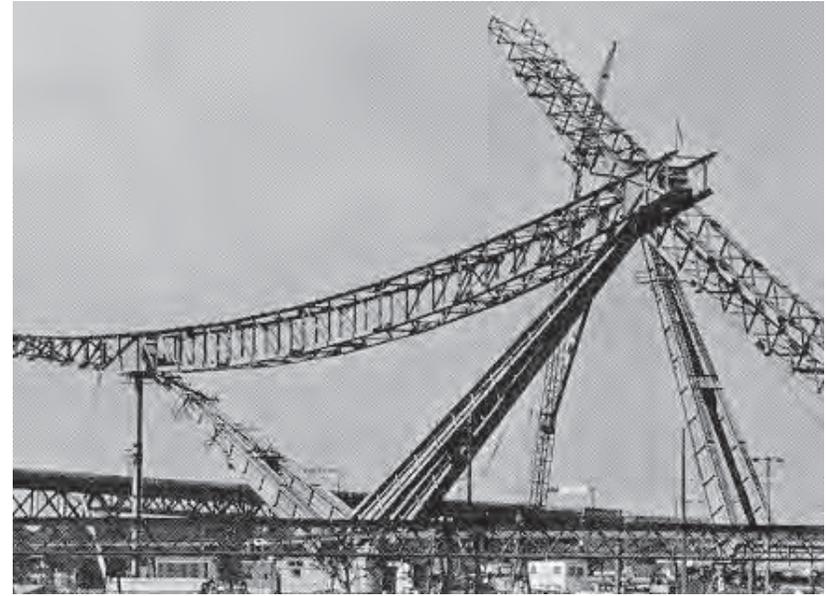
Mikhaïl Nesterov (gauche), de la Chambre de Commerce soviétique de New York, avec Rudolf Kliks (centre) et Viateur Gendron (« L'URSS et les Etats-unis à l'Expo 67 », Montréal, octobre 1966. Archives de Montréal)

D'après les sources, convergentes sur ce point, ce dernier fut la cheville ouvrière du projet sur place. Or Kliks est cité soit comme architecte soit comme ingénieur, mais son statut exact reste encore largement obscur. Qui fut-il? Où fut-il formé? Quelles œuvres aurait-il signées? Malgré cette absence des radars, Kliks laisse supposer un parcours peu commun. Il semble avoir eu une biographie similaire à celle de Nikolaï Bassov, l'ingénieur représentant l'URSS dans l'érection du siège de l'ONU, devenant un de ces spécialistes soviétiques envoyés en Occident pour apprendre les méthodes américaines. Les bribes disponibles sur lui le créditent d'autres travaux en expositions représentant l'URSS en Amérique, notamment à Rio de Janeiro, New York, et enfin en 1974 à Spokane, dans l'Etat de Washington.⁷ Son activité semble donc avoir été partagée entre le renseignement technologique et l'aménagement de pavillons provisoires. Kliks eut un rôle d'autant plus majeur que de Moscou Posokhine lui délégua la plupart des décisions constructives sur le chantier. C'est d'ailleurs le seul Kliks, et non Posokhine, qui obtint de l'Ordre des Architectes du Québec un permis temporaire d'exercer, valide de 1965 à 1967, qui lui permit légalement de superviser la construction à Montréal⁸, confirmant son rôle clé in situ. Si cette répartition des tâches entre l'architecte en chef et son subordonné n'a rien d'exceptionnel, le second rôle qu'eut Kliks fut plus conséquent : il prit en charge l'intégralité de l'aménagement intérieur⁹. La mise en scène des artefacts exposés comme la plupart des décisions artistiques du décor interne furent donc de son ressort.

7. « There's Détente in Expo-City », Spokane Daily Chronicle, 2 mai 1974, p.55.

8. Renseignement fourni par l'Ordre des Architectes du Québec, le 14 mars 2012. L'inscription à l'OAQ étant indispensable pour tout architecte étranger, la procédure de permis temporaire permettait de se conformer aux règlements québécois assez aisément, plutôt que de s'associer à une firme locale. Pour bâtir le City Hall de Toronto, le finlandais Viljo Revell procéda de même avec l'Ordre des architectes de l'Ontario.

9. « Soviet Union on Notre-Dame Island », Soviet Union Today, Ottawa, mai 1966, pp.24-29.



Vue du chantier

Outre ces spécificités humaines une décision technique exceptionnelle, inusitée, fut prise. La construction du pavillon ne fut confiée ni à des bâtisseurs soviétiques, ni à une compagnie canadienne. Au contraire, via la voix de Posokhine, Kondratiev ou Kliks, l'URSS chargea de cette tâche capitale une firme italienne. En l'occurrence, la société FEAL, active à Milan. Cette compagnie fabriqua nombre des pièces du bâtiment dans ses usines milanaises, puis transportant le tout au Canada... Pourquoi ce choix, extrêmement onéreux ? Probablement le réflexe des structures soviétiques hors territoire joua-t-il. Des organes comme la Chambre de commerce soviétique à New York, en charge des travaux du pavillon, ne visaient évidemment pas une rentabilité capitaliste à l'occidentale. Au contraire leur tâche consistait à se tenir informés de l'état de la technologie européenne

ou américaine – puis de déterminer lesquelles de ces compétences pourrait être appliquées en URSS, soit par un accord commercial, soit en dupliquant subrepticement ces avancées étrangères. Sur ce point, la construction du pavillon ressortissait d'un espionnage industriel plus ou moins affiché. Ipso facto cette décision eut un impact inévitable sur le coût final du monument, dont la facture fut estimée à 16 millions de dollars. Soit le double du pavillon des USA, qui coûta 8 millions de dollars – avec pourtant un projet singulier et un volume similaire.

Occupant un vaste terrain de 16000 mètres carré, en cumulant ses planchers l'édifice atteignit 19750 m² de surface d'exposition¹⁰. Sur cet espace conséquent, le parti architectural retenu fut d'une limpidité cristalline. A partir d'un plan strictement rectangulaire, l'enveloppe fut intégralement vitrée. L'ample voilure de la toiture, formant auvent sur la façade principale, fut supportée par deux puissants piliers de métal formant un V très évasé. En cela Posokhine pourrait avoir voulu répondre au Terminal de l'aéroport Dulles de Washington, achevé en 1962 sur les plans d'Eero Saarinen. Posokhine en reprit l'élan de l'auvent portant une coque de béton, la transposant en acier et selon des formes plus rigides. Ces données permirent une construction rapide, ainsi qu'une grande souplesse dans la distribution interne. Des qualités appropriées pour un pavillon d'exposition, type d'architecture généralement provisoire. En l'occurrence cet aspect temporaire fut largement gommé par l'usage de matériaux en dur. Cette approche à la fois titanique dans son échelle et légère par sa transparence permit plus d'aisance monumentale que certains autres pavillons de l'exposition, malgré des solutions formelles similaires. Le bâtiment érigé par les Pasarelli¹¹ pour l'Italie fut aussi couvert d'un plan incliné formant coque. Toutefois, leur voile resta très bas au dessus

10. Rapport général sur l'Exposition Universelle de 1967, Compagnie canadienne de l'Exposition Universelle de 1967, Montréal, 1969, page 367.

11. Ruggero Lenzi, Studio Pasarelli, cento anni, cento progetti, Electa, Milan, 2006, pp 156-159. La dynastie Pasarelli, à l'activité architecturale aussi prolifique (les Pasarelli ont œuvré pour le Vatican, pour Fiat, pour diverses banques ou administrations) que rarement personnelle, serait justement l'équivalent libéral de Posokhine pour l'Italie.

du pavillon, l'écrasant plus que ne le coiffant – plus habitué à l'aisance monumentale, Posokhine sut éviter ce défaut en prenant soin de poser haut sa coque, dégageant un hall clair et vitré, formant cathédrale. Là où les Pasarelli voulurent un plan ramassé, aux parois étouffantes, se chevauchant en angles aigus, donnant une impression d'enfermement, Posokhine privilégia l'ampleur des dégagements et l'espace.

Outre la massivité déjà éloquente, l'exaltation du régime soviétique se poursuivit par les apports décoratifs. Sur la piazza devant l'entrée, Posokhine plaça un bloc statuaire représentant l'emblème de l'URSS, les dates 1917-1967 gravées dessus rappelant les cinquante ans de la Révolution. C'était pourtant un anniversaire mitigé que cette présence montréalaise, l'URSS ayant initialement voulu que l'exposition de 1967 se tienne sur son sol. Ces colossales faucille et marteau continuaient une fonction décorative et symbolique héritée du XIXe, l'appliquant à une esthétique modernisée. Ce massif symbole permit judicieusement de souligner l'architecture aérienne du pavillon. En plus de ce groupe et des hampes de drapeaux, les monumentales initiales de l'URSS se détachèrent en français et anglais sur le rideau de verre de la façade. L'intérieur joua également sur le contraste entre la clarté vitrée et la force métallique, le tout étant dominé par un colossal profil épuré d'un Lénine martial dans son volontarisme rappelant l'idéologie du régime soviétique.

Entre modernisme conventionnel et programme symbolique, l'œuvre de Posokhine affirma ainsi aux yeux de la communauté internationale les deux visages de la culture soviétique, oscillant entre célébration technologique et ressassement d'une geste politique. Sans doute par prudence diplomatique, ces éléments restèrent minoritaires. Cela permit d'ailleurs à Posokhine de se concentrer sur les aspects innovants du bâtiment. Depuis longtemps attentif aux travaux de Mies van der Rohe ou Oscar Niemeyer, Posokhine eut à l'occasion de répondre à la modernité américaine. Car derrière son travail de serviteur des désirs de puissance de l'URSS se lit aussi le rêve de l'architecte, celui de prendre sa place parmi les créateurs modernes, dont l'Amérique était alors la principale terre d'accueil. Pour Posokhine, le pavillon signifiait la confiance renouvelée de Brejnev, le confirmant en représentant officiel de l'architecture soviétique, mais ce fut surtout sa première possibilité de briller à l'étranger, se confrontant ainsi à ses confrères du monde occidental.

Cette ambition latente rejoignait opportunément les nécessités politiques du Kremlin, soucieux de défendre son image de marque auprès des peuples du Bloc Ouest. Or, afin de rentabiliser avec pragmatisme l'investissement considérable de cette opération menée entre URSS, Italie et Canada, le sort ultime du pavillon fut d'être rapatrié. Car, tandis que le majestueux pavillon britannique de Basil Spence fut conçu pour être détruit au terme de la manifestation, tandis que les pavillons américain de Buckminster Fuller et français de Jean Faugeron furent conservés sur place, l'URSS fut une des rares nations à envisager dès le début un démontage et remontage de son bâtiment sur son territoire¹². Les choix constructifs furent peaufinés en vue de cette délicate opération, Kondratiev expliquant :

« Après que l'Exposition à Montréal aura fermé ses portes, le pavillon de l'URSS sera démonté et transporté à destination de Moscou où il sera réassemblé et utilisé en tant que salle d'exposition permanente. C'est en tenant compte de ces considérations que l'on a employé des joints démontables pour la structure, en utilisant principalement des boulons. Les auteurs du projet ont, par conséquent, opté pour l'emploi de matériaux durables et plus chers – contrairement aux besoins d'un pavillon prévu pour un usage ne dépassant pas six mois.¹³ »

12. La Cuba castriste fit apparemment aussi ce choix. Lors de mes recherches à La Havane, je n'ai pas trouvé d'élément corroborant le destin annoncé de cet édifice, qui faisait aussi appel à une structure métallique.

13. Aleksandr Kondratiev, « Le Pavillon de l'Union Soviétique », L'ingénieur, Montréal, avril 1967, p.57.

De même nombre des matériaux et équipements – verre, aluminium, bois, escalators, systèmes électriques – furent spécialement amenés d'URSS. Un tel choix ne peut que laisser perplexe, économiquement parlant. Seule la superstructure d'acier utilisa en définitive des ressources canadiennes... Ces particularités relèvent d'un paradoxe presque invisible, mais significatif : d'un côté les décisions de Posokhine permirent aux soviétiques de tester les compétences des bâtisseurs occidentaux – et d'en jouir ultérieurement, avec le remontage du bâtiment en URSS. De l'autre côté, l'insistance à utiliser prioritairement des matériaux soviétiques peut être interprété soit comme une volonté de montrer au public de l'exposition la qualité des ressources soviétiques (en permettant par ricochet de démentir l'opinion courante sur les défaillances de la production en URSS), soit comme une forme de défiance inavouée envers les matériaux disponibles en Amérique du Nord.

Quoiqu'il en soit, conçu par des architectes et ingénieurs soviétiques, construit par une firme italienne, utilisant des matériaux prioritairement soviétiques et une minorité de matières canadiennes, mobilisant des compétences entre URSS, Italie, Canada et USA, le pavillon fait état d'une forme de pré-mondialisation assez étrange – entre affirmation d'une suprématie, intérêt pour des compétences étrangères, et acharnement à en réduire l'impact dans le résultat final.



Arrivée du paquebot Pouchkine (27 mai 1966, photo Henri Rémillard, Archives nationales du Québec)

Le démontage fut mené avec célérité au printemps 1968, et les pièces du bâtiment soigneusement embarquées dans un bateau. Si ce ne fut pas sur un cargo, c'est probablement le paquebot Aleksandr Pouckhine qui s'en chargea. Sa jauge permettait le transport d'une telle cargaison, optimisant l'usage de ce navire spécialement affrété par l'URSS pour desservir Montréal lors de l'exposition. Au-delà des nébuleuses modalités de transfert entre Montréal et Moscou, l'opération souligne les paradoxes des architectures d'exposition. Généralement éphémères, celles-ci furent parmi les rares catégories de bâtiment à connaître des emplacements successifs – et l'aventure du pavillon de l'URSS à Montréal 1967 fut probablement le cas le plus dantesque de ce type peu usuel de migration architecturale entre continents... Remonté à l'été 1968 à Moscou, le pavillon trône désormais dans les marges du parc du VDNKh – non loin du groupe L'ouvrier et la kolkhoziennne subsistant lui aussi du pavillon de Paris 1937. Bien longtemps après que les feux de Montréal 1967 se soient évanouis dans le passé, le pavillon subsiste toujours, ne servant pratiquement plus à rien. Il en paraît plus encore un dantesque navire architectural privé de raison d'être, surréel, affirmant une majesté spectrale non sans mélancolie : gloria fugit.

UNE RÉCEPTION MÉDIATIQUE CONT-RASTÉE

Réalisation imposante, le pavillon bénéficia d'une bonne couverture de presse – tant dans les revues spécialisées que dans les publications destinées au grand public.

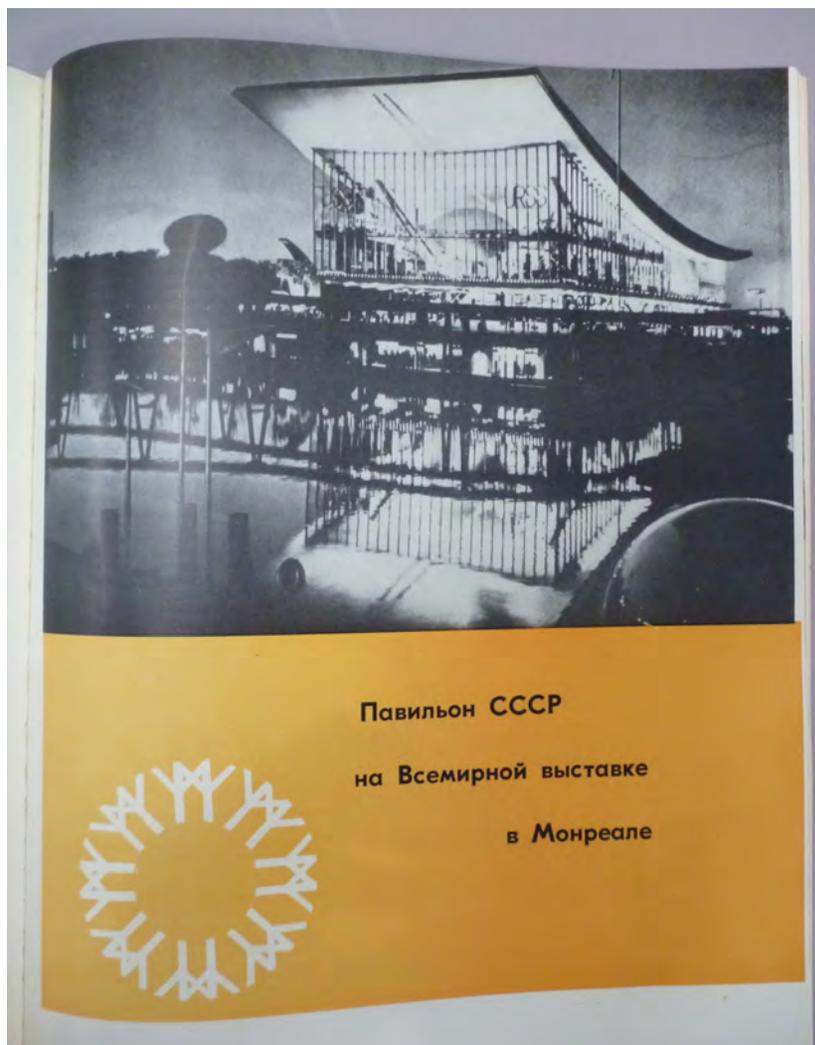
14. et 15 Citations entre guillemets tirées du Guide officiel de l'Expo 67, éditions Maclean-Hunter, Montréal, 1967.

Dans l'exposition même, le guide officiel¹⁴, qualifia sans risque l'édifice comme « moderne » et d'une « architecture aussi élégante que majestueuse ». Pour ce document, le slogan « Tout au nom de l'homme et pour le bien de l'homme » brandi par l'Union Soviétique est considéré en « parfaite harmonie avec le thème Terre des Hommes », exprimant une forme de « solidarité » entre les peuples... Alors que l'URSS avait écrasé dans le sang l'insurrection de Budapest en 1956 et s'appropriait l'année suivante, 1968, à étouffer le Printemps de Prague et ses aspirations à la liberté, une telle naïveté accréditait les mensonges de la propagande soviétique. De même la mention de « l'Atome pour la paix » et de l'utilisation prétendument pacifique de l'énergie nucléaire relevait du cynisme éhonté. L'URSS des années 1960 fonda une large part de sa propagande à se construire une image de puissance pacifique obligée de se défendre contre le militarisme des condors de Washington... C'était une mascarade, eu égard à la présence en sous-main du matériel et des techniciens soviétiques dans les guerres de Corée et du Vietnam, tandis que le Kremlin multipliait les tanks et les ogives nucléaires dans une vertigineuse profusion mortifère. Autre désinformation éhontée, la maquette du kolkhoze ukrainien de Chliakhovoié était censée donner « une idée précise du mode de vie des habitants d'un village soviétique ». Suite aux dures campagnes de collectivisation et dékoulakisation sous Staline, qui provoqua de terribles famines, les expériences agraires fantaisistes de Khrouchtchev

achevèrent d'affaiblir le monde agricole soviétique. L'URSS ayant privilégié l'industrie lourde au détriment de l'agriculture, les kolkhozes furent de fait sacrifiés et ses employés réduits à un état proche de l'esclavage, privés de mobilité et de toute possibilité d'avenir. Le contenu du pavillon ressassait là aussi la plus mensongère propagande, imagerie idyllique loin de toute vérité. Enfin, le guide évoqua l'exploration spatiale – thème phare de la décennie 1960 : « Le secteur le plus captivant est celui de l'espace. Le visiteur y voit un panorama de la lune et les appareils cosmiques qui ont été lancés vers le satellite de la terre, et il peut “marcher” sur le sol lunaire¹⁵ ». Cet aspect contribua puissamment au succès du pavillon auprès du public, lui permettant de découvrir un spoutnik et le résultat de la suprématie soviétique sur le sujet – une avance que les américains rattrapèrent en 1969, précédant l'URSS dans l'envoi de cosmonautes sur la lune.

Du côté des publications architecturales, l'écho fut bien plus nuancé. En URSS même le pavillon connut une appréciable propagande, apparaissant entre autres sur la couverture d'Arkhitektura SSSR en janvier 1967, le bâtiment étant détaillé dans le n° de mars 1967¹⁶. L'article de Grigori Makarevitch insista essentiellement sur les qualités techniques et spatiales de l'édifice, soulignant son ampleur et la qualité de ses équipements. Si ces informations conservaient la discipline soviétique de rigueur, taisant la répartition du travail entre les moscovites et les bâtisseurs italiens/canadiens, cet article fut le seul à publier extensivement les plans de l'édifice. Car en dehors de l'URSS, aucune publication ne disposa de documents permettant de comprendre in extenso les dispositions et spécificités du monument – restant en cela protégé par l'habituelle paranoïa soviétique.

16. « Pavillon de l'URSS à l'Exposition de Montréal 1967 », Arkhitektura SSSR, Moscou, mars 1967, pp. 53-59.



Revue Arkhitektura SSSR, Moscou, janvier 1967 (Centre Canadien d'Architecture)



Revue Arkhitektura SSSR, Moscou, janvier 1967 (Centre Canadien d'Architecture)

17. « Le Pavillon de l'Union Soviétique », L'ingénieur, Montréal, avril 1967, pp.54-57.

18. « Les pavillons », Architecture Bâtiment construction, Montréal, décembre 1966, p.33. Je remercie Robert Hill pour cette information.

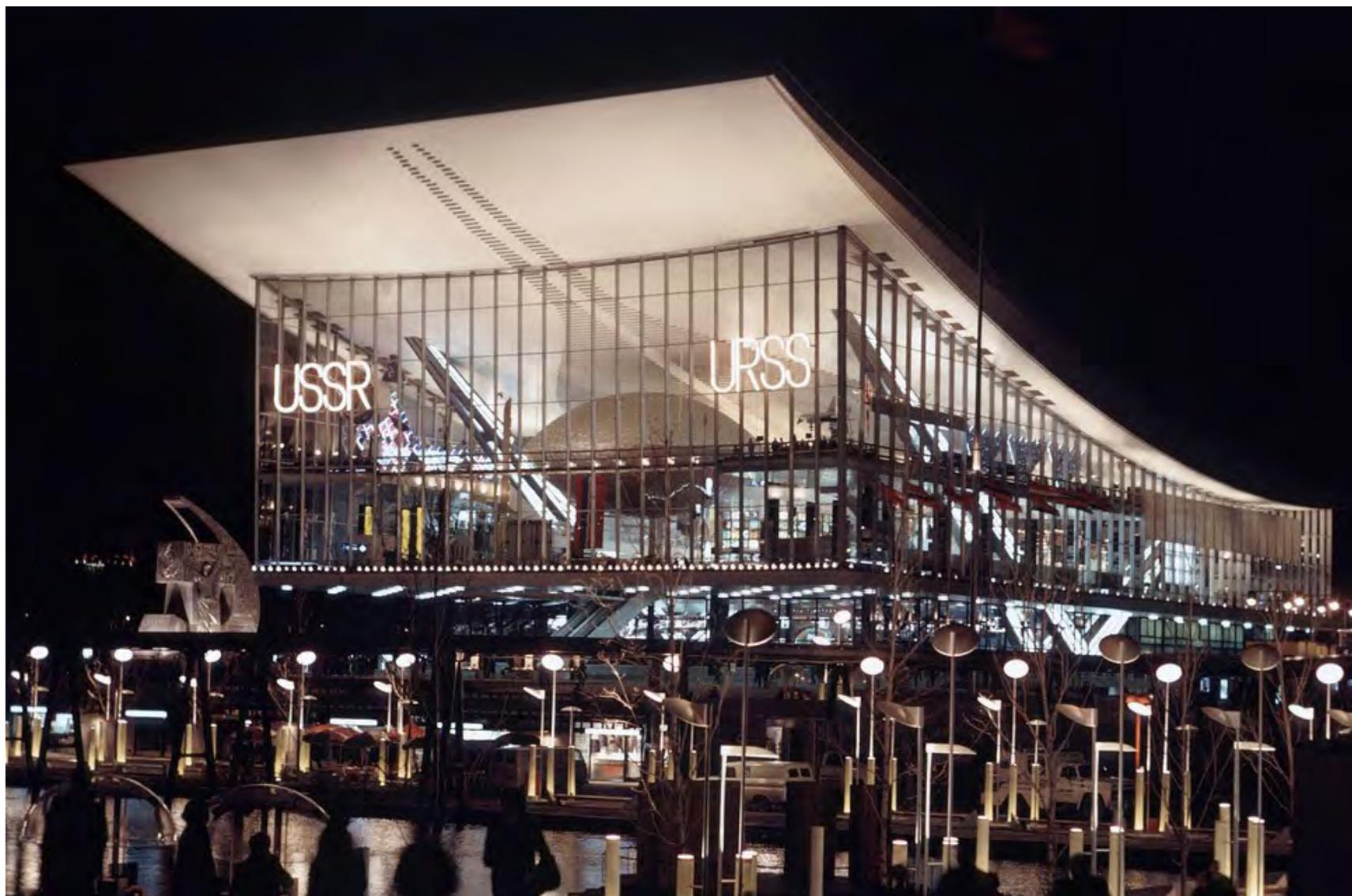
Quant aux articles publiés en Amérique du Nord, ils furent plus ambigus, voire même fort critiques. Au Québec, la revue L'ingénieur accueillit le très technique article signé par Kondratiev¹⁷, et Architecture Bâtiment construction souligna brièvement « l'allure dynamique et légère¹⁸ » de l'édifice, appréciant ses panneaux de verre. Par contre les revues des USA voisins ne se contentèrent pas de descriptifs structurels, prononçant des jugements plus acérés. Parlant de « mammoth display », Progressive architecture déclara :

« Models of hydro-electric projects with blinking lights and the rest of the familiar graphic language take one back to technical fairs of 20 or 30 years ago, though, to be sure, the technology is most advanced. This sort of thing, and the exhibition of goods, motors, space trips, planning, machines, and artisans at work, goes on for the level and aisle after aisle until the mind reels and a slight mist befores the eye. This observer was unable to repress the disrespectful thought that the USSR interior would be a marvelous locale for a remake of "The Big Store", could the Marx Brothers somehow be miraculously reunited. Once (...) we were struck still in our tracks by the view and sound (badly screened and recorded, but there) of the Bolshoi doing the Coronation Scene from "Boris Godounov". These people have some blood and life after all, it seemed¹⁹. »

19. « How the Pavilions Were Designed », Progressive Architecture, New York, juin 1967, p.159.

Ce compte-rendu ironique ressortait à la fois d'une logique de guerre froide, discréditant l'adversaire, et d'observations non sans justesse. L'aménagement du pavillon continuait bien le contenu assez hétéroclite des expositions comme celles de New York 1939, en en modernisant l'apparence mais non l'esprit. Dans un tel commentaire, l'accumulation de produits présentés était raillée, tandis que l'architecture même ne fit l'objet d'aucune remarque. Un pareil silence n'est pas moins révélateur, Progressive Architecture taisant toute remarque sur un édifice qui devait paraître bien conventionnel aux yeux de critiques américains accoutumés à des expériences modernes plus radicales. Avec plus de finesse, The Architectural Review sut noter quelques détails significatifs. La revue précisa que le pavillon était « somewhat separated from the other national pavilions²⁰ » et que sa façade entièrement vitrée le rendait « therefore more dramatic²¹ ». En somme l'URSS veillait implicitement à maintenir une distance minimale avec les USA, de l'autre côté du pont de la Concorde, tout en produisant une architecture jouant sur les émotions, particulièrement lorsque éclairée de nuit. Aussi, la réception du pavillon resta-t-elle en demi-teinte, souvent peu explicite, ne disant par exemple rien sur la place de cette architecture dans les différentes modernités mondiales, les textes publiés se limitant à un anonymat poli. Ce n'était plus l'époque où les pavillons d'exposition suscitaient d'ardents débats dans la presse architecturale. Au contraire ces créations semblaient susciter désormais un désintérêt tacite, ne cherchant plus à expliciter le sens de productions pourtant si significatives dans la culture du pays.

20. et 21. « Architecture at Expo: The National Pavilions », The Architectural Review, août 1967, p.123.



Pavillon de nuit (courtoisie Bill Dutfield)

DE MONT-RÉAL 1967 À OSAKA 1970. ARCHITECTES AU DOUBLE LANGAGE

Néanmoins, pour l'URSS, ce pavillon fut considéré comme un accomplissement important, qui exprima avec majesté la puissance soviétique. A Moscou l'œuvre affirma une veine encore balbutiante, celle d'une modernité pompeuse. Fortifié par le succès de l'approche expressive de Montréal 1967, Posokhine ne tarda pas à la continuer pour Osaka 1970. S'affranchissant tant de l'influence de Melnikov que de Saarinen, Posokhine réalisa au Japon un pavillon encore plus dynamique que celui de Montréal, osant un objet architectural plus proche de la sculpture, semblant une fusée préparant son décollage vers les étoiles. Au sol, l'édifice s'inscrit dans un demi-cercle, destiné à guider le visiteur selon un parcours cyclique. Ce plan sert aussi le parti formel, les travées en anneau dessinant une coque ascendante, dont l'extrémité monte en une flèche puissamment ascendante. Une fusée tint lieu de couronnement à cette lyrique superstructure d'acier : là où les architectes gothiques plaçaient des fleurons ou des statues de la Vierge, là où Iofan avait placé au sommet du Palais des Soviets une effigie colossale de Lénine, Posokhine donna à l'URSS un nouveau couronnement, celui de sa puissance spatiale, exprimée au propre et au figuré. Ces pavillons de Montréal et Osaka furent l'aboutissement des recherches entamées par Posokhine à partir de la déstalinisation, modelant une seconde modernité soviétique pourtant largement amnésique des expériences constructivistes, voulant rivaliser avec la modernité occidentale. Cet horizon culturel plus large profita à Posokhine : la fréquentation de l'Amérique lui permit autant d'assurer sa position d'architecte phare de l'URSS que d'étendre son spectre créatif. Usant des libertés offertes par la nature festive des



Pavillon de l'URSS à Osaka 1970

architectures d'Exposition, Posokhine y exprima une virtuosité expressive inconnue de ses œuvres précédentes. Pour son auteur, le Pavillon de 1967 fut donc une consécration. Ce monument lui permit de remplacer Chtchoussev, Iofan, Alabian ou Roudnev dans le rôle d'architecte temporairement favori du pouvoir. Bientôt une pluie de commandes extérieures à l'URSS confirma cet enviable statut : outre Montréal 1967, le Pavillon d'Osaka 1970, mais aussi cette même année les ambassades à Washington et Brasilia. Ces œuvres firent de Posokhine un des fers de lance de l'esthétique brejnévienne – usant d'un lyrisme animant une modernité monumentalisée. Cette veine eut ses épigones, notamment Sergueï Speranski, Igor Pokrovski ou Aleksandr Rochevov, qui eux aussi imposèrent une certaine image extérieure de l'URSS. En somme le Pavillon de l'URSS à Montréal 1967 développa un style moderne et pompeux, qui ne tarda pas à devenir le paradigme architectural de la glaciation de l'ère Brejnev.

Cette monumentalité contribua à définir le style d'une époque. Le monument de Posokhine rejoignit l'imaginaire associé aux spoutniks ou aux décors fantastiques de films populaires comme ceux de la série James Bond. Dans le paysage clivé de la guerre froide, la majesté pesante de l'URSS s'opposait à la claire confiance en l'avenir des USA exprimée par le limpide dôme de Fuller. Avec l'écho rencontré par l'Exposition de Montréal 1967, le pavillon accéléra l'assimilation de l'URSS à une atmosphère de technicité glacée, de modernisme totalitaire. En cela son remontage à Moscou relèverait métaphoriquement du retour derrière le Rideau de Fer, après la séduisante échappée américaine. Plus qu'une architecture, le Pavillon de l'URSS à Montréal 1967 devint à la fois une manipulation symbolique et un otage de l'Histoire.