

Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 17 (2022)

Artikel: Les huit sœurs de Capital Cities

Autor: Barth, Romain

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1053538>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Les huit sœurs de *Capital Cities*

Romain Barth

Au début des années 2000, Pier Vittorio Aureli, accompagné d'Elia Zenghelis et Joachim Declerck, dirige un studio de recherche au Berlage Institute à Rotterdam nommé *Capital Cities*. L'ambition est de redéfinir la notion de ville par une analyse politique et historique. Dans un contexte de globalisation où les villes entrent en compétition pour attirer des capitaux, et face à l'urbanisation infinie déterminée par les forces du marché, le studio agit *a contrario* et affirme ce qu'il considère comme « l'essentiel : les préoccupations politiques, sociales, culturelles et physiques concernant la forme de la ville et la pertinence potentielle de l'architecture à cet égard »¹.

En 2005-2006, le programme de recherche a pour objet d'étude la ville de Moscou et propose un rapport nommé *Paradigm Moscow. Redefining the Peoples' Metropolitan Consciousness*. D'une centaine de pages, le rapport débute par une étude historique de la ville sous ses aspects politiques, esthétiques et urbains, pour ensuite proposer une série d'interventions architecturales. S'illustrant à l'échelle de l'*urban design* pour influencer formellement une partie de la ville, cette série d'actions s'apparente à une composition linéaire d'artefacts. Parmi ces interventions, un projet – attribué à Kristijan Cebzan – propose d'implanter huit barres de grandes dimensions entourées de parcs le long de la Moskova. La stratégie consiste à répéter à rythme régulier les barres. En suivant le cours d'eau, elles traversent linéairement toute la ville, tout en s'adaptant au contexte environnant. Cette stratégie prend la direction inverse d'une ville construite par des initiatives privées, engage ainsi un rapport de force avec l'urbanisation libérale et propose une vision idéale et politique. À première vue, ce projet interpelle par son optimisme dans la capacité d'une architecture à devenir support d'une représentation urbaine. Il propose ainsi aux citoyens une ville dans laquelle ils peuvent à nouveau s'identifier collectivement, ce que le studio décrit comme « la redéfinition d'une conscience métropolitaine ».

Kristijan Cebzan, Proposition d'un nouveau type urbain à Moscou, 2006, The Berlage Institute, Rotterdam

Lors d'une interview avec Peter Eisenman en 2013, Aureli décrit le Berlage Institute du début des années 2000 comme un générateur des réflexions architecturales européennes, immergé dans la croyance envers le marché et la politique libérale². Il semble que, dans le contexte hollandais, les architectes s'emparent d'un optimisme envers la capacité du marché à générer des bénéfices, lesquels « ruissellent » sur la production architecturale et améliorent son efficacité, sa visibilité et son effectivité ; les architectes voient plus *grand* et augmentent l'échelle des projets d'architecture en relation à la ville. Bien qu'agissant en réaction à ce contexte et en proposant la réintégration d'organes de grande taille dans la ville afin de la redéfinir collectivement, il semble qu'Aureli s'insère dans cet état d'esprit optimiste pour la grandeur. Tout en ne la confondant pas avec la naïveté libérale et une croyance aveugle envers le marché, il injecte ainsi dans le projet une dimension politique, critique et idéaliste.

Aureli a révélé plusieurs fois, notamment dans son article « *The Difficult Whole* » de 2007, sa fascination pour sept immeubles de grande hauteur édifiés de 1950 à 1955 à la demande de Staline³. Construites pour servir la classe dirigeante et signaler le pouvoir autoritaire du Parti, les Sept Sœurs représentent l'extension symbolique du Kremlin en s'implantant majoritairement au niveau du nouveau ring moscovite⁴. Dans « *The Difficult Whole* », Aureli réinterprète le travail de jeunesse d'Aldo Rossi en relation avec le mouvement moderne. Au travers des Sept Sœurs, il illustre l'attention de Rossi pour des faits urbains singuliers détenant la capacité de devenir des représentations urbaines du collectif. Le projet des huit barres de 2006 semble mettre en œuvre cette interprétation. Si le projet initial des Sept Sœurs comptait huit immeubles de grande hauteur, le projet des huit barres semble s'afficher comme un clin d'œil au projet stalinien inaccompli.

Les Sept Sœurs et les huit barres se répètent, et sont réparties à un rythme régulier dans la ville. Ce caractère répétitif d'édifices semblables tente d'unifier la ville en un *tout*, en une vision définissant une certaine réalité urbaine. Toutefois, les deux projets diffèrent dans le choix de la composition, et reflètent ainsi deux ambitions politiques. La composition radiale des Sept Sœurs signale l'intérêt du Parti pour une structure radioconcentrique de la ville, reflet d'un pouvoir centralisé. En tant qu'alternative, les huit barres proposent une composition linéaire le long de la Moskova. Le projet fait ici appel aux origines de la modernité soviétique, mouvement qui a précédé celui du réalisme socialiste sous Staline. La composition linéaire de barres entourées de parcs rappelle certains projets des désurbanistes et de l'OSA, en particulier le projet de 1929 pour une nouvelle ville industrielle nommée *Avtostroj*⁵. Sans contrainte urbaine, des formes imposantes prenant l'apparence de barres et de tours se répètent à un rythme régulier et linéaire afin de proposer une structure globale.

Les Sept Sœurs et les huit barres sont facilement reconnaissables. Elles contribuent à proposer un paysage urbain fait d'événements singuliers. Ces deux projets sont des supports à l'édification de nouvelles représentations urbaines, mais diffèrent dans les valeurs sociales qu'ils propagent dans la ville. La composition des Sept Sœurs s'illustre par une forme pyramidale, à leur sommet se tient une flèche sur laquelle culmine une étoile à cinq branches. Leur architecture utilise un vocabulaire simple, commun au peuple entier, afin de stimuler les sentiments nationalistes et de rappeler la puissance du Parti. Les huit barres ont, quant à elles, des façades marquées par les horizontales, aux lignes simples. Dans *Paradigm Moscow*, un collage illustre une des barres en prenant comme référence la façade de l'immeuble Maine-Montparnasse

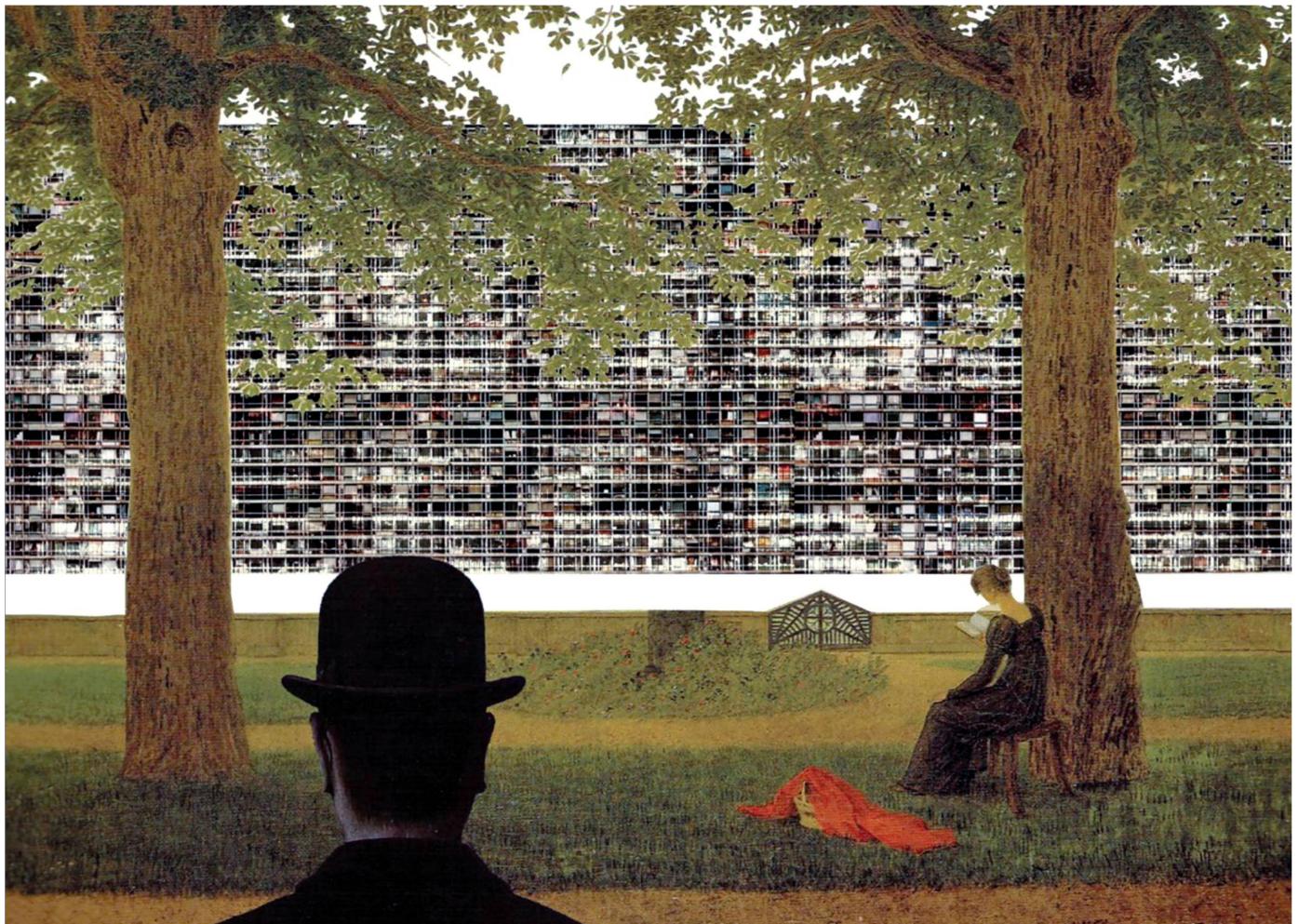
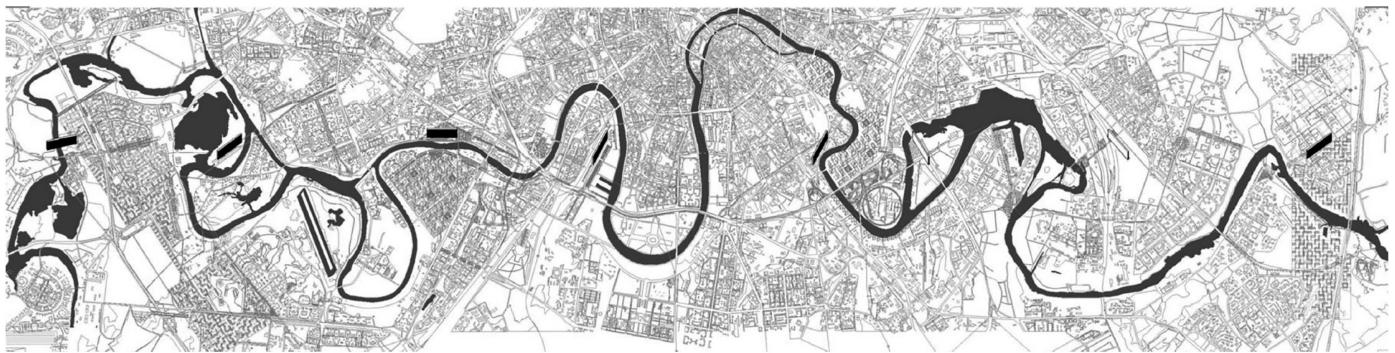
construit à Paris en 1966 par Jean Dubuisson. L'édifice, accueillant 2000 habitants, correspond à la plus grande barre d'habitation de Paris⁶. Sa façade est reconnaissable du fait de ses grandes baies vitrées et d'une recherche alliant minimalisme et réinterprétation du motif écossais. L'entrecroisement de lignes verticales et horizontales empêche de distinguer un module précis qui se répèterait en façade. Ce brouillage des pistes met au premier plan les silhouettes des individus qui apparaissent et disparaissent selon leurs occupations. La façade devient davantage un écran qui laisse entrevoir une multiplicité de vies, se confondant et se perdant dans un grand tout que forme le collectif.

Les Sept Sœurs et les huit barres expriment leurs ambitions avec des formes colossales. L'université Lomonossov, une des Sept Sœurs, correspond, grâce à ses 239 mètres de haut, à la tour la plus haute d'Europe, de sa construction en 1953 jusqu'en 1997⁷. Les huit barres s'illustrent par l'horizontalité de leurs dimensions : 800 mètres de long sur 30 mètres de large et 200 mètres de haut. Leurs dimensions imposent ces projets dans le tissu urbain. Ils auront nécessairement une répercussion sur l'agencement du contexte et marqueront une centralité nouvelle. Dès lors, les parcs qui entourent les huit barres servent de plateforme à cette centralité. De plus, les barres, par leurs grandes dimensions, représentent une présence perpétuelle dans la ville et sont en permanence visibles. Si on peut métaphoriquement dire des Sept Sœurs qu'elles représentent l'œil dominant du Parti, les huit barres se proposent d'être, quant à elles, l'écran d'une représentation collective. Ici, la forme entre une tour et une barre détient une importance considérable. Tandis que la tour est la représentation de la puissance individuelle (les moscovites surnomment les Sept Sœurs les « grattes-ciel stalinien »), la barre s'allonge en un couloir colossal pour accueillir le collectif et les multiplicités de vies.

Selon Aureli, la façon d'habiter les Sept Sœurs provient, à la fois de la Dom-Kommuna, des maisons communes développées par l'OSA et des hôtels résidentiels, en référence au mode de vie des habitants des gratte-ciel new-yorkais. Bien que dans le projet de 2006, l'intérieur des plans ne soit pas développé, certains étages semblent accueillir des amphithéâtres ou des lieux de pratiques sportives, d'autres proposent une répétition de cellules (peut-être des lieux de travail), quand d'autres étages encore proposent des logements. La barre semble devenir un condensateur social gigantesque, pour reprendre un terme récurrent aux membres de l'OSA. Elle détient une attitude publique, propose d'être le support à des rencontres sociales pour mettre en œuvre un cadre de vie servant à la construction d'une nouvelle société.

Les huit barres conservent des Sept Sœurs l'ambition de voir la ville comme un projet politique, mais tentent de leur extirper ce par qui et pour qui elles ont été construites, c'est-à-dire la classe dirigeante soviétique. De la même façon que Rossi avouait être stimulé, non pas par l'architecture du réalisme socialiste elle-même, mais par l'« émotion » qu'elle procure, support à la création d'un fait collectif, les huit barres se construisent sur le potentiel émotionnel d'une architecture⁸. Dès lors, les huit barres deviennent l'arrière-plan permanent d'une vie quotidienne réverbérant des valeurs sociales collectives, et, aussi optimiste que cela puisse paraître, participent à forger une conscience métropolitaine. Cette nouvelle réalité urbaine contribue à ce que l'individu se sente investie par une structure plus large, celle du collectif.

Le rapport *Paradigm Moscow* cite à deux reprises la même phrase de l'écrit « *Bigness or the problem of large* » de Rem Koolhaas de 1995 : « L'attraction de la *Bigness* réside dans son pouvoir de



Plan stratégique pour Moscou, 2006,
The Berlage Institute, Rotterdam

Kristijan Cebzan, Proposition d'un
nouveau type urbain à Moscou, 2006,
The Berlage Institute, Rotterdam

reconstruire le Tout, de ressusciter le Réel, de réinventer le collectif, de revendiquer la possibilité maximale. [...] La *Bigness* détruit, mais constitue aussi un nouveau départ. Elle peut reconstituer ce qu'elle casse⁹.» Vues sous le terme de *Bigness*, les huit barres font partie d'une dynamique de remplacement des organes essentiels de la ville, pour y définir de nouvelles formes et y proposer une nouvelle totalité. Comme il a pu l'exprimer vis-à-vis de l'étude de Rossi, Aureli, en tant que directeur du studio *Paradigm Moscow*, se laisse une marge d'interprétation par rapport au concept de *Bigness*, afin de l'amener dans un domaine qui lui est cher, celui des formes et d'un langage urbain d'opposition vis-à-vis de l'urbanisation et de la production architecturale capitaliste. Il écrit en 2006 : « D'un point de vue formel, et à travers une intention distincte de faire appel à la *Bigness*, ces [...] formes fonctionnent collectivement comme des éléments annihiliants – annihilant une réalité faite d'images redondantes¹⁰. » Les huit barres deviennent ainsi des puissances indétrônables, pour entrer en confrontation formelle avec le contexte capitaliste moscovite. Pour cela, le studio définit le principe de la « forme simple », un langage urbain de confrontation. Développée sous différentes approches, la forme simple propose un design minimal et radical. Similairement, dans le cas d'étude de l'immeuble Maine-Montparnasse, de l'épuration des lignes en façade naît une composition abstraite, qui s'approche d'une neutralité et d'une dépersonnalisation totale. Selon cette même idée, il est écrit dans *Paradigm Moscow* : « La tâche architecturale était de trouver les moyens de réaliser une forme qui ne soit pas reproduite ou qui recrée des idées familières, mais qui soit toujours capable de communiquer l'aspect phénoménologique de la conscience collective¹¹. » Sans appropriation possible par quelque individu ou par un quelconque consumérisme, la façade est une représentation urbaine collective ; elle est libre à toute identification commune. Ainsi, la photographie d'Andreas Gursky de la façade de l'immeuble Maine-Montparnasse que l'on retrouve dans le collage dans *Paradigm Moscow*, prend tout son sens. D'une dimension inhabituelle (4,6 sur 2,6 mètres), cette photographie est l'alliance parfaite entre grandeur et dépersonnalisation.

Au-delà de son caractère facilement identifiable et partageable, le principe de la forme simple détient un paradoxe entre capacité à unir et à séparer. En tant qu'acte politique, elle s'impose comme une confrontation formelle en ne devenant reconnaissable qu'en présence de ses contraires, la singularité et la nouveauté. Ce concept se comprend par conséquent dans le refus d'un contexte plus global ; c'est, tout simplement, l'inverse de la complexité des formes nouvelles, reflets d'actes individuels. Les formes simples rendent visibles, par confrontation, la complexité inutile des formes engendrée par le nouveau statut de consommation de l'architecture. « Les monuments que l'on construit actuellement représentent à nouveau le pouvoir total des individus (entrepreneurs)¹². » Le cas le plus représentatif de ces « nouveaux monuments » semble correspondre au quartier des affaires de Moscou, quartier dont les multiples gratte-ciels sont tous plus différents et complexes les uns que les autres. D'ailleurs, deux des huit barres sont implantées sur le pourtour de ce quartier ; ainsi elles le délimitent et, grâce à une mise en scène, jouent le rôle d'arrière-plan. Par un jeu formel, ces barres entrent en confrontation avec les gratte-ciels avoisinants sous forme d'une ruse et se mettent en recul pour contraster et annihiler les perpétuelles nouveautés architecturales. Toutefois, la capacité des barres à annihiler l'alentour est amenée dans un domaine encore plus brutal dans un sens politique. En effet, en s'inscrivant dans les plans politiques d'une excessive sévérité de Staline, les Sept Sœurs ont contribué à l'édition de nouvelles réalités sociales et d'une nouvelle culture nationale. De la même façon, ces huit barres devraient

permettre de reconstruire, tout aussi brutalement, une nouvelle réalité hors des conditions capitalistes. « Le projet est animé par le même élément d'anéantissement que l'on retrouve dans l'histoire et se manifeste par une composition capable d'exprimer la détermination et l'attitude qui étaient présentes dans l'un des plus grands changements sociaux du siècle en Russie. La nécessité de ce projet est un désir d'agir de la même manière envers les développements qui ont lieu en ce moment en Russie¹³. »

En réinterprétant le concept de *Bigness* de Koolhaas, *Paradigm Moscow* tente de réduire à néant les gesticulations architecturales capitalistes en imposant des formes colossales et simples. Toutefois, la *Bigness* comporte un risque : elle redéfinit la ville comme un tout. Dans le projet des huit barres, la finalité est d'annihiler la culture architecturale capitaliste en proposant l'édition d'un nouveau cadre de vie collectif. Pour cela, des *grands projets* architecturaux pour une ville idéale sont proposés. Ce sont des projets alternatifs et optimistes projetant une destinée autre, un espoir futur pour une ville qui retrouverait une conscience métropolitaine. Au début des années 2000, l'optimisme projectuel semble être le point de départ et le remède nécessaire à une redéfinition de la ville à grande échelle. Dès lors, cette stratégie a installé une opposition et un débat au Berlage Institute. Si les architectes libéraux proposent de voir la réalisation de la *Bigness* dans la ville par la *big money*, *Capital Cities* propose une issue de la *Bigness* différente, celle de la redéfinition d'une ville en totalité par le collectif. Cette stratégie projectuelle repose sur l'émotion que la forme procurerait au collectif et sa supposée capacité à annihiler un certain contexte. Certes, le projet a, avant tout, pour but de rendre visible l'impossibilité de construire huit barres destinées au collectif dans un régime libéral comme le nôtre ; il amène ainsi à reconsiderer de façon critique l'urbanisation actuelle. Cette ambition s'accomplit-elle en développant les relations entre le formel et le politique, comme le montre ce projet ? Ou alors, est-ce dans l'élaboration d'une architecture concrète proposant un nouveau mode de vie plus social et collectif ?

Aujourd'hui, des suites de la crise financière de 2008, de la politique d'austérité européenne, et d'une crise climatique qui déraille, l'optimisme pour la grandeur semble avoir quitté les questionnements architecturaux. L'engagement pour proposer une lecture antagoniste n'en a pas moins disparu, et se retrouve dans des projets de plus petite échelle où le processus de projet questionne les impacts concrets sur un collectif. Lorsque la précarité empêche une vision sur le long terme et par conséquent un espoir futur, est-ce que la grandeur projectuelle, comme dans les huit barres pour Moscow, est encore possible ?

NOTES

- 1 Pier Vittorio Aureli, Elia Zenghelis, Joachim Declerck (dir.), *Paradigm Moscow. Redefining the Peoples Metropolitan Consciousness*, Berlage Institute Research Report, Rotterdam, 2006, p. 11.
- 2 Pier Vittorio Aureli et Peter Eisenman, «A project is a lifelong thing; if you see it, you will only see it at the end», *Log*, n° 38 (2013), p. 67-78.
- 3 Pier Vittorio Aureli, «The Difficult Whole», *Log*, n° 9 (2007), p. 39-61.
- 4 Voir le chapitre «De la théorie à la pratique», in Anatole Kopp, *L'architecture de la période stalinienne*, École des Beaux-Arts, Paris, 1978, p. 311-354, et le chapitre «Guerre et paix:

- de l'alliance à la compétition» in Jean-Louis Cohen, *Construire un Nouveau Monde. L'Amerikanizm dans l'architecture russe*, Éditions de La Villette, Paris, 2020, p. 369-455.
- 5 Sur le projet de ville industrielle à Avtostroj, voir le chapitre «1929-1930: la città del lavoro» in Marco De Micheli, Ernesto Pasini, *La città sovietica 1925-1937*, Marsilio, Venise, 1981, p. 51-126 et le chapitre «Abitare nella natura liberati dal lavoro domestico» in Marson Korbi, *Nuove Forme Dell'Abitare. Abitare collettivo dentro e oltro la città del capitalismo cognitivo*, thèse de l'École polytechnique de Bari, 2019, p. 204-217.
 - 6 Élise Guillerm, Jean Dubuisson, Éditions du Patrimoine, Paris, 2011, p. 128.

- 7 Nathaniel Hollister, «The History of the European Skyscraper», *CTBUH Journal*, n° 2 (2013), p. 52.
- 8 Aldo Rossi, «Une éducation réaliste», *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 190 (1977), p. 39: «Ce n'est pas précisément l'architecture qui m'intéressait – et il en est de même maintenant – mais c'est l'émotion que l'architecture, malgré ses limites, semblait me donner.»
- 9 Rem Koolhaas, «Bigness ou le problème de la grande dimension» in *Junkspace*, Payot, Paris, 2011, p. 38.
- 10 Aureli, *op. cit.*, p. 195.
- 11 *Ibid.*, p. 199.
- 12 *Ibid.*, p. 198.
- 13 *Ibid.*