

---

## Book Reviews

### Compte rendus de livres

---

JEAN-LOUIS COHEN, *Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow, 1928-1936*. Princeton, Princeton University Press, 1992, 254 p., 312 illus., \$49.50.

Entreprise dans l'enthousiasme, l'expérience de Le Corbusier en territoire soviétique, on le savait déjà, s'est soldée par une accumulation de revers qui ont entraîné des réactions retentissantes, comme ont souvent pris fin les contacts de l'architecte avec les gouvernements et les organismes internationaux. Grâce à plusieurs études plus ou moins récentes sur l'architecture en URSS dans les années suivant la révolution et même plus précisément grâce à des études portant sur des projets de Le Corbusier pour Moscou, on savait aussi que cette expérience de l'architecte de la rue de Sèvres s'insère dans une phase historique qui constitue un des grands moments de l'architecture du XXe siècle. Elle intervient à l'époque où architectes soviétiques et architectes occidentaux sont empressés de multiplier les contacts, en plus de correspondre, dans l'oeuvre de Le Corbusier, à des changements stylistiques que les critiques ont observés depuis le début.

Cohen a sans doute raison de considérer que les projets que Le Corbusier a conçus pour Moscou, les controverses auxquelles ces projets ont donné lieu autant que les contacts humains qu'ils ont permis d'établir (même s'ils ne furent pas toujours durables) constituent un moment clé par rapport à l'activité subséquente de l'architecte. Le rapport détaillé et abondamment documenté qu'il a rédigé de cette expérience corbuséenne fait croître notre intérêt pour cette période de l'architecture du XXe siècle en plus de nous permettre d'en augmenter considérablement notre connaissance. Avec ses intrigues et ses conflits, avec ses changements d'allégeance et ses vengeances, cette aventure personnelle de Le Corbusier peut être vue comme une sorte de microcosme de l'aventure soviétique en même temps qu'elle lève le voile sur le comportement d'architectes et d'intellectuels occidentaux dont les vues sympathisantes à l'égard de l'URSS, au moment de la montée du fascisme, offraient un beau prétexte pour camoufler des intérêts personnels, voire mesquins.

D'abord paru en français à l'occasion de l'exposition *L'Aventure Le Corbusier (1887-1965)*, tenue au Centre Georges-Pompidou lors du centenaire de la naissance de l'architecte, ce livre rassemble des résultats de recherches que l'auteur a menées durant plusieurs années aussi bien à Moscou que dans les bibliothèques et les centres de recherche occidentaux. Déjà en 1979 il avait apporté son concours à la gigantesque exposition *Paris/Moscou*, présentée elle aussi au Centre Pompidou. Dans ce livre sont publiés pour la première fois de nombreux extraits du journal que Le Corbusier a rédigé durant son premier séjour en Union soviétique à l'automne 1928. On annonce que, dans la version anglaise, des ajouts ont été apportés au texte de même que l'on a inséré de nouvelles illustrations. Toutefois, la principale différence, à mon avis, réside dans l'absence des trois annexes (un article de Le Corbusier sur l'architecture à Moscou, paru dans *L'Intransigeant* en 1928, ainsi que ses

commentaires sur la «Ville Verte» et le texte complet de sa «Réponse à Moscou») qui complétaient l'édition française. Il s'agit néanmoins d'un très beau livre qui mérite nos félicitations. J'aurais bien préféré que le texte incorpore les références aux illustrations, mais leur absence n'est pas gênante. Les erreurs typographiques, sans être très nombreuses, ne méritent toutefois pas la même indulgence, surtout quand il s'agit de dates.

Dans cet ouvrage dont les trois projets d'architecture ou d'urbanisme soumis par Le Corbusier pour Moscou constituent la trame, l'auteur concentre principalement son étude sur la perception que les Soviétiques avaient de l'oeuvre de l'architecte et de ses théories ainsi que sur la réaction de ce dernier à ces critiques. La période couverte par cette étude correspond donc essentiellement aux années 1928-1936, c'est-à-dire qu'elle s'étend de la participation de Le Corbusier au concours pour le projet du Centrosoyuz jusqu'à la fin des travaux de construction de cet édifice. Au préalable, l'auteur consacre les deux premiers chapitres à retracer jusqu'à leur origine les contacts qui se sont établis entre Le Corbusier et ses partenaires de Moscou. Dans l'équipe de *L'Esprit Nouveau*, c'est Amédée Ozenfant, dont la femme était russe et qui avait déjà effectué plusieurs visites en Russie, qui témoigna d'abord de la sympathie et de la curiosité pour l'activité politique et artistique de ce pays. Ce n'est qu'en 1924 que Le Corbusier publia un article sur le constructivisme russe qu'il juge sévèrement, même s'il le considère infiniment plus vrai que la «neurasthénie» expressionniste. Jusqu'en 1925, soutient Cohen, les architectes occidentaux étaient bien peu au courant de l'avant-garde architecturale en Union soviétique, et cela en dépit de la publication à Berlin, par des ressortissants soviétiques, de *Vechtch, Gegenstand, Objet*, dans le but de renforcer les liens entre les artistes occidentaux et ceux de leur pays.

De leur côté, les architectes soviétiques montraient beaucoup plus d'empressement à découvrir ce qui se passait à l'Ouest. Le Corbusier, plus que tous les autres, faisait l'objet d'une vive curiosité. On n'hésitait pas à assimiler ses idées à celles des constructivistes. Des associations d'architectes qui s'opposaient (ASNOVA et OSA) le considéraient l'un des leurs, et ses oeuvres étaient commentées dans la presse presque aussi tôt qu'à Paris. En 1924, Moïse Ginzburg faisait même parvenir à Le Corbusier un exemplaire dédicacé de son livre *Style et époque*, inspiré largement de *Vers une architecture*.

Dès cette époque, cependant, Le Corbusier ne faisait pas l'unanimité à Moscou plus qu'à Paris. Déjà plusieurs croyaient déceler dans son architecture un caractère bourgeois, et cette critique n'a fait que croître à partir du moment où il s'est engagé dans son premier projet à Moscou, le Centrosoyuz.

Quand il arriva dans la capitale soviétique en octobre 1928, Le Corbusier n'était pas le premier architecte avant-gardiste d'Occident à y être accueilli chaleureusement. Aucun, toutefois, n'avait fait l'objet d'une aussi grande adulation, ce qui devait enchanter celui qui depuis longtemps avait cru à sa vocation de messie. Conforté de ces nombreux appuis, il se sentait le courage, après quelques jours seulement, d'enseigner aux Moscovites comment ils devaient

réaménager leur ville, où ils devaient transférer leur centre commercial, qu'ils devaient préserver leurs églises, etc. Ce climat d'euphorie ne devait toutefois pas durer. Très tôt, il allait céder progressivement la place à la désillusion, à la frustration et à l'humiliation. A cette époque, une certaine avant-garde occidentale, conduite par Karel Teige et Hannes Meyer (qui allait s'établir à Moscou en 1930), venait joindre les rangs de critiques soviétiques toujours plus nombreux à attaquer son esthétisme. Parmi eux, figuraient El Lissitzky et Moïse Ginzburg.

Les autres projets que Le Corbusier soumit en 1930 et 1931 lui ont fait accumuler déceptions et frustrations. Son plan d'urbanisme pour refaire Moscou était cité comme un exemple flagrant de solution inappropriée, détachée de la réalité. A peu près au même moment, dans son projet pour le Palais des Soviets, Le Corbusier a semblé vouloir se prémunir contre ses critiques qui lui reprochaient d'entacher ses oeuvres d'esthétique. Dans le rapport qui accompagnait ses dessins, il fit valoir avec beaucoup d'insistance que ses solutions découlaient d'une analyse rigoureuse des aspects techniques et structuraux de ce gigantesque projet. Malheureusement, le vent avait commencé à tourner dans la capitale soviétique. Le comité chargé de la construction du Palais des Soviets décidait, en février 1932, qu'il fallait «adapter les meilleures méthodes de l'architecture classique aux aboutissements de la technique architecturale moderne.» En Occident, on ne semblait pas avoir encore saisi l'ampleur du changement. Quand, cette même année, les CIAM intervinrent auprès de Staline pour qu'il apporte au verdict du comité «la modification qu'attendent les élites», ils parlaient un langage qui n'était plus accepté à Moscou.

Pendant ce temps, dans la capitale soviétique, André Lurçat (à qui Cohen a consacré sa thèse de doctorat) menait ses petites intrigues contre son compatriote. Quant à Andreï Burov, qui en 1928 avait suivi Le Corbusier pas à pas, se faisant photographe toujours aux côtés de celui qu'il admirait au point d'avoir acheté son manteau de cuir et de porter la même sorte de lunettes bien typiques, il dénonçait maintenant l'architecture du maître français comme pur «snobisme».

Le Corbusier est demeuré associé au chantier du Centrosoyus jusqu'à la fin, mais de façon de plus en plus distante. Plusieurs fois, après 1930, il sollicita le privilège de se rendre à Moscou, mais ce fut toujours sans succès. En 1937, quand, les travaux terminés, l'Union des Architectes lui adressa une invitation, il refusa en prétextant qu'on ne lui avait pas encore payé ses honoraires. Cette question allait en effet constituer l'humiliation suprême qui devait mettre un point final à l'aventure de Le Corbusier en URSS. Après plusieurs tentatives vaines pour être rétribué, il fut réduit à solliciter l'intervention de Boris Iofan, celui-là même qui lui avait ravi les honneurs du concours pour le Palais des Soviets avec un monumental projet académique, contre lequel Le Corbusier réussit à mobiliser les CIAM. Quant au Centrosoyus, Cohen rapporte qu'après 1936 il ne figura plus dans les panoramas de l'architecture de l'Union soviétique.

En dépit des revers que l'aventure soviétique a infligés à Le Corbusier, Cohen considère que celle-ci constitue une plaque

tournante de l'évolution que l'on remarque dans l'oeuvre du maître de l'architecture moderne pendant les années 1930, et le but avoué de son ouvrage est de mesurer l'impact que cette expérience a exercé sur ses théories et ses projets. On savait déjà que les maisons-communes avaient eu un effet sur l'Unité d'habitation. Cohen nous dit que Le Corbusier aimait beaucoup ce qu'il voyait à Moscou, entre autres les clubs ouvriers. Toutefois, si son ouvrage constitue une source très riche d'information sur les événements et les échanges d'idées qui ont entouré l'activité de Le Corbusier en URSS, le bilan qu'il en dresse procure moins de satisfaction. Résumé dans à peine une page à la fin du livre, ce bilan ne se prête pas tout à fait aux nuances. Il est vrai que le lecteur trouve d'autres éléments de bilan en divers endroits du livre et qu'il peut aussi tirer ses propres conclusions du récit de l'auteur. C'est peut-être à cause de cela qu'il ne sera pas prêt à reconnaître une influence aussi étendue que celle que Cohen prétend avoir découverte.

La fin des années 1920 et le début des années 1930 correspondent, chez Le Corbusier, à une période de changements importants et décisifs que les historiens de l'architecture ont cherché à expliquer. Pour Cohen, à peu près tout semble pouvoir trouver son explication et son origine dans les projets de Le Corbusier pour Moscou et dans ce qu'il a découvert en URSS. Il est indéniable que cette expérience survenue à l'époque d'un débat fébrile et intense sur la société, l'architecture et la ville soviétiques a marqué l'architecte et son oeuvre. Son plan pour Moscou deviendra la Ville Radieuse, et en proposant la ville linéaire industrielle, à partir des années 1940, Le Corbusier adoptait la position des désurbanistes dont il s'était auparavant moqué.

Cohen semble négliger le fait que Le Corbusier a conçu et réalisé bien d'autres projets à cette époque et qu'il a été mêlé à une foule d'autres événements qui ont contribué aussi à son évolution artistique. Quand il écrit, avec raison, que les rampes du Centrosoyus précèdent celles de la villa Savoye, le lecteur croit comprendre qu'il suggère que l'édifice de Moscou est un monument clé dans l'histoire de cette forme architecturale. Le Corbusier avait pourtant déjà dessiné et réalisé plusieurs rampes avant 1928. Si celles du Centrosoyus se démarquent par leur ampleur, cela ne tient qu'au programme.

Dans un texte de 1929 où Le Corbusier présente le projet du Centrosoyus, il ressort clairement que la multiplication des volumes géométriques constitue alors un aspect nouveau de son architecture. Mais encore ici, faut-il en voir l'origine dans cet édifice? Un programme aussi complexe au Palais de la Société des Nations avait déjà ouvert la voie à cette forme de composition. Même la maison pour deux familles, à Weissenhof en 1927, «dissociait les éléments montants tels que [...] les escaliers des éléments horizontaux.» Et ce n'est que dans la Cité Refuge et dans le Pavillon suisse que cette nouvelle manière atteint son plein développement.

Le Corbusier, qui avait rapporté avec lui à Paris les plans du Narkomfin, fut sans aucun doute inspiré par la maison-commune quand il dessina l'Unité d'habitation dans la Ville Radieuse et ensuite à Marseille. Mais Cohen, qui considère que l'impact principal du

plan pour Moscou se vérifie dans l'organisation de ce gigantesque immeuble, oublie de mentionner qu'à peu près tout ce qui caractérise la forme de ses logements et leur rapport, ainsi que l'insertion des services communs, était présent dans la maison Citrohan et dans l'Immeuble-Villa.

Malgré qu'il ait accordé une part trop exclusive à l'expérience de Le Corbusier en territoire soviétique pour en déterminer

exactement l'impact sur son évolution architecturale, Jean-Louis Cohen a écrit sur cette expérience un rapport extrêmement précis qui jette énormément de lumière sur une période cruciale dans la carrière de l'architecte ainsi que de l'histoire soviétique. Il demeurera pour longtemps un ouvrage de référence.

CLAUDE BERGERON  
Université Laval

RENÉ PAYANT, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1967-1987*, Montréal, Éditions Trois, 1992 (1ère édition 1987), 682 p., illus. \$49.95

Les rééditions font rarement l'objet d'un compte rendu. La logique du progrès des connaissances qui motive le livre savant le veut ainsi: pourquoi regarderait-on en arrière dans un système se définissant exclusivement en termes d'avancées? Le présent ouvrage échappe partiellement et délibérément à cette logique pour des raisons que nous examinerons plus loin. S'il nous a semblé impérieux d'en parler dans ce numéro de «rattrapage» consacré à l'art moderne, c'est qu'il met en scène un dialogue exceptionnel entre l'art du passé et les productions artistiques les plus récentes. Cet aspect retiendra d'ailleurs notre attention parmi beaucoup d'autres difficiles à résumer dans cette véritable somme que constitue *Vedute*, un recueil des principaux textes écrits par René Payant. Décédé prématurément à l'âge de 38 ans des suites du sida, l'auteur a consacré les derniers mois de sa vie à rassembler, à classer et à préparer les éléments de ce livre dont il a malheureusement raté la sortie puisqu'il a effectué la sienne quelques semaines seulement avant sa parution.

Nous savons que nous ne sommes spécialiste de rien du tout et que nous nous laissons emporter là où les oeuvres excitent nos tentations.

«La libération de la peinture», 184.

Si *Vedute* ne correspond pas à l'écrit de spécialiste dans son acception la plus courante, c'est pour des raisons qui dépassent de beaucoup les conditions particulières de sa réalisation et sa nature de recueil. René Payant n'a probablement jamais envisagé produire un livre savant à cause des choix théoriques qui ont été les siens. Dans notre discipline, la spécialisation s'établit habituellement autour d'objets assez bien circonscrits, liés en général à une périodicité restreinte et à une aire géographique limitée. René Payant, historien d'art ayant effectué ses premiers travaux académiques sur le Caravage, enseignant affecté aux cours de lecture de l'image et de méthodologie à l'Université de Montréal, en plus d'avoir été un critique d'art régulier de la scène québécoise et canadienne, a fait coïncider les circonstances de sa situation et ses options intellectuelles. Que *Vedute* juxtapose des analyses de la peinture abstraite et néo-figurative, de la photographie, de la vidéo, de la performance et de l'installation avec des études portant sur les Annonciations italiennes et sur Jacques-Louis David, constitue déjà un amalgame un peu inédit. Mais que des articles particuliers

effectuent les étonnants couplages du genre: Antoine Forbera/Frank Stella, Édouard Manet/Michael Snow, Sophonisba Anguissola/Louise Robert, Léonard de Vinci/Marcel Saint-Pierre aurait de quoi laisser songeur si toute la démarche inspirant le recueil ne préparait le lecteur à ces surprenants rapprochements.

Nous n'irons pas nous pencher au bas du tableau pour vérifier la date et la signature; notre propos sera plutôt d'ordre théorique, même si l'histoire de l'art traditionnelle reste encore aujourd'hui méfiante à l'égard de toute théorie.

«Entre (d)eux», 169

C'est parce qu'il se percevait d'abord et avant tout comme un théoricien plutôt que comme un historien dans le sens positiviste du terme, que René Payant s'est octroyé le droit, en même temps qu'il s'est donné la capacité, de circuler ainsi entre le passé et le présent. Bien que notre discipline ne se soit pas contentée d'établir des chronologies et de procéder à des attributions, et qu'elle ait toujours été mobilisée par la question herméneutique, elle s'est surtout préoccupée, à la faveur de l'enquête iconographique, de l'élucidation érudite des contenus. Les textes de *Vedute*, pour leur part, s'intéressent moins à la dimension du *quoi* qu'à celle du *comment* de la signification. Ils ont recours, pour ce faire, à tout un ensemble de concepts empruntés à divers horizons des sciences humaines et qui fonctionnent comme de véritables analyseurs de représentations. Le livre de René Payant offre un témoignage intéressant des défis et des appuis que l'histoire de l'art a trouvés, depuis quelques décennies, auprès de disciplines aussi diverses que la sémiologie, la psychanalyse et la sociologie (à considérer en ordre décroissant d'influence dans la démarche de l'auteur). La provenance des différents articles qui composent *Vedute* est ici éclairante d'une ouverture à d'autres champs du savoir. Si la grande majorité des textes portant sur l'actualité de l'art s'inscrit dans le réseau habituel des revues et des journaux à vocation critique (*Parachute* et *Spirale* occupent ici le premier rang) ainsi que des catalogues d'expositions, les autres, notamment les études consacrées à la peinture ancienne, ont été conçus pour des manifestations (Colloque *Excommunication et langage*, Liège, 1980; colloque *Art et Thérapie*, Montréal 1986...) et des types de publications (*Degrés*, *Traverses*...) de nature interdisciplinaire. Le parti pris théorique de l'auteur se manifeste jusqu'au niveau de l'organisation de l'ouvrage dont la suite des textes ne respecte pas l'ordre de parution, pour privilégier un regroupement par problématiques: *Les (en)jeux de la perspective*; *Les figures de la couleur*; *Les extravagances de l'oeuvre d'art*... Il en va de même pour