

LET'S MEET AT

TARILKA

la problématique du
sujet et les intentions du
projet



ANASTASIIA GULAI

0.00 CONTENTS

01	SUJET DE LA RECHERCHE	3
02	QUE SIGNIFIE POUR MOI LE TIERS-LIEU ?	30
03	DE L'HÉRITAGE MODERNISTE	40
04	LA POSITION DE MON PROJET	48
05	DE L'OBJET DU PROJET	58
06	DÉLIMITATION DU TERRITOIRE DU PROJET	70
07	RÉALISATION	76



eccc
PANDORA
Timberland
KIKO

COLIN'S
Olderado
BAAG

GULLIVER GULLIVER

Respublika
Park

VINA

GULLIVER GULLIVER

GULLIVER

GULLIVER

SUJET DE LA RECHERCHE

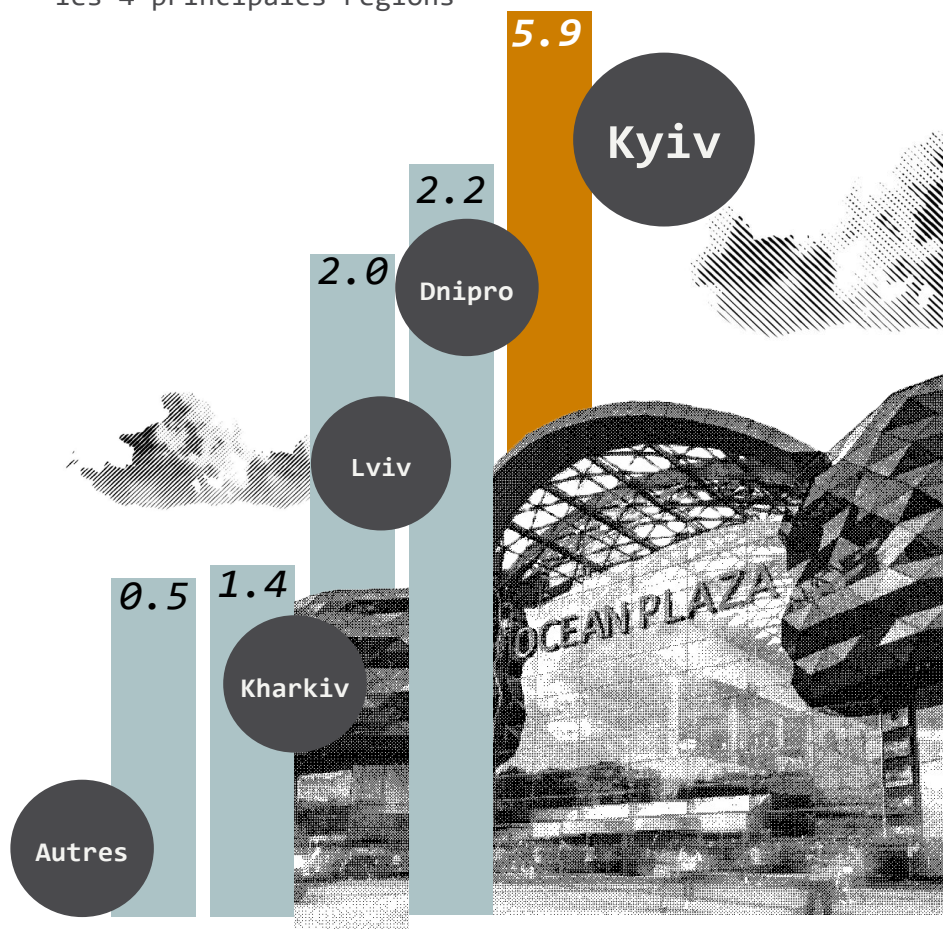
Pour le sujet de ma recherche, j'ai choisi un problème urgent de ma ville natale, Kyiv : une logique commerciale agressive et toujours croissante. Cette tendance ascendante a commencé dans les années 2010 ; avec le début de l'agression armée russe sur le territoire ukrainien en 2014, l'administration municipale a concentré ses efforts sur l'enrichissement du budget de la capitale. Naturellement, l'administration kyivienne a choisi la voie la plus facile pour accroître ses ressources matérielles – celle du commerce.

La problématique de la politique commerciale agressive de Kyiv

La logique du commerce de détail agressif est une véritable saisie des terrains constructibles de la ville: des investisseurs privés, qui s'enrichissent sur ces programmes, achètent massivement de l'espace à Kyiv, transformant des sites potentiels pour des parcs ou des tiers-lieux en chantiers de construction. L'adolescent moyen n'a nulle part où aller avec ses amis, faute de budget et en raison du climat. Le compromis devient le même centre commercial. Or le centre commercial est l'antonyme du tiers-lieu : un espace délibérément orienté vers la consommation et la circulation rapide des consommateurs – un design entièrement tourné vers la quantité, et non vers la qualité de l'accueil.

Ce n'est pas un hasard, mais un trait structurel du Kyiv contemporain. Selon les données de l'Association du commerce de détail d'Ukraine (RAU) pour 2025, Kyiv et sa région comptent environ 5 911 points de vente – soit près d'un quart de toute l'infrastructure commerciale du pays, alors que la population de la région représente environ un dixième de la population ukrainienne. En 2025, malgré la guerre à grande échelle, Kyiv a enregistré +372 nouveaux magasins en solde net. La concentration commerciale de la capitale dépasse son poids démographique d'environ deux fois.

Points de vente au détail
par région, Ukraine 2025:
les 4 principales régions



Les scandales autour de l'alcoolisme adolescent au centre commercial Gulliver n'ont fait que mettre en lumière une évidence: lorsque la ville ne dispose d'aucun espace libre où la jeunesse puisse se trouver sans obligation de consommer, le centre commercial devient l'alternative par défaut – avec toutes les conséquences collatérales qu'un tel choix engendre.

Un problème structurel à part entière: la législation ukrainienne ne reconnaît pas les bâtiments construits entre 1955 et 1991 comme faisant partie du patrimoine culturel et historique. À toute une génération d'architecture – celle du modernisme – la protection automatique est refusée.

Depuis 2022, le mécanisme du «consentement silencieux» permet aux promoteurs de modifier même les biens protégés si l'administration ne réagit pas dans un délai de trente jours; en 2025, ce principe a été étendu aux autorisations de restauration.

C'est dans ce vide juridique que prospère Le commerce de détail agressif – et c'est dans ce même vide que se retrouve aussi La Soucoupe Volante.



**Où vas-tu ?
La jeunesse de Kyiv et
le tiers-lieu absent**

Il existe à Kyiv un signal précis qui vous dit dans quel type de quartier vous vous trouvez. Au Sil'po de la rue Sichovkyh Striltsiv, les étiquettes magnétiques antiviol n'apparaissent que sur les articles les plus chers. Au Sil'po situé sous le centre commercial Gulliver, les mêmes étiquettes apparaissent sur des boissons énergisantes à quarante hryvnias. La différence n'est pas la marchandise; c'est le client que le personnel a appris à attendre. À Gulliver, le personnel attend les adolescents – et les adolescents en question sont précisément ceux qui n'ont nulle part ailleurs où aller.

Gulliver est, en termes physiques, un centre commercial ordinaire. Il se trouve dans le centre de Kyiv, à sept minutes à pied du Khreshchatyk, à l'intersection de deux lignes de métro. Sa tour contient des bureaux, des salles de sport, un cinéma et les enseignes habituelles; le Sil'po se trouve au sous-sol. Rien dans son architecture n'est remarquable.



Et pourtant, la jeunesse kyivienne a donné à ce lieu sa propre préposition: za Gulikom – «derrière Gulliver» – désignant le parking et les passages souterrains autour du bâtiment, où des adolescents se rassemblent en grands groupes, boivent, se battent, et commettent parfois des crimes graves.

Ce n'est pas un phénomène marginal. Les journaux locaux rapportent régulièrement des agressions près de Gulliver; les adultes craignent de traverser cette zone la nuit. Les adolescents eux-mêmes y sont les plus exposés: dans la plupart des incidents signalés, ils sont victimes, pas seulement auteurs. Le lieu fonctionne comme une sorte de zoo à ciel ouvert de l'abandon post-soviétique – musique en russe, alcool, drogues, violence, et les petits délits de ceux qui n'ont pas encore appris quels crimes méritent d'être commis. Le schéma n'est pas propre à Gulliver.

Plusieurs autres sites de Kyiv portent une réputation similaire – Arena City à quelques minutes à pied, la place de la Poste, certaines cours anonymes des arrondissements centraux.

À travers l'Ukraine, et à travers d'autres pays, le même archétype réapparaît sous des formes différentes: un nœud commercial qui est devenu, par défaut, un refuge adolescent, et que les adultes contournent tout en se plaignant de la génération suivante.

Ce qui unit ces lieux, c'est ce qu'ils ne sont pas – ils ne sont pas les parcs où les adolescents sont visibles mais tolérés, ni les bibliothèques où ils étudient en silence, ni les clubs de jeunes qui ont fermé dans les années 1990. Ce sont les seuls endroits qui restent.

Ce chapitre soutient que les adolescents derrière Gulliver ne sont pas la cause du problème. Ils en sont le symptôme le plus lisible – et le symptôme d'un urbanisme qui, depuis trente ans, a choisi le commerce contre la salle publique.

L'adolescence comme indicateur urbain

Le tiers-lieu, tel que Ray Oldenburg l'a défini en 1989, est la pièce qui n'est ni le foyer ni le travail – le café, le pub du coin, le salon de coiffure, le parvis de l'église où une conversation s'engage entre des personnes qui ne se croiseraient autrement pas.

L'argument d'Oldenburg est que de tels lieux sont le tissu conjonctif de la vie civique démocratique: c'est là que des étrangers deviennent tolérables les uns aux autres, c'est là que les opinions sont éprouvées contre la différence réelle plutôt que contre une curation algorithmique, c'est là que l'identité ne se définit ni par le travail ni par la famille, mais par le simple fait d'être présent. Sans de tels lieux, une ville a des navetteurs et des consommateurs, mais pas de public.

Le tiers-lieu d'Oldenburg a deux conditions opérationnelles. Le coût d'entrée doit être nul ou symbolique – une tasse de café tout au plus – et la présence ne doit pas être assortie d'obligation. On peut y rester une heure sans rien acheter, et personne ne s'en formalise.

Les métropoles modernes échouent systématiquement à ces deux tests.



Leurs grands espaces intérieurs quasi-publics – centres commerciaux, lieux culturels payants, cours fermées, clubs privés – remplacent le coût symbolique du café par le coût réel de la consommation, et remplacent la flânerie tolérée par une pression implicite à circuler vers une transaction. Ils deviennent ce que j'appellerai des faux tiers-lieux : ouverts en apparence, conditionnés en fait.

À Kyiv, l'échec est plus aigu qu'à Paris ou à Londres, car la transformation post-soviétique n'a produit presque aucune nouvelle typologie publique en compensation.

Les parcs subsistent (saisonniers, limités par la météo), et une poignée de bibliothèques municipales fonctionnent encore (silencieuses par fonction et modestes en envergure), mais le tissu urbain neuf des années 1990 et 2000 est massivement orienté vers le commerce de détail.

Le centre commercial et le McDonald's ont absorbé la vie sociale quotidienne parce qu'ils sont les seules grandes salles intérieures accessibles sans invitation. Les adultes, en règle générale, s'en accommodent.

Les adultes ont des bureaux, des familles, des cafés réguliers, des identités professionnelles – une constellation d’affiliations secondaires qui absorbent le rôle qu’un véritable tiers-lieu jouerait autrement. Les adolescents, non. Ils sont à ce moment de la vie où l’identification par le foyer se desserre et où l’identification par le travail n’a pas encore commencé.

Ils sont trop âgés pour fonctionner à travers leurs parents, trop jeunes pour fonctionner de manière autonome, et trop pauvres pour choisir comment ils occupent une ville. Les adolescents ne sont pas non plus, surtout, encore protégés par les filtres adultes – respectabilité professionnelle, obligation familiale, enjeux juridiques – qui rendent l’architecture hostile invisible pour le reste d’entre nous. L’adulte traverse une place privatisée et l’enregistre comme «ça va, un peu stérile». L’adolescent l’enregistre comme «ce lieu n’est pas pour moi». L’adolescent a raison.

C’est pourquoi les adolescents ne sont pas simplement une catégorie démographique parmi d’autres. Ils sont la catégorie indicatrice de la qualité urbaine.

Leur présence ou leur absence dans un espace public, et la manière de leur présence, vous disent instantanément quel genre d'espace c'est. Un parc où les adolescents se rassemblent sans être harcelés est un parc réussi. Un centre commercial où ils se rassemblent parce qu'il n'y a nulle part ailleurs est un quartier raté. Une bibliothèque où ils s'attardent est une bibliothèque réussie.

Un parking où ils boivent est un îlot urbain raté. Les adolescents font la même chose dans chaque cas – chercher un endroit où être – et l'espace leur fait des choses différentes.

Dans le Kyiv de 2026, les quatre publics les plus affectés par cet échec sont, à peu près par ordre de visibilité décroissante: les adolescents et jeunes adultes, les étudiants sous pression institutionnelle, les producteurs culturels sans espace de travail abordable, et les personnes âgées ou à faibles revenus pour qui la fermeture des tiers-lieux municipaux (bibliothèques, cinémas, maisons de quartier) signifie qu'il n'y a plus nulle part où passer un après-midi d'hiver sans consommer.

Mon projet répond à chacun de ces quatre publics dans sa programmation; le chapitre suivant développe la réponse architecturale. Ici, il suffit de nommer le schéma: dans une ville qui a cessé de construire des salles publiques, les publics qui en ont le plus besoin sont ceux qui n'ont nulle part où échouer en privé.





L'architecture du compromis

Pourquoi Gulliver, précisément? Pourquoi pas le parc autour du monument de Taras Chevtchenko, ou les cours ouvertes entre la station de métro Khreshchatyk et Maïdan ? Pourquoi ce nœud commercial particulier a-t-il concentré la dysfonction ?

La réponse, quand on parcourt le site à pied, tient à l'accès piéton. Gulliver est bordé de deux voies à plusieurs files de circulation lourde. Pour les traverser à pied, on attend à trois longs feux ou on descend dans un passage souterrain. Le passage souterrain est le choix d'urbanisme qui fait le plus de dégâts: une traversée qui demande assez d'effort pour décourager le transit occasionnel. Les piétons qui dériveraient autrement dans la zone en allant ailleurs ne le font tout simplement plus. Le résultat: les parkings et les trottoirs autour de Gulliver ne sont pas sur la route de qui que ce soit – ils ne sont jamais qu'une destination, et presque seulement pour ceux qui se rendent déjà à Gulliver.

Ce point compte plus qu'il n'y paraît. Un espace urbain réussi est simultanément une destination et un itinéraire de transit: des gens qui vont ailleurs le traversent, se mêlent à ceux qui y sont pour eux-mêmes, et le mélange produit une foule auto-filtrée qui inclut suffisamment d'âges, de classes et d'intentions différents pour décourager la plupart des comportements antisociaux. Une rue avec cinq cents passants par heure peut difficilement accueillir une rixe; un parking avec douze passants par heure le peut. Gulliver est le parking.

Arena City, à cinq minutes à pied, illustre la même logique dans une autre coquille. Conçu comme un complexe de luxe avec des cours intérieures et un design périmétrique agressif, il s'est isolé du transit piéton par intention. Prévisiblement, il est devenu sa propre zone de comportement adolescent marginal, en dépit d'un marketing qui promettait l'inverse. Le diagnostic est identique: un espace qui exige une intention pour y entrer, et que personne ne traverse par hasard, sera socialement contrôlé par le premier groupe qui se l'approprie.

À Kyiv, ce groupe, à plusieurs reprises, ce sont les adolescents qui n'ont rien d'autre à faire.

Le problème structurel plus profond, c'est ce qui a fermé en parallèle. Jusqu'en 2021, le cinéma Kyivska Rus à Loukianivka était l'un des derniers cinémas municipaux fonctionnant comme un tiers-lieu de fait: un hall généreux,

des canapés confortables, entrée libre au foyer même sans billet. Des adolescents y passaient des après-midi d'hiver entiers parce que personne ne leur facturait l'air chaud. Il a fermé pour rénovation et n'a pas rouvert. Le schéma se répète avec les stades scolaires de la ville, jadis terrains de sport publics de fait utilisés par tout le quartier environnant.

Après des vagues de rénovation, presque tous ont été clôturés et restent vides en dehors des heures scolaires, où ils servent une fraction de leurs anciens usagers. L'argument est toujours le même – ils vont l'abîmer, clôturons pour préserver – et le résultat est toujours le même: le terrain est préservé comme image d'un terrain, en fonctionnant comme rien.

L'architecture du stade de ma propre université reprend cela à la lettre. Rénové pendant mes études, l'espace est passé d'un actif de quartier animé à une installation barrière utilisée par l'institution seule, vide la plupart de la semaine.

À travers Kyiv, la même logique – fermer, clôturer, embellir, rendre inutilisable – a éliminé des dizaines de tiers-lieux qui fonctionnaient, sous prétexte de protection. Chaque acte d’enclos est localement justifié; l’effet agrégé est une ville sans salles publiques.

C’est exactement ce contre quoi Jane Jacobs nous mettait en garde en 1961. L’impulsion américaine de la gated community – clôturer les biens publics, restreindre l’accès, et appeler cela sécurité – produit précisément les conditions urbaines qui justifient une nouvelle clôture.

Chaque enclos isole ses usagers du reste de la ville; le reste de la ville devient, par soustraction, le lieu où la vie urbaine non filtrée se concentre; cette concentration produit des problèmes visibles; ces problèmes engendrent une demande de nouveaux enclos. Le complexe résidentiel derrière une haute clôture et le parking derrière Gulliver sont les deux bouts d’une même boucle fermée. Le complexe crée Gulliver; Gulliver justifie le complexe suivant.

L’aboutissement constructif de cet argument, c’est ce que l’organisation britannique Make Space for Girls a documenté ces dernières années.

En étudiant ce que les adolescentes utilisent réellement dans l'espace public, elles ont trouvé que l'élément architectural le plus demandé est étonnamment modeste: des bancs qui se font face, plutôt que des bancs alignés. Une rangée de bancs encourage à s'asseoir à côté d'un étranger, à regarder dans la même direction, à ne pas se parler. Deux bancs face à face créent une géométrie sociale instantanée – contact visuel, conversation, visibilité mutuelle, sécurité implicite du groupe. L'intervention est triviale en coût et transformatrice en effet. Elle est aussi, jusqu'à très récemment, presque jamais présente dans le mobilier public, parce que le mobilier public a été conçu par des adultes qui s'imaginent seuls avec un journal, plutôt que par des adolescents voulant parler.

Je cite cette découverte non parce que la Soucoupe Volante serait un espace réservé aux filles – elle ne l'est pas – mais parce qu'elle capture un principe dont le reste de mon projet dépend. Les tiers-lieux n'exigent ni architecture coûteuse ni gros budget. Ils exigent les bonnes petites décisions, prises par des concepteurs qui ont compris la vie des gens qui les utiliseront. Une paire de bancs face à face.

Un passage qui traverse le bâtiment comme une rue. Un comptoir qui est un objet dans une salle libre, et non la salle elle-même. Une capsule de bibliothèque sur pieds en caoutchouc plutôt que sur fondations en béton.

L'architecture du compromis qui a produit derrière Gulliver est réversible. Ce qu'elle exige, ce n'est pas de l'argent mais de l'attention – l'attention des concepteurs, des urbanistes et des citoyens à la question de savoir à qui leurs espaces publics sont réellement destinés. La Soucoupe Volante, dans la proposition qui suit, est un petit acte de cette attention. Elle ne peut pas résoudre la ville. Mais elle peut, dans la pièce qu'elle occupe,



QUE SIGNIFIE POUR MOI LE TIERS-LIEU ?

Ma définition du tiers-lieu s'appuie sur la formule de Ray Oldenburg, mais l'adapte au contexte kyivien. Oldenburg définissait le tiers-lieu comme un espace de sociabilité informelle, distinct du domicile et du travail – café, pub, salon de coiffure, où l'on peut être présent sans obligation d'acheter, où l'entrée est gratuite ou symbolique. Le principe de la «présence sans obligation» reste le noyau de ma définition.

Toutefois, le tiers-lieu pur d'Oldenburg – non commercial dans l'esprit – est structurellement impossible dans le Kyiv post-soviétique. Oldenburg écrivait sur l'Amérique d'après-guerre, où le commerce avait organiquement « dérivé » dans l'espace social pendant des siècles; sa tâche était de rendre à ces lieux leur rôle social.

Dans le Kyiv contemporain, la situation est inverse: le commerce n'a pas dérivé – il a remplacé. Les espaces publics ont disparu intentionnellement, avec l'assentiment actif d'un État sous-financé. La question ici n'est pas «les lieux commerciaux existants peuvent-ils devenir plus sociaux», mais «les lieux sociaux non commerciaux peuvent-ils même exister sans un mécanisme économique interne qui les maintient». C'est pourquoi ma définition du tiers-lieu est une hiérarchie, et non une simple addition.

Ce n'est pas «commerce + culture + espace libre» comme trois composants équivalents, mais une proposition structurée où chaque jambe justifie la suivante.

L'espace libre – la fin

Au sommet de la hiérarchie: l'espace libre. C'est ce même principe qu'Oldenburg défendait, et que ma programmation cherche à préserver. Dans le contexte du projet, ce sont deux éléments concrets:

– Le passage intérieur – un corridor de traversée qui reflète la rue, continu avec la ville, sans seuil d'obligation. On peut traverser le bâtiment comme on traverse une rue. C'est l'espace libre en mouvement: le droit de passer sans expliquer pourquoi.

– Le plateau – une grande salle sans fonction, non clôturée, polyvalente. Espace libre au repos: le droit de s'arrêter, d'être, sans s'engager à rien.

Ensemble – passage et plateau, mouvement et arrêt – épuisent ce que j'entends par «espace libre» comme architecture. L'un est un verbe, l'autre un nom. L'un est la ville prolongée à l'intérieur; l'autre, la pièce que la ville a perdue.

La culture et l'éducation – le contenu

Si l'espace libre est la fin, la culture et l'éducation sont ce qui s'y fait. Je réunis sciemment ces deux catégories en une seule jambe du tiers-lieu: dans mon projet, ce ne sont pas deux fonctions distinctes, mais une seule – la culture comme pratique, non comme consommation.

L'éducation dans mon projet n'est pas la salle de classe formelle (celle-ci reste à l'école d'où viennent les élèves), mais la capsule réservée pour le travail de groupe, le plateau en mode atelier, l'amphithéâtre lors d'une projection étudiante – un usage éducatif qui ne requiert pas l'autorisation d'une institution.

De même, la culture n'est pas l'exposition de musée curatée (elle a lieu dans d'autres institutions de la ville), mais l'exposition qui occupe le plateau pendant une semaine, la conférence qui remplit l'amphithéâtre un samedi, l'artiste qui réserve une capsule pour écrire. C'est la culture vécue, et non exposée.

J'appelle cette jambe par l'expression française culture vécue. Elle saisit ce que je veux dire: dans mon tiers-lieu, on n'héberge pas des spectacles de culture, mais sa production, et l'acquisition de connaissance dans des modes informels – par des gens pour qui il n'existe pas de maisons institutionnelles pour ces activités.

Le commerce – la condition d'existence

Au bas de la hiérarchie: le commerce. Ni le cœur du tiers-lieu, ni son contenu, mais la condition économique minimale et bornée qui permet aux deux jambes supérieures d'exister dans le contexte ukrainien.

Dans mon projet, c'est le café: un noyau commercial unique, borné, clairement localisé, dont les revenus soutiennent tous les autres espaces gratuits du bâtiment. Le café n'est pas le tiers-lieu – il le soutient. Si on enlève le café, le projet s'effondre économiquement; si on ne laisse que le café, le projet devient Ocean Mall. Le sens est dans la proportion.

Dans un contexte où l'État ukrainien ne finance pas la culture comme le fait la France – à travers son système de DRAC, le mécénat et les subventions culturelles –, une autre construction est impossible. Le Palais de Tokyo parisien tient son café en périphérie parce que l'institution est financée publiquement; le tiers-lieu kyivien doit tenir son café au centre, parce qu'autrement il ne survivra pas. Ce n'est pas une trahison du principe – c'est sa condition de survie.

Important aussi: comment le café fonctionne. La consommation n'y est pas la condition de la présence – dans la zone libre du café, on peut s'asseoir sans commander.

Le mobilier encourage à rester longtemps, non à circuler vite. Le café s'achète parce qu'il est bon, non parce qu'on a été coincé. Le café dans mon projet est typologiquement identique à un café de centre commercial – mais éthiquement opposé. Dans le centre commercial, le commerce est le cadre de l'espace; dans la Soucoupe Volante, le commerce est un objet à l'intérieur de l'espace libre.

Le tiers-lieu dans Le Kyiv de 2026 est une salle publique non commerciale où la culture et le savoir se pratiquent de manière informelle, financée par l'élément commercial minimal et borné nécessaire pour que les parties non commerciales restent ouvertes.

Synthèse : une hiérarchie, non une somme

Les trois jambes ne sont pas parallèles. Entre elles, il y a une hiérarchie : l'espace libre est la fin;

l'usage culturel et éducatif en est le contenu; le commerce, la condition financière.

Chaque jambe justifie la suivante. Aucun des éléments n'existe seul: l'espace libre sans contenu culturel et éducatif est vide; la culture sans espace libre devient un musée; le commerce sans les deux jambes supérieures, c'est juste un centre commercial.

Je porte cette hiérarchie dans l'architecture de tout le projet: le plateau et le passage sont placés au centre et se lisent visuellement comme la «salle principale»; la médiathèque et l'amphithéâtre les encadrent comme modes actifs de cette salle; le café occupe une position latérale – présent, mais non dominant. La composition spatiale est l'incarnation de la hiérarchie théorique, pas son illustration.

Où un tel tiers-lieu peut-il exister ?

Reste la question: où un tel tiers-lieu peut-il même exister dans le Kyiv contemporain ? La réponse se trouve dans des bâtiments qui ont été, dès l'origine, conçus pour la vie publique.

Le modernisme soviétique de la seconde moitié du XX^e siècle a été, malgré toute sa charge idéologique, la tentative la plus ambitieuse jamais entreprise à Kyiv pour construire une infrastructure de la présence collective: maisons de la culture, bibliothèques, cinémas, complexes sportifs, pavillons d'exposition.

Sa logique spatiale – foyers publics généreux, passages libres, amphithéâtres, rez-de-chaussée ouverts – est, en substance, le corps d'un tiers-lieu, avant même que la notion ait reçu son nom contemporain.

Le paradoxe, c'est que cette architecture est aujourd'hui la plus vulnérable – et c'est elle que les mêmes forces qui érodent l'espace public en général attaquent. Dans le chapitre suivant, je m'adresse à cet héritage: à son histoire, à son potentiel, à son poids politique dans le Kyiv contemporain.



DE L'HÉRITAGE MODERNISTE

La particularité du modernisme kyivien, comparée à celle d'autres villes soviétiques comme Moscou, tient à ce que la grande majorité de ses projets sont restés inachevés, suspendus, ou ont été détruits. Paradoxalement, cela apparente ce courant au modernisme mondial en tant que tel, lequel demeure, comme on le sait, un projet structurellement inachevé.

Dans les conditions actuelles, les idées du modernisme offrent précisément une alternative à la totalité qui s'est installée dans l'espace urbain aujourd'hui – la totalité du capital. De nombreux projets modernistes cherchaient à subordonner l'espace urbain aux besoins de la société, par opposition à la culture individualiste qui divise et privatise l'espace commun.

Avec le déclin de ce projet, le capital a obtenu sur l'espace urbain un pouvoir aussi total que les architectes utopistes n'osaient même pas en rêver.

L'espace urbain de Kyiv souffre avant tout d'une absence de pensée systémique – utopique ou non. Domine à la place la logique fragmentaire du gain à court terme, où chaque parcelle de la ville est envisagée comme un actif potentiel, non comme une partie d'un environnement commun. Dans de telles conditions, l'architecture est de plus en plus réduite à un instrument de commercialisation – façade pour la consommation, enveloppe pour les services, fond pour les transactions. Sur ce fond, l'héritage moderniste soviétique peut être réinterprété comme l'antipode de la totalité de marché : comme un environnement qui n'est pas programmé pour l'achat, ouvert à la présence sans participation financière, orienté vers des scénarios collectifs d'usage. Pour des gens fatigués de la nécessité constante de consommer, de tels espaces sont capables de remplir le rôle de territoires publics alternatifs et non commerciaux – des tiers-lieux, où l'on peut être, et non acheter.

Cette « anti-commercialité » n'est pas un hasard; elle découle des principes premiers du projet moderniste: priorité de la publicité, des fonctions sociales et de la formation d'un environnement sur l'efficacité économique d'un objet isolé. C'est précisément pour cela que se pose la question de la nature de cette architecture – résultat non seulement de prescriptions idéologiques, mais aussi de la position professionnelle des architectes. Le modernisme ukrainien des années 1960-80 a été dans une large mesure une forme d'autonomie intellectuelle, qui mariait une approche humaniste de la ville à des innovations d'ingénierie de niveau mondial – systèmes haubanés, coques en béton, structures à grande portée. Cela atteste de l'inclusion de l'école d'architecture ukrainienne dans le processus mondial et fait de cet héritage une partie de l'histoire culturelle mondiale du XXe siècle, et non un phénomène soviétique local.

Pourquoi cet héritage est « difficile »

L'architecture créée sous la dictature n'est-elle qu'un produit de l'idéologie, et comment distinguer la propagande du produit authentique créé en période de régime totalitaire ?

L'une des thèses populaires des historiens contemporains à la question «pourquoi l'architecture moderniste est-elle considérée comme difficile» est qu'elle serait trop «récente» pour être appelée «historique» ou «digne d'être préservée». Comme si l'architecture, à la manière du vin, devait reposer avant qu'on la reconnaisse comme précieuse et digne d'être conservée. Cette observation me conduit à la comparaison suivante: nous nous tournons souvent vers nos grands-parents pour l'histoire de notre lignée, pour leur expérience et leur sagesse. Et pourtant, nous nous tournons beaucoup plus rarement vers nos parents avec cette même demande, comme si nous sentions qu'ils seront là longtemps, et qu'il n'y a donc pas lieu de se hâter.

Dans cette comparaison, l'architecture moderniste tient le rôle de nos parents, et l'architecture de la première moitié du XXe siècle, celle de nos grands-parents.

À cause de la nouveauté relative de cet héritage, on le dévalue souvent.

La seconde raison est la perte d'actualité ou d'attachement aux vues et aux idéaux que cette architecture portait – le socialisme utopique, où l'homme vit dans des gratte-ciel, légué par Le Corbusier. L'idéologie du modernisme social était de façonner des espaces à vocation civique, destinés à intégrer socioculturellement certaines valeurs dans le quotidien du citoyen ordinaire de l'Union soviétique. Cette architecture était une manière de travailler avec des idées humanistes, des expérimentations d'ingénierie, et l'espace pour l'humain – parfois en dépit des contraintes idéologiques. Avec l'effondrement de l'Union soviétique, les valeurs ont changé, tandis que l'architecture n'a pas été fonctionnellement actualisée pour répondre à la nouvelle routine de chacun des pays post-soviétiques. Naturellement, ces bâtiments sont devenus impossibles à entretenir au fil des années, entrant dans un état d'urgence.

En Ukraine, cet héritage est sous une double menace: d'un côté, à cause du traumatisme social lié au passé soviétique; de l'autre, à cause de l'absence de critères étatiques clairs qui permettraient de distinguer les symboles idéologiques de la valeur architecturale et d'ingénierie. La question s'est posée avec une acuité particulière après l'invasion à grande échelle de la Russie en Ukraine en 2022, lorsque toute forme soviétique est souvent perçue comme un marqueur de la politique impérialiste répressive que la Russie a reprise à son compte et continue à mener.

Naturellement, les questionnements autour de l'identité nationale se sont posés comme jamais auparavant. La politique russe actuelle démontre clairement le fait de s'attribuer toutes les réussites soviétiques à son seul compte; de ce fait, dans la société ukrainienne, l'association «soviétique = russe» se dessine de plus en plus nettement.

Mais une telle perception est nuisible pour nous, car elle nivelle l'apport des artistes, ingénieurs et acteurs ukrainiens qui ont créé et célébré leur identité à travers cette ingénierie, ces formes et ces matériaux – par opposition à l'idéologie du parti unique.



En URSS, le Parti prenait les décisions finales sur les concours d'architecture – non les architectes, mais les politiques. Ce qui les intéressait, c'était le « poids » de ces projets, pour utiliser ce médium comme un instrument de promotion de la suprématie incontestable de leur idéologie et de leur politique. Le projet lui-même ou l'intention de son auteur les intéressait rarement – les architectes n'avaient a priori aucun droit sur leurs propres créations.

Ma thèse clé est que le modernisme soviétique ukrainien n'est pas un produit secondaire ou purement idéologique, mais une part du processus moderniste mondial, avec ses propres innovations d'ingénierie, ses concepts spatiaux et son interprétation culturelle locale. Sa préservation n'est donc pas une nostalgie du passé, mais une forme de décolonisation – la restitution du droit à sa propre histoire architecturale, dans toute sa complexité.

LA POSITION DE MON PROJET

**Un tiers-lieu dans un objet
du patrimoine moderniste.**

Ce projet propose de transformer la Soucoupe Volante – monument du modernisme kyivien de 1971, signé Florian Iouriev et Lev Novikov – en tiers-lieu capable de résister à la logique commerciale qui l'entoure.

Cette affirmation joint deux actes en un seul: un acte de sauvegarde patrimoniale et une proposition critique face aux dynamiques urbaines actuelles. À la base du projet : la thèse selon laquelle «la meilleure protection passe par l'usage» (best protection is use). La muséalisation – la conservation figée, sans vie – ne fonctionne pas pour l'héritage moderniste, parce que cette architecture a été dès le départ projetée comme un espace pour la vie, et non pour l'observation.

Sauver La Soucoupe Volante signifie L'habiter.

La position architecturale

Je choisis une position architecturale qui s'équilibre entre deux pôles de l'approche contemporaine du patrimoine.

D'un côté – l'approche essentiellement minimaliste, dans l'esprit d'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal au Palais de Tokyo: conserver l'architecture originale, la mettre à nu, n'ajouter que ce qui est nécessaire à la présence.

L'intervention dans le bâtiment est minimale; la restauration suit strictement la logique des matériaux d'origine. The architecture is in restraint.

De l'autre côté – à l'intérieur de cette enveloppe préservée, j'insère une nouvelle pièce, une micro-architecture qui se distingue visuellement et matériellement de la structure d'origine. Cette approche est empruntée à la réalisation de Rem Koolhaas à Lafayette Anticipations: The architecture is in contrast.

Le contraste n'est pas l'ennemi de la sauvegarde – il souligne l'original, en le séparant clairement de l'intervention contemporaine. Ainsi se forme une position double: l'enveloppe – restauration; le contenu – intervention. L'architecture reste celle de l'origine; l'intérieur devient le mien. Aucune des deux ne cherche à se faire passer pour l'autre.

La Soucoupe Volante comme étude de cas

Je traite la Soucoupe Volante comme une étude de cas pour la thèse plus large de mon mémoire: l'architecture moderniste de Kyiv est une infrastructure publique sous-exploitée de la ville, à réactiver plutôt qu'à remplacer. D'où la formulation ouverte de la question principale du projet:

Comment réactiver la Soucoupe Volante comme tiers-lieu qui résiste à la logique commerciale autour d'elle – et que pourrait offrir une telle adaptation à une ville qui, peut-être, n'a plus besoin de se reconstruire?

Trois questions auxiliaires développent cette problématique sur le plan projectuel:

- Comment actualiser l'intérieur sans trahir l'intégrité architecturale du bâtiment ?
- Comment un programme hybride peut-il équilibrer un usage public gratuit et un commerce limité ?
- Comment le langage chromatique de l'ouriev peut-il devenir un système identitaire contemporain de l'espace ?

Chacune de ces questions se déploie dans des chapitres distincts du projet.

Quant à la première – celle de l'intégrité architecturale – elle reçoit une réponse concrète dans les deux blocs suivants de ce chapitre: l'approche de la restauration du bâtiment et la palette matérielle de la micro-architecture.

Restauration: façade et enveloppe

L'esthétique d'un bâtiment dépend directement de son intégration au milieu urbain. Je ne peux pas contrôler tout ce qui s'est accumulé autour de la Soucoupe Volante depuis plus de cinquante ans – la signalétique chaotique, les panneaux publicitaires, les bâtiments commerciaux, les stationnements illégaux. Mais je peux garantir une perception visuelle pure du bâtiment lui-même, en débarrassant sa surface du bruit visuel. Le bâtiment se lit comme entier et expressif lorsque sa forme n'entre pas en concurrence avec les signes secondaires qu'on lui a superposés.

D'où l'approche de la façade que je définis comme fidèle restoration: la couleur, la texture, les éléments constructifs pensés par l'architecte sont soigneusement décomposés en leurs composants; pour-

chacun, on cherche un analogue contemporain qui correspond exactement à l'original par son aspect, mais possède de meilleures caractéristiques d'exploitation – étanchéité, isolation thermique, performance acoustique. On conserve tout ce qui fonctionne; on ne remplace que ce qui ne remplit plus sa fonction – et on le remplace par un matériau visuellement impossible à distinguer de l'original.

Le travail d'intérieur est la suite logique de la même logique. Les surfaces existantes sont soigneusement restaurées: enduit des murs et des colonnes, carreaux de céramique des cages d'escalier, éléments en bois des rampes. Tous les éléments nouveaux se soumettent strictement au style historique donné – sans l'imiter, mais sans entrer en conflit avec lui. C'est la part minimaliste de la position: ce que Iouriev a fait reste de Iouriev.

Micro-architecture: l'intervention comme mobilier

À l'intérieur de cette enveloppe restaurée prend place un nouveau strate – la micro-architecture. Les capsules de la médiathèque, le comptoir du café, le comptoir d'information, les murs mobiles du plateau – tout cela est composé

d'objets démontables qui ne touchent pas aux structures porteuses du bâtiment. Ce n'est pas une architecture nouvelle – c'est du mobilier. Tout ce que j'ajoute peut être retiré ; tout ce qui reste, c'est la Soucoupe Volante de Iouriev.

Cette réversibilité n'est pas une contrainte technique, mais un choix architectural conscient. Le bâtiment a le droit de continuer à changer – après moi, dans d'autres mains, pour d'autres besoins. Je ne fixe pas la Soucoupe Volante dans un état défini ; je propose une des configurations possibles, qui laisse de la place pour les futures. Le projet est, par essence, adapté à la croissance, au repensement, à la reconstruction.

Palette matérielle: le marronnier comme identité

La palette matérielle de la micro-architecture se construit autour d'un symbole à la fois historique et spatialement fonctionnel: le marronnier.

Le marronnier est l'emblème de Kyiv. Les avenues de marronniers en sont un marqueur reconnaissable. En me tournant vers le marronnier comme matériau principal, je rends à la Kyiv sa Soucoupe Volante – non par des allusions

directes ou des motifs décoratifs, mais par le matériau et la couleur eux-mêmes.

Les matériaux de la micro-architecture:

– Marronnier clair – pour les tables et chaises de la médiathèque, les tables du café. Essence à haute réflectance, qui répond matériellement au problème urbain de la lumière sud perdue: elle redistribue peu de lumière directe qui parvient encore jusqu'à la profondeur du plateau.

– Chêne foncé – accents, arêtes des capsules, éléments porteurs. Il contraste avec le marronnier, ajoute de la profondeur matérielle ; son ton fait écho au métal sombre d'origine des structures du dôme.

– Acier inoxydable – cadres porteurs des capsules, pieds, équerres, étagères. Contrepoint industriel transparent à la chaleur du bois, qui se lit sans ambiguïté comme un matériau nouveau, contemporain – il fait partie de la logique Koolhaas de l'intervention visible. Sa surface réfléchissante permet de renvoyer la lumière du soleil et de la propager plus loin dans la médiathèque.

– Verre acoustique feuilleté – enveloppe des capsules et cloisons du plateau. Il conserve la transparence

visuelle, contrôle le son; il rend l'intervention présente, mais discrète.

La gamme chromatique pousse depuis cette logique matérielle: base chaude du marronnier et du chêne, reflet froid de l'acier, transparence du verre. Ce n'est pas une palette décorative, mais matérielle. Ici, la couleur est une propriété du matériau, et non un effet appliqué. Cette position rejoint celle de l'architecture initiale de Journe: lui aussi travaillait la couleur comme substance, non comme ornement.

Synthèse de la position

Tout ensemble – restauration fidèle de l'enveloppe et micro-architecture démontable avec le marronnier comme ancre matérielle – sert un seul but : créer les conditions dans lesquelles la Soucoupe Volante peut fonctionner comme tiers-lieu sans se trahir. L'architecture est conservée; le programme change; les matériaux tiennent les deux actes dans une même langue.

Le langage chromatique de Journe lui-même – sa théorie de la musique des couleurs – reçoit dans ce projet une incarnation spatiale distincte au plateau et dans l'amphithéâtre, comme fond atmosphérique de l'espace.

Cela ne double pas le travail matériel du marronnier, mais y ajoute un second strate: le marronnier parle au nom de la ville; la musique des couleurs, au nom de l'auteur.



DE L'OBJET DU PROJET

J'ai choisi pour mon projet un monument architectural exceptionnel de l'époque moderniste de Kyiv – le bâtiment de l'Institut de l'information technique.

Sur l'histoire du bâtiment

La construction précédente fut démolie, et le 1^{er} avril 1964 la Direction municipale de la construction et de l'architecture délivra une mission d'architecture-urbanisme pour le nouveau bâtiment. Sur cette base, en août 1964, fut élaborée la conception du projet architectural du bâtiment de l'Institut de l'information technique. Le projet fut réalisé par l'institut Kyivproekt ; ses auteurs étaient les architectes Florian Iouriev et Lev Novikov, les ingénieurs Oleksiy Pechenov, Vadym Koval et d'autres.

La construction du corps laboratoire de l'institut débuta en 1964. Il faut rappeler qu'il s'agissait d'une époque de croissance exceptionnelle de l'attention publique aux progrès de la science et de la technique.

Les succès retentissants de la physique, de la chimie, de l'informatique, des technologies inédites – tout cela faisait espérer la toute-puissance de la révolution scientifique et technique, son rapide passage à l'application, l'avènement d'un bonheur et d'une abondance généralisés. Un enthousiasme sans limite était suscité par les premiers vols spatiaux. L'intérêt s'éveilla pour les œuvres de science-fiction, dont les auteurs peignaient des tableaux éclatants d'un avenir radieux et proche, tentaient d'imaginer les appareils techniques, les bâtiments, les villes des décennies à venir. Manifestement, c'est sur cette vague d'enthousiasme que se forma la solution volumétrique et spatiale du gratte-ciel à l'extrémité de la rue Gorki – dont la vocation (héberger les services de l'information scientifique-technique et des brevets) justement annonçait le progrès inarrêtable de la révolution scientifique et technique.

Sur l'auteur

Le cliché de «l'homme à la destinée complexe» colle parfaitement à notre héros. Né dans un camp soviétique en Sibérie, fils d'un savant généticien; lui-même jeune homme se retrouve aussi en camp, mais grâce à ses talents passe un accord avec l'appareil répressif et finit par étudier à Kyiv – qui devient sa ville d'adoption.

Pendant le dégel khrouchtchévien, il parvient à concevoir plusieurs bâtiments modernistes et développe sa théorie synesthésique de la couleur et du son. Plus tard, il subit à nouveau la disgrâce du système, perd ses deux filles, est pendant des décennies exclu des cercles artistiques et académiques. Les seuls moments où Florian voyait de la couleur, c'étaient les nuits où l'aurore boréale se répandait dans le ciel. Dans le film documentaire *L'Infini* selon Florian du réalisateur Oleksiy Radynsky, Florian se souvenait de la nuit où l'aurore boréale s'étendait juste au-dessus de son village. Le ciel ondoyait, et il semblait qu'il chantait, couvrant la voix du vent du nord. Depuis lors, Iouriev a été fasciné par l'idée de créer un langage propre de la musique des couleurs, pour l'utiliser comme médium et partager avec le monde sa vision de ce phénomène incroyable.

«Aurore boréale sur la Kirenga. L'artiste F. Iouriev.

Mon père était généticien, il avait étudié en Europe, il connaissait presque toutes les langues européennes. Il fut arrêté et envoyé au Nord, dans la baie de Tik-si – l'un des lieux habités les plus septentrionaux du continent. Par cette baie, les Américains commerçaient avec la Sibérie; ils achetaient surtout de l'or.

J'avais un an quand mon père fut arrêté. Après quoi nous nous sommes mis à vivre dans la toundra. Vous pouvez imaginer les conditions: le froid, la faim, les insectes. On avait envoyé là-bas non seulement nous, mais aussi nos proches – dont mon cousin. Plus tard, je l'ai rencontré, et il m'a raconté que, quand j'étais tout petit, il m'avait vu courir tout nu. Quand il racontait cela, j'ai pleuré. Parce que mon cousin disait:

tu étais gris. Les moustiques étaient posés sur toi en couche continue, et tu riais. À l'époque tu riais, et là, tu pleurais.

Voilà l'enfance que j'ai eue. Mais chaque jour je voyais l'aurore boréale. Et c'est de la musique. Je crois que toute ma musique intérieure vient de là.»

SUR LA MUSIQUE DES COULEURS

«Jusqu'à présent, personne n'avait dit qu'il existe deux types de poésie. Une poésie phonétiquement musicale, et une autre qui ne l'est pas. Et la couleur fait apparaître cette différence à l'œil nu.

J'écris en ce moment le travail le plus important de ma vie – sur l'écologie de l'esprit dans l'harmonie des sphères. C'est une certaine récapitulation de tout ce que j'ai fait. Aucun accomplissement isolé, si grand soit-il, ne peut être véritablement constructif. L'harmonie des sphères est l'harmonie de tout. L'homme et le monde sont une seule entité, et ils doivent tendre vers l'harmonie.»

La pluralité des passions créatives de Iouriev l'a conduit à l'idée d'une synthèse des arts visuels et de la musique. Il a expérimenté dans cette direction, mais s'est heurté à la censure. Lors d'une des expositions des jeunes de l'Union des architectes en 1962, Florian présenta sa peinture abstraite consacrée à la musique des couleurs.

Le pouvoir n'apprécia pas ces expériences audacieuses – la création avant-gardiste était de facto interdite. L'exposition fut fermée, et les œuvres de Iouriev brûlées.

Ce qui sauva l'artiste de l'obstruction totale, c'est uniquement son appartenance à l'Union des architectes, dont la direction demanda à ne pas trop sanctionner le jeune professionnel – puisqu'il avait fait son « erreur » seulement en peinture, et non en architecture.

En étudiant la chromatique, Iouriev a élaboré la *kolorohrafia* – méthode chromatique de phonétisation du texte, sa propre palette de couleurs et une manière de transcrire les œuvres musicales en tableaux peints. Il transcrivait ainsi des œuvres de compositeurs célèbres. Iouriev considérait son concept de la musique des couleurs comme un art autonome et autosuffisant. Il a également créé une grande quantité de toiles originales. Ses peintures portent une écriture facilement reconnaissable, grâce notamment à son travail de la couleur et de la forme.

« La langue préécrite était construite sur des intonations. Elle était musicale. Nous pouvons donc dire qu'au commencement n'était pas le verbe, mais l'intonation.

C'est-à-dire – la musique», racontait Iouriev lors d'une conférence sur la «Musique des couleurs» en 2018.

En parallèle, il perfectionnait constamment l'art de la lutherie. Iouriev était considéré comme l'un des meilleurs spécialistes ukrainiens des instruments à archet, et a enseigné pendant dix ans le cours d'histoire de la lutherie à l'Institut de perfectionnement des travailleurs de la culture.

SUR LE PAYSAGE

Le bâtiment est situé place Lybidska, au 180 rue Antonovycha (ancienne rue Gorki), à un point nodal de la partie sud du centre de Kyiv. C'est un endroit qui fait partie du lit historique de la rivière Lybid – une zone alluviale aux sols caractéristiquement mous. C'est cette particularité qui a déterminé la solution d'ingénierie de Iouriev et Novikov : une construction légère sans fondations sur pieux, des murs minces, une hauteur portée par une « lentille » en béton armé surmontée d'un dôme métallique. La géologie même du terrain est un paramètre invisible mais déterminant de l'intention architecturale.

Le contexte urbain de la Soucoupe Volante a radicalement changé dans les années 2010. En 2012, sur le terrain voisin, fut inauguré le centre commercial Ocean Plaza, devenu aussitôt l'une des plus grandes structures commerciales de la ville. Étape suivante : le promoteur Vagif Aliev a planifié Ocean Mall – la seconde tranche du complexe, qui jouxte la Soucoupe Volante du côté sud-ouest.

Selon l'engagement public initial du promoteur, la Soucoupe Volante devait être préservée et restaurée; selon le projet actualisé, elle devait devenir une «entrée étrange» du nouveau centre commercial.

Les conséquences pour le site sont concrètes et mesurables: le centre commercial, dont la masse dépasse de loin les gabarits de la Soucoupe Volante, jette de l'ombre sur la façade sud pendant la majeure partie de la journée, particulièrement en période automne-hiver. La lumière naturelle sur laquelle comptait le design d'origine – à travers le vitrage continu des façades du volume de deux niveaux – est en partie perdue.

Ce fait n'est pas un problème accessoire, mais une condition structurelle de mon projet. La composition des espaces intérieurs, la hauteur et le matériau des étagères de la médiathèque, les surfaces réfléchissantes, les choix de tonalité chaude – tout se construit en tenant compte de la lumière sud perdue, dans le but d'« arracher » ce qui en reste et de le redistribuer en profondeur sur l'étage. La violence urbanistique devient l'une des données de départ du projet d'intérieur.

SUR LE CONTENU DU BÂTIMENT

La composition du bâtiment réunit trois volumes de gabarits différents: une construction allongée de deux étages, une partie en hauteur de 16 étages, et la salle cinéma-conférence.

Pour assurer le fonctionnement indépendant des structures, les parties sont séparées les unes des autres par des joints de tassement. Le volume de deux étages était destiné à la Bibliothèque scientifique et technique de la République, avec une réserve d'un million d'unités de conservation et quatre salles de lecture (le relief complexe a aussi permis d'aménager un niveau en sous-sol avec des locaux de production). La partie haute abritait le fonds d'information de référence, des bureaux et des laboratoires sectoriels de l'institut. Le traitement des façades reposait sur une combinaison claire d'enduit et de surfaces vitrées.

CONCLUSION SUR LE SCANDALE AUTOUR DU CENTRE COMMERCIAL

L'objet étudié conserve son authenticité. En 2018 eut lieu la réparation des fenêtres vitrées continues de la partie haute ; la texture renouvelée n'a en aucune manière affecté la solution architecturale et spatiale primaire.

En juillet 2020, par les efforts et aux frais de l'architecte Vitaliy Molochko et du projet de mécénat « Le violon ukrainien, mille ans », fut réparée la toiture du dôme (la lentille convexe) de la « Soucoupe Volante » – ce qui sauva le bâtiment entier d'une menace de destruction.

Pour autant, il faut constater qu'il existe pour ce bâtiment remarquable un danger: la perte de sa position dominante dans la composition de la place, et l'altération de ses caractéristiques architecturales.

Cela tient à la construction du complexe commercial qui jouxte l'objet étudié au sud-ouest. Il est nécessaire de prendre des mesures pour préserver le rôle urbanistique de l'un des plus précieux échantillons d'architecture du modernisme kyivien des années 1960.

Jusqu'à récemment encore, la Soucoupe Volante restait l'objet d'intérêt d'un petit groupe de chercheurs spécialisés. Ces chercheurs et le cercle plus large de leur «bulle» sont parvenus, au moment critique, à redéfinir globalement la valeur de la Soucoupe Volante et à lui trouver un nouvel usage. En 2016 s'y tint l'exposition de la formation «DE NE DE»; en 2017, la Biennale de Kyiv «International», à partir des événements de laquelle commence l'opposition de l'ourlet et de la communauté contre le promoteur.

L'importance sociale du film est évidente, mais Radynsky a réussi à l'actualiser par un sujet qui paraît par moments ludique. Le plus saisissant est le principal antihéros – Vagif Aliev, dont le comportement semble une caricature du promoteur immobilier typique de la capitale, le Karabas Barabas dont on effraie les amateurs d'architecture.

Or il est une personne réelle – ami de Vitaliy Klitschko et citoyen de Russie, Aliev contrôle environ 20 % de toute la surface commerciale de Kyiv. Il avoue qu'une conversation de quatre heures avec Donald Trump a renversé sa vie et affermi son principe entrepreneurial: «Il faut s'occuper d'immobilier quand le sang coule.»

Un trait remarquable de Vagif Aliev est sa gigantomanie: l'ouriev s'effraie de son désir de construire le plus haut bâtiment de Kyiv. Si seulement il s'agissait d'un rêve ! Les trois gratte-ciel les plus hauts de la ville sont des réalisations d'Aliev: d'abord il établit un record avec son Parus, puis le bat avec Gulliver, et conclut la triade avec une construction de 47 étages près de la station de métro Klovska. L'UNESCO a même exigé la destruction de cette monstruosité, dans la mesure où elle gâche la vue sur la Laure de Kyiv-Petchersk. J'ajouterai de ma part que ce n'est pas la seule vue gâchée, car le bâtiment est visible depuis de nombreux points de la ville.

Le prochain monstre architectural qu'Aliev compte construire est précisément autour de la Soucoupe Volante, qu'il veut transformer en entrée bizarre du centre commercial Ocean Mall – la seconde tranche d'Ocean Plaza. Quand la construction approche tout près, les activistes sonnent l'alarme et appellent l'ouriev à se servir de son statut d'auteur du bâtiment. Imaginez Don Quichotte engageant le combat non contre des moulins à vent, mais contre de vrais chevaliers mauvais, dont la force et le nombre dépassent largement les siens. À la rescousse du noble hidalgo viennent de jeunes alliés – les architectes Oleksiy Bykov, Oleksandr Burlaka, et Radynsky lui-même avec sa caméra inlassable.

Malgré la faiblesse de Iouriév, Vagif Aliev ne sous-estime pas son adversaire – aux actes habituels du promoteur (démontage de l'intérieur, travaux sans plan approuvé), il joint une diplomatie sournoise. Il accepte de rencontrer Iouriév, l'appelle son maître et l'invite à déjeuner. Il demande constamment à se faire photographier avec l'auteur du bâtiment qu'il s'apprête à engloutir – comme un chasseur qui pose près d'une rare proie blessée.

L'opposition de Iouriév et d'Aliev est artistiquement traitée par l'alternance de scènes de création et de scènes de chantier. Les plans intimes de Iouriév, qui sculpte un violon ou montre ses inventions chromo-musicales, sont interrompus par des plans larges de coulage de béton, de soudure d'armatures et de mouvements de grue à tour.



DÉLIMITATION DU TERRITOIRE DU PROJET

Pour mon projet, je délimite les zones suivantes:

– Le rez-de-chaussée du volume allongé de deux étages – environ 1 000 m², y compris les façades vitrées continues qui servaient auparavant à la Bibliothèque scientifique et technique de la République. C'est le site principal de mon intervention.

– La salle juste sous la «soucoupe» – l'espace sous la lentille convexe du dôme, qui fonctionnait historiquement comme la salle publique principale du bâtiment.

– L'amphithéâtre lui-même – la salle cinéma-conférence à l'intérieur du dôme, au troisième étage de la partie haute. Dans mon projet, cette salle reste partiellement non aboutie – elle fonctionne comme un «point de suspension» du projet, indiquant la phase suivante: la restitution à la Soucoupe Volante de sa vocation initiale – le théâtre lumière-musique de Iouriev.

Le corps haut de 16 étages et les locaux de bureaux n'entrent pas dans le périmètre du projet.

C'est un choix conscient: l'intervention se concentre sur les espaces les plus publics et les plus programmatiquement déployés du bâtiment – là où se concentre l'argument du tiers-lieu.

PUBLIC DU PROJET

Au centre de mon diagramme d'audience: un diagnostic du Kyiv contemporain. La majeure partie des grands espaces couverts accessibles à la collectivité, ce sont des centres commerciaux. Les espaces publics qui n'exigent pas le paiement de la présence disparaissent systématiquement de la ville.

Autour de ce centre, je définis quatre groupes démographiques dont les besoins ne sont pas satisfaits par cette situation, et auxquels mon programme répond:

– Les adolescents (13-18 ans) – Le cœur de l'argument social du projet. C'est la génération qui « traîne » aujourd'hui à Gulliver ou chez McDonald's, faute d'alternatives. Leur besoin: être à l'intérieur, ensemble, sans obligation d'acheter. La réponse de La Soucoupe Volante: Le plateau en mode usage libre, et le passage intérieur.

– Les étudiants (18-25 ans) – besoin d'une infrastructure souple pour le travail: individuel, en groupe, ponctuel ou réservé.

Les universités et écoles ukrainiennes sont surchargées, surtout depuis 2022. Réponse: la médiathèque avec ses capsules de coworking, qui peuvent être louées institutionnellement.

– Les producteurs culturels – artistes, curateurs, chercheurs indépendants – ont besoin d'un espace accessible et modulable pour des expositions, conférences, présentations. Réponse: le plateau en mode exposition et événement; l'amphithéâtre pour des programmes plus formalisés.

– Les habitants du quartier – des enfants aux retraités – ont besoin d'un espace public quotidien et gratuit, qu'on peut simplement traverser ou dans lequel on peut s'attarder. Réponse: le café, le passage intérieur, et la zone libre du plateau.

Ces quatre publics ne sont pas isolés: la conception du bâtiment prévoit qu'ils se croisent. L'étudiant voit les adolescents qui étudient; l'adolescent voit l'exposition d'un producteur culturel; le voisin du quartier croise les trois. Ce sont précisément ces rencontres fortuites qui sont au cœur de l'argument du tiers-lieu – un espace dans lequel différentes strates sociales se trouvent réellement dans la même pièce.

PROPOSITION DE PROGRAMME

Je propose trois blocs programmatiques, chacun avec son rôle spatial et politique:

MÉDIATHÈQUE

QUOI: une bibliothèque publique renouvelée, avec capsules pour travail individuel et de groupe, niches de lecture, comptoir d'information.

POURQUOI: parce que la Soucoupe Volante a été dès le départ, en 1971, conçue comme une infrastructure scientifique et informationnelle – c'est ici qu'était la Bibliothèque scientifique et technique de la République, avec sa réserve d'un million d'unités. La fonction de bibliothèque n'est pas un programme nouveau, mais le prolongement de celui que Louriev a donné au bâtiment.

POUR QUOI: pour offrir aux étudiants ky-iviens contemporains une infrastructure souple d'apprentissage – et simultanément créer une source institutionnelle stable de revenu, à travers la location des capsules aux écoles et aux universités.

CAFÉTÉRIA

QUOI: un café à part entière sous la «soucoupe» – comptoir avec machines à café à droite des entrées principales, comptoir d'information (vendant les billets de l'amphithéâtre) à gauche. Entre les deux – une zone libre, sans obligation de consommer.

POURQUOI: parce qu'en Ukraine, à la différence de Paris, il n'existe pas de système de financement public de la culture qui permet-

trait au Palais de Tokyo ou au Centre Pompidou de tenir leur café en périphérie. L'État ukrainien cède les bâtiments historiques à des investisseurs privés – pour qu'un objet culturel reste culturellement autonome, il doit produire sa propre viabilité économique. Le café est cette structure minimale.

POUR QUOI : pour générer un revenu stable qui maintient tous les autres espaces gratuits du bâtiment. À la différence des cafés des centres commerciaux, ici la consommation n'est pas une condition de la présence – on peut s'asseoir sans commander. Le café s'achète parce qu'il est bon, et non parce qu'on a été coincé.

PLATEAU

QUOI : un grand espace polyvalent qui relie la médiathèque et la cafétéria par le passage intérieur. Quatre régimes : usage libre (par défaut, environ 70 % du temps), location par des écoles pour des ateliers, expositions, événements (interventions, présentations, projections).

POURQUOI : parce qu'à Kyiv, il n'existe presque pas de grands espaces intérieurs qui soient gratuits, non clôturés et non programmés à l'avance. Les parcs sont saisonniers; les bibliothèques, silencieuses; les cafés, exigent une commande; les centres commerciaux contraignent à circuler vers la caisse. Le plateau est la typologie manquante.

POUR QUOI : pour démontrer que la ville peut avoir un espace public intérieur libre, si elle le choisit. Le plateau est le cœur politique du projet.

Le fait que la médiathèque et la cafétéria le financent signifie que le plateau lui-même n'a rien à gagner – et cela fait partie de l'argument.

Le passage intérieur – la ligne qui relie tous les trois espaces – est pensé comme «le prolongement de la rue à l'intérieur du bâtiment». Ce n'est pas un simple couloir de circulation; c'est un geste politique – l'égalité entre l'espace public extérieur et l'espace public intérieur. Le passant de la rue voit à travers le verre ce qui se passe à l'intérieur, et se sent inclus. C'est la manière la plus expressive par laquelle l'architecture dit: ici ce n'est pas un lieu de commerce, ici c'est un espace libre.

RÉALISATION

LA MÉDIATHÈQUE

La médiathèque est la forme actualisée de la fonction bibliothécaire originelle de la Soucoupe Volante. En 1971, fonctionnait ici une Bibliothèque scientifique et technique de la République à spécialisation étroite ; en 2026, ce lieu travaille pour l'étudiant contemporain, dont le flux de travail mêle concentration individuelle, coopération de groupe, supports numériques et papier.

La composition des étagères répond à un problème urbain concret: la perte de lumière sud due au voisinage d'Ocean Mall. Les étagères sont basses près des fenêtres sud, hautes près du mur nord – pour ne pas bloquer la moindre lumière directe qui parvient encore, et en même temps la réfléchir vers la profondeur de l'étage. Le matériau est le marronnier clair (symbole local kyivien) à haute capacité de réflexion lumineuse.

Les capsules sont le geste signature du projet: une boîte-dans-la-boîte (box-in-box) en verre acoustique feuilleté, avec son propre éclairage intérieur et une cassette de ventilation. Les capsules reposent sur des pieds en caoutchouc – c'est du mobilier, pas de l'architecture. Elles peuvent être démontées, déplacées, remplacées. C'est l'incarnation du principe de réversibilité au sens le plus littéral.

Scénarios d'usage:

- Étude individuelle: niche de lecture silencieuse ;
- Travail de groupe: capsule pour 4-6 personnes ;
- Location institutionnelle: écoles et universités peuvent réserver une capsule ou plusieurs – pratique standard de réponse à la surcharge des salles ;
- Atelier: capsule en mode cours, avec écran intégré.

LE CAFÉ

Le café occupe l'espace juste sous la «soucoupe» – le moment le plus spacieux et le plus chargé socialement du bâtiment. Je choisis cette position consciemment: le café ne se cache pas en périphérie, comme dans un musée classique, mais se tient au centre – parce que dans le contexte ukrainien, il est la condition économique centrale de l'existence du projet.

Plan. Le comptoir avec machines à café est à droite des entrées principales – un objet compact avec sa vitrine, qui n'enveloppe pas l'espace, mais en est un objet. Le comptoir d'information à gauche vend les billets de l'amphithéâtre. Entre ces deux comptoirs: une grande zone libre avec des tables et sièges configurables: couples, groupes, isolés, contre le mur, au centre.

L'éthique de l'espace diffère radicalement du café de centre commercial:

- On peut y être sans commander.
- Le mobilier encourage à s'asseoir longtemps, non à circuler vite.
- Le produit est bon précisément parce qu'on veut l'acheter, non parce qu'on est coincé.

La cuisine est petite, orientée vers une préparation soignée d'un assortiment simple mais authentique de pâtisseries et de plats légers. Les plateaux à roulettes pour le libre-service ne sont pas seulement une solution pratique – c'est un geste : le visiteur compose lui-même son temps de présence, sans dépendre du service.

Le programme de fidélité – une carte simplifiée de visiteur régulier (par exemple, un café gratuit pour dix achetés). Mécanisme classique qui crée un sentiment d'appartenance et transforme les visiteurs occasionnels en réguliers. Dans le contexte du projet, le programme de fidélité n'est pas un coup marketing – c'est un outil de transformation de visites transactionnelles en relation : le visiteur devient un habitué, le café devient son lieu.

Au final, le café est un moteur financier, mais habillé d'une esthétique non de centre commercial, mais d'institution culturelle. Il paie le droit au plateau de rester gratuit.

LE PLATEAU

Le chaînon central de mon projet, dont la place est financée par la médiathèque et la cafétéria pour garantir la possibilité d'un espace sans fonction – un espace qui n'a rien à gagner.

Le plateau est l'épicentre de l'argument du tiers-lieu dans mon projet. C'est une grande salle polyvalente qui, la majeure partie du temps – environ 70 % –, n'est utilisée pour aucun programme formel. Ce n'est pas un défaut, mais l'essence : «être disponible sans obligation» – c'est précisément la fonction de cet espace.

Quatre régimes d'usage du plateau :

- Régime libre (par défaut) : mobilier modulaire léger dispersé librement, l'espace se lit comme une extension du lounge. On peut lire, travailler informellement, se rencontrer, dessiner, jouer, simplement être. C'est le régime dans lequel le plateau confirme son statut politique.
- Location scolaire : le mobilier est reconfiguré en rangées ou disposition atelier. L'espace devient une salle de cours, un atelier, un espace créatif. C'est le régime dans lequel le plateau coopère avec l'infrastructure éducative surchargée de la ville.
- Régime exposition : des murs-écrans mobiles modulaires créent une circulation d'exposition. L'exposition est la fonction nommée de l'espace, mais en réalité elle est rare (≈ 20-25 % du temps).

– Régime événement: petites projections de films, conférences, présentations, performances – surtout quand l'amphithéâtre est occupé ou que l'événement est moins formel ($\approx 5\%$ du temps).

Le fond atmosphérique est constant, indépendant du régime. Le langage chromatique de Journe, traduit en éclairage doux et ton des murs, donne à l'espace une identité même quand rien ne s'y passe. C'est la réactivation de l'idée chromo-musicale de l'auteur du bâtiment – non comme exposition de musée, mais comme environnement spatial. La couleur ici n'est pas une décoration, mais la construction porteuse de l'atmosphère.

Perméabilité sonore. Le plateau est séparé de la médiathèque et du café par du verre acoustique feuilleté – le même principe que les capsules de la médiathèque. La transparence visuelle est préservée, le son est contrôlé.

Quand un événement bruyant se déroule dans le plateau, la médiathèque continue à fonctionner silencieusement.

Le passage intérieur longe le plateau – c'est une ligne qui se lit comme le prolongement de la rue. Les passants voient depuis la rue ce qui se passe dans le plateau; les visiteurs du plateau voient la rue. Cette connexion visuelle est la base de l'argument politique du projet: l'espace public intérieur est égal en statut à l'espace public extérieur.



